

INICIARTE



El viento natural se mueve al alcance de tu mano

Alicia Sibón Galdames



Junta de Andalucía

Consejería de Turismo,
Cultura y Deporte

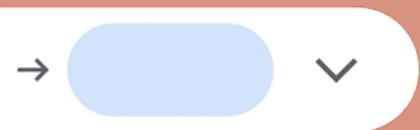
Agencia Andaluza de
Instituciones Culturales





Googl

✦✦ Detectar idio...



El viento natural se mueve al alcance de tu mano

Alicia Sibón Galdames



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Turismo, Cultura y Deporte
Arturo Bernal Bergua

Viceconsejero de Turismo, Cultura y Deporte

Víctor Manuel González García

Secretario General para la Cultura
Salomón Castiel Abecasis

Delegado Territorial de Turismo, Cultura y Deporte en Cádiz

Jorge Vázquez Calderón

Gerente de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Almudena Bocanegra Jiménez

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2023:

Iris Brouwer, Sergio Aguilar Pereira, José Luis Pérez Pont, Carlos TMori y Eva González

EXPOSICIÓN

Casa Pinillos. Museo de Cádiz

Juan Ignacio Vallejo Sánchez

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Eva González Lezcano
Eva López Clavijo

Montaje

IdeasKreativa

CATÁLOGO

Edición

Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

Textos

Antonio R. Montesinos

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Claudia lhrek
Alicia Sibón Galdames

Diseño editorial

Francisco José Romero Romero
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Diseño

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Masquelibros, S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-467-5

Depósito Legal: SE 1790-2023

Índice

Presentación	7
Arturo Bernal Bergua Consejero de Turismo, Cultura y Deporte	
Las palabras parecen haber sido poseídas por un espíritu	9
Antonio R. Montesinos	
Bío	20
Obras / Artworks	23
Words seem to have become possessed by some spirit	63
Antonio R. Montesinos	

El viento natural se mueve al alcance de tu mano es una propuesta artística incluida en el programa IniciarTE de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales dependiente de la Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Esta iniciativa promueve la creación joven en Andalucía, mediante el desarrollo de proyectos expositivos que ayudan a visibilizar el arte más reciente.

Alicia Sibón Galdames propone reformular la traducción que hace un sistema digital automático y volcarlo al medio plástico, pasando por la lectura sensible y los errores de interpretación. Es un proceso de transformación de objetos en imágenes y viceversa (de lo físico a lo digital y de lo digital a lo físico) en el que el lenguaje actúa como intermediario creativo. Este proyecto pone de manifiesto como una información o palabra incorrecta puede convertirse en una fuente de creatividad.

Arturo Bernal Bergua
Consejero de Turismo, Cultura y Deporte
Junta de Andalucía

LAS PALABRAS PARECEN HABER SIDO POSEÍDAS POR UN ESPÍRITU

Antonio R. Montesinos

1. Repositorios de imágenes y economía de la atención

Es indiscutible que nuestro presente está marcado por una contundente saturación de imágenes a la que podemos acceder desde cualquier lugar. Un paseo por cualquiera de nuestras ciudades puede servir para ilustrar como una multitud de cabezas se inclinan para entregar sus ojos a las pantallas, utilizando sus dedos para hacer *scroll* infinito. Nuestro lenguaje, nuestra cultura, hace tiempo que está regida por lo visual y se expresa mediante un constante bombardeo de imágenes en baja resolución.

Hito Steyerl¹ ya indicaba en 2009 –sólo cinco años después del nacimiento de Youtube– como las políticas neoliberales del mercado de la imagen no sólo provocarían la marginación del cine más experimental, sino también darían lugar a distintos repositorios en los que imágenes con cierta intención creativa o experimental convivirían con otras más insustanciales, con proclamas de odio, *spam* o pornografía.

Si bien Steyerl comparaba la pérdida de sustancia de las imágenes pobres –que pierden peso para ganar velocidad– con la desmaterialización del arte conceptual, también lo hacía con el giro semiótico y los procesos de desterritorialización del capitalismo:

“De alguna manera, la imagen pobre está sujeta a una tensión similar. Por un lado, opera contra el valor fetichista de la alta resolución. Por otro lado, este es precisamente el motivo por el que acaba perfectamente integrada en el capitalismo de la información que

1 Hito Steyerl define imagen pobre como una copia “de mala calidad y resolución subestándar”, definiendo así las imágenes que circulan por las redes sociales. El texto original es un artículo que salió en 2009 en *e-flux*. [Fecha de consulta: 15 octubre, 2023] <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

Puede encontrarse en español en: Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Ed: Caja Negra, 2014. Buenos Aires.

prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales.”

(Steyerl, 2014, p. 45)

Leyendo este párrafo, en pleno año 2023, no puedo evitar pensar en el giro hacia lo visual que las redes sociales han dado últimamente y en cómo el capitalismo de plataformas² se basa, precisamente, en una lucha por captar esos “lapsos de atención comprimidos” mencionados por Steyerl.

Debo reconocer también que sólo pensar en redes sociales como Instagram o TikTok me hace sentir cierta necesidad de perder un rato visionando imágenes, memes e interminables *reels*. Supongo que este impulso adictivo es un síntoma de nuestro presente, que ya se podía entrever a principios de los años 2000, cuando Steyerl escribió su conocido texto.

2. Materialidad de la imagen digital

Es precisamente este impulso irrefrenable, por consultar el teléfono y dejarnos arrastrar por la avalancha de imágenes y *reels*, el que nos permite comprender el contexto que da sentido a la propuesta de Alicia Sibón. Desde hace unos años Sibón viene desarrollando un cuerpo de trabajo que explora los últimos desarrollos tecnológicos de la imagen. Alicia no sólo utiliza estos avances como recurso estilístico, sino que analiza de forma ontológica cómo se constituye la imagen digital en el presente –su carácter a la vez físico y a la vez virtual–, indagando además en todo el proceso de consumo y asimilación de esa ingente cantidad de imágenes que reclaman constantemente nuestra atención.

En primer lugar, debemos tener en cuenta que Alicia entiende que la imagen digital no es real, sino que está constituida por información codificada (datos), por lo que su principal característica es su maleabilidad, su capacidad de ser constantemente interpretada. Esta cuestión puede ser ilustrada con el proyecto *Imagen en 80 caracteres* (2022), en

2 Nick Srnicek analiza en su libro el desarrollo tecnológico del capitalismo y como los datos generados por los usuarios son los que generan riqueza. Esta situación genera una competición entre estas plataformas por captar nuestra atención, con la intención de monetizarla.

Srnicek, Nick. *Capitalismo de plataformas*. Ed: Caja Negra, 2018. Buenos Aires.

el que Sibón utiliza código ASCII para representar una figura de su archivo personal, dando lugar a un par de piezas que son a la vez lenguaje escrito (código) y pictórico. Es curioso como Alicia elige la pintura en estos primeros proyectos, una técnica que le permite sedimentar esos datos y convertirlos en algo físico, táctil.

Otro proyecto en el que Alicia utiliza el medio pictórico es *Stories* (2022). En esta instalación una serie de piezas de madera del tamaño aproximado de un móvil se distribuyen en distintas posiciones, permitiendo que el espectador pueda transitar entre ellas. En cada una de estas piezas se pueden observar distintas imágenes o *stories* pintadas al óleo. En esta ocasión la pintura permite a Alicia trascender el carácter volátil y acelerado del formato digital –las *stories* desaparecen transcurridas veinticuatro horas–, llevando este a temporalidades más calmadas y a materialidades más legitimadas, como la pintura al óleo. Como ella misma define: “la imagen digital, que está en constante reproducción, finalmente descansa, ya no en la quietud de la imagen física sino en una interpretación pictórica de la misma”.

Este proyecto permite además introducir la dialéctica objeto-imagen de la imagen digital, un aspecto clave en la propuesta de Sibón. El trabajo de Alicia parte de entender la imagen digital como una dualidad físico-virtual, por lo que su praxis pretende explorar las múltiples relaciones de la imagen, con el mundo material y también con el digital.

Partiendo de este punto, debemos entender que Alicia relaciona lo virtual con lo inmaterial (imágenes, ideas o contenidos) y lo digital (el objeto, lo dactilar, lo táctil) con el medio que hace posible la interpretación de esos mismos contenidos inmateriales.

A la vez, Sibón entiende que la imagen digital, a pesar de su condición inmaterial, conserva una pseudo-materialidad que nos permite, por ejemplo, medir sus dimensiones en píxeles o puntos por pulgada (ppp) y su peso en bytes. Unidades de medida que pasarán a ser realmente físicas cuando esta imagen sea impresa y deje de ser inmaterial –y por lo tanto mutable, comprimible y editable– para convertirse en archivo material, en “memoria de permanencia” (Prada, 2010, p. 52).

Esta mutabilidad es mostrada, por ejemplo, en la pieza *Del estar siendo al dejar de ser* (2023), en la que Alicia utiliza un ordenador portátil conectado a una impresora para reflexionar sobre cómo una imagen digital pasa

de estar en constante reproducción, ese “estar siendo” al que se refiere Juan Martín Prada³, a ser un instante congelado: ese “dejar de ser” al que se refiere Walter Benjamin cuando habla de la imagen ya reproducida⁴.

Para ello Sibón establece un sistema que automatiza la toma de fotografías –en este caso con el programa Photobooth– gracias a un programa que graba y reproduce el movimiento del ratón. Así, el ordenador repite la misma acción incesantemente, capturando fotografías e imprimiendo estas en sucesivos folios que se van acumulando en el suelo, funcionando como un dispositivo que reiteradamente convierte la realidad física en imagen digital –en constante reproducción– y después vuelve a convertir esta en objeto físico. Una y otra vez las dimensiones físicas pasan a ser virtuales, puntos por pulgada que inmediatamente vuelven a sedimentarse como puntos de tinta sobre el papel para congelar el momento presente.

3. El ciclo de consumo de la imagen.

Otro punto importante para comprender el trabajo de Alicia es el análisis que realiza sobre todo el proceso de consumo de la imagen digital, centrándose especialmente en los procesos de asimilación de la llamada “imagen pobre”.

“La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original. Su genealogía es dudosa. Sus nombres de archivo están deliberadamente mal deletreados.” (Steyerl, 2014, p. 34)

Alicia ha desarrollado, bajo el nombre de *Descarga, Compresión y Memoria*, distintos proyectos que analizan el proceso completo de aprehensión de estas imágenes; desde el momento de su descarga, pasando por su consumo y llegando hasta la asimilación de estas. Para ello se apropia de estas imágenes bastardas y las transfiere, utilizando distintas

3 Juan Martín Prada utiliza la expresión “estar siendo” para referirse a cómo la imagen digital “se está parcialmente generando en ella a cada momento”. Prada, Juan Martín. *La condición digital de la imagen*. Catálogo premios de arte digital: Lummex_ex, Universidad de Extremadura, 2010. Cáceres. [Fecha de consulta: 15 octubre, 2023] https://www.academia.edu/37687206/Mart%C3%ADn_Prada_Juan_La_condici%C3%B3n_digital_de_la_imagen_L%C3%BAmen

4 Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1935)*. Ed: Ítaca, 2003. México

técnicas, sobre objetos encontrados y sobre materiales dúctiles, orgánicos o comestibles. Las características físicas de estos objetos y materiales le permiten pensar estas imágenes desde su propia materialidad, comentando así distintos aspectos relacionados con su productividad alternativa, su capacidad de compresión o su carácter precedero.

Sobre estos proyectos Alicia comenta: “Quiero además plantear la relación imagen-objeto, desde la contradicción de descarga en su uso virtual y físico, siendo en el primero una adquisición y en el segundo un desprendimiento; la compresión como el acto de comprimir un archivo para que ocupe menos espacio a partir de un material que permite estrujar una imagen, y la memoria (de almacenamiento) desde el retener imágenes, en este caso a través la ingesta”.

De esta forma, en piezas como *Mosca_en_pan.jpg* (2022), *Jsjsjsjs.jpg* (2023) o *Bendiciones.gif* (2023), Alicia transfiere distintas imágenes sobre cascotes de escombros, estableciendo así un paralelismo entre la descarga y apropiación de imágenes pobres –excreción de la cultura hipervisual– y su transferencia sobre objetos encontrados –excreción del aparato industrial/comercial–. Estos procesos de apropiación, resignificación y “re-presentación” le permiten realizar un comentario sobre esa posible segunda vida que obtienen estas imágenes, objetos y materiales, que pasan de ser *detritus* a ser reactivados como objetos de arte con valor epistemológico.

Sobre este grupo de trabajos resuena el nombre de Walter Benjamin, no sólo por sus reflexiones sobre el colapso del aura en la reproducción mecánica de las imágenes, sino también por la interpretación digital que Sibón hace de la clásica la figura del “trapero”⁵.

Benjamin, a partir de Baudelaire, analiza la figura del “trapero”, comparándola con el trabajo del poeta o el artista. Según Benjamin, el trabajo del trapero o el artista es profundamente político. Su labor de recolección y resignificación de aquello que la ideología dominante desecha –de sus ruinas– permite articular y reinterpretar las historias que este pensamiento hegemónico deja al margen. Alicia, al trabajar a partir de contenidos digitales de carácter pobre (desechable), actualiza estas nociones, acercándolas a ciertas posturas relacionadas con el arte

5 Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Ed: Taurus, 2018. España

post-internet⁶. En este sentido, Juan Martín Prada contextualiza en el presente estas prácticas de apropiación digital, reconociendo en ellas ciertos valores de resistencia cultural:

“El artista consume imágenes para sus obras, pero no como mero receptor pasivo, no se trata de un consumo irreflexivo, sino de operar con ellas, de someterlas a la crisis de la recontextualización.”
(Prada, 2010, p. 48)

En otra serie de piezas, como *Jsjjsjjs.zip* (2022) o *Jescuristo_con_gato.zip* (2023), Alicia realiza serigrafías sobre distintos bloques de plastilina de color blanco. En estas piezas Sibón establece, a través de las propiedades físicas de los materiales, una analogía entre el proceso de compresión de la imagen digital y las características dúctiles de la plastilina, haciendo evidente así la maleabilidad de las imágenes digitales, capaces de ser “estrujadas” –comprimidas, reformateadas, *ripeadas*– para optimizar su distribución y accesibilidad en conexiones lentas.

Sibón finaliza el análisis del acelerado proceso de consumo de las imágenes con otra serie de piezas reunidas bajo la categoría memoria, con las que apela al proceso de aprehensión final de la imagen digital. Bajo este epígrafe encontramos piezas realizadas en materiales comestibles, como *Emoticon* (2023) o *Pásalo (SHARE)* (2023), en las que Alicia imprime imágenes directamente sobre obleas, comparando así los procesos de retención y asimilación de las imágenes con la ingesta y digestión de alimentos. En esta categoría encontramos también la serie *Pan de la memoria de almacenamiento* (2022), proyecto en el que Alicia serigrafía distintos tipos de imágenes sobre pan de molde tomando como referencia un capítulo de la serie *Doraemon*.⁷

6 Juan Martín Prada mencionaba la proliferación de distintas indagaciones creativas que analizaban el impacto de la conectividad ubicua y permanente a Internet en nuestras sociedades, prácticas que desbordaban las prácticas del net-art clásico y tomaban forma de construcciones objetuales, videos o instalaciones.

Martín Prada, Juan, *Sobre el arte postinternet*, en Revista Aureus, N.º 3, Universidad de Guanajuato, 2017. [Fecha de consulta: 15 octubre, 2023]

https://www.juanmartinprada.net/imagenes/martin_prada_sobre_el_arte_postinternet.pdf

7 Fujio, Fujiko F. *El pan de la memoria*. Capítulo 34 de la serie *Doraemon*. Shin-Ei Animation, 2005. Japón.

Las piezas aglutinadas bajo la designación *Descarga, Compresión y Memoria*, se caracterizan por dar protagonismo a ciertos aspectos físicos de los objetos y materiales en los que son transferidas las imágenes. Así, el hecho de que estos materiales sean recuperados, maleables o comestibles es parte fundamental de cada una de las piezas y permiten a Alicia explorar las relaciones de la imagen digital con el mundo físico.

En este sentido es interesante volver a Steyerl y recordar la vinculación que establecía entre la pérdida de materialidad –debido a la compresión– de la imagen pobre, con prácticas conceptuales relacionadas con la desmaterialización de la obra de arte. El trabajo de Alicia, en cambio, puede ser percibido como un proceso de re-materialización de esas imágenes pobres, que toman cuerpo y se expresan a través de distintas características físicas de los materiales sobre las que son transferidas. Estos procesos desvinculan el trabajo de Alicia de prácticas alineadas con teorías posestructuralistas⁸ y lo acercan a ciertas corrientes de pensamiento neo-materialistas, que en nuestro país ha investigado Federica Matelli, con su análisis sobre el giro “poético-especulativo” que han sufrido las prácticas relacionadas con lo cotidiano⁹.

8 Federica Matelli, en su artículo *Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo*, explica cómo las prácticas artísticas que se inscriben en líneas de pensamiento posestructuralistas solían estar basadas en lo textual, utilizando los objetos como signos y dando más importancia a su capacidad como elementos conceptuales o lingüísticos que a su propia materialidad. El régimen poético especulativo al que ella alude se basa, no tanto el valor lingüístico de los objetos que componen las obras de arte, sino en los aspectos materiales y físicos de estos.

Matelli, Federica. *Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas*. Alsina, Pau y Rodríguez Granell, Ana (coord). «Art Matters II». Artnodes. N.º 16, págs. 65-75. UOC, 2015. Barcelona. [Fecha de consulta: 15 octubre, 2023]

<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-matelli/n16-matelli-pdf-es>

9 Federica Matelli explica cómo estas las corrientes relacionadas con el Realismo o Materialismo especulativo –con autores como Graham Harman o Quentin Meillassoux entre otros–, nacen como reacción al Postmodernismo y como crítica de la condición antropocéntrica del pensamiento contemporáneo occidental y su planteamiento epistemológico. Matelli, Federica. *Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas*. Alsina, Pau y Rodríguez Granell, Ana (coord). «Art Matters II». Artnodes. N.º 16, págs. 65-75. UOC, 2015. Barcelona. [Fecha de consulta: 15 octubre, 2023]

<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-matelli/n16-matelli-pdf-es>

4. El viento natural se mueve al alcance de tu mano.

En el proyecto *El viento natural se mueve al alcance de tu mano* Alicia Sibón continúa explorando las relaciones entre lo virtual y lo material, pero si en anteriores ejercicios exploraba la materialidad de la imagen digital, esta vez continúa su investigación utilizando el lenguaje, como medio y como código que puede ser interpretado.

“Las palabras parecen haber sido poseídas por un espíritu, una cifra eternamente cambiante, a veces manifestándose como imagen, después convirtiéndose en palabras, sonidos, o video. La escritura debe tomar en cuenta lo múltiple, estos estados fluidos y en cambio perpetuo, de lo muy conceptual a lo muy material.” (Goldsmith, 2015, p. 114)

Para ello Alicia desarrolla una metodología de trabajo basada en la interpretación de frases generadas por el traductor que incorpora la cámara de su *smartphone*, aprovechando además los errores de interpretación de este como oportunidades poéticas.

Esta metodología se basa en un doble ejercicio de traducción: En primer lugar, Sibón utiliza el traductor de la cámara de su móvil para descifrar las instrucciones que acompañan a una serie de productos adquiridos en un bazar chino. Este tipo de traductores funcionan detectando líneas de texto en la imagen y utilizando inteligencia artificial (IA) para traducir el texto detectado, después emplean realidad aumentada (RA) para incorporar en tiempo real las frases traducidas sobre la misma imagen capturada. El resultado de este primer ejercicio de traducción son una serie de frases equívocas, fruto de las limitaciones de la propia *app* de traducción. En un segundo ejercicio de traducción, Alicia reinterpreta de forma literal estas ambiguas frases –estos códigos de lenguaje–, incorporando los errores y situando el acto creativo o poético (*poiesis*) fuera de su propio control. Así, Sibón actúa de forma “no-creativa” ya que se limita a interpretar estas frases como meros *prompts*¹⁰, a partir de los cuales “genera” las distintas piezas que componen el proyecto expositivo: una serie de piezas objetuales y un vídeo en el que representa cada una de las frases utilizando objetos, imitando el formato de los video-tutoriales.

10 Un *prompt*, en el contexto de la IA, es una entrada de texto (una pregunta, instrucción o frase) que se utiliza como estímulo para que un sistema de inteligencia artificial genere una respuesta.

La metodología seguida por Sibón –aparte de ser una forma de “restricción” autoimpuesta (un algoritmo) que nos recuerda al colectivo OuLiPo¹¹– se basa en el uso “desviado” del traductor de su teléfono, realizando una especie de *détournement*¹² que le libera de la autoría –o al menos hace que esta sea compartida con la *app*– y le permite centrarse en el hallazgo y el juego. Estas características, junto a la incorporación de frases equívocas y la utilización de objetos, hacen que el trabajo de Sibón pueda integrarse también en una línea genealógica que se inicia en el Dadá y el Surrealismo, continuando en el Situacionismo y en ciertos posicionamientos del arte conceptual de los años sesenta y setenta.

Podemos afirmar además que este uso alternativo (desviado) de la *app* responde a las mismas necesidades que las acciones de los situacionistas: la reinterpretación de aspectos de lo real para crear situaciones nuevas. Si en los años cincuenta la Internacional Situacionista utilizaba la deriva –que no es más que el uso desviado y no productivo de la ciudad– para encontrar nuevos sentidos a unas urbes cada vez más extensas y diseñadas en base al utilitarismo capitalista, la utilización desviada del traductor por parte de Alicia responde a una búsqueda de sentido en un presente caracterizado por la proliferación de imágenes y textos, así como por la omnipresencia del mundo virtual, que tenemos siempre –literalmente– en la palma de la mano.

5. Conclusión

El trabajo de Alicia Sibón se basa en el análisis del carácter dual –a la vez físico y digital– de los contenidos digitales que saturan nuestra experiencia cotidiana. Para operar con estos contenidos Alicia utiliza la apropiación y la tergiversación, actualizando figuras como la del “traperero” o tácticas como el *détournement* situacionista; pero Sibón aplica estas formas de proceder a un contexto actual, por lo que debe ser pensada

11 OuLiPo es el acrónimo de *Ouvroir de littérature potentielle* o *Taller de literatura potencial*. Se trata de un grupo de experimentación literaria compuesto por escritores y matemáticos creado en 1960. La característica principal del grupo es la utilización de *contraintes* o constricciones. Una serie de reglas autoimpuestas que les permitían potenciar el acto creativo

12 *Détournement* es una técnica de la Internacional Situacionista basada en tomar objetos, palabras o ideas y darles un uso distinto (desviado), para así convertirlos en experiencias del todo nuevas.

desde autores contemporáneos. En este sentido podemos mencionar a Marisa Olson, que reflexiona sobre la apropiación de imágenes post-fotográficas en su texto *Perdido, no encontrado*¹³, también las reflexiones antes mencionada de Hito Steyerl sobre la imagen pobre y además a Kenneth Goldsmith, que en *Escritura no creativa*¹⁴ reflexiona sobre la gestión del lenguaje en la era digital:

“En el mundo digital, el lenguaje se ha convertido hoy en un espacio provisional, rebajado, trasladado, transformado y moldeado en la forma más conveniente, sólo para ser desechado más tarde con la misma facilidad.” (Goldsmith, 2015, p. 313)

Si las reflexiones de Olson pueden aplicarse al trabajo de Sibón sobre la imagen digital, Goldsmith nos permite comprender *El viento natural se mueve al alcance de tu mano* como un proyecto que explora la condición digital del texto –su carácter maleable, nómada y provisional–, aceptando y jugando a la vez con su materialidad, que detectamos en los distintos trasvases entre idiomas, formatos y dispositivos, así como en los errores que este acumula y que Alicia interpreta de forma poética.

El viento natural se mueve al alcance de tu mano nos invita a reflexionar sobre las posibles vías que puede tomar el acto creativo en un presente hipersaturado de información, apostando por utilizar el lenguaje como materia prima y planteando un juego entre las proposiciones lingüísticas y su realización material, siempre inesperada.

13 Olson, Marisa. *Arte Postinternet*. Ed: Cocom Press. Escuela Superior de Arte de Yucatán, 2014. México. [Fecha de consulta: 15 octubre, 2023]
https://www.academia.edu/26348233/Arte_Postinternet_book_Spanish_

14 Goldsmith, K. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Ed: Caja Negra, 2015. Buenos Aires

Alicia Sibón Galdames

Cádiz, 2001

Graduada en Bellas Artes (2023) por la Universidad de Sevilla. Cursó un cuatrimestre en la Universidad de Barcelona, etapa en la que participó en el festival LLUM BCN y en ARTeFACTe, organizado por L'Estruch, en Sabadell.

Ha sido seleccionada para el XXIX Certamen Europeo de Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla y recibido mención en el artículo *El error como recurso vital y conceptual en la creación artística con inteligencias artificiales* de la revista Sonda de la UPV, así como en la publicación *Youth Dance Art or The Melancholic Fluid Machine. En defensa de la Juventud*.

Su obra ha sido expuesta en la muestra *Esto no es un bostezo* en Lab (2023) en Sevilla; en la Fundación Aparejadores de Sevilla (2023) con la pieza *El desencuentro* de la mano del proyecto ASTER; en la muestra *Mi decadencia será tu paraíso* en Espacio Lavadero en Granada (2023); en el FACC (Festival de Arte Contemporáneo de Cádiz); en el Centro Cívico de la Barceloneta o en la feria de arte NADA (2022), en el Espacio Santa Clara de Sevilla.

Graduated from the Universidad de Sevilla with a BFA in 2023. During a four-month stint at the Universitat de Barcelona, she participated in the LLUM BCN festival and in ARTeFACTe, a performance festival organised by L'Estruch in Sabadell.

She was a finalist in the 29th European Visual Arts Contest (Universidad de Sevilla) and was highlighted in the article "El error como recurso vital y conceptual en la creación artística con inteligencias artificiales", published in Sonda magazine (UPV), as well as the book *Youth Dance Art or The Melancholic Fluid Machine. En defensa de la Juventud*.

Sibón's work has been featured in the show *Esto no es un bostezo* at Lab, Seville (2023); at Fundación Aparejadores de Sevilla, where she presented the piece *El desencuentro* in connection with the ASTER project (2023); in the exhibition *Mi decadencia será tu paraíso* at Espacio Lavadero, Granada (2023); at FACC - Contemporary Art Festival of Cádiz; at Centre Cívic Barceloneta; and at NADA art fair in Seville's Espacio Santa Clara (2022).

oma a otro se pierd

一種詩, los





Obras / Artworks





Saque con cuidado el "oki"











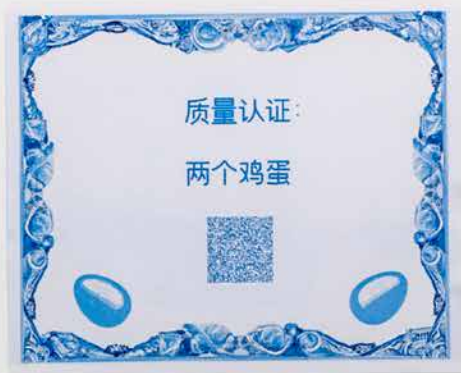
aplique

A close-up photograph of a person's nose and upper lip area. The skin is light-colored and appears slightly red or irritated. A blue, textured cloth is draped over the lower part of the face, covering the mouth and chin. The text "e nariz" is visible in the bottom left corner.

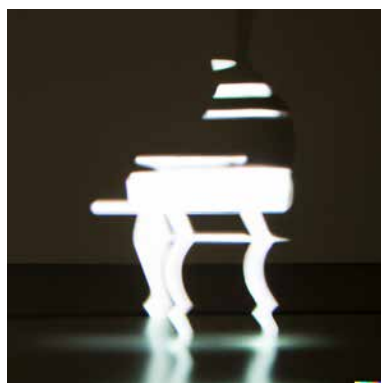
e nariz

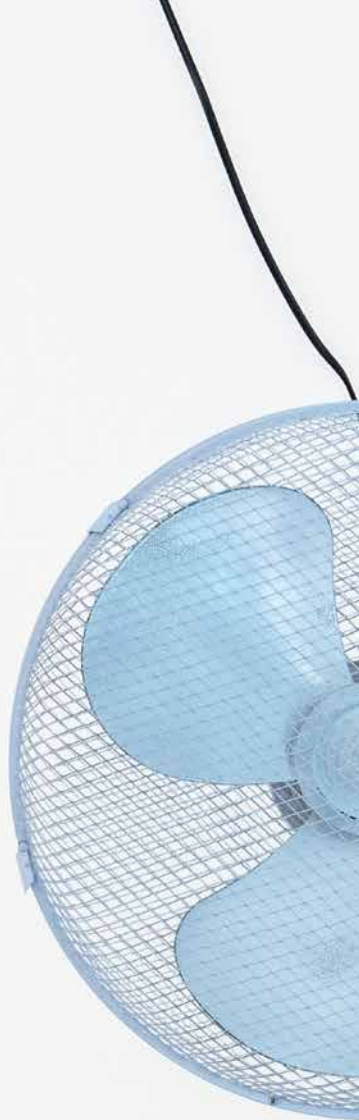




























2021

ENERO		FEBRERO	
1	2	1	2
3	4	3	4
5	6	5	6
7	8	7	8
9	10	9	10
11	12	11	12
13	14	13	14
15	16	15	16
17	18	17	18
19	20	19	20
21	22	21	22
23	24	23	24
25	26	25	26
27	28	27	28
29	30	29	30
31			

MAYO		JUNIO	
1	2	1	2
3	4	3	4
5	6	5	6
7	8	7	8
9	10	9	10
11	12	11	12
13	14	13	14
15	16	15	16
17	18	17	18
19	20	19	20
21	22	21	22
23	24	23	24
25	26	25	26
27	28	27	28
29	30	29	30
31			

AGOSTO		SEPTIEMBRE	
1	2	1	2
3	4	3	4
5	6	5	6
7	8	7	8
9	10	9	10
11	12	11	12
13	14	13	14
15	16	15	16
17	18	17	18
19	20	19	20
21	22	21	22
23	24	23	24
25	26	25	26
27	28	27	28
29	30	29	30
31			

OCTUBRE	
1	2
3	4
5	6
7	8
9	10
11	12
13	14
15	16
17	18
19	20
21	22
23	24
25	26
27	28
29	30
31	



Restaurante
GRAN CHINA

☎ 954 357 616, 95

SERVICIO A DOMICILIO

AVDA. MIRAFLORES, 72.



洗
水
生
財

MARZO		4	APRILE	
1	2	3	4	5
6	7	8	9	10
11	12	13	14	15
16	17	18	19	20
21	22	23	24	25
26	27	28	29	30
GIUGLIO		8	AGOSTO	
1	2	3	4	5
6	7	8	9	10
11	12	13	14	15
16	17	18	19	20
21	22	23	24	25
26	27	28	29	30
NOVEMBRE		11	DICEMBRE	
1	2	3	4	5
6	7	8	9	10
11	12	13	14	15
16	17	18	19	20
21	22	23	24	25
26	27	28	29	30
31				

CHINO
大中国
34 354 325
CICLO
PER AMBIENTE ACCORDATO
BYDOS SEVILLA

山水图

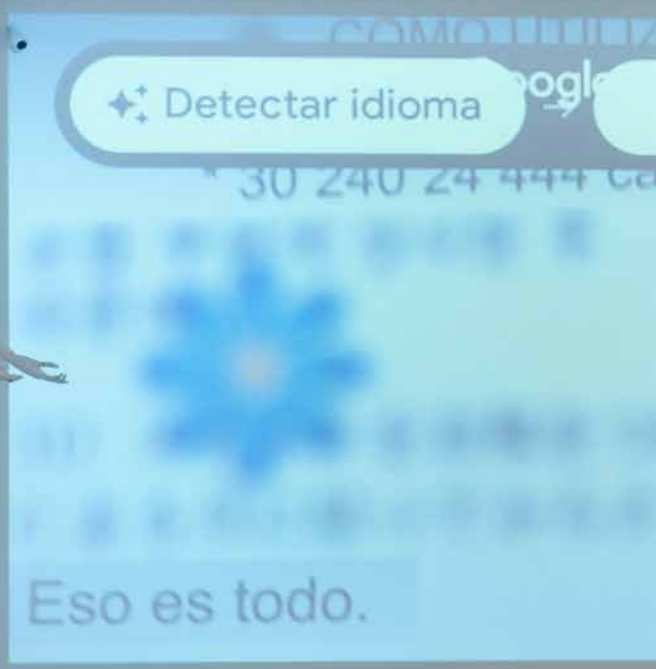
2020

ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Restaurante Chino
GRAN CHINA 大中国
 ☎ 954 357 616, 954 354 325
 SERVICIO A DOMICILIO
 AVDA. KIRIAFLORES, 77 41008 SEVILLA.



Redondea el huevo



✦ Detectar idioma



Eso es todo.



español



pp. 22-23, 36-37, 58-59

Vista general de sala

p. 25

Fotograma de *Instrucciones de uso*
(*Saque con cuidado el "oki"*)

p. 26

Fotogramas de *Instrucciones de uso*
(*Quiero abofetear un cangrejo*)

pp. 28-31

Ocho brazos de lujo

p. 32

Instrucciones de uso

pp. 34-35

Fotograma de *Instrucciones de uso*
(*Después de decorar el área de la uña*
3D, aplique nariz)

p. 39

Un par de huevos de calidad

p. 40

Sinestesia salvaje en el taburete

p.41

Fotograma de video proyectado en
Sinestesia salvaje en el taburete

pp. 42-43

El contenido esta a la altura de la
calidad del viento

pp. 44-46

Kaka

pp. 48-51

Libro de carne

pp. 52-54

2020 con ganas de acariciar
cuidadosamente

p. 57

Fotograma de *Instrucciones de uso*
(*Redondea el huevo*)

WORDS SEEM TO HAVE BECOME POSSESSED BY SOME SPIRIT

Antonio R. Montesinos

1. Image repositories and attention economics

Our present is indisputably defined by the overwhelming glut of images constantly at our fingertips. A stroll through any of our cities will reveal countless bowed heads surrendering their eyes to the screen, their fingers occupied by non-stop scrolling. For some time now, our language, our culture has been ruled by the visual and expressed as a constant barrage of low-resolution images.

Back in 2009, just five years after the birth of YouTube, Hito Steyerl¹ warned us that the neoliberal policies of the image market would not only marginalise more experimental cinema, but would also give rise to different repositories where imagery with a degree of creative or experimental intent coexists with more inconsequential images, hate speech, spam and porn.

Steyerl likened the loss of substance of the poor image, which sacrifices matter for speed, to the dematerialisation of conceptual art, but also to the semiotic turn and deterritorialization processes of capitalism:

In a way, the poor image is subject to a similar tension. On the one hand, it operates against the fetish value of high resolution. On the other hand, this is precisely why it also ends up being perfectly integrated into an information capitalism thriving on compressed attention spans, on impression rather than immersion, on intensity rather than contemplation, on previews rather than screenings (Steyerl, 2009).

1 Hito Steyerl wrote, “The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard.” And, as she rightly observed, most of the images circulating on social media are poor. Steyerl, Hito. “In Defense of the Poor Image”, *e-flux*, issue 10, November 2009 [accessed 15 October 2023], <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

As I read this paragraph now, in the year 2023, I can't help but think of how social media has taken a turn towards the visual lately and how platform capitalism² is predicated on the struggle to capture those “compressed attention spans” mentioned by Steyerl.

I also have to admit that just thinking about social networks like Instagram or TikTok makes me feel like I need to waste some time staring at images, memes and endless reels. I suppose this addictive impulse is a symptom of the times, a present that could already be intuited in the late 2000s when Steyerl wrote her famous essay.

2. Materiality of the digital image

That irresistible urge to check our phones and be carried away by the avalanche of pics and reels is precisely what allows us to understand the context that gives meaning to Alicia Sibón's proposal. Sibón has spent several years forging a corpus that explores the latest developments in image technology. In addition to using these breakthroughs as stylistic resources, Alicia ontologically analyses how the digital image is constituted in the present—its simultaneously physical and virtual nature—while also investigating the entire process by which we consume and assimilate the staggering number of images constantly vying for our attention.

First of all, we need to know that Alicia understands that a digital image is not real but made of encoded information (data), meaning that its most salient characteristic is its malleability, its ability to be constantly reinterpreted. This idea is illustrated by *Imagen en 80 caracteres (Image in 80 Characters, 2022)*, where Sibón used ASCII to depict a figure from her personal file, giving rise to two pieces that are both written (code) and pictorial language. It's curious that Alicia chose painting in these early works, a medium that allowed her to layer those data and turn them into something physical.

Another project on which Alicia used painting is *Stories (2022)*, an installation with mobile phone-sized pieces of wood placed in different po-

2 In his book, Nick Srnicek analyses the technological development of capitalism and how user-generated data are what create wealth. In this situation, platforms compete for our attention in order to monetise it.

Srnicek, Nick. *Platform Capitalism*. Cambridge: Polity Press, 2017.

sitions so that visitors can walk among them. Using oils, she painted an image or “story” on each of those pieces. In this case, Sibón was able to overcome the volatility and speed of the digital format—social media stories disappear after twenty-four hours—by introducing the calmer tempo and more substantial materiality of oil painting. As the artist explains, “The digital image, which is constantly being reproduced, finally finds rest, not in the stillness of the physical image but in a painterly interpretation of it.”

The Stories project also introduced the object-image of the digital image dichotomy, a key aspect of Sibón’s art. Her work is based on an understanding of the image as a physical-virtual duality, and her praxis therefore attempts to explore the image’s myriad connections with both the material and the digital worlds.

In this respect, we must see that Alicia associates the virtual with the intangible (images, ideas or content) and the digital (the object, the fingerprint, the tactile) with the medium that allows us to interpret that very intangible content.

Sibón also believes that the digital image, despite its immaterial condition, possesses a pseudo-materiality that allows us, for instance, to measure its size in pixels or dots per inch (ppi/dpt) and its weight in bytes. These units of measurement become truly physical when that image is printed and ceases to be intangible (and, by extension, mutable, compressible and editable) and turns into archive material, “a permanent memory” (Prada, 2010, p. 52).

This mutability is displayed, for example, in the piece *Del estar siendo al dejar de ser* (*From Being Being to Ceasing To Be*, 2023), where Alicia used a laptop hooked up to a printer to reflect on how a digital image can go from being constantly reproduced (that “being while being” described by Juan Martin Prada³) to being a frozen moment (the

3 Juan Martin Prada used the phrase *estar siendo* (literally “to be while being”, translated as “state of being”) to describe how the digital image is being partially generated on the screen at any given moment.

Prada, Juan Martin. “La condición digital de la imagen” / “The Digital Nature of the Image”, in *Premios de Arte Digital - Universidad de Extremadura* [online], vol. 1, no. 1, 2010 [accessed 15 October 2023].

https://www.academia.edu/37687206/Mart%C3%ADn_Prada_Juan_La_condici%C3%B3n_digital_de_la_imagen_L%C3%BAmen

“ceasing to be” to which Walter Benjamin alluded in reference to the already reproduced image⁴).

To this end, she created an automated photo-taking system (using the Photo Booth app) thanks to a programme that recorded and reproduced the mouse’s movements. The computer performed the same action over and over again, taking photographs and printing them on pages that piled up on the floor. The result was a device that repeatedly turned physical reality into a digital image (in constant reproduction) and then back into a physical object. Time after time, physical dimensions became virtual, pixels per inch that immediately re-solidified as ink dots on paper to freeze the present moment.

3. The image’s consumption cycle

Another important point for understanding Alicia’s work is her analysis of the consumption of the digital image from start to finish, focusing particularly on the so-called “poor image” and its assimilation processes.

The poor image is an illicit fifth-generation bastard of an original image. Its genealogy is dubious. Its filenames are deliberately misspelled (Steyerl, 2009).

Sibón has developed three projects, *Descarga (Download)*, *Compresión (Compression)* and *Memoria (Memory)* that explore the entire process of taking in these images, from the moment they are downloaded to their ingestion and ultimate assimilation. She appropriated these bastard images and transferred them, using different techniques, onto found objects and ductile, organic or edible materials. The physical traits of these objects and materials let her envision these images through their own materiality, and thereby comment on different aspects of their alternative productivity, their capacity for compression or their perishable nature.

Speaking of these projects, Alicia says, “I also want to address the image-object relationship in light of the contradiction of the download in the virtual and the physical sense, being an acquisition in the first case

4 Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, MA: Belknap Press, 2008

and a relinquishment in the second; compression as the act of compressing a file to take up less space with a material that allows an image to be squeezed; and memory (storage capacity) as the act of retaining images, in this case by way of ingestion.”

In works like *Mosca_en_pan.jpg* (*Fly_on_Bread.jpg*, 2022), *Jsjsjsjs.jpg* (2023) and *Bendiciones.gif* (*Blessings.gif*, 2023), Alicia transferred different images onto pieces of rubble to draw a parallel between downloading and appropriating poor images (excretion of hyper-visual culture) and transferring them to found objects (excretion of the commercial/industrial complex). These processes of appropriation, resignification and “re-presentation” allow her to comment on the potential second life of these images, objects and materials, detritus reactivated as artwork with epistemological worth.

Walter Benjamin’s name echoes loudly in this group of works, not only because they reflect on the death of aura in the mechanical reproduction of images, but also because of Sibón’s digital interpretation of the classic figure of the “ragpicker”.⁵

Apropos of Baudelaire, Benjamin analysed the role of the ragpicker and compared it to that of the poet or artist. According to him, the work of the ragpicker and the artist is profoundly political. They collect and resignify what the dominant ideology discards—its refuse or ruins—in order to articulate and reinterpret the stories which that hegemonic line of thought has shoved aside. Alicia, working with poor (disposable) digital content, updates these ideas and brings them closer to certain positions related to post-internet art.⁶ In this respect, Juan Martín Prada has contextualised these digital appropriation practices in the present, seeing in them certain markers of cultural resistance:

5 Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*. London: Verso, 2023.

6 Juan Martín Prada mentioned the proliferation of different creative investigations that analysed the impact of permanent and ubiquitous internet connectivity on our societies, practices that exceeded the bounds of traditional net-art and took the form of objectual constructions, videos or installations.

Martín Prada, Juan. “Sobre el arte postinternet”, *Revista Aureus*, no. 3. Universidad de Guanajuato, June 2017 [accessed 15 October 2023], https://www.juanmartinprada.net/imagenes/martin_prada_sobre_el_arte_postinternet.pdf

Artists consume images for their works, but not as mere passive recipients; rather than mindlessly devouring those images, they seek to work with them, subject them to the crisis of recontextualisation (Prada, 2010, 48).

In other pieces like *Jsjjsjjs.zip* (2022) or *Jescuristo_con_gato.zip* (*Jesus_Christ_with_Cat.zip*, 2023), Alicia screenprinted blocks of white modelling clay. She used the physical properties of her chosen materials to draw an analogy between the process of compressing the digital image and the ductile qualities of modelling clay, proving that digital images are in fact malleable and can be “squeezed”—compressed, reformatted, ripped—to optimise their distribution and availability to users with slow connections.

Sibón’s analysis of the accelerated process of image consumption ends with another series of works grouped under the heading of memory, which have to do with the final apprehension of the digital image. Among them are pieces made of edible materials, such as *Emoticon* (2023) and *Pásalo* (*SHARE*) (2023), in which Alicia printed images directly on wafers, thereby likening the process of retaining and assimilating images to the ingestion and digestion of food. This category also includes the series *Pan de la memoria de almacenamiento* (*Storage Memory Bread*, 2022), in which Alicia screenprinted different kinds of images on sliced bread, inspired by an episode of the animated TV series *Doraemon*⁷.

The pieces grouped under the labels of *Descarga*, *Compresión* and *Memoria* all highlight certain physical features of the objects and materials onto which images are transferred. The fact that these are salvaged, malleable or edible materials is central to each piece, allowing Alicia to explore the digital image’s connections to the physical world.

At this point, it is interesting to recall Steyerl and the link she established between the poor image’s loss of materiality (due to compression) and conceptual practices involving the dematerialisation of the work of art. Alicia’s work, in contrast, can be perceived as a re-materialisation of those poor images, which are embodied and expressed through different physical characteristics of the materials onto which they are transferred. These processes distance her oeuvre from praxes aligned

7 Fujio, Fujiko F. “Memory Bread.” *Doraemon*, episode 34. Japan: Shin-Ei Animation, 2005.

with post-structuralist theories⁸ and bring it closer to certain neo-materialist philosophical tendencies, which in Spain have been investigated by Federica Matelli and her analysis of the “speculative poetic” turn that everyday practices have taken⁹.

4. Natural wind moves within your reach.

In the project *El viento natural se mueve al alcance de tu mano* (Natural Wind Moves within Your Reach), Alicia Sibón continues to explore virtual-material relations. But while her previous exercises focused on the materiality of the digital image, this time she decided to use language as both a medium and a code that can be deciphered.

Words seem to have become possessed by some spirit, an ever-changing cipher, sometimes manifesting itself as image, then changing into words, sounds, or video. Writing must take into account the multiple, these fluid and ever-shifting states, from the very conceptual to the very material (Goldsmith, 2011, p. 71).

To this end, she devised a working method based on interpreting phrases generated by her smartphone’s camera translator and seizing its misinterpretations as poetic opportunities.

This method entails a double translation exercise. First, Sibón uses her phone camera translator to decipher the instructions that come with items purchased from a Chinese variety store. This type of translation technology detects lines of text in an image, uses artificial intelligence (AI)

8 According to Matelli, art practices aligned with post-structuralist thought were usually text-based, using objects as signs and attaching greater importance to their capacity as conceptual or linguistic elements than to their intrinsic materiality. The speculative poetic regime, in contrast, is predicated not on the linguistic value of the objects that comprise works of art, but on their material and physical properties.

9 In her article “Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo”, Federica Matelli explains how these trends linked to realism or speculative materialism—represented by authors like Graham Harman and Quentin Meillassoux—emerged as a reaction to postmodernism and as a critique of the anthropocentrism of contemporary Western philosophy and its epistemological approach. Matelli, Federica. “Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas”, *Artnodes* 16, Art Matters II November 2015, pp. 65–75: <https://doi.org/10.7238/a.v0i16.2535> [accessed 15 October 2023], <http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-matelli/n16-matelli-pdf-es>.

to translate that text, and then uses augmented reality (AR) to incorporate the translated phrases in the original picture in real time. The outcome of this first translation exercise is a series of ambiguous phrases, revealing the limitations of the translator app. In the second exercise, Alicia reinterprets those dubious text messages (those language codes) quite literally, embracing the errors and situating the creative or poetic act (*poïesis*) beyond her own control. Sibón thus acts in an “uncreative” way, treating the phrases as mere prompts¹⁰ for “generating” the different pieces that comprise the exhibition: a series of objectual works and a video in which each phrase is represented using objects, in the manner of YouTube tutorials.

In addition to being a kind of self-imposed “restriction” (an algorithm) reminiscent of Oulipo,¹¹ Sibón’s methodology is based on the “rerouted” use of her phone translator by means of a *détournement*¹² that frees her from the responsibilities of authorship—or at least shares them with the app—and allows her to focus on the discovery and the game. These characteristics, together with the incorporation of flawed sentences and the use of objects, place Sibón’s work on the family tree that began with Dada and Surrealism and branched out into situationism and certain conceptual trends of the 1960s and 70s.

We can also say that this alternative (*détourned*) use of the app is motivated by the same need to reinterpret aspects of the real and create new situations that was behind the situationists’ actions: While the Situationist International used the *dérive*—which is simply a rerouted, unproductive use of the city—in the 1950s to find new meanings in increasingly vast cities designed to serve capitalism utilitarianism, Alicia’s *détourned* use of the camera translator represents a quest for meaning in a present characterised by the proliferation of images and texts and the omnipresence of the virtual world, which is literally always in the palm of our hands.

10 In AI, a prompt is a text input (a question, command or phrase) that causes an artificial intelligence system to generate a response.

11 Oulipo is an acronym that stands for *Ouvroir de littérature potentielle* or “workshop of potential literature”. This experimental literary group made up of writers and mathematicians was founded in 1960 and is mainly characterised by the use of constraints, self-imposed rules intended to stimulate the author’s creativity.

12 *Détournement* is a technique used by the Situationist International that consists in taking objects, words or ideas and giving them a different (*détourned*, rerouted, hijacked) use so that they become entirely new experiences.

5. Conclusion

Alicia Sibón's work is based on an analysis of the dual nature (at once physical and digital) of the digital content that permeates our everyday experience. Alicia operates on this content by means of appropriation and distortion, reviving and modernising figures like the "ragpicker" or tactics like situationist *détournement*. However, she applies them to a contemporary context and must therefore be examined from the perspective of contemporary authors like Marisa Olson, who reflected on the appropriation of post-photographic images in her essay "Lost Not Found";¹³ Hito Steyerl and her aforementioned observations on the poor image; and Kenneth Goldsmith, who in *Uncreative Writing*¹⁴ commented on how language is managed in the digital age:

In today's digital world, language has become a provisional space, temporary and debased, mere material to be shoveled, reshaped, hoarded, and molded into whatever form is convenient, only to be discarded just as quickly (Goldsmith, 2011, p. 218).

While Olson's reflections are applicable to Sibón's work with digital images, Goldsmith enables us to understand *El viento natural se mueve al alcance de tu mano* as a project that explores the digital condition of text (its malleable, nomadic, provisional nature), simultaneously accepting and playing with its materiality, which we detect in the different transfers between languages, formats and devices and in the errors it accumulates and which Alicia poetically interprets.

El viento natural se mueve al alcance de tu mano invites us to ponder the many possible paths that creativity can take in an information-glutted present, using language as raw material and proposing a game between linguistic propositions and their always unexpected material realisation.

13 Olson, Marisa. "Lost Not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Culture", in *Words Without Pictures*, ed. Alex Klein, Los Angeles: LACMA, 2009, pp. 274–284, [accessed 15 October 2023], <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/244548/b8c1a5acd8d1176411565eec-85d476ee.pdf>.

14 Goldsmith, K. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011



