



1

Modelling Standards

Una entrevista con /
An interview with

Erick Beltrán & Jorge Satorre

por / by

Latitudes

(Max Andrews & Mariana Cánepa Luna)

PARTE I

Latitudes (L): *Vuestra exposición en la Galería Joan Prats de Barcelona, la entrega más reciente de vuestro proyecto Modelling Standard, es también una colectiva que incorpora obra de otros artistas. ¿Dónde habría que iniciar el relato? ¿Dónde comienza para vosotros?*

Jorge Satorre (JS): En el núcleo de *Modelling Standard* se encuentra nuestro interés por la metodología propuesta durante los años setenta por la microhistoria italiana y sus precedentes. Concretamente, el ensayo de Carlo Ginzburg “Señales. Raíces de un paradigma indiciario”, publicado en 1979, ha sido uno de los pilares de nuestro proyecto. En ese texto, Ginzburg trataba de explicar una nueva forma de hacer historia siguiendo tres métodos básicos: primero, reducir escala; segundo, investigar en profundidad las esca-

sas fuentes disponibles y, tercero, explotar indicios y pruebas como haría un detective.² Ginzburg apoyó su teoría con alusiones a los padres de ese paradigma: Sigmund Freud, Arthur Conan Doyle y Giovanni Morelli. Los tres operaron en campos muy diferentes, pero compartieron formación médica y un funcionamiento detectivesco, que les hacía descifrar pistas a partir de síntomas y hallar significados ocultos en los detalles. Ese fue el desencadenante desde el que Erick y yo comenzamos a abrir una red de relaciones.

L: Hablemos del título del proyecto

Erick Beltrán (E.B.): El título remite a la teoría científica del Modelo Estándar, una teoría de cómo se construyen las cosas a un nivel subatómico. Un modelo que nos gusta mucho porque permite ver aquello que se quiere ver pero que, por otra parte, es incompleto; no llega a abarcar

todas las interacciones fundamentales. Uno de nuestros personajes es el físico teórico inglés Peter Higgs, que aparece en un dibujo intentando capturar con su cazamariposas algo invisible.³ Nos interesa adentrarnos por otras áreas de conocimiento e investigación; es una forma infinita de creación de modelos.

L: Que se ha convertido ahora en un proyecto de una complejidad fascinante, que incorpora todo un conjunto de personajes y que ha ido progresando por la exposición en 2010 en FormContent, en Londres, y un libro de cómic que produjisteis a comienzos de año para Casa Vecina, de México DF. Parte integrante del proyecto son los sorprendentes dibujos de Jorge Aviña, del que hablaremos en detalle en un momento y a quien encargasteis ilustrar ciertos conceptos. Pero siguiendo a Charles Fort, que afirmó que “un círculo se mide empezando

65

PART I

Latitudes (L): *Your exhibition at the Galería Joan Prats in Barcelona is the latest instalment in your Modelling Standard project. It's also a group show that includes the work of other artists. Where should we start the story? Where does it begin for you?*

Jorge Satorre (JS): At the core of *Modelling Standard* is our interest in the methodology proposed by Italian microhistory during the 1970s, as well as its precedents. Specifically, Carlo Ginzburg's essay “Clues: Roots of an Evidential Paradigm,” which was published in 1979, functioned as one of the main pillars of our project. In the text, he tried to explain a new way of making history in which there are three basic methods to follow: first, reducing scale; second, in-depth investigations of the few sources at hand;

and third, exploitation of hints and traces – working like a detective.² Ginzburg supported his theory by alluding to the fathers of this paradigm: Sigmund Freud, Arthur Conan Doyle, and Giovanni Morelli. These three people worked in very different fields, though they shared a medical background and operated in the manner of a detective, deciphering clues through symptoms and finding hidden meaning in details. From this trigger Erick and I started opening up a web of relations.

L: What can you tell us about the title of the project?

EB: The title picks up on the scientific theory of the Standard Model, which presents a theory of how things are constructed on a subatomic level. We are very fond of this model because it offers the possibility of seeing what you want to see,

but on the other hand it's incomplete, it falls short of encompassing all of the fundamental interactions. Peter Higgs, the English theoretical physicist, is one of our characters, who appears in one drawing trying to catch something invisible with his butterfly net.³ We are interested in reaching into other fields of knowledge and research; it's an endless way of creating models.

L: It's now a fascinatingly complex project which involves a whole host of characters and which has evolved through an exhibition at FormContent in London in 2010, and a comic book which you produced for Casa Vecina in Mexico City earlier this year. Integral to the project are the amazing drawings of Jorge Aviña, who we'll talk about specifically in a moment, which you commissioned as illustrations of certain concepts. But as Charles Fort said, “one measures a circle, beginning any-

en cualquier lugar”, elijamos un dibujo y un personaje: Vilayanur Ramachandran...

EB: Ramachandran representa un fenómeno de lo más curioso y que se explora en mayor profundidad en el cómic: los estudios sobre el miembro fantasma y las neuronas especulares. Ramachandran descubre la existencia de células en el cerebro que poseen una imagen representativa de nuestro cuerpo. La estimulación eléctrica de esas células hace que comencemos a sentir distintas partes del cuerpo. Los conocimientos de Wilder Penfield de esa parte del cerebro denominada homúnculo motor llevaron a los neurocientíficos a la conclusión de que esa representación está distorsionada, que su escala no se corresponde con la auténtica realidad del cuerpo. Algunas partes poseen más neuronas sensoriales que otras, y eso hace que su tamaño en la imagen que el cere-

bro se hace del cuerpo sea mayor; por ejemplo, en el “homúnculo de Penfield”, las manos son demasiado grandes y el torso claramente muy pequeño.

L: ¿Qué relación existe entre los dibujos individuales y el cómic?

JS: Por ejemplo, esa percepción falsa de la que Erick habla se convirtió en centro del cómic, que se titula *El hallazgo del miembro fantasma*. Los 58 dibujos individuales forman la primera parte del proyecto, pega-



2 - Jorge Satorre y / and Erick Beltrán.
Vista de la muestra de / Exhibition view of *Modelling Standard*
en / at the Galería Joan Prats, Barcelona, 2011.
Por cortesía de los artistas. / Courtesy of the artists.

L: What is the relation between the individual line drawings and the comic book?

JS: For instance, the misperception Erick mentioned really became the centre of the comic, which is entitled *El hallazgo del miembro fantasma* (The Discovery of the Phantom Limb). The 58 individual drawings were the first part of the project and are pasted on the wall like posters here in Barcelona as they were simi-

dos en la pared como carteles aquí, en Barcelona, como ya lo estuvieron en Londres. Su estructura y sus relaciones se establecieron más como un borrador. El cómic es, en esencia, un relato sobre el poder de las imágenes, al que incorporamos algunos de los personajes de la primera parte del proyecto.^[2]

L: El libro de cómic debe haber supuesto un reto diferente: más que ir saltando de dibujo en dibujo, como en las charlas-performance que ofrecíais en las inauguraciones

larly in London. Their structure and relations are set out more like a draft. The comic is basically a story about the power of the images in which we incorporated some of the characters from the first part of the project.^[2]

L: The comic-book format must have posed a different challenge; rather than jumping from drawing to drawing, as with the talk-performances you presented during the openings of the projects, in the comic a narra-

de los proyectos, en el cómic la narrativa debe plantearse y digerirse de forma lineal.

EB: Al englobar la narración y la parte visual, convertimos el cómic en una especie de “juego de sombras”. Dicho lo cual, en algún momento haremos una novela.

JS: En su conjunto, el proyecto nos plantea también un problema nuevo. Partimos del análisis de la microhistoria pero, como ya apuntamos antes, en estos momentos constatamos que hemos avanzado hacia una reflexión sobre el poder de las imágenes. Se trata de un problema que, de alguna forma, acecha a todos los personajes, y con el cómic hemos creado un relato detectivesco en el que los personajes son víctimas y perpetradores de un crimen que guarda relación con las imágenes. Ha sido un pimpón de ideas entre nosotros, pero hemos disfrutado

tive has to be set out and digested in a linear way.

EB: We made a sort of “game of shadows” out of the comic by encompassing the narrative and the visual part. A novel, however, is something we are going to do at some point.

JS: The whole project has also set out a new problem for us. We began with the analysis of microhistory, but as we mentioned before, we now realise that this has evolved into a consideration of the power of images. All of the characters somehow tackle this problem in one way or another, and with the comic we created a detective story where the characters are victims and perpetrators of a crime that is related to images. It has been a ping-pong of ideas between us, but we have also let chance be a part of the process. We have had to confront our

también de la oportunidad de formar parte del proceso. Hemos tenido que enfrentarnos a nuestras decisiones e integrar personajes. Como habéis dicho, Jorge Aviña es el ilustrador que se ha encargado de producir todos los dibujos del proyecto. Nos dimos cuenta de que Aviña tenía mucho que ver con *Fantomas*, un personaje de ficción de una serie mexicana de cómics de los sesenta basada en el personaje francés *Fantômas*. Uno de los escritores de *Fantomas*, Gonzalo Martré, que en la actualidad tiene 84 años, es el criminal de nuestro cómic; además, es coautor de *El hallazgo del miembro fantasma*.

EB: Llegados a ese punto nos dimos cuenta de que habíamos reunido una especie de *dream team* de lo que *Fantomas* podría representar hoy.

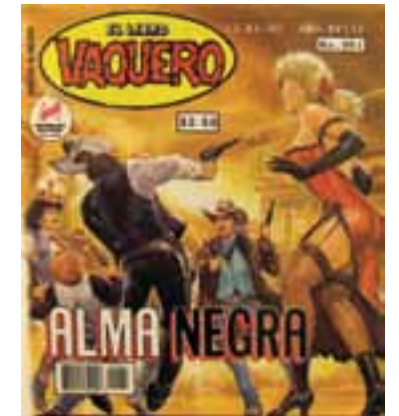
JS: Para nosotros, la muerte en los ochenta de los cómics de *Fantomas*

decisions and integrate characters. Jorge Aviña is the illustrator who, as you said, has produced all the drawings for the project, and we realised that he had a lot to do with *Fantomas*, a fictional character in a Mexican comic series of the 1960s, based on the French character *Fantômas*. One of the writers of *Fantomas*, Gonzalo Martré, who is now 84, becomes the criminal in our comic, and he is also the co-author of *El hallazgo del miembro fantasma*.

EB: By then we had realised that we had gathered a sort of “dream team” of what *Fantomas* could represent today.

JS: For us, the death of the *Fantomas* comics in the 1980s was a great shame. It died because of the publisher’s financial problems, as well as the changing taste of readers, the high price of paper, the reduction of the format of the comic, among

fue una verdadera lástima. Una desaparición debida tanto a los problemas económicos del editor como, entre otras cosas, a un cambio en el gusto de los lectores, al elevado precio del papel o a la reducción del formato del cómic. Una realidad que se incorpora a *El hallazgo del miembro fantasma* como un crimen que se ha cometido. *Fantomas* fue un enemigo temido. No tiene rostro, lleva una máscara blanca, pero tiene un control increíble sobre las imágenes: su principal superpoder es su capacidad de convertirse en otra persona, de suplantar la personalidad de otro y hacer a esa persona culpable de un crimen...



3 - Cubierta de Jorge Aviña de un número de 1997 de *El libro vaquero*. / Cover by Jorge Aviña of an issue of *El libro vaquero* from 1997.

other things. This reality is incorporated in *El hallazgo del miembro fantasma* as a crime that has been perpetrated. *Fantomas* was a feared enemy. He has no face, he wears a white mask, yet he has an incredible control over images: his main superpower is to be able to become someone else, to substitute for someone else’s personality and to make that person guilty of a crime...

EB: ...either by dressing up or making the system believe that things were working in a different way.

where,”... so, let’s pick one drawing and one character – Vilayanur Ramachandran?

Erick Beltrán (EB): Ramachandran represents a really curious phenomenon that gets further explored in the comic – the analyses of the phantom limb and mirror neurons. He found out that there are cells in the brain that possess a representative image of our body. If those cells are electrically stimulated, one starts to feel different parts of the body. Via Wilder Penfield’s understanding of the part of the brain called the cortical homunculus, neuroscientists concluded that this representation is distorted, that it’s not to scale with how the body really is. Some parts have more sensory neurons than others, hence they appear bigger in the brain’s body image: for instance the hands of “Penfield’s homunculus” are too big and the torso is way too small.



4



5



6



7

Jorge Satorre y / and Erick Beltrán (Ilustraciones de / Illustrations by Jorge Aviña) *Modelling Standard*, 2010. 58 fotocopias pegadas sobre la pared. Dimensiones variables. Por cortesía de los artistas. 58 photocopies pasted on the wall. Variable dimensions. Courtesy of the artists.

EB: ...disfrazándose o provocando que el sistema crea que las cosas han funcionado de otro modo. Martré convirtió a alguien que, en origen, era un villano en un héroe justiciero de la América Latina de fines de los sesenta: alguien enfrentado a los gringos, al poder de los ricos, etc. Existe, naturalmente, un paralelismo entre eso y lo que nosotros hacemos: nosotros asumimos el lugar de otro, del *doppelgänger*, de Jorge Aviña, de Martré, o uno del otro.

L: Encargasteis a Aviña que dibujara escenas concretas para el proyecto, pero en la exposición incluí algunas de sus ilustraciones comerciales.

EB: En efecto. Hemos incluido algunas cubiertas de *El libro vaquero*, un superventas del cómic en México, con tiradas de hasta un millón y medio de copias semanales, y la mayor parte de cuyas portadas fueron, durante más de veinte años,

obra del propio Aviña. El estilo visual de *El libro vaquero* es el del Salvaje Oeste, y el héroe siempre salva a la chica en peligro. Cuando el *Playboy* llegó a México, para competir y mantenerse a flote los cómics se vieron obligados a dibujar chicas de apariencia más voluptuosa.^[3]

JS: Esa es la única ocasión en la que Aviña usa su técnica “natural”. En las otras lo que queríamos era emular el estilo de la caricatura inglesa y lanzar así un guiño *site-specific* ya que el proyecto comenzó en FormContent, en Londres, por invitación de Catalina Lozano.

EB: El dibujo se basa en un tema recurrente en la historia del arte, representado, por ejemplo, por Tiziano, Tintoretto o Rembrandt: la escena de Danae visitada por Zeus en forma de ducha de oro. Durante el proceso de trabajo con Aviña, él actuó como una suerte de “medium”: recibiendo el

mensaje sin conocer realmente qué estaba pasando.^[4]

L: Y, ¿qué es “Our Drool”?

EB: Bueno, “Las babas del diablo”, un relato escrito por Julio Cortázar en 1959, toma su título de una expresión utilizada para describir esos hilos —largos y casi invisibles— que las arañas dejan colgando entre árboles y plantas, conocidos también como *hilos de la virgen*. El cuento de Cortázar inspiró más tarde *Blow-up*, la película de 1966 de Michelangelo Antonioni, cuyo argumento gira en torno a un personaje, basado en el fotógrafo chileno Sergio Larraín, que se obsesiona con un inquietante detalle que descubre mientras amplía una fotografía que había tomado en la Isla de Saint-Louis. Cortázar parece sugerir que el mundo está lleno de babas del diablo, unas babas que unen crimen y venganza, historias que te atrapan.

Martré had turned what originally was a villain character into a hero of justice in late 1960s Latin America: someone fighting against *gringos*, against the power of the rich, and so on. There is of course a parallel with what we are doing: we are taking the place of someone else, or the *doppelgänger*, or Jorge Aviña, or Martré, or each other.

L: You asked Aviña to draw specific scenes for the project, but you also included some of his commercial illustrations in the show.

EB: Yes, we have included some covers of *El libro vaquero*, one of the other bestselling comic books in Mexico, which printed up to one and a half million copies weekly, and most of the covers were done by Aviña himself for over twenty years. The visual style of *El libro vaquero* represents the Wild West, and the hero always saves the girl in danger.

When *Playboy* arrived in Mexico, in order for the comics to survive, they had to find a way to compete by drawing the girls looking more voluptuous.^[3]

JS: Here is the only time in which Aviña is using his “natural” technique. In the others we wanted to follow the style of English caricature, and make a site-specific wink, as the project began in FormContent in London by invitation of Catalina Lozano.

EB: The drawing is based on a recurrent theme in art history represented by Titian, Tintoretto, or Rembrandt, for example, the scene of Danaë visited by Zeus in the form of a shower of gold. Aviña has been a sort of “medium” in the process of our working with him; he receives the message without really knowing what is happening.^[4]

L: And what is “Our Drool”?

EB: Well, Julio Cortázar’s 1959 story “Las babas del diablo” (The Devil’s Drool) takes its title from an expression used to describe the long, almost invisible threads that spiders leave hanging between trees or plants, also known as *hilos de la virgen* (the Virgin’s threads). Cortázar’s story later inspired Michelangelo Antonioni’s 1966 film *Blow-Up*. The story is centered on a character, based on the Chilean photographer Sergio Larraín, who becomes obsessed with an uncomfortable detail he discovers while blowing up a photograph he took on the Isle Saint-Louis. Cortázar seems to suggest that the world is full of Devil’s Drool, a drool that unites crime and revenge – stories that trap you. Here we have all the characters analysing the virgin’s thread.^[5]

JS: *Blow-Up* is a recurrent example for microhistorians due to the reduction of scale we talked about.

Aquí, tenemos a todos los personajes analizando los hilos de la virgen.^[5]

JS: Para los microhistoriadores, *Blow-Up* es un ejemplo recurrente por esa reducción de escala de que hablábamos. Cuando estuvimos en Londres, visitamos el lugar exacto del crimen, una de las localizaciones del rodaje de *Blow-Up*. Estábamos tomando fotos y, de repente, una mujer^[7] empezó a decirnos a gritos que no podemos sacar fotos de ella. Se puso como loca. Fue bastante surrealista.

EB: Como en *Blow-Up*, el proyecto se ha vuelto muchas veces obsesivo, y hemos jugado con la idea de una localización específica y con la ampliación en busca de pistas. Esta es una escena con el fotógrafo Larrain y Antonioni basada en el filme de este último *El pasajero* (1975), en donde Jack Nicholson interpreta a un reportero de tele-

visión que adopta la identidad de un extraño difunto.^[6] Aquí vemos a Larrain muerto y a Antonioni, que lo sujeta, a punto, de alguna forma, de asumir su identidad. Lo que nos lleva de vuelta a las ideas exploradas por Ramachandran en torno al doble, a cómo se puede ocupar el espacio de otro. Ramachandran es también conocido por su investigación sobre las neuronas especulares y el dolor del miembro fantasma, el dolor que se sufre en una pierna o un brazo que se ha perdido. Descubrió cómo aliviar ese malestar con una caja-espejo, una de las cuales se muestra en la exposición. A la vista de la imagen de la parte del cuerpo que se ha perdido, tu cerebro recibe un *feedback* visual artificial, un *feedback* visual especular.^[12] Para nosotros, se trata de algo absolutamente crucial: por primera vez, la investigación científica prueba que una imagen puede tener sentido sin un referente.

JS: Con todo, la investigación se mantiene dentro del dominio científico, y Ramachandran desconoce por completo los logros de Aby Warburg³ aunque las dos vías de investigación se entrecruzan en varios puntos.^[8] Aquí jugamos con los hallazgos de Ramachandran y con unas neuronas especulares simplificadas mediante una representación de Ramachandran que observa cómo Menocchio (el protagonista de *El queso y los gusanos*, un libro de 1976 de Ginzburg) es ejecutado ante la Inquisición por hacer proselitismo de sus ideas heréticas; pero la persona que arde en la hoguera es el propio Ramachandran. Ginzburg intenta siempre ponerse en la piel de otro. Aquí vemos otro dibujo de él llevando unos zapatos que no son de su pie.^[10]

EB: Lo que se convierte en argumento para el debate sobre la “imaginación moral”, la capacidad

another person. Ramachandran is also well-known for his research on mirror neurons and phantom limb pain, where sufferers feel pain from a missing leg or arm. He discovered how to alleviate this discomfort by using a mirror-box – one of these is presented in the show. The brain receives artificial visual feedback, mirror visual feedback, as you see the image of the missing part of your body.^[12] This for us is absolutely crucial – scientific research proves for the first time that an image can have meaning without a referent.

JS: Yet this research is kept within the scientific realm and Ramachandran knows nothing about Aby Warburg’s achievements³ even if both paths of research have several crossing points.^[8] Here we played with Ramachandran’s findings and simplified mirror neurons with a representation of Ramachandran watching Menocchio (the subject of

Ginzburg’s 1976 book, *The Cheese and the Worms*) being executed before the Inquisition for proselytising heretical ideas, but the person burning in the fire is Ramachandran himself. Ginzburg is always trying to put himself in someone else’s shoes, hence there is another drawing of him wearing shoes that are not his size.^[10]

EB: This becomes an argument in the discussion of “moral imagination,” the capacity of placing yourself in a context. There is a big polemic amongst historians who argue about how much one can imagine history and how that system is validated within academia. Microhistory has been accepted within academia despite its unorthodox methods, which seem like fiction or storytelling. We are arguing here that the place microhistory has in historiography is the same place punk has achieved in music, which is why we have this

When we were in London we visited the exact place of the crime, one of the sites where *Blow-Up* was filmed. We were taking pictures and all of the sudden this woman^[7] starts screaming at us that we cannot take photos of her, she went completely ballistic, it was quite surreal.

EB: As in *Blow-Up*, the project has often become obsessive and we have played with the idea of a particular location and with enlargement in search of clues. This is a scene with the photographer Larrain and Antonioni based on Antonioni’s film *The Passenger* (1975), in which Jack Nicholson plays a television reporter who assumes the identity of a dead stranger.^[6] Here Larrain is dead and Antonioni, who is holding him, is about to take over his identity somehow. This goes back to linking the ideas researched by Ramachandran around the double, how one can occupy the space of

Jorge Satorre y / and Erick Beltrán (Ilustraciones de / Illustrations by Jorge Aviña) *Modelling Standard*, 2010. 58 fotocopias pegadas sobre la pared. Dimensiones variables. Por cortesía de los artistas. / 58 photocopies pasted on the wall. Variable dimensions. Courtesy of the artists.



8



9



10



11
Fantomas contra los vampiros internacionales, 1975
Dibujo de / Drawing by Victor Cruz; Texto de / Script by Julio Cortázar
Excelsior



12
Jorge Satorre and Erick Beltrán (escrito en colaboración con / co-written with Gonzalo Martré, ilustraciones de / illustrations by Jorge Aviña) *El hallazgo del miembro fantasma*, 2011
Cómic de 64 páginas / 64-page comic
Por cortesía de los artistas. / Courtesy of the artists.



13
Inteligencia en llamas, 1975
Dibujo de / Drawing by Victor Cruz; Texto de / Script by Gonzalo Martré
Editorial Novaro.

de situarte en un contexto determinado. Hay una gran polémica entre historiadores que discuten sobre hasta qué punto es posible imaginar la historia y sobre la validez que ese sistema tiene dentro de la Academia. A pesar de sus métodos nada ortodoxos —más parecidos a la ficción o a la narración de historias— la microhistoria ha sido aceptada por la Academia. Aquí defendemos que el lugar de la microhistoria en la historiografía es el mismo que el punk alcanzó dentro de la música, de ahí nuestro dibujo del *sex pistol* Johnny Rotten comiendo Country Life, la marca de mantequilla cuya campaña publicitaria protagonizó.^[9] Está viendo la tele junto a Ginzburg y diciendo “la microhistoria ha muerto”, “larga vida a la microhistoria”, admitiendo que la Academia —el sistema oficial— acabó “comiéndoselos” a ellos.

L: Cortázar nos ha llevado a la mantequilla, pero también a Fantomas y a Martré.

ES: Sí. En el número 201 de *Fantomas* de Martré, titulado *Inteligencia en llamas*, Fantomas se enfrenta a una hermandad que intenta hacerse con todas las bibliotecas del mundo y quemarlas.^[13] En su historieta, Martré recurre a cuatro famosos escritores para que ayuden a Fantomas a frenar a la hermandad. Uno de ellos es Cortázar. Julio Scherer, director del influyente periódico *Excelsior*, envía una copia a Cortázar que le responde tomando también “prestado” a Fantomas como uno de sus personajes y escribiendo en 1975, con gran éxito, la novela gráfica *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.^[11]

L: En vuestro propio cómic resucitáis a Fantomas treinta años después de su desaparición.

JS: Sí. Y estamos muy orgullosos de ello y de que Martré accediera a colaborar con nosotros. El registro de derechos de *Fantomas* se realizó en los sesenta; en el cómic refleja esos ese aspecto y la subsiguiente guerra de propiedad intelectual que Martré se vio obligado a librar. En el cómic, la ficción se mezcla con la realidad. Por ejemplo, los personajes van a Chez Martré, un peculiar bar *underground* que resulta ser, de hecho, un bar real que Martré creó para escritores en su propia casa en la década de los setenta.

PARTE II

L: Señaláis que la muestra incluye una caja-espejo que Ramachandran os dio cuando lo conocisteis. ¿Qué otras aportaciones hay ahí y cómo encajan dentro del proyecto?

PART II

L: You mentioned that the show includes a mirror-box that Ramachandran gave you when you met him; what other contributions are there and how do they work within the project?

EB: Florian Göttke’s work about Saddam Hussein’s doubles (*Me and Saddam*, 2008) for example, or Christoph Keller’s *Stössenseefilme* (*Experiments on the Forensic Meaning of Hypnosis (Re-emerged)*), 2011, which is exactly in the line of our research surrounding clues. It is based on footage found at the bottom of a lake in Berlin in 1945, films of the Nazis making secret hypnosis experiments, things that lie between medical films and crimes.

JS: *Modelling Standard* is an attempt by us to organise our interests, our research, and our points in common.

EB: Está, por ejemplo, la pieza de Florian Göttke sobre los dobles de Saddam Hussein (*Me and Saddam*, 2008), o la de Christoph Keller *Stössenseefilme* (*Experiments on the Forensic Meaning of Hypnosis (Re-emerged)*), 2011, que está exactamente en línea con nuestra investigación sobre las claves. Se basa en un material fílmico encontrado en 1945 en el fondo de un lago de Berlín, filmes de los nazis en los que se practican experimentos secretos de hipnosis, a medio camino entre la filmación médica y el crimen.

JS: *Modelling Standard* es un intento por organizar aquello que nos interesa, nuestra investigación y nuestros puntos en común. Todos los artistas están muy vinculados al proyecto y, naturalmente, también a nosotros nos interesa su trabajo. Hay huellas del amplio trabajo que José Antonio Vega Macotela hizo en un penal mexicano y que lo llevó al final a con-

vertirse en una especie de experto en esa institución tras empaparse de las historias de cada uno de los internos (*Time Divisa*, 2005–2010). Paloma Polo aporta una imagen que forma parte de su investigación sobre la relación que las expediciones astronómicas del siglo XIX tienen con la expansión colonial (*The Path of Totality. Sombra arrojada*, 2011). Hay unos cuantos dibujos de Efrén Álvarez, quien comparte con nosotros un gran número de referencias (*Classroom Collection*, 2005–11). Raphaël Zarka contribuye con un inventario visual de una forma geométrica (*Catalogue raisonné des Rhombicuboctaèdres*, 2011). Presentamos también una colaboración entre Meris Angioletti y un mnemonista (*28 marzo 2009, Hotel Hilton, Milano*, 2009) y una obra de Bernardo Ortíz.

L: ¿Veis la nueva iteración formándose ya? Hablabais antes de una novela...

All of the artists are very linked with the project but of course we are also interested in their practice. There is a trace of an extensive work that José Antonio Vega Macotela made in a Mexican prison, in which in the end he became a kind of expert about that institution after getting to know in detail the stories of each prisoner (*Time Divisa*, 2005–2010). Paloma Polo contributes with an image that is part of her research about the relation of the astronomical expeditions during the 19th century to colonial expansion (*The Path of Totality. Sombra arrojada*, 2011). There are some drawings by Efrén Álvarez, which share a lot of references in common with us (*Classroom Collection*, 2005–11). Raphaël Zarka contributes with a visual inventory of a geometric form (*Catalogue raisonné des Rhombicuboctaèdres*, 2011). We also present a collaboration between Meris Angioletti and a mnemonist (*28 marzo 2009, Hotel*

Hilton, Milano, 2009) as well as a work by Bernardo Ortíz.

L: Do you see the next iteration already forming? You mentioned a novel.

EB: Well, we now know that we would like to explore the collage format. It has been very present from the early stages in the story of the English playwright Joe Orton and his partner, the actor Kenneth Halliwell, with their collages in the library of Islington. In the 1950s and ‘60s in England it was forbidden to be gay, and the person who caught Orton and Halliwell was a librarian who took the trouble to trace them and who took great pleasure in their prosecution.⁴

JS: Sentencing Orton to six months in jail was an incredibly harsh punishment for such a naïve crime. Of course, the biggest paradox is that

EB: En estos momentos, tenemos claro que nos gustaría explorar el formato del collage, presente desde el principio en la historia del dramaturgo inglés Joe Orton y su pareja, el actor Kenneth Halliwell, con sus collages de la biblioteca de Islington. En los años cincuenta y sesenta, ser gay era ilegal en Inglaterra, y la persona que pilló a Orton y Halliwell era un bibliotecario que se tomó la molestia de investigarles y que disfrutó muchísimo con su procesamiento.⁴

JS: La condena a Orton a seis meses de prisión representó un castigo increíblemente duro para un delito tan naif. Por supuesto, la gran paradoja es que esos libros son hoy importantísimos para la colección del Islington Local History Centre. Uno de los collages es la cubierta del libro *Alec Clunes* de J. C. Trewin, una foto en blanco y negro de una calavera en cuya frente Orton y Halliwell colocaron un agujero.

these books are today very important for the Islington Local History Centre collection. One of the collages is the cover of the book *Alec Clunes* by J. C. Trewin, which shows a black-and-white photo of a skull to which Orton and Halliwell added a hole in the forehead.

EB: Orton became famous and Halliwell, whose star as an actor had begun to fade, felt increasingly threatened and isolated. Finally, in 1967 Halliwell murdered Orton with nine hammer blows to the head and then killed himself.

JS: There’s the power of the image for you! In the drawing we have Orton and Halliwell’s cover being analysed by a group of archaeologists who are trying to interpret it as if it were the Rosetta Stone.^[14] The Rosetta Stone has become a term used to represent the crucial key to the process of decryption of encoded information.

drawing of Sex Pistol Johnny Rotten eating Country Life, the butter brand whose advertising campaign he starred in.^[9] He is watching television together with Ginzburg and saying “microhistory is dead,” “long live microhistory,” acknowledging that academia, the official system, ended up “eating” them.

L: Cortázar leads to butter, but also back to Fantomas and Martré.

ES: Yes, in Martré’s 201st issue of *Fantomas*, titled *Inteligencia en llamas* (Intelligence in Flames), Fantomas fights against a brotherhood that tries to gain control of and burn all of the libraries of the world.^[13] In his story, Martré uses four famous writers to help Fantomas stop the brotherhood, one of them being Cortázar. Julio Scherer, editor of the influential newspaper *Excelsior*, sent a copy to Cortázar and he responded by “borrowing” Fantomas as one of

his characters too, and in 1975 he wrote the graphic novel *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (Fantomas against the Multinational Vampires), which was a great success.^[11]

L: You revived Fantomas in your own comic after thirty years of disappearance.

JS: Yes, we are really proud of that and that Martré agreed to collaborate with us. *Fantomas* was copyrighted in the 1960s, and in the comic we address this and the ongoing copyright battle that he is going through. In the comic there is fiction mixed with reality, for instance the characters go to Chez Martré, a strange underground bar that was in fact a real bar that Martré ran for writers at his house in the 1970s.



14↑, 15↓

Jorge Satorre y / and Erick Beltrán (Ilustraciones de / Illustrations by Jorge Aviña) *Modelling Standard*, 2010.
58 fotocopias pegadas sobre la pared. Dimensiones variables. Por cortesía de los artistas.
58 photocopies pasted on the wall. Variable dimensions. Courtesy of the artists.



LA TRAGEDIA DEL CONOCIMIENTO
Aristóteles define la anagnórisis como el cambio de la ignorancia al conocimiento, lo que produce amor o odio entre las personas por el hecho de haberse a tener buena o mala fortuna.

EB: Orton se hizo famoso y Halliwell, cuya estrella como actor había comenzado a declinar, se sintió cada vez más amenazado y aislado. Finalmente, en 1967, Halliwell asesinó a Orton asestándole nueve martillazos en la cabeza. Después se suicidó.

JS: ¡He ahí el poder de la imagen! En el dibujo, vemos a un grupo de arqueólogos analizando la portada de Orton y Halliwell, intentando interpretarla como si fuera la piedra de Rosetta.^[14] El término piedra de Rosetta sirve hoy para ilustrar el punto clave en el desciframiento de una información codificada. En este proceso nos hemos topado con varios ejemplos de piedra de Rosetta, lo que ha resultado verdaderamente fascinante para ir siguiendo y relacionando una cosa con otra, ese momento en que hacen clic y se conectan. Lo que nos lleva a otro de los dibujos que representan

la *anagnórisis*: ese instante de una obra griega en el que un personaje descubre algo esencial.

L: Y que guarda relación con la *peripeteia*, el trágico punto de inflexión.

JS: En este dibujo vemos a Sigmund Freud con su perro, un chow chow llamado Jo-Fi, que parece ser ayudaba a Freud con sus pacientes.^[15] Se cuenta que Freud observaba y analizaba la reacción emocional de sus clientes ante el perro. Años después, cuando Freud enfermó gravemente de cáncer, llamó a Jo-Fi, que reaccionó con rechazo ante su aliento. Para Freud, eso supuso algo así como su *anagnórisis*, el momento en que dejó de luchar contra su cáncer de boca. Al poco murió.

L: ¿Qué cualidades especiales pensáis que habéis aportado cada uno al proyecto? ¿Creéis que son visibles o no?

JS: No creo que sea evidente qué partes son mías y cuáles de Erick. Bueno, ya menos que seas capaz de adivinar de quién es la desastrosa caligrafía!

EB: Llevamos años hablando de esto —puede que siete años en total— discutiendo temas, libros. Obviamente, estábamos al tanto del trabajo del otro. De pronto, nos planteamos que por qué no materializábamos de alguna forma nuestras conversaciones. Dirigí la mirada a la microhistoria, pero entonces Jorge se hizo cargo del tema y profundizó verdaderamente en él, dándome a conocer otra lectura y haciéndome consciente de que mi visión inicial era quizás demasiado ingenua.

L: Antes mencionabais la aceptación de la microhistoria por parte de la Academia, algo interesante si lo ponemos en relación con *Lo inadecuado*, el proyecto de Dora García

We have detected several Rosetta Stone cases during this process, and this has been really fascinating. To trace and tie one thing to another, the moment they click and connect. This relates to another of the drawings that represents the *anagnórisis*: the moment in a Greek play when a character makes a critical discovery.

L: Related to the *peripeteia*, the tragic turning point.

JS: This drawing shows Sigmund Freud with his dog, a Chow Chow called Jo-Fi, who apparently helped Freud with his patients.^[15] It has been said that Freud would observe and analyse the emotional reaction of his clients to his dog. Years after, when Freud was very sick with cancer, he called Jo-Fi and the dog was put off by his breath; for Freud that was somehow his *anagnórisis*, when he stopped fighting mouth cancer, and he died soon after.

L: What special qualities do you think each of you has brought to this project, and do you think that they are visible, or not?

JS: I don't think it's readily clear which parts are my contribution or which parts are Erick's. Well, not unless you can guess who has the bad handwriting!

EB: We have been talking about this for years, maybe seven years in all. We discuss subjects, books, we of course follow each other's work. Suddenly we decided - why don't we materialise our discussions in some form? I started looking at microhistory, and then Jorge took over that subject and really delved into it, giving me another reading and making me realise that my initial vision was perhaps too naïve.

L: You were saying before that microhistory has now been

accepted by academia. This is interesting in relation to *The Inadequate*, Dora García's project for the Spanish Pavilion of the Venice Biennial, which addressed the figure of the outsider and the marginal. Does focusing on the margin always become a centre?

JS: Rather than looking at the marginal, I think our project is about looking into anomalies. One of the criticisms of the first microhistorians was that they focused on anomalies and not on representative figures, to which Ginzburg responded that an anomaly reveals more information because it's always included in a system, because it always speaks about the place it belongs to. It's a symptom.

EB: That's why we refer to medicine so much. For instance, Ramachandran thinks of himself as a kind of Sherlock Holmes - in fact, he had

para el Pabellón Español en la Bienal de Venecia, que aborda la figura del *outsider* y el marginal. Ese centrarse en los márgenes, ¿no acaba siempre convertido en centro?

JS: Más que apuntar a lo marginal, creo que nuestro proyecto se orienta hacia las anomalías. Una de las críticas recibidas por los primeros microhistoriadores era que se centraban en anomalías y no en figuras representativas, a lo que Ginzburg respondió que la anomalía revela más información pues siempre forma parte de un sistema, habla invariablemente del lugar al que pertenece. Es un síntoma.

EB: De ahí nuestras frecuentes alusiones a la medicina. Por ejemplo, Ramachandran se ve a sí mismo como una especie de Sherlock Holmes; de hecho, tiene imágenes de Holmes en su oficina. En Holmes ve a alguien que sabe que, para com-

prender, necesitas ver a la mente revelándose a sí misma en el fallo, en ese instante en el que algo se escapa. Esos escapes ofrecen la posibilidad de entender un sistema.

L: Como diría Jacques Lacan, ¿el analista o el detective como “el sujeto que se supone que sabe”? A propósito de esto, Slavoj Žižek habla, desde un punto de vista psicoanalítico, de dos tipos de detective: el clásico, a la manera de Holmes, centrado en las pruebas y la deducción, y la versión de Raymond Chandler, que se ve envuelto personalmente en el caso e implicado emocionalmente con su cliente-sujeto.⁵ ¿Creéis que vuestro método artístico microhistórico intenta funcionar entre ambos polos?

EB: En microhistoria lo que importa es la búsqueda completa mediante todas las fuentes originales disponibles. Tiene que ver con eso que

describes, pero sigue realmente otra técnica. La imaginación moral a la que antes aludíamos se parece a esa forma de implicación psicológica, pero sabiendo cómo te vas a involucrar. Ginzburg nos explica formas de hacer eso mismo: como un mago, encontrando pistas.

L: ¿Creéis que vuestra constelación de personajes podría reducirse a un tipo de sintomatología particular? Igual que miráis a Warburg, Orton, etc. por su efecto, ¿no estaréis intentando diagnosticar un conjunto de condiciones que podrían recibir vuestro nombre?

EB: Simplemente, estamos creando modelos que responden a circunstancias que necesitamos resolver. Por eso nos nutrimos de fuentes que van más allá del arte. Intentamos encontrar alimento en la física, la neurología, la historia, la semiótica. Curiosamente, los mismos colaboradores a

los que hemos recurrido en busca de información nos invitan ahora a hacer presentaciones de nuestro proyecto.

L: ¿Y cómo de cómodos os encontráis fuera de esa “zona segura” del mundo del arte?

EB: Nuestro problema radica, precisamente, en las dificultades que otro campo de conocimiento encuentra para validar nuestro trabajo, pues dicho campo tenderá siempre a considerar que el *suyo* es el válido. Es algo en sí mismo muy complejo.

JS: Por ejemplo, al principio, nos fue más fácil contactar con Ramachandran que lo que le habría resultado a un neurólogo. Pero al empezar a contarle de donde veníamos se creó algo de tensión. De alguna manera, tenemos que demostrar que tenemos el mismo rigor, o que, en nuestro campo, el rigor es otro, un tipo de rigor que ellos son incapaces de testar.

No estamos exactamente descubriendo algo nuevo, sino intentando ofrecer nuevas lecturas o conexiones. Como en la imagen “*Our Drool*”, todo este conocimiento nos hace babear.

EB: Somos medio arañas, medio babosas: babeamos sin parar.

L: Uno de los momentos de *anagnórisis* en nuestro proyecto reciente con Uqbar fue cuando afirmaron que se contaminaban entre sí. ¿Creéis que en vuestro caso se da una situación parecida?⁶ Tenéis cada uno vuestra propia práctica artística, pero esta colaboración prolongada, ¿no os lleva a abrir y cerrar ideas?, ¿no os empuja fuera de esas zonas en las que os encontráis a salvo?

EB: Efectivamente, nuestro modelo aspiraba a hacer algo que ninguno de los dos normalmente hace. Nos estamos dando ciertas libertades a nosotros mismos.

L: ¿Os veis como comisarios?

EB: En este caso, sí. Sin embargo, nuestra invitación a algunos colaboradores no siguió un planteamiento curatorial. Jorge Aviña estaba implicado desde el inicio, y en el caso de la obra de Florian Göttke, nos interesaba la pieza que mostramos por su metodología. Es mitad investigación, mitad intuición.

JS: Hay momentos en los que se desencadenan relaciones. Hay un dibujo del fenómeno de la *apofenia*, la experiencia consistente en ver patrones o conexiones en datos aleatorios o carentes de significado. Un ejemplo famoso es el de “The Dark Side of the Rainbow”, un caso de aparente coincidencia entre la película *El Mago de Oz* y el álbum de Pink Floyd *The Dark Side of the Moon*.⁷ [16]

EB: Sí. Hay personas que ven sincronía entre las dos y han decidido que siguen el mismo patrón.

pictures of Holmes in his office. He sees in Holmes someone who knows that, in order to understand, you need to see the mind revealing itself as it fails, when something is leaking. These leaks offer the possibility of understanding a system.

L: The analyst or the detective as “the subject supposed to know,” as Jacques Lacan would have it? Related to this, Slavoj Žižek has discussed two types of detective from a psychoanalytic point of view: the classic one who follows evidence and deduction, such as Holmes, and the Raymond Chandler version who gets personally embroiled in the case and emotionally involved with his client-subject.⁵ Do you think your microhistorical artistic method tries to work within such poles?

EB: The important thing in microhistory is the complete search through all of the available original sources.

It is related to what you describe but it really follows another kind of technique. The moral imagination we talked about before resembles this way of being psychologically involved, but therefore you have to know how are you going to involve yourself. Ginzburg tells us ways of doing this – like a magician, finding clues.

L: Do you think that your constellation of characters is reducible to a particular kind of symptomatology? In the same way that you are looking into Warburg, Orton, etc., through their affect, are you perhaps trying to diagnose a set of conditions that might come under your names?

EB: We are just creating models depending on the circumstances we need to resolve, that’s why we are being fed by fields other than art. We try to nourish ourselves from physics, neurology, history, semiot-

ics. Funnily enough, we’ve now been invited to make presentations of our project by the same collaborators from whom we have been taking information.

L: So how comfortable are you in taking it out of your “comfort zone” of the art world?

EB: We are having trouble precisely in that another field of knowledge finds it hard to validate our work, because they will always consider *their* field to be the valid one. That is quite complex itself.

JS: For example, at the beginning, when we tried to contact Ramachandran, it was easier for us than for a neurologist. But when we start explaining about our backgrounds it created a bit of tension. We somehow need to prove we have the same rigor, or that the rigor in our field is different, of a kind they cannot

prove. We are not exactly discovering anything new, but we are trying to offer new readings or links. Like the “*Our Drool*” image, we are drooling before all this knowledge.

EB: We’re between a spider and a slug: we are drooling all the way!

L: One of the *anagnórisis* moments in our recent project with Uqbar was when they said that they were contaminating each other. In your case do you see a similar situation?⁶ You each have your own artistic practice yet through this long-term collaboration you open and close ideas, and push each other out of your safe areas?

EB: Our model was indeed aimed at doing something that neither of us would normally do. We are giving ourselves concessions.

L: Do you see yourselves as curators?

EB: In this case, yes. However, the invitation of certain collaborators was not done curatorially. Jorge Aviña was already involved from the beginning. In the case of Florian Göttke’s work we were interested in the piece we are presenting because of its methodology. It is half investigation, half intuition.

JS: There are some moments where you are provoking relationships. There is a drawing on this phenomenon of *apophenia*, the experience of seeing patterns or connections in random or meaningless data, famously in the case of “The Dark Side of the Rainbow,” which seemingly brings together the film *The Wizard of Oz* with Pink Floyd’s album *The Dark Side of the Moon*.⁷ [16]

EB: Yes, some people see synchronicity between the two things, and have decided that they must follow the same pattern.

JS: We are perhaps producing a lot of *apophenia* ourselves, yet we are trying to be as rigorous as possible with our research and trying to prove that there are real relations. When we started collaborating we tried to find a middle term, but still something that we otherwise wouldn’t do. I can say that I convinced Erick to use drawing, because he just wanted to work with diagrams. But that’s one of the points I often discuss with Erick, the informational density of his presentations. Yet Erick wasn’t convinced about working with Aviña, as I had worked with him before, but we talked and talked and we came to terms with it.

L: Erick, what do you say to that?

EB: I do have a *horror vacui* problem! Jorge’s work is somehow more minimalistic and I tend to be the opposite. However, I really appreciate how Jorge’s work makes con-

JS: Quizás estemos generando nosotros mismos un montón de *apofenia*, aunque lo que intentamos es ser todo lo rigurosos que podemos en nuestra investigación y tratar de demostrar la existencia de relaciones reales. Cuando empezamos a colaborar, intentamos encontrar un terreno intermedio, pero tenía que ser algo que, de otra forma, no haríamos. Puedo afirmar que Erick quería trabajar solamente con gráficos pero yo le convencí de que debía usar el dibujo. Pero ese es uno de los puntos que suelo discutir con Erick, la densidad informativa de sus presentaciones. Erick no estaba convencido de trabajar con Aviña porque yo había colaborado con él antes, pero hablamos y hablamos y al final lo asumimos.

L: Erick, ¿qué tienes que decir a eso?

EB: ¡Mi problema es de *horror vacui*! El trabajo de Jorge es, hasta cierto

punto, más minimalista, mientras que yo tiendo a lo contrario. Sin embargo, me gusta cómo la obra de Jorge va haciendo conexiones, y hay ahí un gran flujo conector. Por eso, el collage puede representar una nueva fase para ambos. Lo importante aquí es que los dos nos hemos lanzado a explorar temas que no habíamos abordado antes.

JS: Obviamente, confío en Erick, pero hemos de aceptar que hay cosas del otro que no nos gustan, y creo que eso es más importante. Hay respeto, pero también honestidad. No estoy de acuerdo con algunas de sus decisiones artísticas, y hasta puedo desconfiar de ellas, pero las acepto de la misma forma que él acepta mi trabajo. Y aunque partimos, naturalmente, de la confianza, ino estoy seguro de que él confiara en mí en un primer momento!

EB: ¡Ja ja ja...! De hecho, todo empezó como un error. Llevábamos más de un año planeando hacer un proyecto juntos, pero no acabábamos de decidirnos, hasta que en un momento dado nos vimos empujados a ello. Creo que, en última instancia, el aspecto central del proyecto es que estamos llevando la investigación a un nuevo campo. Y creo que se trata de algo revolucionario. Es la primera vez que esta información se ve junta, formando un todo. Estamos haciendo conexiones que nadie antes ha hecho. Los científicos no se lo van a tomar en serio, pero las relaciones que estamos haciendo, no importa lo intuitivas, tontas o apofénicas que parezcan, son una novedad. Babear babearemos, pero estamos dejando huella.

by John Tedeschi and Anne C. Tedeschi (Johns Hopkins University Press, 1989), p. 102. The Italian edition is "Spie: Radici di un paradigma indizario," in Aldo Gargani and Carlo Ginzburg, *Crisi della ragione* (Einaudi, 1979).

3 Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*, compiled between 1924 and 1929, was based on his collection of thousands of photographs, reproductions from books, magazine and newspaper clippings, leaflets, etc. - imagery that ranged from antiquity to the early 20th century. The art historian arranged tableaus of these materials in groupings devoted to particular subject areas and by an "affinity for one another" or the principle of "good company."

4 Joe Orton and Kenneth Halliwell would take books from their local library and modify the cover art before returning them. They were eventually discovered and prosecuted for stealing and damaging library books in May 1962, and charged with five counts of theft and malicious damage, after having admitted to damaging more than 70 books. They were jailed for six months and fined £262.

1 *Modelling Standard*, an exhibition organized by Jorge Satorre and Erick Beltrán. The other participants were Christoph Keller, Raphaël Zarka, Paloma Polo, Bernardo Ortiz, Efrén Álvarez, Meris Angioletti, José Antonio Vega Macotela, Vilayanur Ramachandran, Jorge Aviña, and Florian Göttke. Galería Joan Prats, Barcelona, November-December 2011.

2 Carlo Ginzburg, 'Clues: Roots of an Evidential Paradigm', in *Clues, Myths, and the Historical Method*, translated

1 *Modelling Standard* es una exposición organizada por Jorge Satorre y Erick Beltrán. Los otros participantes son Christoph Keller, Raphaël Zarka, Paloma Polo, Bernardo Ortiz, Efrén Álvarez, Meris Angioletti, José Antonio Vega Macotela, Vilayanur Ramachandran, Jorge Aviña y Florian Göttke. Galería Joan Prats, Barcelona, noviembre-diciembre 2011.

2 Carlo Ginzburg, "Clues: Roots of an Evidential Paradigm", en *Clues, Myths, and the Historical Method*, traducción de John Tedeschi y Anne C. Tedeschi (Johns Hopkins University Press, 1989), p. 102. Edición italiana: "Spie: Radici di un paradigma indizario", en Aldo Gargani y Carlo Ginzburg, *Crisi della ragione* (Einaudi, 1979).

3 *Mnemosyne Atlas*, de Aby Warburg, compilada entre 1924-1929, se basó en su colección de miles de fotografías, reproducciones de libros, recortes de revistas y periódicos, folletos, etc., una imaginería que va de la Antigüedad a los inicios del siglo XX. Con todo ello, el historiador del arte creó unas tablas, organizando el material por grupos

5 Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (October Books, 1991).

6 Uqbar (Irene Kopelman & Mariana Castillo Deball), *Amikejo*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, 25 June-11 September 2011.

7 "The Dark Side of the Rainbow" commonly refers to rumours circulated since at least 1994 that the 1973 Pink Floyd album *The Dark Side of the Moon* was written as a soundtrack for the 1939 film *The Wizard of Oz*. Playing the film and the album at the same produces coincidences such as Dorothy beginning to jog at the lyric "no one told you when to run," and Dorothy balancing on a tight-rope fence during the line "balanced on the biggest wave."

dedicados a áreas temáticas específicas y por "afinidad recíproca" bajo el principio de "buena vecindad".

4 Joe Orton y Kenneth Halliwell tomaban prestados libros de la biblioteca local y alteraban el diseño de la cubierta antes de devolverlos. Finalmente descubiertos, en mayo de 1962 se les procesó por robar y dañar libros, obteniendo cinco condenas por robo y daño doloso, tras confesar haber causado destrozos en más de 70 libros. Se les sentenció a seis meses de prisión y multa de 262 libras esterlinas.

5 Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (October Books, 1991).

6 Uqbar (Irene Kopelman y Mariana Castillo Deball), *Amikejo*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, 25 de junio-11 de septiembre de 2011.

7 "The Dark Side of the Rainbow" se refiere comúnmente a los rumores que circularon desde, al menos, 1994, que defendían que el álbum de Pink Floyd

nections, and there is a lot of in-between juice. This is why collage can be a new stage for both of us. What's important here is that we both really launched ourselves into looking into subjects we have not addressed before.

JS: Of course I trust Erick, but we also accept the parts we don't like about each other, which I think is more important. There is respect but also honesty. I don't agree with some of his artistic decisions, or I'm even suspicious of them, but I accept them as much as he accepts my work. We of course start with trust, but I'm not sure he trusted me to start with!

EB: Ha ha ha...! In fact it actually started as a mistake, out of doubt. We were planning on doing a project together over a year before, but it never happened. But then there was a moment when we were pushed to do it. I think in the end that the very

core aspect of the project is that we are moving the research into a new field. That is revolutionary, I think. It is the first time this information has been seen together as a whole - we are making some connections that nobody has made before. Scientists won't take it seriously, but the relations we are making, however intuitive, silly or apophenic they may seem, are novel. We might be drooling, but we are making a mark!

by John Tedeschi and Anne C. Tedeschi (Johns Hopkins University Press, 1989), p. 102. The Italian edition is "Spie: Radici di un paradigma indizario," in Aldo Gargani and Carlo Ginzburg, *Crisi della ragione* (Einaudi, 1979).

3 Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*, compiled between 1924 and 1929, was based on his collection of thousands of photographs, reproductions from books, magazine and newspaper clippings, leaflets, etc. - imagery that ranged from antiquity to the early 20th century. The art historian arranged tableaus of these materials in groupings devoted to particular subject areas and by an "affinity for one another" or the principle of "good company."

4 Joe Orton and Kenneth Halliwell would take books from their local library and modify the cover art before returning them. They were eventually discovered and prosecuted for stealing and damaging library books in May 1962, and charged with five counts of theft and malicious damage, after having admitted to damaging more than 70 books. They were jailed for six months and fined £262.

1 *Modelling Standard*, an exhibition organized by Jorge Satorre and Erick Beltrán. The other participants were Christoph Keller, Raphaël Zarka, Paloma Polo, Bernardo Ortiz, Efrén Álvarez, Meris Angioletti, José Antonio Vega Macotela, Vilayanur Ramachandran, Jorge Aviña, and Florian Göttke. Galería Joan Prats, Barcelona, November-December 2011.

2 Carlo Ginzburg, 'Clues: Roots of an Evidential Paradigm', in *Clues, Myths, and the Historical Method*, translated

5 Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (October Books, 1991).

6 Uqbar (Irene Kopelman & Mariana Castillo Deball), *Amikejo*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, 25 June-11 September 2011.

7 "The Dark Side of the Rainbow" commonly refers to rumours circulated since at least 1994 that the 1973 Pink Floyd album *The Dark Side of the Moon* was written as a soundtrack for the 1939 film *The Wizard of Oz*. Playing the film and the album at the same produces coincidences such as Dorothy beginning to jog at the lyric "no one told you when to run," and Dorothy balancing on a tight-rope fence during the line "balanced on the biggest wave."



16 - Jorge Satorre y / and Erick Beltrán (Ilustraciones de / Illustrations by Jorge Aviña) *Modelling Standard*, 2010. 58 fotocopias pegadas sobre la pared. Dimensiones variables. Por cortesía de los artistas. 58 photocopies pasted on the wall. Variable dimensions. Courtesy of the artists.