

CODIFICAR, DECODIFICAR Y OTRAS OPERACIONES

OF ENCODING, DECODING AND OTHER OPERATIONS

MANHATTAN CÓDICE

MIGUEL ÁNGEL RÍOS



JULIETA ELENA GONZÁLEZ

“Ahora la tierra entera tenía una lengua y pocas palabras. Y a medida que los hombres emigraron desde el Este, encontraron una planicie en la tierra de Shinar y allí se asentaron. Y se dijeron los unos a los otros: «Venid, construyámonos una ciudad y una torre con su cúspide en los cielos, vamos a hacernos un nombre para así no ser esparcidos por toda la faz de la tierra». Y el Señor bajó a ver la ciudad y la torre que los hijos del hombre habían construido. Y el Señor dijo: «Mirad, son un solo pueblo, y tienen una sola lengua (...) Venid, bajemos, y allí confundamos su lengua, de manera que no se puedan entender los unos a los otros.» Y así el Señor los esparció por toda la faz de la tierra...

[*Génesis*, 10:6-11:9]

El espacio monumental le ofrece a cada miembro de una sociedad una imagen de esa membresía, una imagen de su rostro social. Constituye entonces un espejo colectivo más fiel que cualquier espejo personal (...) El monumento efectúa así un consenso, y esto en el sentido más fuerte de la palabra, al hacerlo práctico y concreto.

[Henri Lefebvre, *The Production of Space*]

“Now the whole earth had one language and few words. And as men migrated from the East, they found a plain in the land of Shinar and settled there. And they said to one another, «Come, let us build ourselves a city, and a tower with its top in the heavens, and let us make a name for ourselves, lest we be scattered abroad upon the face of the whole earth». And the Lord came down to see the city and the tower, which the sons of men had built. And the Lord said, «Behold, they are one people, and they all have one language (...) Come, let us go down, and there confuse their language, that they may not understand one another's speech.» So the Lord scattered them abroad from there over the face of all the earth ...”

[*Genesis*, 10:6-11:9]

“Monumental space offered each member of a society an image of that membership, an image of his or her social visage. It thus constituted a collective mirror more faithful than any personal one (...) The monument thus effected a consensus, and this in the strongest sense of the term, rendering it practical and concrete.”

[Henri Lefebvre, *The Production of Space*]

El intento de definir una identidad colectiva ha estado siempre asociado a la construcción de la ciudad. Después de todo, es dentro del espacio de la ciudad donde se lleva a cabo el teatro de la vida social, donde las leyes que gobiernan nuestra existencia cotidiana son establecidas. Es la ciudad la que nos otorga una identidad y sentido de pertenencia como sus “ciudadanos”; es la ciudad la que concretamente constituye un microcosmos hecho por el hombre, uno no enteramente sujeto a las leyes de la naturaleza. Cuando las tribus nómadas del Medio Oriente se asentaron para construir una ciudad, nació la civilización occidental. La idea de una vida social y cívica tuvo un desarrollo paralelo al de la ciudad, y el diseño de la misma refleja la naturaleza de las relaciones humanas colectivas; un sistema de jerarquías, derechos, deberes y funciones. La ciudad también encarna la idea de trascendencia, de algo que permanecerá en pie más allá de nuestra efímera existencia como seres mortales. Así, el monumento y el espacio público son centrales en la organización de la estructura de la ciudad: uno, para servir de testimonio de su propia naturaleza trascendental; el otro, como escenario para la negociación de las relaciones sociales. La torre —originalmente el silo, donde el excedente de la cosecha era almacenado— siendo la edificación más alta y más cercana al “cielo”, se ha convertido en un emblema de este espacio monumental.

La ciudad también podría decirse que contiene en sus espacios públicos, específicamente en sus parques y jardines, la idea de Arcadia; de ese paraíso del cual fue expulsado el hombre y condenado a dispersarse por la faz de la tierra. En consecuencia, en este pasaje bíblico que recuenta la construcción de la primera ciudad en la civilización occidental, está implícita la idea de diáspora, en tanto que el intento de construir una ciudad y una torre era el de salvaguardar la identidad de un pueblo. Derrida se refiere al tema de Babel de una manera distinta pero que sugiere la idea de consolidación de una identidad, de una identidad materializada en el nombre. “Una tribu, los Semitas, cuyo nombre quiere decir *Nombre*, por consiguiente, una tribu llamada Nombre quiere erigir una torre que se supone alcanzará el firmamento, de acuerdo a las escrituras, con el objetivo de hacerse un nombre pa-

The endeavour to define a collective identity has historically been associated with the construction of the city. It is, after all, within the space of the city that the theatre of social life unfolds, where the laws that govern our day-to-day existence are established. It is the city that gives us our identity and a sense of belonging to a given society as its “citizens”; it is the city that concretely constitutes a manmade microcosm, one not entirely subject to the laws of nature. When the nomadic tribes of the Middle East settled down to build a city, Western civilization came into being. The idea of societal life was born in the city, and its design reflects the nature of collective human relationships, a system of hierarchies, rights, duties, and functions. The city also incarnates the idea of transcendence, of something that will remain beyond our ephemeral existence as mortal creatures. Thus the monument and the urban public space are central in the organization of the structure of the city: one to stand as testimony of its own transcendental nature; the other, to serve as backdrop for the negotiation of social relationships. Originally the silo —where surplus grain was stocked— the tower, as the highest building and the closest one to heaven, has become an emblem of this monumental space.

The city could also be said to contain in its open public spaces, specifically in its parks and gardens, the idea of *Arcadia*, of that paradise from which man was expelled and condemned to eternal wandering. Consequently, in this biblical passage citing the construction of the first city in Western civilization, is implicit the idea of diaspora inasmuch as the attempt to build a city and a tower was to safeguard man’s identity and manifested the desire to recreate some kind of ‘haven’ that would prevent mankind’s much feared dispersal “all over the face of the earth.” Derrida brings up the subject of Babel in a different way but one which suggests the idea of the consolidation of an identity, an identity materialized in the name. “A tribe, the Semites, whose name means ‘name’, a tribe therefore called name want to erect a tower supposed to reach the sky, according to the Scriptures, with the aim of making a name for itself (...) But God descends and spoils the enterprise by uttering one word:

ra sí misma (...) Pero Dios desciende y frustra la empresa al pronunciar una palabra: «Babel», y esta palabra es un nombre que se asemeja a un sustantivo que quiere decir confusión. Con esta palabra Dios condena a la humanidad a la diversidad de lenguajes. En consecuencia, tienen que renunciar a su plan de dominación mediante un lenguaje universal". [1]

Así, este ejercicio hermenéutico inspirado por la interpretación de un códice –en este caso, el más reciente cuerpo de trabajo de Miguel Ángel Ríos, titulado incidentalmente *Manhattan Códice*– está definido por el análisis de algunas de las ideas presentes en este pasaje bíblico. Específicamente aquellas de: diáspora; de la construcción de una ciudad como afirmación de la identidad; y de la idea de consenso encarnada en el espacio público y monumental, presente aquí en la referencia a la torre.

Manhattan Códice es antes que nada un nombre, y un nombre compuesto de dos palabras: una, un nombre híbrido derivado del nombre indígena de la isla de Manhattan, *Manahatta*; la segunda, la palabra "códice", en español. Hay, en la primera, una alusión a una ciudad: Nueva York, un símbolo de la nueva Babilonia, la ciudad por excelencia. Y en la palabra "códice", una referencia más abstracta al problema del lenguaje, de la traducción, de la inteligibilidad y de la representación en general. La naturaleza del nombre y la diversidad de lenguajes que coexisten en un mismo espacio social y arquitectónico –aquel de la ciudad– son de alguna manera la premisa de este cuerpo de trabajo. El lenguaje, el problema de la traducción y la fragmentación son problemas a los cuales se dirige la serie de obras de esta exposición. Una fragmentación del lenguaje que, aunque alusiva a la imagen de la torre de Babel, también se refiere a una situación contemporánea social y urbana muy concreta. Como tal, esta fragmentación del lenguaje es una que puede ser percibida más que nada a través del habla. Tradicionalmente, y hasta hace no mucho, esta fractura del lenguaje no era reconocida como positiva dentro del lenguaje escrito pero era más aceptada dentro de los confines de la comunicación oral y la experiencia cotidiana. Es entonces, en el espacio de la ciudad, de la calle, donde se ponen de manifiesto las "lenguas quebradas". Este recurso a la ex-

'Babel', and this word is a name which resembles a noun meaning confusion. With this word he condemns mankind to the diversity of languages. Therefore they have to renounce their plan of domination by means of a language which would be universal." [1]

Hence, this hermeneutic exercise inspired by the interpretation of a codex - namely, this most recent body of work by Miguel Ángel Ríos incidentally entitled *Manhattan Códice* - is defined by the analysis of some ideas present in this biblical passage. Specifically those of: diaspora; the construction of a city as an affirmation of identity; and the idea of consensus embodied in monumental and public space, present here in the reference to the tower.

Manhattan Códice is first of all a name, and a name composed of two words in different languages: one a hybrid name derived from the original Native American name of the island of Manhattan, *Manahatta*; the second one, the Spanish word for codex. There is, in the first one, a reference to a city, New York, a symbol of the new Babylon, *the quintessential city*. And in the word *Códice*, a more abstract reference to the problem of language, translation, intelligibility and representation as a whole. It is then, the nature of the name and the diversity of languages coexisting within one social and architectural space - that of the city - the underlying theme that marks this work throughout. Language, the problem of translation and its fragmentation are some of the basic issues addressed by the series of works in this exhibition. A fragmentation of language that, while alluding to the image of the tower of Babel, also refers to a very concrete contemporary social and urban situation. As such, this fragmentation is one that can mostly be perceived through oral language. Traditionally, and until very recently, this fracture was not readily acknowledged as a positive one in written language but was more accepted within the confines of oral communication and everyday experience. Thus, it is in the space of the city, of the street, that we come to terms with broken languages. This recourse to experience, particularly of the spatial kind, in order to associate the fissures of language to the map and the urban configuration

perencia, particularmente de tipo espacial, para asociar las fisuras del lenguaje a la figura del mapa y el plano de la ciudad, constituye uno de los ejes principales de esta muestra. Y en sus múltiples variaciones sobre el tema del mapa de Manhattan, Miguel Ángel Ríos ha desplegado las diversas posibilidades que ofrece la representación cartográfica –con sus claves, colores, índices e información codificada– para traducir un fenómeno al otro, es decir, la experiencia de la diversidad cultural y étnica, al lenguaje codificado del mapa. Una experiencia que nos es transmitida por el artista principalmente a través de la reinscripción de la superficie bidimensional del mapa en el territorio de la percepción tridimensional.

Esta experimentación con los aspectos fenomenológicos de la obra de arte es, de hecho, la base operacional de una de las piezas de la exposición, un mapa de Manhattan de unos 7 metros de largo. Esta pieza –que no es ni una pintura, ni una escultura, ni una instalación *site-specific*, y a la vez todas estas tres cosas– reproduce con exactitud el plano de la ciudad. Está compuesta de miles de espejos cortados, uno para cada cuadra de Manhattan. El efecto general es el de una fragmentación caótica y un desplazamiento de perspectivas, de la inclusión del espacio expositivo y de los espectadores dentro de la misma, ya que son estos la textura y color de la obra al ser reflejados por los espejos. Más aún, el espejo parece indicar una referencia a la arquitectura del rascacielos de vidrio, desde donde puede ser divisada la ciudad en casi su totalidad como plano, como estructura. Pero más que la estructura reticular de la ciudad –de una presencia enorme tanto en esta obra como en las otras de la exposición– lo que resalta aquí es la total subversión de la función organizadora de la retícula a medida que cada una de las cuerdas se convierte en un fragmento de un espejo “roto”. Este mapa que intenta representar de manera fidedigna la estructura de la ciudad va más allá del plano para retratar el tejido social de un espacio público dado, en este caso particular, aquel de la galería. Al abrir constantemente la posibilidad de que otros, numerosos, espacios sean allí reflejados, este mapa posiblemente se alude al tipo de crecimiento impuesto por la misma estructura reticular de la ciudad. Una ciudad de torres que sólo puede ex-

of the city constitutes one of the pivotal aspects of this work. And in his multiple variations on the theme of the map of Manhattan, Miguel Ángel Ríos has deployed the manifold possibilities of cartographic representation – with its keys, colors, indexes: and codified information – in order to translate one phenomenon into the other, that is, the experience of ethnic and cultural diversity into the coded language of the map. An experience that is conveyed, mainly through the reinscription of the two-dimensional surface of the map into the territory of three-dimensional perception.

This experimentation with the phenomenological aspects of the work of art is in fact the operational basis of one of the pieces in this exhibition, a 20-foot-long map of Manhattan. This piece – neither a painting, nor a sculpture nor a site-specific installation and at the same time all three of them - replicates exactly the map of the city. It is composed of thousands of cut mirrors, one for every single block of Manhattan. The overall effect is that of a chaotic fragmentation and displacement of perspectives, of the inclusion of the gallery space and spectators within the piece since they constitute the texture and color of the work while being reflected by the mirror.

Furthermore, the mirror implies a reference to the architecture of the glass skyscraper, from which the city can be appreciated at bird's eye view, in almost its totality as floor plan, as structure. But what strikes us even more than the grid structure of the city – which is of an enormous presence both in this work as in the others in the exhibition – is the total subversion of the organizing function of the grid as each one of the blocks becomes a fragment of a broken mirror. This map, intended as a faithful rendering of the structure of the city, goes beyond the blueprint to portray the social weave of a given “public” space, in this particular case that of the gallery. Constantly opening the possibility of other, numerous, social spaces to be reflected in it, this map possibly refers to the kind of growth and transformation imposed by Manhattan's own grid plan. A city of towers that can only expand vertically, in any shape and size, as long as this growth is contained within the limits of the block. In

pandirse verticalmente, en cualquier tamaño y forma, siempre y cuando este crecimiento esté contenido dentro de los límites de la cuadra. Además, es interesante notar el empleo que hace el artista del mapa como *ready-made*, específicamente el mapa de Manhattan. Al hacerlo, él no sólo se apropia del plano, o del diseño reticular de la ciudad en sí, pero dentro de la concepción de ese diseño, de un deseo y ambición que Rem Koolhaas ha calificado como una “apoteosis de la retícula (...) El acto de predicción más valeroso de la civilización occidental: la tierra, que divide, desocupada; la población que describe, conjetural; los edificios que ubica, fantasmas; las actividades que enmarca, inexistentes.” [2]

Este acto de apropiación, de esta retícula en particular, sitúa la obra en un contexto político más allá de las preocupaciones formales y la inscribe dentro de uno claramente político que aborda la problemática de las estructuras económicas y sociales en la ciudad y del papel que juega en ellas el elemento de la diversidad étnica.

Acompañando esta pieza, y enfatizando su carácter de instalación, está también una obra en audio que reproduce la fragmentación y el caos de las voces que coexisten en esta ciudad. Este collage sonoro refleja de alguna manera el mosaico de vidrio que contiene al espacio que lo circunda. Perceptualmente, también enfatiza lo momentáneo y efímero de la experiencia urbana, la dinámica de la calle en sí, que como la retícula es protagonista en esta muestra.

El grupo de ocho obras sobre papel que hablan de los distintos grupos étnicos en Nueva York a través de la configuración espacial de sus barrios –viejos y nuevos– dentro de la retícula de Manhattan, constituye aún otra variación sobre la composición estructural de la ciudad. Estos *cut-outs* como los llama Miguel Ángel Ríos en relación al proceso que emplea, han reemplazado su previa técnica de plegado de la superficie del mapa, sin embargo están más cercanos a sus anteriores obras sobre modelos estadísticos y cartográficos. El elemento estadístico, empleado recurrentemente por el artista a lo largo de esta última década, está también presente aquí en la forma de puntos, números y códigos de colores que representan a cada grupo étnico. Puntos y círculos cuyas dimensiones

addition, it is interesting to note the use that the artist makes of the map as a ready-made, specifically the map of Manhattan. In doing so, it is then, not only the blueprint that he appropriates, or the grid plan of the city proper, but within the conception of that grid plan, a desire and ambition described by Rem Koolhaas as an “apoteosis of the gridiron (...) the most courageous act of prediction in Western civilization: the land it divides, unoccupied; the population it describes, conjectural; the buildings it locates, phantoms; the activities it frames, nonexistent.” [2].

This act of appropriation, of this particular grid, thus thrusts the work into another context outside of formal concerns and inscribes it into a clearly political one that addresses issues of social and economic structures within the city, and how the element of ethnic diversity plays a role in them.

Accompanying this work, and stressing its character as an installation, there is an audio piece that reproduces the fragmentation and chaos of voices that coexist in this city. This sonorous collage is in a way reflective of the glass mosaic on the wall that contains the space that surrounds it. Perceptually, it also emphasizes the fleeting and momentaneous qualities of urban experience, of the dynamics of the street itself that, like the grid, shares the spotlight in this exhibition.

The group of eight works on paper that speak of the different ethnic groups in New York through the spatial configuration of their neighbourhoods – old and new – within the Manhattan grid, constitutes yet another variation on the structural composition of the city. These cut-outs, as Miguel Ángel Ríos calls them in relation to the process employed, have replaced his technique of pleating the surface of the map and are more related to the artist’s previous undertakings and operations on cartographic and statistical models. The statistical element, employed recurrently by Ríos throughout this last decade, is also present here in the form of dots, numbers and color codes representing each ethnic group. Dots and circles whose dimensions are reflective of urban densities, colors that are arbitrarily assigned to each ethnicity, and numbers that correspond to dates and

reflejan las densidades urbanas, colores arbitrariamente asignados a cada etnicidad y cifras que corresponden a fechas y datos numéricos relacionados con la historia de la ciudad. De una manera extremadamente austera, estos *cut-outs* ponen de manifiesto el esqueleto de la ciudad, enfatizando una vez más la estructura reticular pero esta vez a través de la ausencia de la cuadra. Esta es una retícula que ha sido cortada y vaciada de su contenido para ser reconstruida asumiendo formas que elaboran una especie de narrativa. Es una retícula en constante proceso de metamorfosis, ya que con los pedazos que el artista ha cortado del mapa, él construye un modelo de una ciudad hipotética más “barroca”, más diversa, más híbrida, que revela el caos que yace bajo el aparente orden de la retícula. Este trabajo también parece sugerirnos un intento de confrontar dos “lenguajes” del arte del siglo XX; el modernismo como una expresión esencialmente europea y norteamericana y aquel arte de las “otras” Américas, muchas veces catalogado como un “arte de lo fantástico”.

Sin embargo, lo que es central a todas estas obras es su operación sobre la base del fragmento, no sólo como proceso formal sino también discursivo. Una fragmentación de la retícula, de la superficie pictórica, del espacio, del lenguaje, de la cultura, de la información, que trasciende los límites de una crítica neo-colonial para también abordar problemas relacionados a la especificidad del medio y otros temas más ligados a la historia del arte. Específicamente en términos de la retícula, Miguel Ángel Ríos construye una que está en constante negación de sí misma, que no es autorreferencial ni autocontenida, una retícula que es contingente sobre la percepción del espectador. Esta retícula refleja esencialmente un deseo humano de trascendencia en la unidad y en un cierto tipo de orden racional, pero un deseo siempre frustrado por el elemento aleatorio e impredecible de la diferencia, por una diversidad que alimenta la confusión, quizás en otras palabras, Babel.

[1] Jacques Derrida, “Architecture Where the Desire May Live”, entrevista con Eva Meyer, *Domus*, vol. 671, 1986, pp. 17-25.

[2] Rem Koolhaas, “Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan”, 1994, Monacelli Press, pp. 18-19.

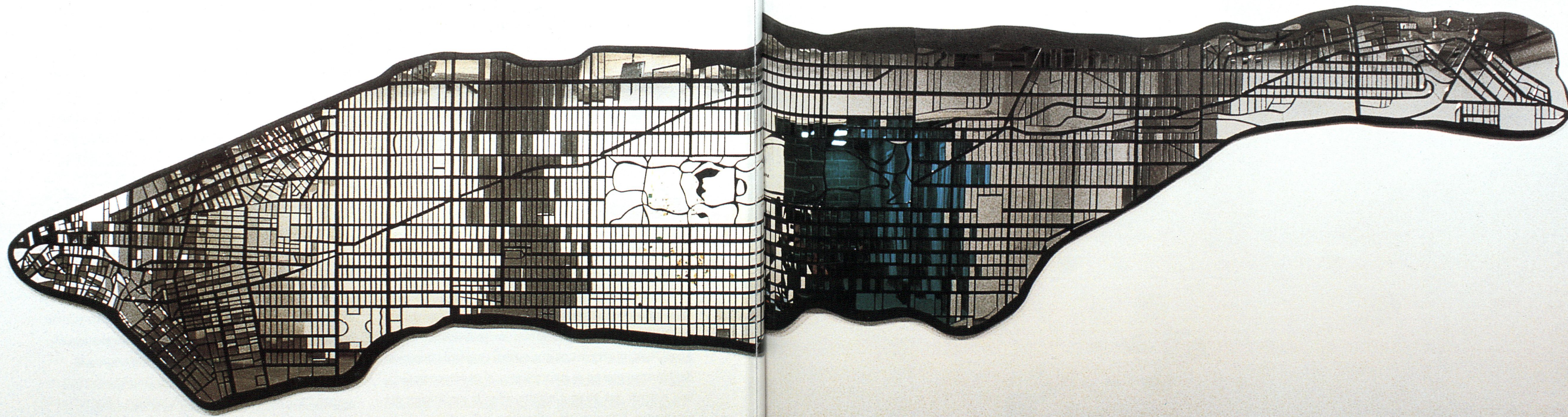
numerical facts pertaining to the history of New York. In an extremely sparse and austere way, these cut-outs render evident the skeleton of the city, emphasizing the grid structure once again, but this time through the absence of the block. This is a grid that has been cut out and emptied of its content to be reconstructed in shapes that elaborate a narrative of sorts. It is a grid in a process of constant metamorphosis, since with the blocks he has cut out from the map, he constructs a more ‘baroque’, organic model of a hypothetical city, more diverse and hybrid, that reveals the chaos underlying its apparent order. This may also suggest an attempt to confront two idioms of twentieth century art, Modernism as an essentially European and American idiom and that art of the ‘other’ Americas, often labeled as an ‘art of the fantastic.’

Nevertheless, what is central to all these works is their operation on the basis of the fragment, not only as a formal process but also as a discursive one. A fragmentation of the grid, of the painterly surface, of space, of language, of culture, of information, that transcends the boundaries of a neo-colonial critique to also address issues of medium specificity and other art-historical concerns. Specifically in terms of the grid, Miguel Ángel Ríos constructs one that is in constant denial of itself, one that is not self-referential and self-contained, one that is contingent on the spectator’s perception. This grid essentially reflects a human desire for transcendence in unity and in a certain kind of rational order, but a desire constantly thwarted by the random and unpredictable element of difference, by a diversity that nurtures confusion, in other words perhaps, “Babel”.

[1] Jacques Derrida, “Architecture Where The Desire May Live”, interview with Eva Meyer, *Domus*, vol. 671, 1986, p.p. 17-25

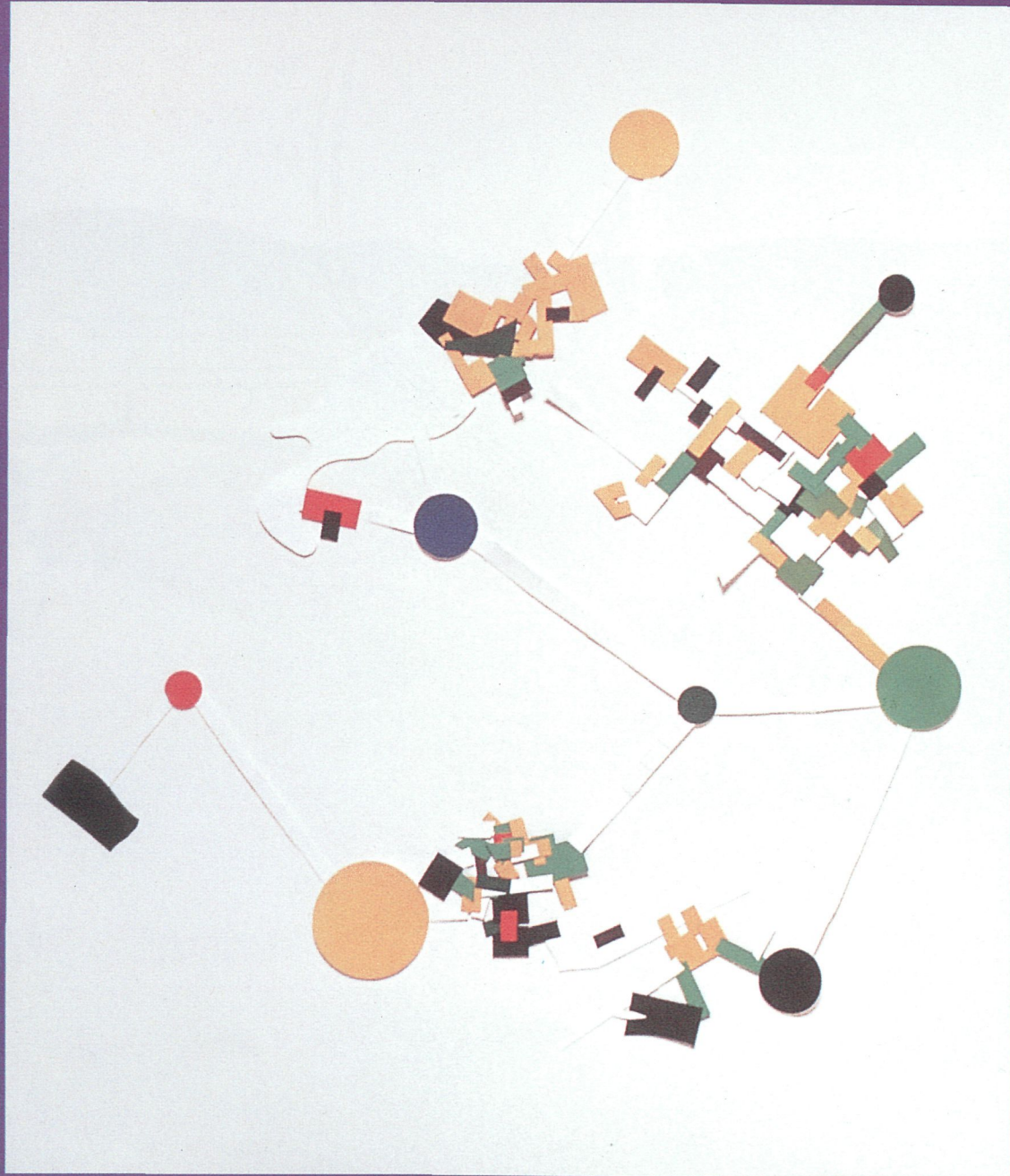
[2] Rem Koolhaas, “Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan”, 1994, *Monacelli Press*, p.p. 18-19.



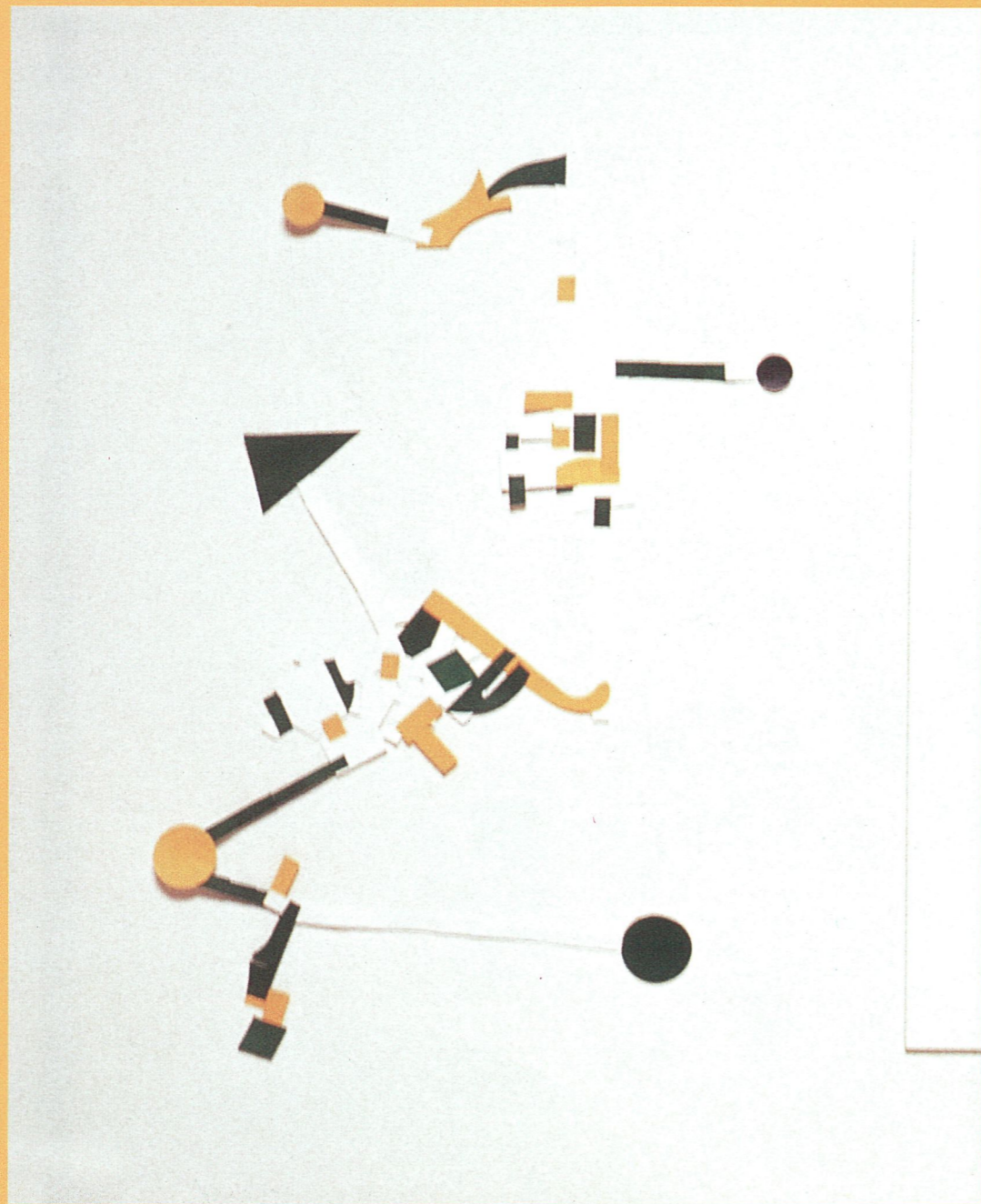


Miguel Ángel Ríos. *Manhattan Códice* (2028), 1998. Acrílico y espejo sobre madera / Acrylic and mirror on wood. 162 x 658 cm.

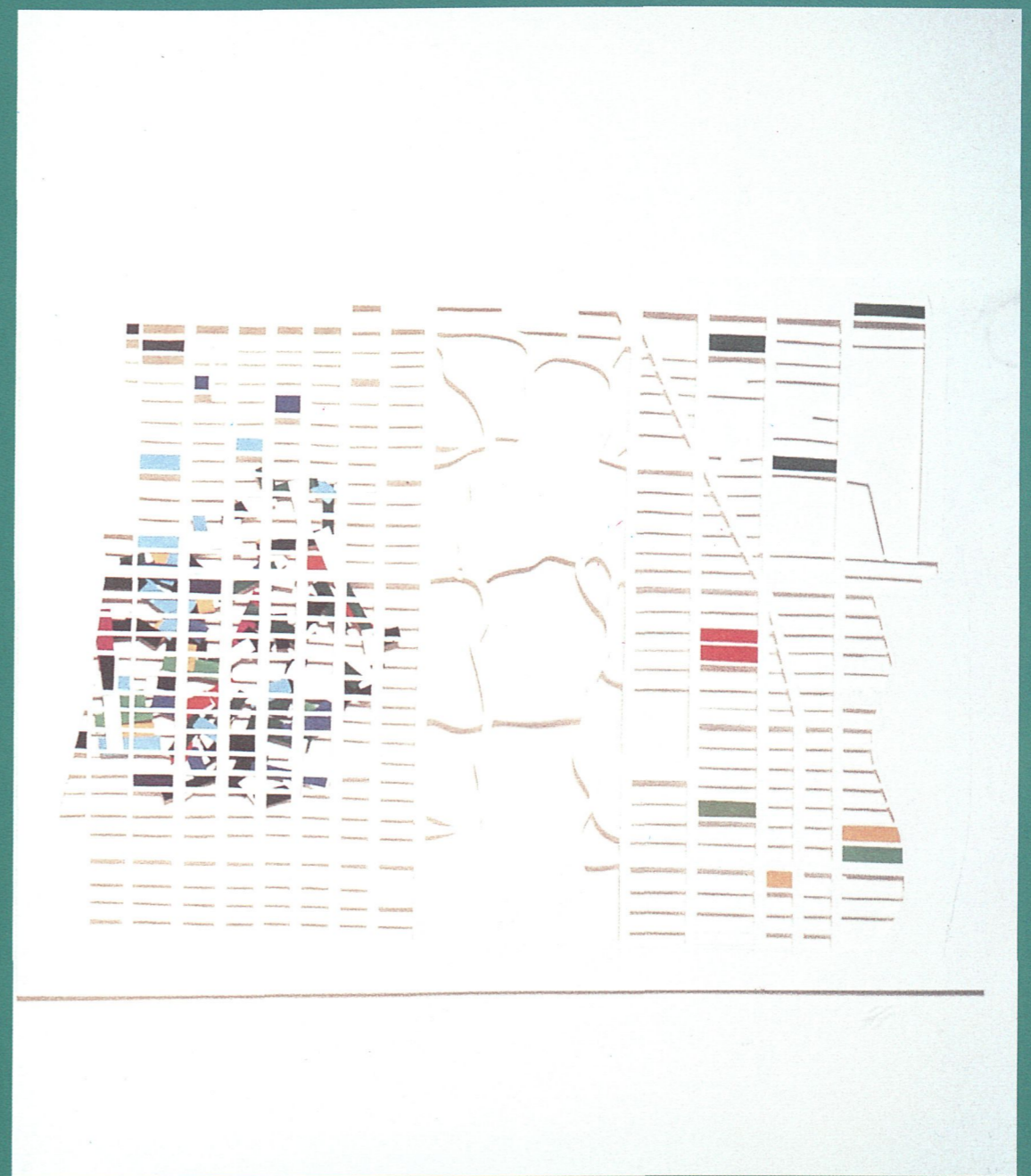
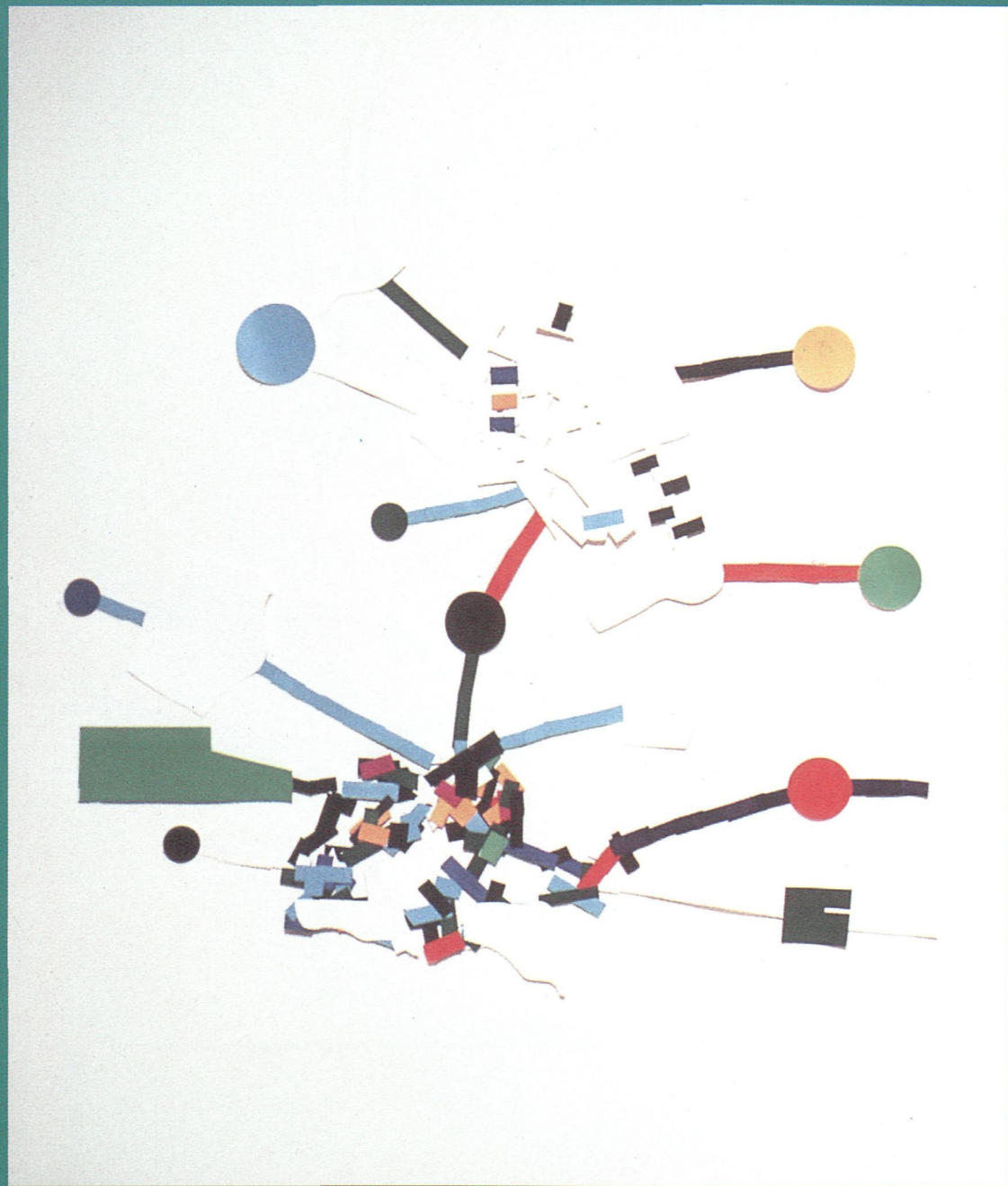
© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006



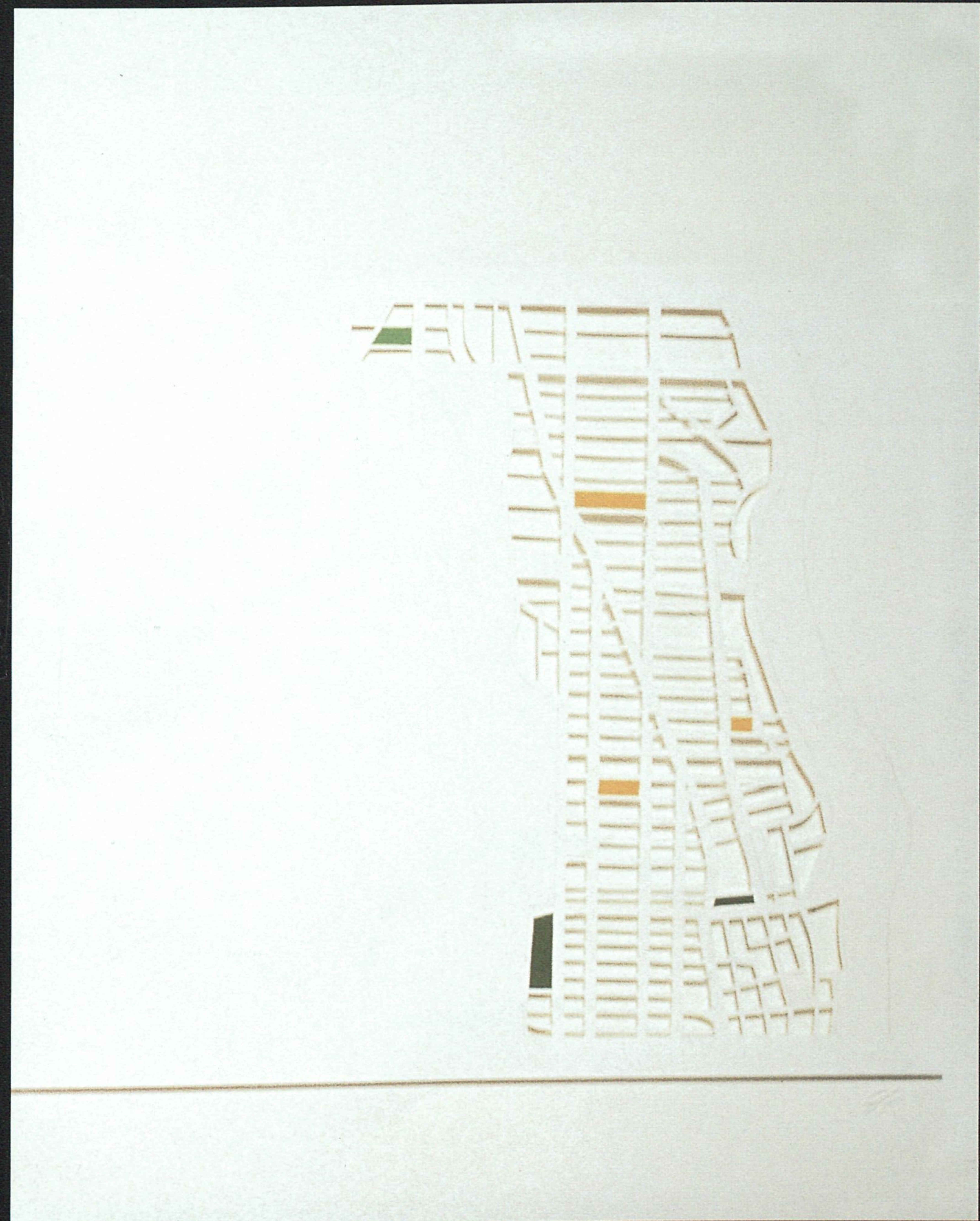
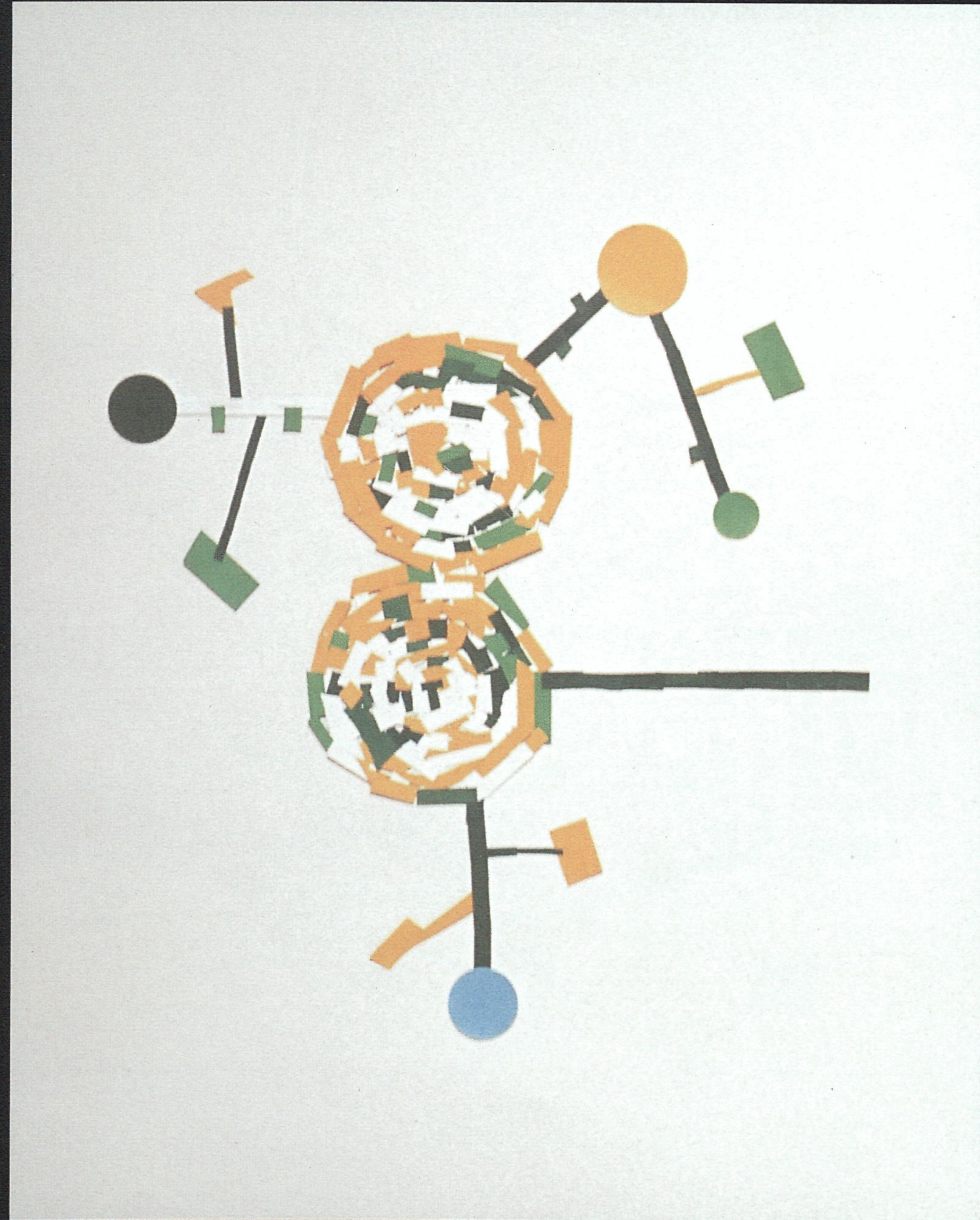
Miguel Ángel Ríos. *2,028 Blocks (Yorkville/El Barrio)*, 1998. Acrílico y lápiz sobre papel recortado/ Acrylic and pencil on cut out paper.
Dimensiones variables / Variable dimensions (76 x 56 cm aprox. / approx.).



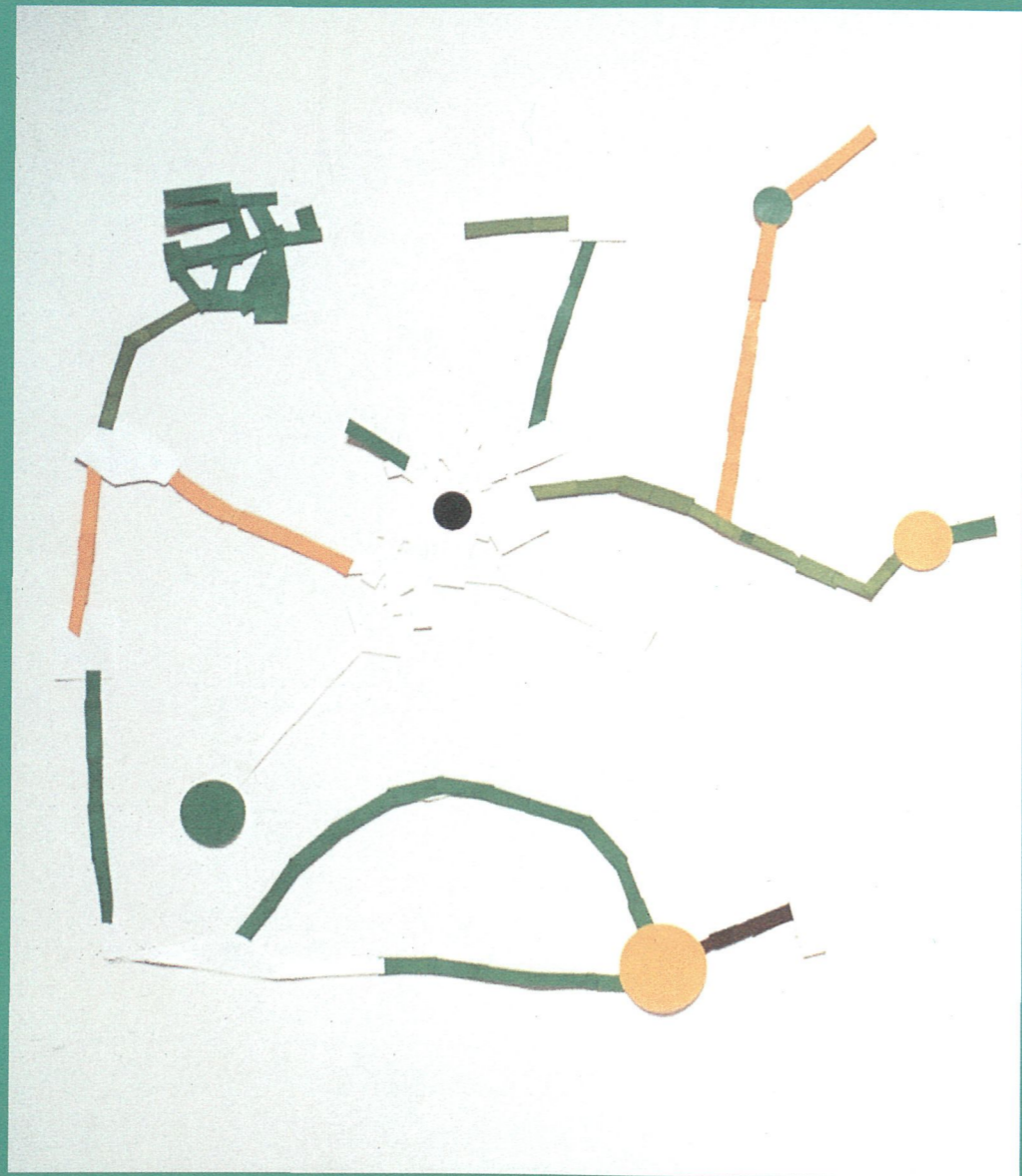
Miguel Angel Ríos. *2,028 Blocks (Inwood)*, 1998. Acrílico y lápiz sobre papel recortado/ Acrylic and pencil on cut out paper.
Dimensiones variables / Variable dimensions (76 x 56 cm aprox. / approx.).



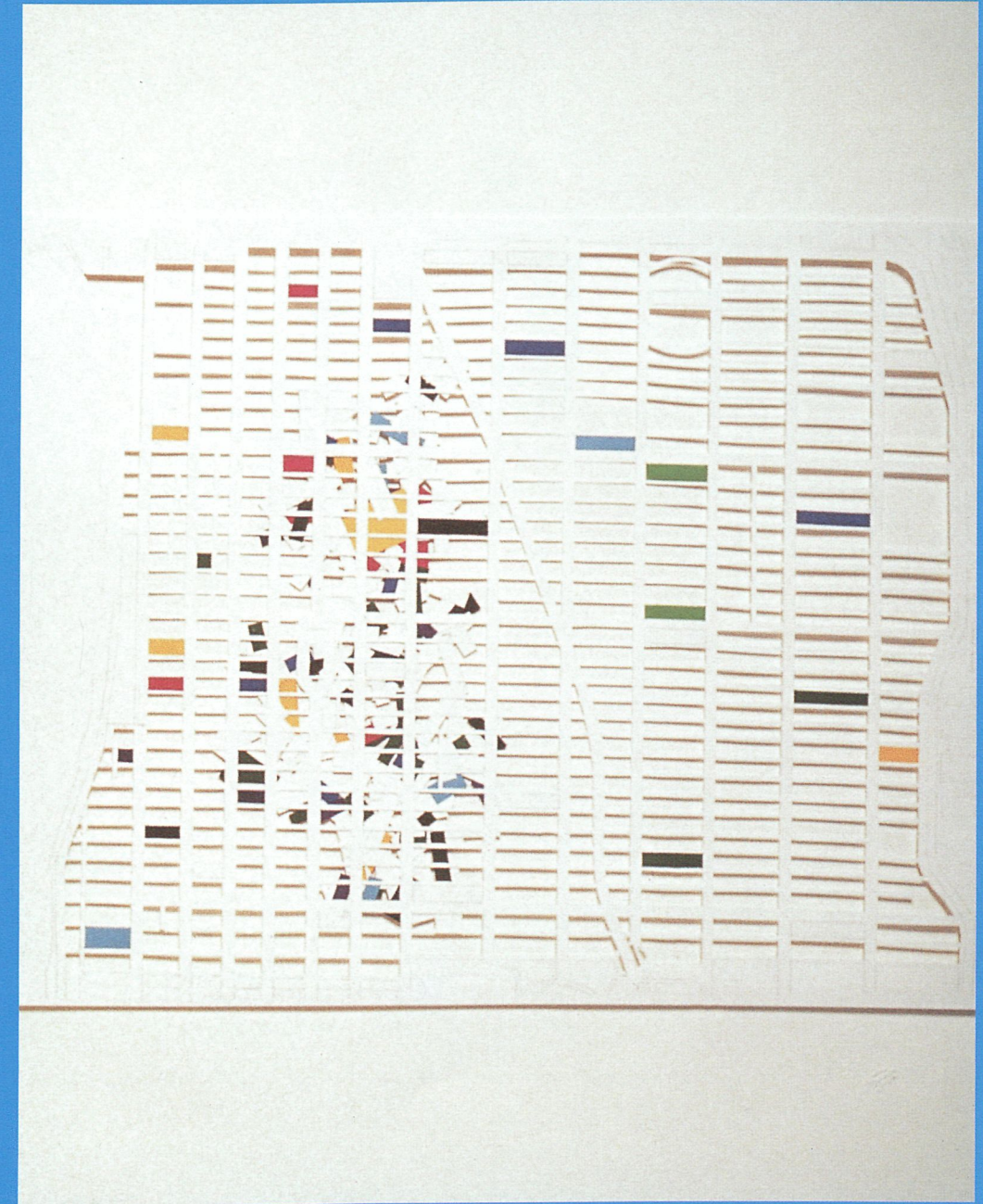
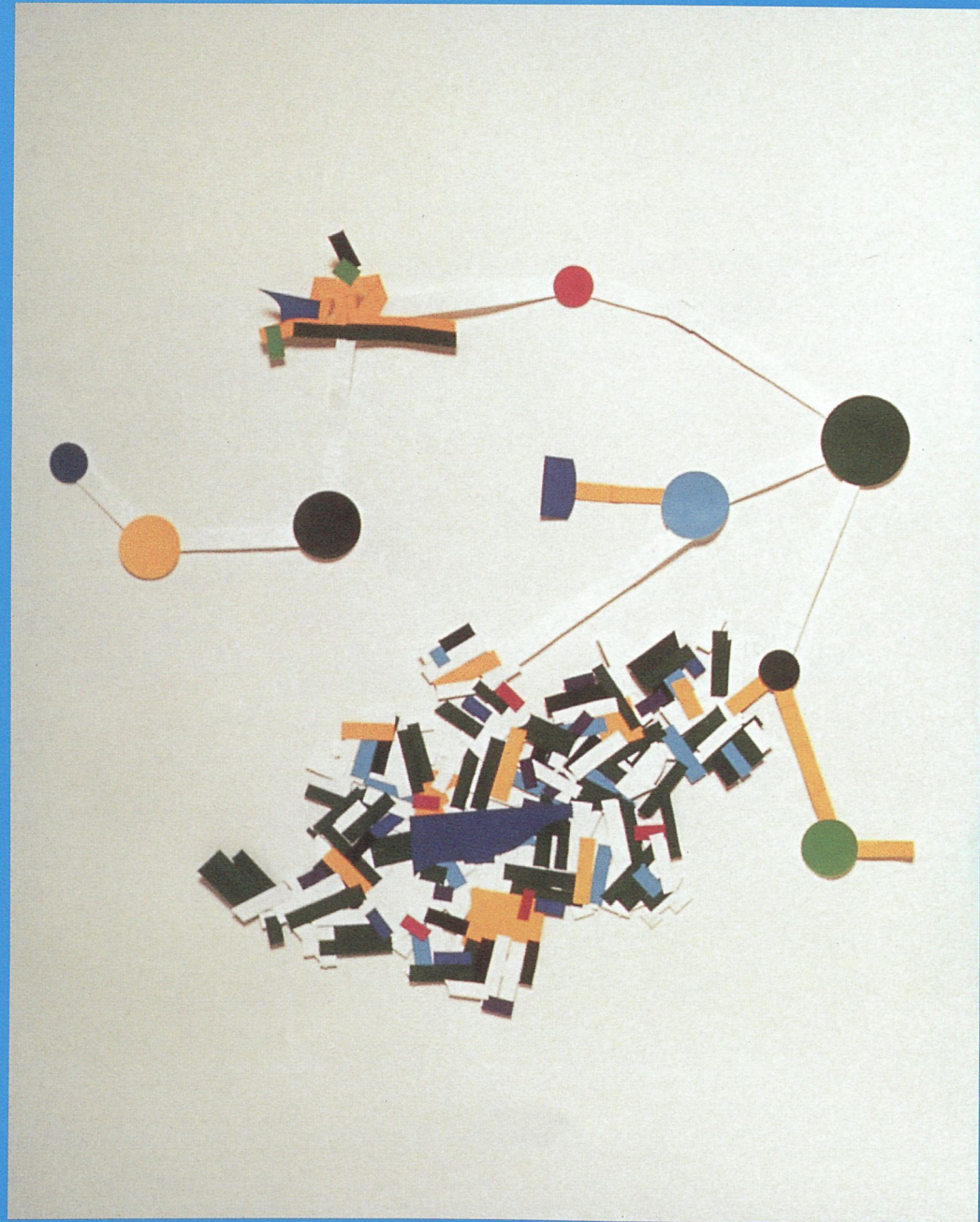
Miguel Angel Ríos. *2,028 Blocks (Upper East / CPW)*, 1998. Acrílico y lápiz sobre papel recortado/ Acrylic and pencil on cut out paper.
Dimensiones variables / Variable dimensions (76 x 56 cm aprox. / approx.).



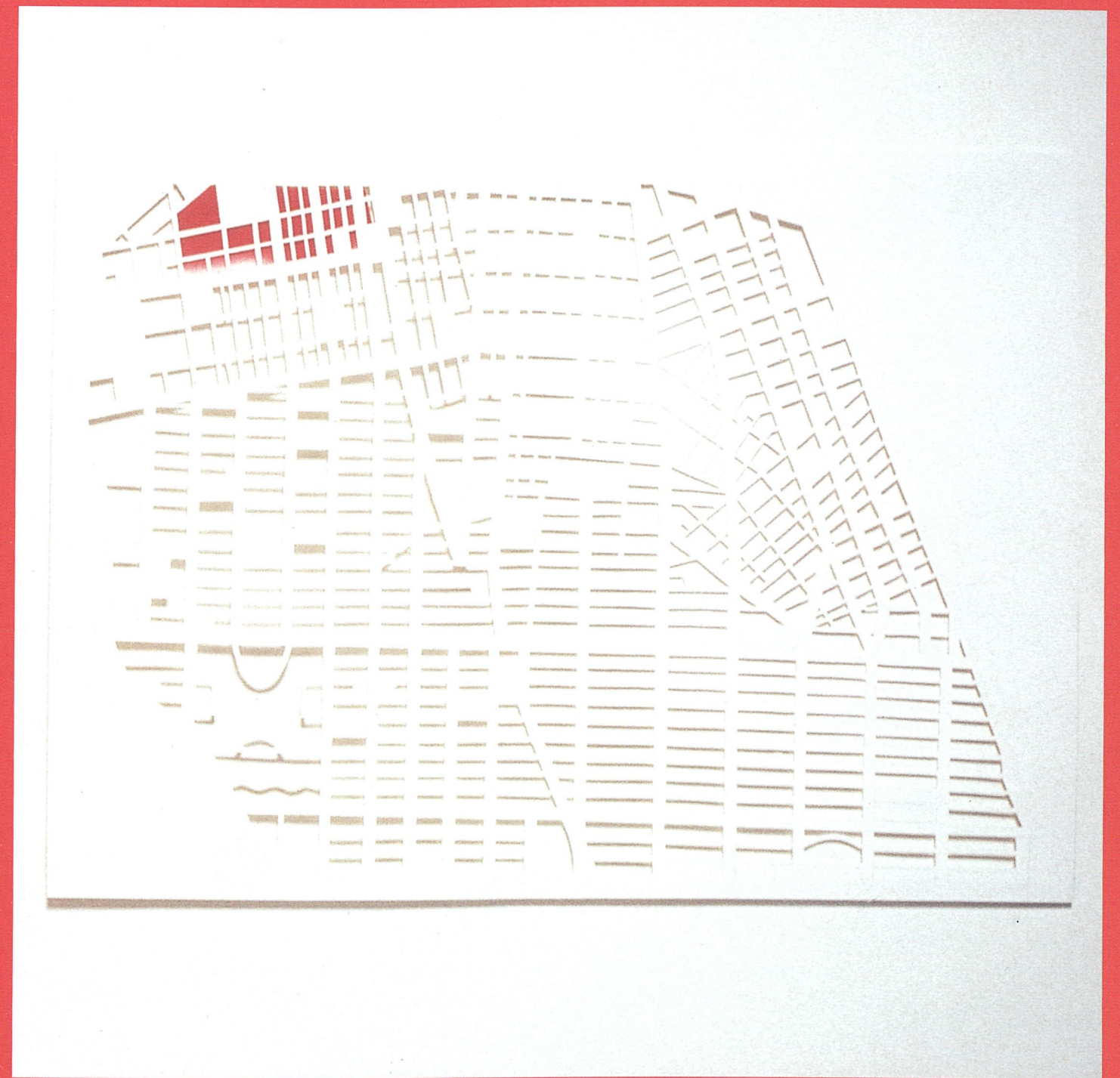
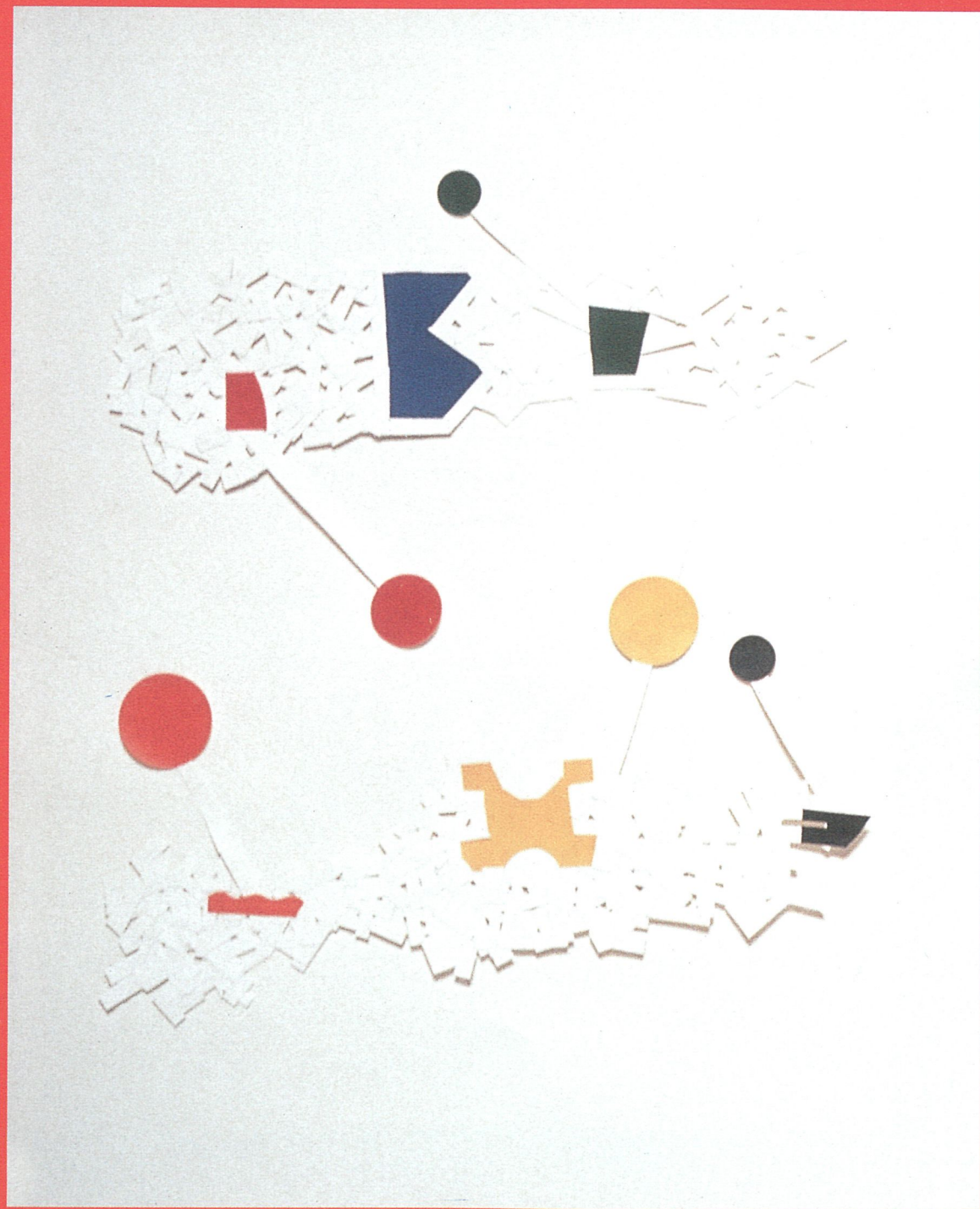
Miguel Angel Ríos. *2,028 Blocks (Washington Heights)*, 1998. Acrílico y lápiz sobre papel recortado/ Acrylic and pencil on cut out paper.
Dimensiones variables / Variable dimensions (76 x 56 cm aprox. / approx.).



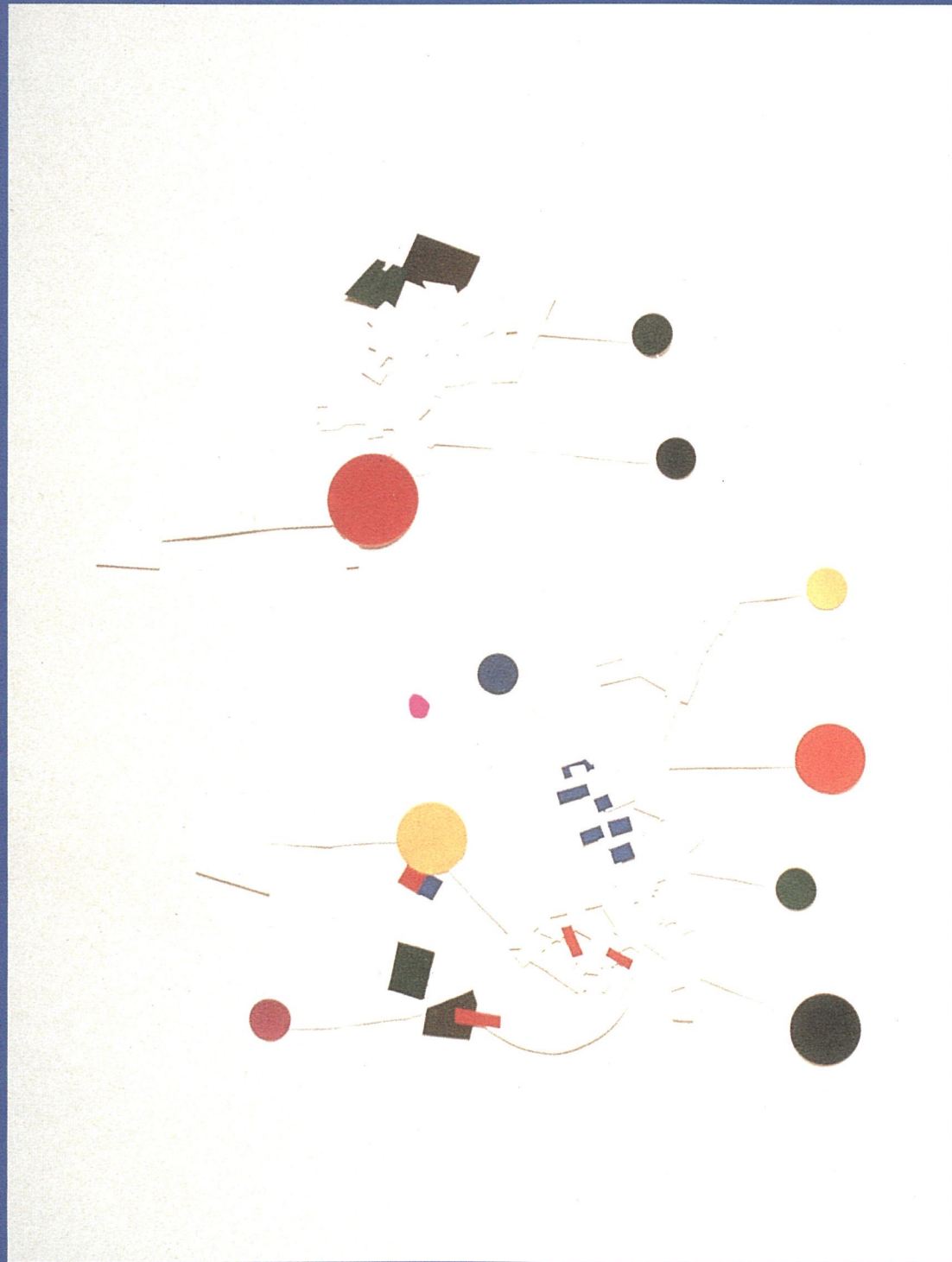
Miguel Angel Ríos. *2,028 Blocks (Harlem)*, 1998. Acrílico y lápiz sobre papel recortado/ Acrylic and pencil on cut out paper.
Dimensiones variables / Variable dimensions (76 x 56 cm aprox. / approx.).



Miguel Angel Ríos. *2,028 Blocks (Hell's Kitchen)*, 1998. Acrílico y lápiz sobre papel recortado/ Acrylic and pencil on cut out paper.
Dimensiones variables / Variable dimensions (76 x 56 cm aprox. / approx.).



Miguel Angel Ríos. *2,028 Blocks (Loisaida)*, 1998. Acrílico y lápiz sobre papel recortado/ Acrylic and pencil on cut out paper.
Dimensiones variables / Variable dimensions (76 x 56 cm aprox. / approx.).



Miguel Angel Ríos. *2,028 Blocks (New Amsterdam)*, 1998. Acrílico y lápiz sobre papel recortado/ Acrylic and pencil on cut out paper.
Dimensiones variables / Variable dimensions (76 x 56 cm aprox. / approx.).