

Ana Ma- ría Devis

Infinito

23.08.2018–01.11.2018

FLORA ars+natura

Bogotá, Colombia



FLORA ars+natura





Cuerpo e impronta

En *La mujer tortuga* (2016), Ana María Devís usó el interior de caparazones de tortuga como soporte para el dibujo¹. Se trataba de un dibujo sin planeación previa ni imagen preconcebida, que iba ocupando la superficie disponible hasta desbordarla, esparciéndose por el papel circundante. Este trabajo tuvo una dimensión pública en su ejecución: Devís hizo estos dibujos dentro de una vitrina –como parte del programa Gabinete de FLORA– y lo planteó como una acción de larga duración, dos tardes a la semana². El espacio era muy reducido, razón por la cual tuvo que inventar una mesa deslizante que entrara en ese lugar tan estrecho y que al mismo tiempo le permitiera al dibujo abarcar la mayor área posible. A pesar de estar en un lugar visible desde el espacio público, separada de los transeúntes tan solo por un vidrio, el efecto de espejo al interior de la vitrina la aislaba en gran parte de lo que sucedía en el exterior, proporcionándole un espacio

íntimo para poder realizar su trabajo. Esto se tradujo en una extrema concentración, un ensimismamiento como el inducido por la repetición de un mantra. Con su cuerpo confinado en un estrecho recinto –como la tortuga– Devís realizó la serie de dibujos sin patrón preestablecido o imagen dominante; cada uno fue pacientemente construido a partir de la acumulación de pequeños trazos. Estas obras esencialmente abstractas evocan sin embargo múltiples imágenes: microorganismos, geografías vistas desde el aire, topografías urbanas, circuitos electrónicos o tejidos orgánicos observados en un microscopio, son algunas que vienen a la mente.

El cruce entre dibujo y larga duración iniciado en *La mujer tortuga* continúa en *Infinito* (2016–presente); también un dibujo que crece orgánicamente, pero en este caso hecho con sellos. El proceso que dio como resultado esta obra es largo y lleno de cruces y bifurcaciones: inicialmente interesada en los patrones de las trenzas de los peinados en las comunidades afrocolombianas, Devís fue más allá de la etnografía y la interpretación de la tradición local para desarrollar su propio vocabulario de símbolos. La artista dibujó este repertorio iconográfico y lo transfirió a sellos de caucho, los cuales posibilitan una combinación potencialmente infinita de los patrones o de sus fragmentos mediante la iteración y la yuxtaposición.

En esta obra/proceso, Devís ha ido marcando pliegos de papel usando su cuerpo como extensión de los diferentes sellos. Un cuerpo/matriz que dibuja me-

1 La tortuga tiene asociaciones míticas en muchas culturas. Es símbolo de lentitud, pero por eso mismo de sabiduría (la larga duración es el tiempo de la reflexión); de la longevidad, que brinda experiencia. También de autosuficiencia, dado que la tortuga carga con su “casa” a cuestas y es capaz de sobrevivir largos períodos sin comida o agua. En algunas culturas, la caparazón de la tortuga se consideraba una bóveda análoga a la bóveda celeste, y era utilizada como oráculo: la tortuga, como un Atlas, carga el mundo a sus espaldas.

2 En 2015, Devís había hecho parte del grupo de performers que trabajaron con María José Arjona en una acción colectiva como parte de la exposición *Avistamiento* en FLORA.

Body and imprint

In *La mujer tortuga* (The Turtle Woman, 2016), Ana María Devís used the inner surface of turtle shells for her drawings¹. It was a drawing without a preconceived image, which occupied the available surface until it bled onto the paper around it. This work had a public aspect in its execution: the drawings were made inside a vitrine –as part of FLORA's Gabinete (Cabinet) program– conceived as a long-duration action twice a week². The space was extremely cramped so she had to devise a sliding table that would fit into the narrow space yet allow the drawing to occupy as large a surface as possible. Despite being visible from the street, separated from passersby only by a glass pane, the mirror effect inside the vitrine isolated her from what happened outside, providing an intimate space for developing her work. This resulted in extreme concentration and self-absorption as if induced by the repetition of a mantra. With her body confined in a narrow enclosure –like a turtle– Devís produced the series of drawings without

1 The turtle has mythical associations in many cultures. It is a symbol of slowness, hence of wisdom (the long duration is also the time of reflection); of longevity, which brings experience. Also of self-sufficiency, as the turtle carries its own “house”, and is capable of surviving for long periods without food or water. In some cultures, the shell of a turtle was considered akin to the celestial sphere and was used as an oracle; the turtle, like Atlas, sustains the world on its back.

2 Devís was part of the group of performers that worked with María José Arjona in a collective action as part of *Avistamiento*, Arjona's exhibition at FLORA (2015).

a preestablished pattern of recognizable image; each one was patiently rendered from the accumulation of small markings. These essentially abstract works evoke nonetheless multiple images: microorganisms, geographies as seen from above, urban topographies, electronic circuits or organic tissues from a microscope are some that come to mind.

The cross between drawing and long duration that began in *La mujer tortuga* continues in *Infinito* (Infinite, 2016–present), also a drawing that grows organically, but in this case done with rubber stamps. The process that brought about this work is long and full of crossings and bifurcations: originally interested in the patterns of the braided hairstyles of Afro-Colombian communities, Devís quickly went beyond ethnography and interpretation of local traditions in order to develop her own vocabulary of symbols. She made drawings and transferred them to rubber stamps, which render possible a potentially infinite combination of the patterns, or fragments thereof, through iteration and juxtaposition. In this work/process, Devís has been marking sheets of paper using her body as an extension of the different stamps. A body/matrix that draws using gestures-imprints, which range from the subtle movement of the hand repeating a print to using stamps attached to her feet and the weight of her body as the press to mark the surface with violent jumps. This huge monotype has been growing sheet by sheet in a long period of uninterrupted work, nevertheless punctuated by significant

diante gestos-impronta, que van desde el movimiento sutil de la mano repitiendo una impresión hasta los saltos sobre el papel usando los pies como soporte del sello y el peso del cuerpo como prensa. Este enorme monotipo ha venido creciendo pliego a pliego en un largo periodo de trabajo ininterrumpido pero marcado por cambios significativos en el lugar de trabajo y en el cuerpo mismo de la artista. Del taller en FLORA, un espacio de tamaño estándar que permitía visualizar el grabado resultante en paredes y piso, Devis pasó a un taller mucho más amplio pero de techo más bajo, con lo cual tanto la forma de trabajar como la visualización de la obra en proceso se daban primordialmente en sentido horizontal. A inicios de 2018, Devis tuvo una intervención quirúrgica que la obligó a estar en cama durante varias semanas, limitando su capacidad de movimiento. Esto la obligó a cambiar su forma de trabajar, lo cual se tradujo –como en *La mujer tortuga*– en una iconografía más íntima e intrincada. Trabajó sobre fragmentos del dibujo sentada en torno a ellos e inclusive acostada encima de la mesa de trabajo, mientras recobraba la capacidad de caminar³. Todos estos momentos son perceptibles en *Infinito*, indicadores de la fluctuante relación del cuerpo de la artista con el trabajo.

En *Imágenes por contacto*, Georges Didi-Huberman mira esta estrecha relación entre cuerpo e imagen. La impronta es la imagen por contacto; algo estuvo allí, tocó la superficie del soporte y por lo

tanto hay una relación de contigüidad con la matriz: mis ojos acarician el papel que estuve en contacto directo con el sello, que estuve en contacto con el cuerpo que lo manipuló. Didi-Huberman hace un elocuente repertorio que vale la pena repetir (reiterar, reimprimir) aquí: “Imágenes que tocan algo y luego a alguien. Imágenes que van al grano de la cuestión: tocar para ver, o, por el contrario, tocar para no ver más; mirar para no tocar más, o, por el contrario, mirar para tocar. Imágenes que están muy próximas. Imágenes que se adhieren. Imágenes-obstáculo, pero obstáculos que hacen aparecer cosas. Imágenes acopladas entre ellas. Inclusive a las cosas de las cuales ellas son imagen. Imágenes contiguas, imágenes que se apoyan mutuamente. Imágenes pesadas. O imágenes muy leves que afloran y rozan la superficie, nos raspan y nos tocan de nuevo. Imágenes acarrientes. Imágenes tocadoras, o ya palpables. Imágenes esculpidas por el revelador, modeladas por una sombra, moldeadas por la luz, talladas por el tiempo de exposición. Imágenes que se ponen al día con nosotros, que nos manipulan, tal vez. Imágenes que nos pueden erizar e irritar. Imágenes que nos agarran. Imágenes penetrantes, devoradoras. Imágenes que mueven nuestra mano”⁴.

José Roca

3 “(...) lo que hice fue re-ubicar unas mesas y ajustar la altura dejando espacio alrededor para poder (con el caminador) bordearlas y así poder recostarme para estirar los brazos y poder abarcar la mayor cantidad de la superficie del papel. Luego puse butacas en torno a la mesa para poder sentarme en los bordes y después de un mes pude subirme encima de las mesas”. Ana María Devis, en comunicación con el autor, 2018.

4 Georges Didi-Huberman, *Contact Images* (1997)

changes in the workspace as well as in the artist's own body. From the studio she occupied in FLORA, a standard-size space that allowed her to visualize the resulting work on floor and walls, she moved to another studio, larger in surface but with a much lower ceiling, where both her ways of working and of visualizing the results were primarily horizontal. At the beginning of 2018 Devis underwent hip surgery, which forced her to stay in bed for weeks, limiting her movement. This led her to change her way of working, resulting –as with *La mujer tortuga*– in a more intimate and intricate iconography. She worked on fragments of the drawing by sitting around them, even lying on top of the working table, until she recovered the ability to walk³. All these moments can be discerned in *Infinito* as indicators of the fluctuating relationship of the artist's body with the work.

In *Contact Images*, Georges Didi-Huberman looks at this close relationship between body and image. An imprint is an image done by direct contact; something was there which touched the surface of the support, so there is a relationship of contiguity with the matrix; my eyes caress the paper that was in contact with the stamp, which in turn was in contact with the body that manipulated it. Didi-Huberman proposes an eloquent repertoire that is worth repeating (repeating, reprinting) here: “Images that touch something and then someone. Images that cut to the quick of a question: *touching to see or, on the contrary, touching to no longer see; seeing to no longer*

3 “(...) what I did was to place some tables aside, readjusting their height and leaving space around them so I could stand (with the aid of a walker) on the borders and lean onto them with my open hands so as to reach as far as possible. Then I placed stools so I could sit near the edges of the drawing, and after a month I could finally climb on top of the tables”. Ana María Devis, in email conversation with the author, 2018.

touch or, on the contrary, seeing to touch. Images that are too close. Adherent images. Image-obstacles, but obstacles that make things appear. Images coupled to each other, indeed even to the things of which they are the image. Contiguous images, images backing each other. Weighty images. Or very light images that surface and skim, graze us and touch us again. Caressing images. Groping or already palpable images. Images sculpted by developer, modeled by shadow, molded by light, carved by exposure time. Images that catch up with us, that manipulate us, perhaps. Images that can ruffle or chafe us. Images that grasp us. Penetrating, devouring images. Images that move our hand⁴.

José Roca

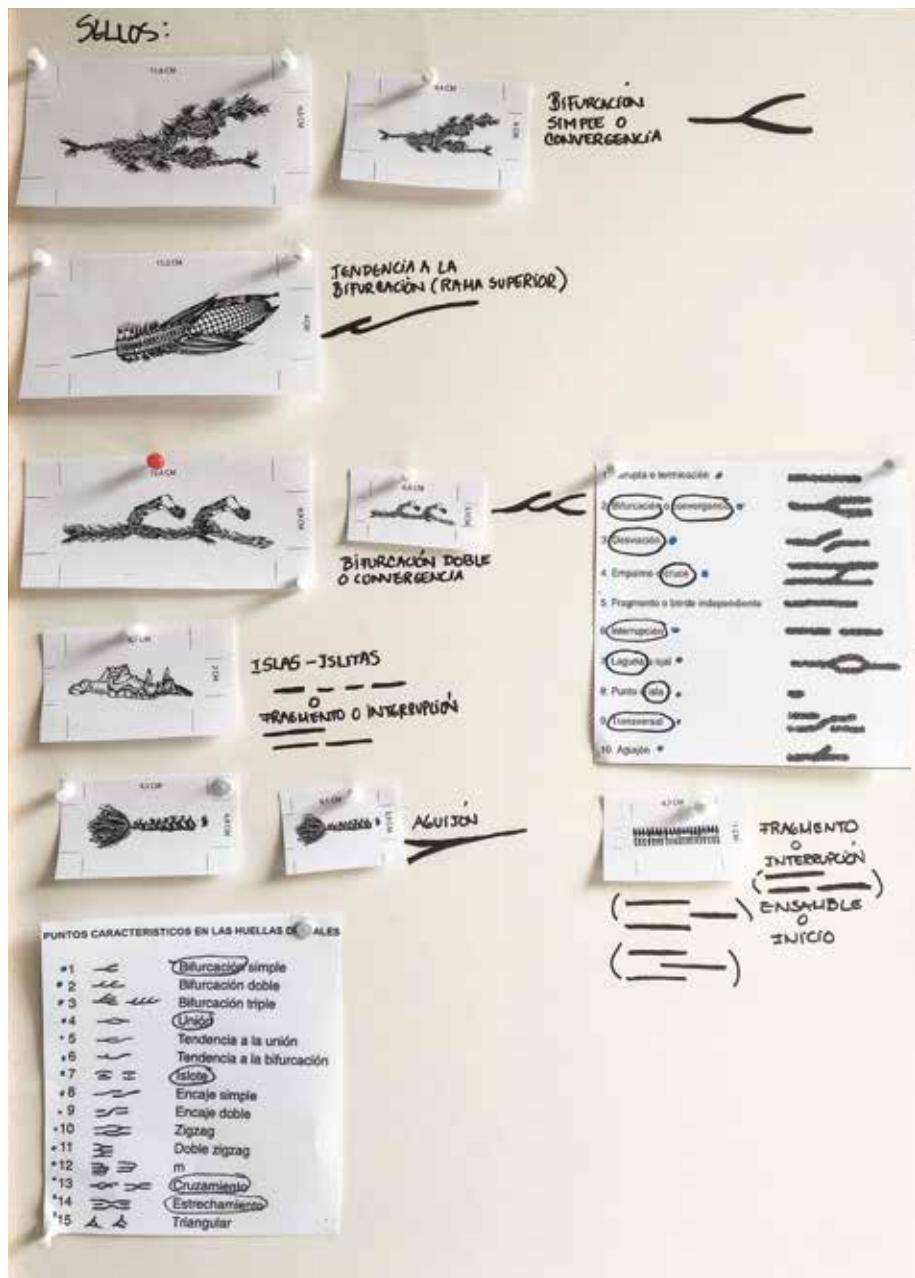
4 Georges Didi-Huberman, *Contact Images* (1997)



Registro taller de Ana María Devís en Escuela FLORA, 2016–2017



Estudio sobre los peinados trenzados afrocolombianos.



Glosario creado por la artista a partir de su investigación sobre el trenzado afrocolombiano y las tipologías de las huellas dactilares, combinadas con elementos del paisaje y la naturaleza. **P. 13:** Sellos de linóleo, cortados a láser.



Ana María

Infinito

Este proyecto partió de la investigación de los peinados trenzados de la cultura afrodescendiente en Palenque, Bolívar. En sus orígenes muchos de estos peinados fueron diseñados como mapas de fuga; como un lenguaje no verbal, que transcribían puntos específicos de la topografía, develando en clave las vías de escape durante los tiempos de la esclavitud. El peinado trenzado como instrumento de resistencia, entendido como un sistema complejo, contenedor de un conocimiento cifrado de una cultura, me condujo a pensar sobre la identidad y sus manifestaciones. Así, un estudio sobre la huella dactilar, sus singularidades y características, se inició paralelamente. Este repertorio de formas digitales me permitió ahondar en el sentido de los diseños de los peinados trenzados en relación con el territorio.

Investigando los puntos característicos de la huella dactilar, encontré nombres y formas que referían también a la topografía: isla, bifurcación, cruce, empalme, desviación, etc. Así mismo, al observar los peinados desde una vista cenital encontré una asociación formal y directa con la impronta de la huella.

En este proceso, comencé un ejercicio de traducción, dibujando cada uno de los puntos característicos de la huella, combinándolo con elementos propios del paisaje, la naturaleza y el peinado –tales como especies vegetales y semillas–; transformando cada dibujo en un sello.

Partiendo de la impronta de la huella dactilar que se logra a partir de un bajo relieve decidí trabajar a partir de la técnica del linograbado. Aprovechando la plasticidad del sello, modifiqué las matrices iniciales utilizando algunas partes de las mismas. Insistí en el gesto, en la acción, en la repetición y la superposición; pues mi herramienta predominante es el dibujo y mi cuerpo. Durante dos años me fui desplazando sobre los pliegos construyendo un territorio, dibujando con el sello y desdibujando el signo a través de su fragmentación; evidenciando así, el proceso temporal de su elaboración, manifestando un recuerdo de lo que queda en la memoria. Al igual que mi gesto fragmentario, la tinta también desdibuja esta pieza de gran formato, al desvanecerse con el tiempo.

Infinito se convirtió en una obra en donde se amplían los significados de una investigación, reproduciendo con los sellos una ficción que extiende la representación del paisaje y fusiona diferentes perspectivas. La obra es el resultado de una acción, un viaje íntimo y emocional del mapa de un sin lugar; es una búsqueda de libertad en el imaginario. La escala de este linograbado permite que uno se sumerja en una topografía personal para encontrar una propia, reconfigurando simultáneamente una narrativa que intenta salirse del tiempo lineal para instaurarse en el *infinity*.

Devis

Infinity

This project departed from research on the braided hairstyles of the afro-descendant culture in Palenque, Bolívar. In its origins, many of these hairstyles were designed as escape maps; like a non-verbal language that transcribed specific topographic spots, revealing in code the escape routes during slavery. The braided hairstyle, considered as a resistance instrument, understood as a complex system, containing the cyphered knowledge of a particular culture, drove me to think about identity and its manifestations. In this way, a study about fingerprints, with their singularities and characteristics, was started at the same time.

By investigating the characteristic points of the fingerprint, I found names and shapes that

refer to topography as well: island, fork, junction, detour, etc. Similarly, when observing the

hairstyles from above, I found a formal and direct association between them and the imprint of fingerprints. In this process, I started an exercise in translation, by drawing each of the fingerprint's characteristic marks, combining it with elements particular of the landscape, nature, and hairstyles,—such as seeds and vegetable species— later transforming each of these drawings into a stamp.

Starting with the imprint produced by a bas-relief of the fingerprint, I decided to work with the linocut technique. Taking advantage of the plasticity of the

stamps, I modified the original matrices using some of their parts. I insisted on the gestures, the actions, the repetitions, and the overlapping, since my main tools are drawing and my own body. For two years I moved from one sheet to another building a territory, drawing with the stamps and blurring the sign through its fragmentation, thus evidencing the temporary process of its making, showing a memory of what is left in the mind. As well as my fragmentary gesture, the ink also blurs this large format piece, as it fades with time.

Infinito became a work of art where the significance of an investigation is enlarged, reproducing with the stamps a fiction that extends the representation of the landscape and

merges different perspectives. The work is the result of an action, an intimate and emotional trip through a map of a non-place; it's the search for freedom in imagination. The size of this linocut print allows people to submerge in a personal topography to find their own, simultaneously reconfiguring a narrative that tries to leave linear time to settle in *infinity*.

P. 18, 19: Exposición colectiva de Escuela FLORA,
Esto es temporal. La Casita.
Diciembre 2017



Conversación con Ana María Devis

Por María José Arjona

MJA Para hablar de *Infinito* es importante establecer un vínculo con *La mujer tortuga*, proyecto expuesto en FLORA ars+natura en el 2016, como parte del programa Gabinete. Creo que a partir de la experiencia de dibujar durante tres meses sobre los caparazones de estos animales y generar una serie de extensiones de estos dibujos sobre el papel, simultáneamente surgió la necesidad de extenderlos a tu propio cuerpo.

AMD El dibujo en este proyecto era una acción que pretendía generar una serie de organismos o nuevos animales a partir de los caparazones de trece tortugas que recolecté después de un viaje a Orocué (Casanare, Colombia). Los caparazones fueron fragmentados antes de llegar a FLORA en un intento por observar la parte interna, esa capa más cercana al animal. Comencé interviniéndolos con dibujos meticulosos y obsesivos que parecían formar organismos microscópicos que luego se extendieron a la superficie sobre la que estaba el caparazón: el papel. Este procedimiento de dibujar sobre caparazones se desarrolló en extensas sesiones de trabajo, durante tres meses en FLORA.

El dibujo se convirtió en una herramienta para crear universos que podían observarse a través del vidrio que protege la vitrina con la ayuda de una lupa que magnificaba los trazos delicados sobre el caparazón y su expansión al papel. Durante esos días, comencé a sentir la necesidad de establecer una relación más cercana entre estos “organismos” y mi cuerpo; una especie de contagio, de afectación. Al observar con detenimiento los caparazones y los dibujos que en ellos existían, pensé en volverlos parte de un mundo personal y menos biológico; plasmándolos en mi cabeza, haciéndolos parte de un panorama íntimo del cual no pudiera deshacerme y que pudiera, a la vez, dar cuenta del proceso temporal que estaba sucediendo en el Gabinete.

Con esta idea llegué al estudio de pelo de Nury Santos, trenzadora de origen chocoano, que se volvió la traductora de mis dibujos a trenzas y con quien trabajé hasta el final del proyecto. Fue ella la que me habló sobre las trenzas como mapas de fuga y como símbolos de resistencia. Al revisar la documentación del Gabinete, unos meses después de haber terminado, pude ver con claridad que mi cabeza era una huella similar a la dactilar y que toda huella es también una topografía, un paisaje, un lugar para la fuga.

Unos peinados y otros testifican la terquedad con que las memorias de la resistencia se clavan en el cuerpo.

Debemos considerar algunos de los peinados afro, los sucedidos y las tropas**, como documentos históricos y artísticos de pueblos que han sabido expresar sus sentires más allá del lenguaje hablado.*

Conversation with Ana María Devis

By María José Arjona

MJA In order to talk about *Infinito* it is important to establish a bond with *La mujer tortuga* (The Turtle Woman), a project that was exhibited in FLORA ars+natura in 2016, as part of the Cabinet programme. I believe that after living the experience of drawing on the shells of these animals for three months and generating a series of extensions of these drawings on paper, the need to extend them to your own body must have appeared simultaneously.

AMD The drawing in this project was an action intended to generate a series of organisms or new animals starting with thirteen turtle shells which I collected during a trip to Orocué (Casanare, Colombia). I broke the shells before they were taken to FLORA in an attempt to observe their internal layer, the one which is closer to the animal. I started my intervention by creating meticulous and obsessive drawings that seemed to shape microscopic organisms which were then extended onto the surface where the shells laid: paper. The procedure of drawing on the shells was carried out in extensive work sessions over a period of three months in FLORA.

The drawing then turned into a tool to create universes that could be observed through the windowpane, using a magnifying glass that enlarged the delicate lines made on the shell and its expansion on paper. During those days I started to feel the need to establish a closer relationship between these “organisms” and my own body; a sort of infection, of affection. While observing the shells –and the drawings I had made in them– more closely, I decided to make them part of a more personal and less biological; I internalized them, making them part of an intimate landscape that I would not be able to do without, and that could, at the same time, give an account of the transient process that was taking place in the Cabinet.

With this idea in my mind, I arrived at Nury Santos’ hair Studio. Nury, a braid maker from Chocó, became the translator of my braid drawings, and I worked with her until the end of the project. She was the one who spoke to me about braids as escape maps and symbols of resistance. When I checked the documentation of the Cabinet project a few months after I had finished, I clearly understood that my head was an imprint similar to a fingerprint, and that every imprint is at the same time a topography, a landscape, a place to escape.

Some and other hairdressings testify the stubbornness with which the memories of the resistance are stuck into the body.

We must consider some of the Afro hairstyles, the sucedidos and the tropas** as historical and artistic documents of peoples who have been able to express their feelings further than using spoken language.*

Los peluqueros afrocolombianos (...) coinciden en que han aprendido a peluquiá en sus lugares de origen, allá en Quibdó, en Condoto, en Tumaco o en Buenaventura desde muy pequeños; igual que las niñitas quienes aprenden a trenzar y a manejar el cabello de sus amigas en una suerte de trabajo manual complejísimo, donde la que aprende sólo está mirando... luego empiezan poco a poco, primero ayudando a sostener hebras de cabello para que no se enreden con las demás, luego a rematar el trabajo empezado con cada trenza, y por último comenzarlas desde su nacimiento en el cuero cabelludo.

La investigación a partir de estas conversaciones terminó en un viaje a Palenque, comunidad afro del caribe colombiano, en donde pude corroborar la información que Nury me había dado. También pude entender que en toda tradición existe un campo para la ficción, para el cambio. Que de la misma manera que una niña en Palenque pasa por un largo proceso de aprendizaje para trenzar y adquirir la destreza necesaria para generar diseños y apropiarse de los anteriores, yo debía apropiarme y traducir este lenguaje para establecer mi propio territorio y, por qué no, proponer una manera sutil de fugarme del dibujo mismo. El territorio y lo que entiendo ahora de esta palabra (fuga), también implica siempre una resistencia. Una resistencia que radica precisamente en la escala del paisaje, en eso que desde nuestro punto de vista es demasiado monumental para entender y a veces demasiado microscópico para poder ver.

MJA Entonces, ¿cómo sucede el proceso de traducción del dibujo trenzado en tu cabeza a la huella dactilar y luego a los sellos utilizados para generar el dibujo de *Infinito*?

AMD Es importante para mí que entendamos que la huella dactilar y los trenzados hablan necesariamente de identidad. De un lugar de origen. Son únicos e irrepetibles; al mismo tiempo, son contenedores de información, códigos secretos que dan constancia de una persona –en el caso de la huella– y de un lugar, de una serie de instrucciones –en el de los trenzados-. Entre las trenzas también se llevan semillas, botones pequeños, pedazos de metal; todos ellos elementos necesarios para la fuga. Si hablo de códigos y formas que posibilitan la identificación de un lugar de origen o de llegada, entonces necesariamente tengo que hablar de topografía, real o imaginaria.

A partir de estas premisas comencé a buscar textos que me permitieran expandir el conocimiento que, hasta ese momento, tenía sobre las trenzas y las huellas dactilares. Hay muy pocos textos que recopilan con precisión la historia, el origen y los diseños de los trenzados. Es más bien un conocimiento que ha pasado de generación en generación y que obviamente también se ha trasformado en la medida en que la población afrocolombiana ha migrado al centro del país.

Al conocer los elementos básicos que componen el diseño de los trenzados, entendí la relación cercana con el paisaje (esto sucede de igual manera con las huellas dactilares) y a partir de esos diseños y de los nombres que reciben las líneas en las huellas dactilares, comencé a generar una serie de dibujos con pelo sintético y otros sobre papel, creados a partir de arbustos, flores y semillas que documenté en el viaje a Palenque, sumados a los

The investigation that started after these conversations resulted in a trip to Palenque, a community of African descent in the Colombian Caribbean region, where I was able to confirm the information that Nury had given me. I was also able to understand that in every tradition there is always room for fiction, for change. That, in the same way that a girl in Palenque undergoes a long learning process to be able to braid hair and acquire the necessary ability to generate new designs and make the previous ones her own, I had to translate that language and make it my own, and, why not, come up with a subtle way to escape from the drawing itself. The territory and what I now understand by this word (escape), implies always a resistance. A resistance that that lies precisely in the size of the landscape, that from our point of view is too large to be understood and sometimes too microscopic to be seen.

MJA Then, how does the process of transferring the drawing that was braided on your head to the fingerprint and then to the stamps occur?

AMD It is important for me that we all understand that the fingerprint and the braids necessarily talk about identity. About a place of origin. They are unique and inimitable; at the same time, they are containers of information, secret codes that refer to a person –in the case of the fingerprint– and to a place, of a series of instructions –in the case of the braids-. Small objects such as seeds, small buttons, pieces of metal, are carried in the braids; all these objects are necessary elements for the escape. If I mention codes and shapes that allow the identification of a place of origin or arrival, then I'm talking necessarily about real or imaginary topography.

Based on these premises I started looking for texts that would allow me to expand the knowledge I had so far about braids and fingerprints. There are very few texts that compile the history, the origin, and the design of the braiding. It is rather a knowledge that has passed from one generation to the next and that has obviously transformed itself as the Afro-Colombian population has migrated to the center of the country.

When I learnt about the basic elements that constitute the design of the braids, I understood the intimate relationship they have with the landscape (this happens with the fingerprints as well) and from those designs and the names the lines of the fingerprints are given, I started to generate a series of drawings using synthetic hair, and other drawings on paper, whose creation was based on bushes, flowers, and seeds that I documented during my trip to Palenque, together with the ones I found in the text “La poética del peinado Afrocolombiano”, (“The Poetry of Afro-Colombian Hairstyle”) by Lina María Vargas.

Afro Colombian hairdressers (...) coincide in that they have learnt to cut people's hair (peluquiá, colloquial way to pronounce the word peluquear) in their places of origin, there, in Quibdó, in Condoto, in Tumaco, or in Buenaventura since they were very young; the same as all the little girls, who learn to braid and handle their friends' hair in some sort of very complex handcraft where the one who is learning only observes... then they start, little by little, first helping by holding strands of hair so that they do not get tangled with the others, then to finish off the job started with each braid, and finally starting them from their origin in the scalp.

El ejercicio de la peluquería es importante en nuestros pueblos afrocolombianos. Tener el cabello arreglado de cierta forma no responde de manera única a la comodidad, sino también es comunicación; significa que me quiero mostrar de una manera particular frente a los demás, y con ello expreso una parte de mi identidad, muy importante en el caso de los afrodescendientes.

que encontré en el texto *La poética del peinado Afro-Colombiano* de Lina María Vargas.

El proceso de traducción terminó en una serie de sellos en caucho, con los diseños provenientes del estudio anterior. Los sellos me permitían la repetición del diseño, la conjugación de unos con otros para finalmente crear una especie de topografía que obligaba al espectador – al principio en el estudio que yo tenía en FLORA – a verla desde una vista cenital, desde una multiplicidad de posibles miradas en donde el dibujo se convierte en una experiencia más envolvente.

MJA Cuando el dibujo comenzó a crecer en el estudio de FLORA, imagino que el cuerpo volvió a adquirir un peso en medio de ese ejercicio obsesivo de sellar sobre pliegos de papel que fueron multiplicándose con el tiempo y, de alguna manera, invadieron las paredes del espacio. ¿Cómo hace el espacio físico para que el cuerpo funcione en relación a la superficie y a la posibilidad de expandir el concepto de topografía a la idea de infinito (que es título de la obra)?

AMD Al principio de este trabajo comencé haciendo pruebas sobre una tira de papel. Estaba tratando de entender cómo estas improntas se conjugaban para hacer un vocabulario que diera cuenta de la investigación que había realizado y al mismo tiempo dejaron entrever un ejercicio de traducción personal. Esta tira estaba instalada en una pared y caía sobre el piso del taller generando una línea en la que mi cuerpo comenzó a entender la temporalidad del ejercicio y también la necesidad, como tú lo dices, de expandir los sellos a otros papeles, más allá de la tira vertical.

Lo que en un principio parecía hablar de identidad, pasó a ser un mapa y del mapa llegó al paisaje. En este punto del dibujo mi cuerpo parecía también haber encontrado un lugar para instalarse. Un dibujo que ya no requería de mis manos sino de toda una postura y movimientos para lograr abordar ese nuevo espacio de una manera más amplia y concreta. La amplitud encontró una escala más allá del pliego. Desbordé las impresiones de un pliego a otro y en el momento en el que no pude crecer más, dejé que las impresiones “sangraran” más allá de los bordes, haciendo alusión a la continuación potencialmente infinita de ese gesto al espacio exterior.

El resultado de un año de trabajo me dio la posibilidad de entender que toda mirada sobre el paisaje comprende un estado emocional/personal y que siempre esa mirada comienza por trazar unas líneas/ejes sobre las que “humanamente” uno se puede ubicar. En la medida en que se trazan esas líneas que relacionan el espacio con el cuerpo y el tiempo, se generan recorridos y esos recorridos son también una re-configuración del paisaje.

The translation process ended up in a series of rubber stamps with the designs that came from the previous study. The stamps allowed me to repeat the designs, to mix them with one another and to create, in the end, a sort of topography that made the viewer –at the beginning, in the studio that I had in FLORA– to observe it from above, from a multiplicity of possible views where the drawing turns into a more immersive experience.

MJA When the drawing started growing in the studio in FLORA, I guess your body once again acquired a weight in the midst of that obsessive exercise of stamping on pieces of paper that multiplied as time passed, and somehow, invaded the walls of the space around it. How does the physical space manage to make the body work in relation to the surface and the possibility of expanding the concept of topography to the idea of infinity? (*Infinito*, which is the title of the artwork).

AMD At the beginning of this project I started by making tests on a strip of paper. I was trying to understand how these imprints worked together to produce a vocabulary that could express the research I had done while at the same time allowing me to show my personal exercise in translation. That strip of paper was attached to a wall of the studio and fell on the floor generating a line on which my body started to understand the impermanence of the exercise and, at the same time, the need, as you were saying, to expand the stamps onto other pieces of paper, in addition to the vertical strip.

The drawing that at the beginning seemed to express identity, became a map and from that map I ended up in the landscape. At this point my body also seemed to have found a place to settle. The drawing did not need my hands any more, it needed my posture and movements to be able to reach that new space in a wider and more concrete way. This amplitude needed a scale outside the sheet of paper. The imprints overflowed from one sheet of paper to the next, and the moment when I was not able to grow the drawing any more, I let the imprints “bleed” outside the edges, making reference to the potentially infinite continuity of this gesture into the external space.

The result of one year's work gave me the possibility to understand that every view of a landscape comprises an emotional/personal state and that this view always starts by tracing some lines/axes on which one can “as a human being” accommodate oneself. As far as those lines that relate the space with the body and the time are drawn, paths are generated, and those paths are also a reconfiguration of the landscape. This is where the term “emotional landscape” emerges (I use this term to speak about a personal translation in relation to the experience that I have of a

The job of hairdressing is important in our Afro-Colombian villages. Having the hair arranged in a certain way does not only respond to being comfortable, but it also serves the purpose of communication: it means that I want to appear in a certain way to the rest of the people, and with it I express a part of my identity, which is very important for people of African descent.

*O sea, por ejemplo,
si era un árbol,
entonces acá (en la
nuca) recogían el
cabello y lo hacían
así (...) y quedaba
parado. Entonces
ya sabían que era
un árbol o era un
sitio... si no había,
si era una parte
plana o un río,
entonces le hacían
de para acá (hacia
las orejas), o sea
que llegan a este
plano, y aquí está
el río, entonces
pa' las orillas
(Leocadia).*

Ahí surge el paisaje emocional (término que utilizo para hablar de una traducción personal en relación a la experiencia que tengo de un territorio o de la misma investigación), que también puede ser una gran ficción. Puede ser un lenguaje entendido únicamente por quien lo conoce. El territorio, el paisaje, las trenzas y las huellas dactilares, dan cuenta de una narrativa única que, al expandirla y conjugarla entre sí –que es de lo que se trata este trabajo–, nos permiten hablar de un infinito.

MJA Dices en la respuesta anterior que el dibujo tomó un año para ser finalizado. Háblame del tiempo en este trabajo.

AMD La cuestión del tiempo apareció formalmente en el dibujo después de haber visto unos libros sobre pintura oriental en torno al paisaje. Me interesó una serie de veladuras que dejan entender la profundidad del dibujo y la aparición de una nueva superficie sobre el papel. Lo que está atrás comienza a transpirar como un fantasma en la delgada capa de pintura. El efecto es importante porque habla simultáneamente de las diferentes temporalidades del gesto y de la composición, dejando que las partes del papel que no han sido afectadas por los trazos se conviertan en momentos de silencio. Esos momentos de silencio también hablan de ritmos, del entendimiento claro entre “lo lleno y “lo vacío”. Hay un aspecto muy interesante en esas asociaciones; esos espacios blancos en mi dibujo son islas y también momentos de pausa. La pausa como territorio generador de espacios para la reflexión en los que el tiempo parece suspenderse o ser contenido en los gestos que lo circundan.

Hay otras circunstancias muy concretas que también hacen evidente la temporalidad y el tiempo en este trabajo. Por ejemplo: el cambio del taller de FLORA a mi estudio, la invitación de José Roca a exhibir este dibujo en la Sala de Proyectos, mucho más amplio y alto que los espacios anteriores y que, obviamente, me obligó a expandirlo; finalmente, una cirugía me obligó a modificar la acción de imprimir sobre los pliegos de papel. Pasé de sellar sobre el piso y tener una vista aérea de lo que hacía, a sellar sobre una mesa que generaba nuevamente una restricción en el gesto. Volví a la metodología que había implementado en *La mujer tortuga*. Esos cambios de posición del cuerpo respecto a la acción y también en relación a la superficie proponen un ritmo diferente que se siente al ver este gran dibujo hoy.

Creo que las circunstancias externas afectan los trabajos y estar atenta a esos cambios ha hecho que pueda definir lo que para mí significa un paisaje emocional. Toda obra responde y se deja mover por fuerzas no controlables que dan cuenta del proceso creativo. Este trabajo es más bien un procedimiento a través del cual me he permitido búsquedas en relación a la acción de

territory or the research itself), which can also be a great fiction. It can be a language understood only by the person who knows it. The territory, the landscape, the braids and the fingerprints make part of a unique narrative that, when expanded and combined – which is what this piece is about –, allows us to speak about infinity.

MJA In your previous answer, you stated that it took you one year to finish the drawing. Tell me about time, which is crucial in this project.

AMD The concept of time appeared formally in the drawing after I saw some books about Eastern landscape painting. What interested me more were the series of translucent layers that allow the viewer to perceive the depth of the drawing and the appearance of a new surface on the paper. What is in the background starts to transpire as a ghost through the thin layers of paint. The effect is important because it speaks simultaneously about the different temporalities of the gesture and the composition, allowing the parts of the piece of paper that have not been affected by the drawing to turn into silent moments. These silent moments also speak about rhythms, about the clear understanding between “fullness” and “emptiness”. There is a very interesting aspect in these associations; these blank spaces in my drawing are islands and also pauses. The pause considered as a territory that generates spaces for reflection in which time seems to be suspended or contained in the gestures that surround it.

There are other very concrete circumstances that also evidence temporality and time in this artwork. For example: moving from the workshop at FLORA to my own studio, and later on, Jose Roca's invitation to exhibit this drawing in FLORA's Project Room, much larger and higher than the previous spaces, which obviously made me expand it; finally, a surgery made me modify the action of printing on the pieces of paper. I turned from printing on the floor and having an aerial view of what I was doing, to printing on a table that generated, once again, a restriction in my gesture. I returned to the methodology that I had implemented when working on *La mujer tortuga*. These changes in the position of my body in relation with the action and also in relation with the surface propose a different rhythm that can be felt when I look at this large drawing today.

I believe that the external circumstances affect the tasks and being attentive to these changes has allowed me to define what an “emotional landscape” means to me. Every artwork responds and is moved by uncontrollable forces that show the creative process. This artwork is, more than anything else, a procedure through which I have allowed myself to do research related to the action of drawing, where the space is an unstable surface that proposes the great challenge of finding ways to bring gestures together –

In other words, for example, if there was a tree, then here, (at the nape), they would gather the hair and turn it this way (...) and it remained in a standing shape. Then they knew it was a tree or a place... if there wasn't, if it was a flat land or a river, then they would turn it this way (towards the ears) that is to say, you arrive at this flat space, and here is the river, so then, to the river banks (Leocadia).

dibujar, donde el espacio es una superficie inestable que propone el gran reto de encontrar formas de aglutinar gestos – repetirlos, cambiarlos o disolverlos–porque el interés es precisamente dar cuenta de un recorrido formal y emocional, no de un punto de llegada preciso.

MJA Quiero ahora abordar el proceso que tuviste en FLORA. Pasar del espacio de tu taller en donde no hay espectadores y luego encontrarte en un estudio en el que el público y los otros artistas residentes entraban diariamente a ver tu proceso. ¿Cómo se nutre tu práctica durante ese periodo de largas conversaciones, tutorías, talleres y visitas de curadores?

AMD Creo que esa posibilidad de confrontar el trabajo diariamente es uno de los aspectos más afortunados de estar en FLORA. Muchas de las conversaciones que tuve durante la residencia, me dejaron entender que los procesos personales siempre funcionan como fragmentos de algo más grande; que depende en gran parte de la habilidad que uno tenga para que ese fragmento adquiera la potencia necesaria para hablar de un universo en el cual el otro encuentre un espacio desde el cual pueda plantear su propia topografía, su propio paisaje.

En esta obra la relación con el espectador está basada en una serie de recorridos que nos llevan a ambos a hablar de lugares conocidos, a encontrar organismos y formar espacios que parecen salir de una película de ciencia ficción. En otras conversaciones la documentación histórica y recopilación de datos más precisos adquirió un valor esencial; se reveló un interés por los hechos concretos e investigaciones anteriores que anteceden a un trabajo como este. Entonces pienso que la escala del dibujo y la forma cómo se instala en el espacio son claves para generar un punto de encuentro en el paisaje, un lugar común para hablar sobre la vida.

* Sucedidos: trenzas no muy elaboradas, en forma de pequeños moños largos. Se llaman así porque en ellos las mujeres grafican lo que les sucedió en la jornada de labor, en el monte o en la mina.

** Tropas: trenzas tejidas sobre el cuero cabelludo de hombres y mujeres. En general se tejen en el sentido que va desde la frente hasta la nuca y fueron utilizadas como instrumento de resistencia para la huida de los esclavizados.

MJA Para finalizar esta conversación quiero hablar sobre el proceso de documentación de todo este proceso. Para mí ha sido muy interesante ver la preocupación que tienes por registrar cada paso y dejar claros aspectos de la investigación que finalmente no aparecen en la exhibición en FLORA.

AMD Creo que la documentación da cuenta de un proceso que no necesariamente tiene que exhibirse. La decisión de mostrar una animación cuadro a cuadro –en la que claramente se ve cómo se hace este dibujo– es un intento por abrir el espacio íntimo de mi taller al espectador, pero no es considerada como parte de la obra. Es sólo eso: una herramienta que permite entender la importancia de la repetición de un gesto en el espacio en relación al tiempo (cada minuto de video corresponde a una hora de trabajo).

to repeat, change or dissolve them – because the interest lies precisely in showing a formal and emotional path, rather than a precise point of arrival.

MJA I would now like to address the process that you had in FLORA. To move from the space you had in your own studio where there are no spectators to find yourself in a studio where the public, as well as the other resident artists, used to go in to watch your process. How does your practice nurture during this period of long conversations, tutorials, workshops, and visits from curators?

AMD I believe that the possibility to confront one's work every day is one of the most fortunate aspects of being in FLORA. Many of the conversations I had during the residency made me understand that personal processes always work as fragments of something greater; and for that fragment to acquire the necessary force to speak about a universe where the other can find a space from where he/she can raise his/her own topography, his/her own landscape, depends in great measure on the ability one has.

In this artwork, the relationship with the spectator is based on a series of routes that lead both the spectator and the artist to speak about known places, to find organisms and build spaces that seem to appear from a science fiction film. In other conversations, the historical documentation and collection of more precise data acquired an essential value; an interest for the specific facts and previous investigations that precede this sort of work was revealed. Then I think that the scale of the drawing and the way it is placed on the space are crucial to generate a meeting point in the landscape, a common place to speak about life.

MJA To conclude, I would like to speak about the documentation of this process. For me it has been very interesting to see the concern you have in recording every step and clarify every aspect of the investigation, which is a material that does not appear in the exhibition at FLORA.

AMD I believe that the documentation shows a process and not necessarily needs to be exhibited. The decision to show a stop-motion animation –which clearly shows how the drawing was made– is an attempt to open up the intimate space of my workshop to the viewer, but it's not considered as part of the work itself. It's just that: a tool that allows the understanding of the importance of the repetition of a gesture in a space-time relationship. (Every minute of the video corresponds to one hour of work).

MJA So, what role does the edition in this video have: the wish to compress and, on the other hand, the expansion of that same

* Sucedidos (happenings): not very elaborate braids. They are like a small bow. Through this technique women reflect what had happen during the work day in the mountain or the mine. That's where the name comes from.

** Tropas (troops): braids knitted on men and women's scalps. In general they are knitted in the direction from the forehead to the nape, and they were used as resistance instruments for the escape of the slaves.



MJA Entonces ¿qué papel tiene la edición del tiempo en este video, el querer comprimirlo y por el otro lado, la expansión de ese mismo concepto en el dibujo? Esto te lo pregunto porque tengo un interés personal en el manejo del tiempo. En las obras de largo aliento. Me preocupa la manera como siempre queremos hacerle más corto el camino y el tiempo al espectador.

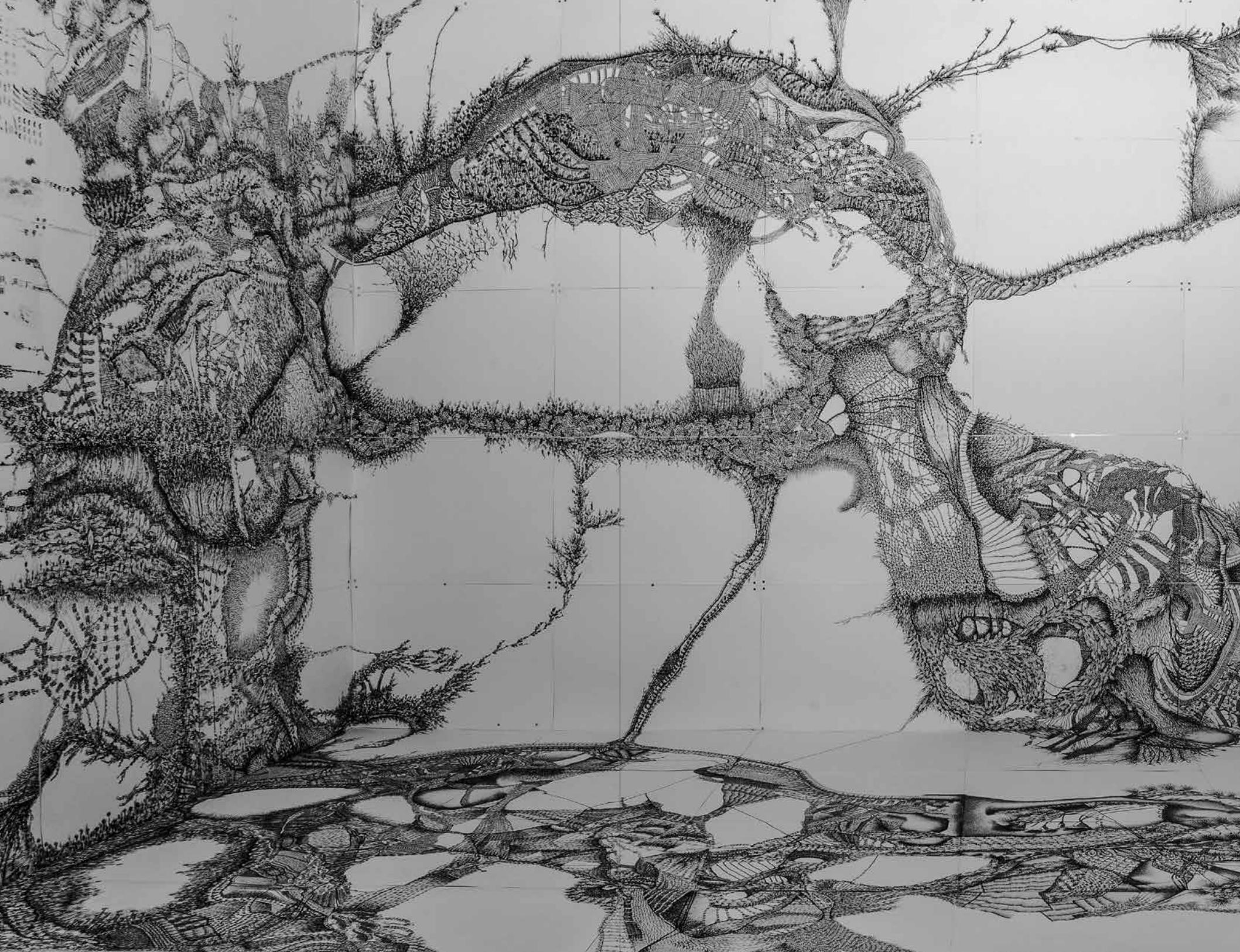
AMD Creo que en eso tienes razón, pero también entiendo que este video funciona como herramienta que facilita el entendimiento de un proceso de construcción. Mi preocupación en esta instancia es el dibujo y no el tiempo. Pero claro, puedo entender que la idea de reducir el proceso de una obra que tomó tanto tiempo en terminarse a los pocos minutos de un *timelapse* pueda sonar contradictoria. Pienso que cada trabajo abre nuevos caminos y en relación a la documentación tengo dudas y preguntas que espero poder aclarar en la medida en que entienda cómo funciona hacia adentro de mi práctica artística, en estrecho vínculo con el acto de dibujar. §



concept in the drawing? I'm asking you this because I have a personal interest in the management of time. In long-term projects. I am concerned about the way we always want to make the spectator's path and time shorter.

AMD I believe you are right, but I also understand that this video works as a tool that facilitates the understanding of a construction process. My concern at this point is the drawing and not time. But I can, of course, understand that the idea of reducing the process of an artwork that took so long in being completed to the few minutes of a time-lapse can sound contradictory. I believe that every artwork opens new paths, and, regarding the documentation, I have doubts and questions that I hope to be able to clarify as long as I understand how it works within my artistic practice, in close connection to the act of drawing. §

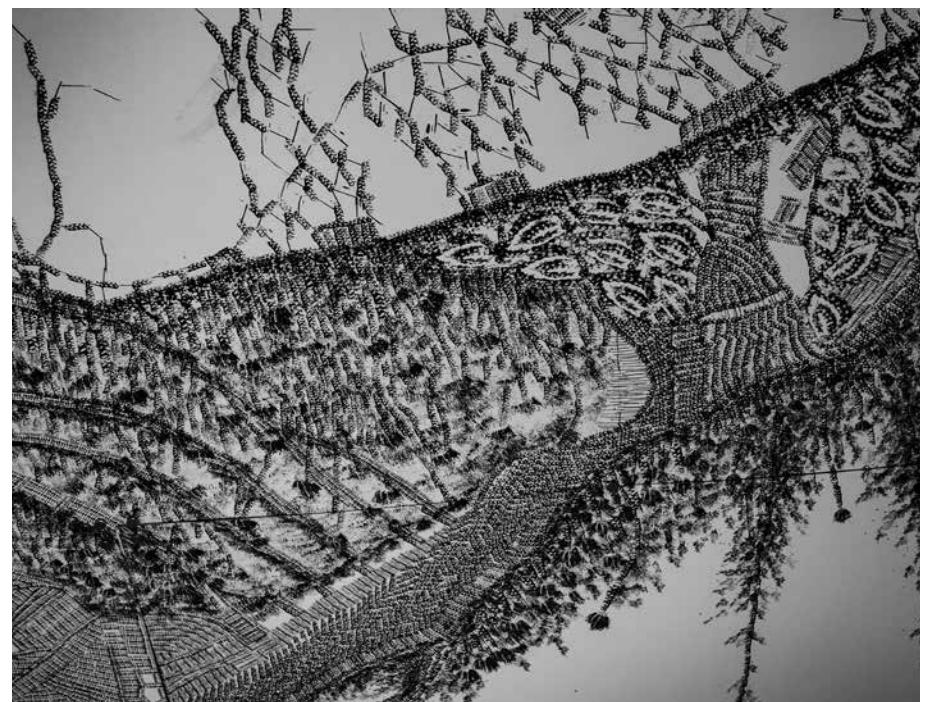
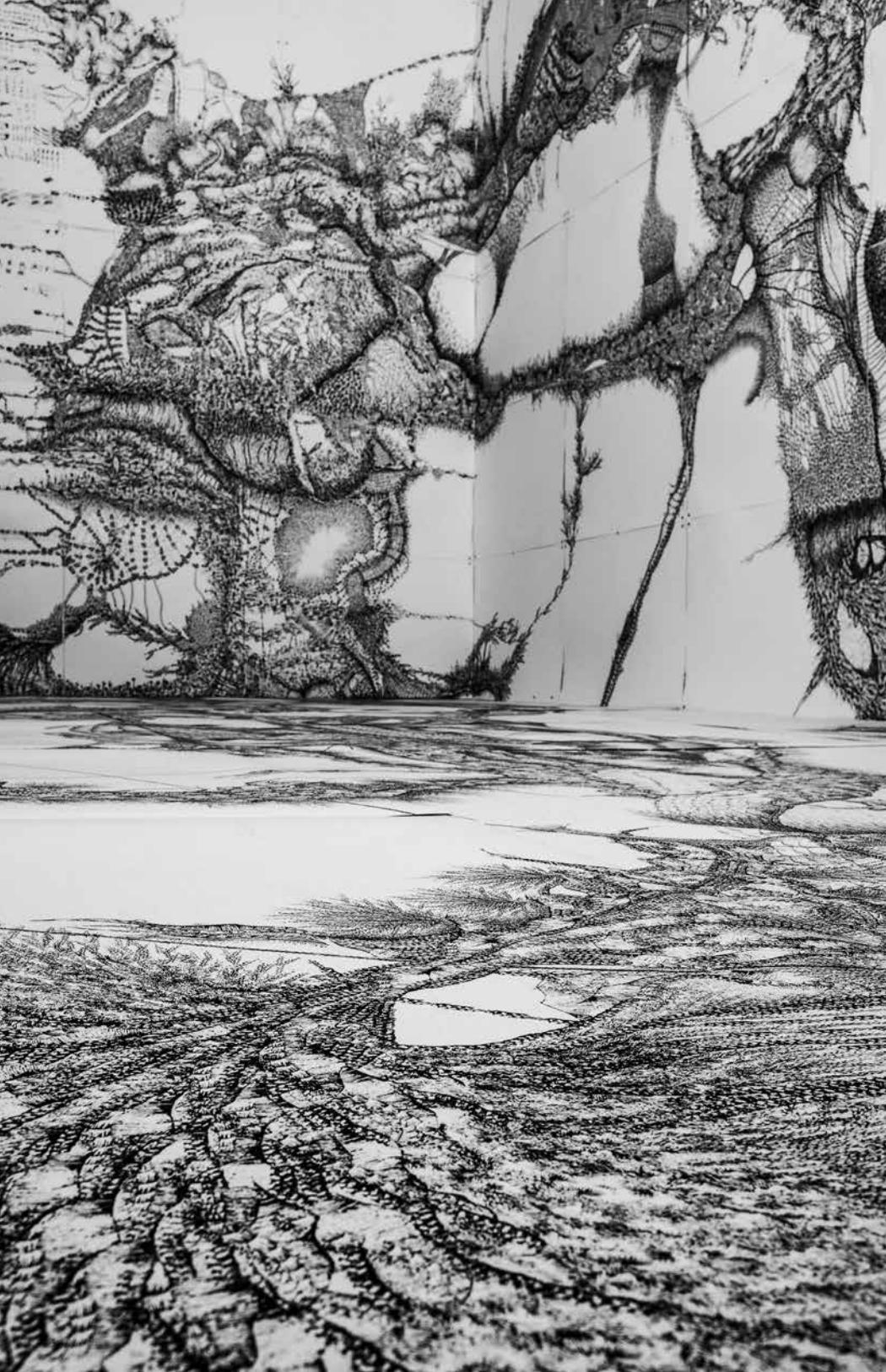
Trabajo en proceso.
Registro





P. 32, 33, 34, 35: Exposición *Infinito* en el Colaboratorio de FLORA. Dibujo con sellos de caucho sobre papel.
360 X 306 cm / 360 x 612 cm / 621 x 306 cm. 2016-2018

P. 36, 37, 38, 39: *Infinito* (Detalles)





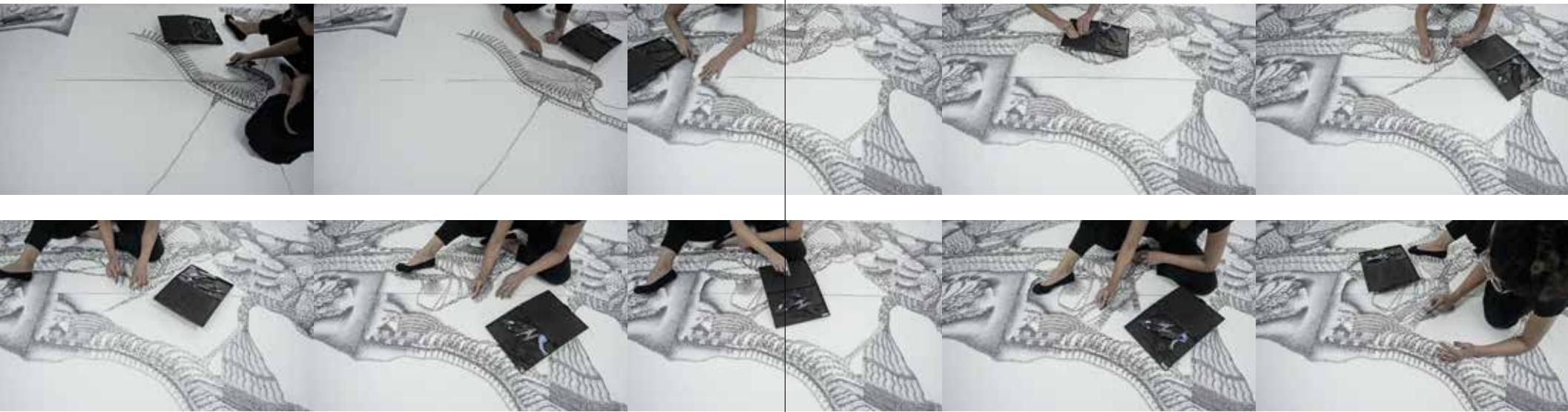
Dos años trenzando
 Su cabeza
 Emprendía la fuga
 Sus huellas...
 Rimaban en el infinito
 Sellando los pasos,
 Conformando un paisaje,
 Elaborando organismos,
 Transitando en mis pensamientos,
 En mi pelo, en mi huella,
 En una topografía,
 Entendiendo el sello y su fragmentación.
 Desgastando el linóleo,
 Desvaneciendo el dibujo,
 Con mi mano,
 Con mi cuerpo,
 Que se desaparece en el acto repetido
 Con la máquina de escribir.
 Soy crestas y valles,
 Soy núcleo y delta,
 Soy relieve,
 Estoy llena de confluencias,
 Soy bifurcación,
 Tengo zonas marginales,
 Bacilares.
 De nuevo otro núcleo,
 Soy un accidente geográfico,
 Soy departamentos, ramas, cimas, ríos,
 islas...
 Tiendo a bifurcarme.
 Tiendo a la unión.

A desviarme.
 Llego a una laguna,
 Llega una interrupción, un fragmento de
 cresta,
 Busco un empalme,
 Una desviación abrupta,
 Doy vueltas y me impide seguir un
 agujón,
 Se estrecha mi camino y me encuentro
 encerrada...
 Hago un zigzag
 Una cresta triangular se abre en dos para
 caer en una horquilla
 Ángulo agudo
 Me deja sin aliento.
 Aparece un ojal que recorro en el sentido
 de las manecillas del reloj.
 El camino se divide formando dos
 ramas en el sentido contrario de las
 manecillas del reloj
 Se unen formando una sola cresta
 Veo de forma aérea...
 Respiro.
 El valle es enorme
 Se fragmenta en otra horquilla
 Veo mi epidermis como una goma
 elástica
 Es un relieve lineal
 Todo se hibrida.

Two years braiding
 Understanding how the paths that
 allowed for the freedom of Palenque
 are intertwined
 Forming a braided path with resistance
 and symbology
 Taking cultural identity to transformation
 Forming a non-verbal language of codes
 with references to the landscape.
 Their heads allowed them to discover the
 landscape and transit towards the free
 communities
 It was the road to escape
 The path that I form when integrating its
 symbolism with my thought
 The tracks and their steps pass through
 the infinite just like mine.
 Sealing steps,
 Shaping a landscape,
 Developing organisms,
 Transiting in my thoughts,
 In my hair, in my fingerprints,
 In a topography,
 Understanding the stamp and its
 fragmentation.
 Wearing away the linoleum,
 Disappearing the drawing,
 With my hand,
 With my body,
 Which disappears in the repeated act
 With the typewriter.
 I am ridges and valleys,
 I am core and delta,
 I am relief,
 I am full of confluences,
 I am bifurcation,
 I have marginal areas,
 Basilars.
 Again, a nucleus,
 I am a geographical feature,
 I am departments, branches, peaks,
 rivers, islands...

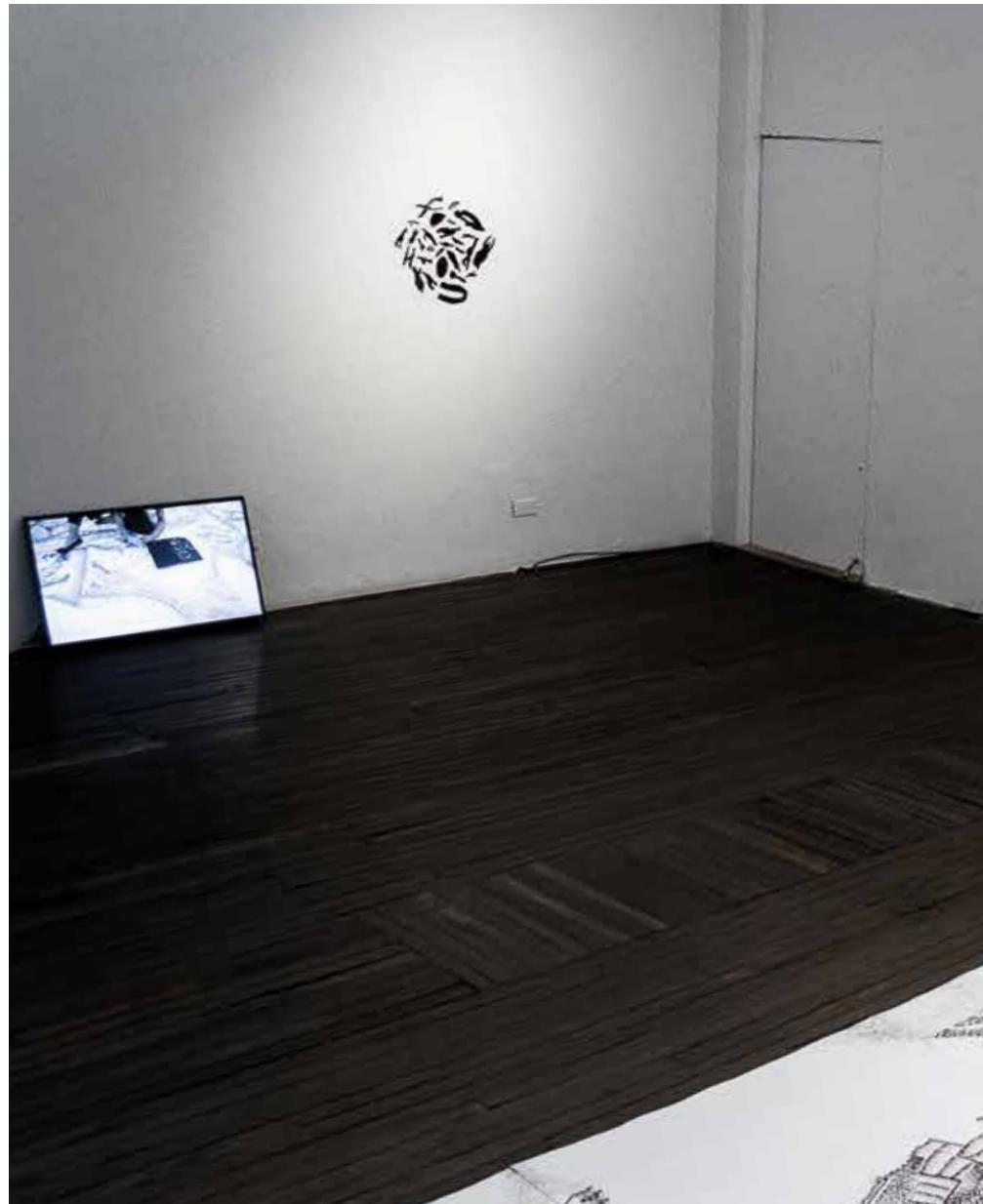
I tend towards bifurcation.
 I tend towards union.
 Towards deviation.
 I reach a lagoon,
 An interruption arrives, a fragment of a
 crest,
 I look for a junction,
 An abrupt deviation,
 I spin around and a goad prevents me
 from continuing,
 My path narrows and I find myself
 trapped...
 I make a zigzag
 A triangular ridge opens in two to split into
 a fork
 An acute angle
 It leaves me breathless.
 An eyelet appears, which I journey
 through, following the hands of the
 clock.
 The road divides forming two branches in
 the opposite direction of the hands of
 the clock
 They come together forming a single crest
 I see the aerial form...
 I breathe.
 The valley is enormous
 It fragments into another fork
 I see my epidermis as an elastic band
 It is a linear relief
 Everything is hybridized.





P. 42, 43: *Infinito*. Registro del taller de la artista. 2018

Video registro. Time-lapse. 2018



46



Exposición *Infinito* en el Colaboratorio de FLORA

47

Cuadernos FLORA**#3 – Ana María Devis*****Infinito***

Una publicación de FLORA ars+natura.

**Editorial**

Fundación FLORA ars+natura

Calle 77 N.º 20C-48

Bogotá, Colombia

Tel. +57 1 675 14 25

www.arteflora.org**Edición**

José Roca

Coordinación Editorial

Mariela Romina Silva

Traducción

José Roca

Maricarmen Roca Acosta-Madiedo

Textos

© José Roca

© Ana María Devis

© María Clara Figueroa

Fotografías

© Ana María Devis [pgs. 10, 11, 12, 13, 14]

© Lisa Palomino [pgs. 2, 3, 4, 5, 15, 30, 31, 32, 33, 36, 42, 43, 44, 45]

© Adriana Rodríguez-Conto [pgs. 34, 35, 37, 38, 39, 46, 47]

Diseño

Adriana Rodríguez-Conto

ISBN**978-958-58595-4-8****Impresión**

Torreblanca agencia gráfica

Esta publicación da cuenta del proceso y la exposición Infinito de Ana María Devis en FLORA ars+natura en 2018.

Agradecimientos

Clara de Devis, María José Arjona, Lisa Palomino, María Clara Figueroa

Octubre, 2018

Bogotá, Colombia

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.