

REVISTA DE ARTES VISUALES / AGOSTO 2011 / ISSN 2145-6399

ERAVT

Nº5

FRONTERAS, MIGRACIONES Y DESPLAZAMIENTOS



AVARTE #

ERRATA#

Nº5, AGOSTO 2011

ISSN 2145-6399

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

© Instituto Distrital de las Artes

Alcalde Mayor de Bogotá, 2012

Gustavo Petro

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2012

Clarisa Ruiz

Director Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Santiago Trujillo Escobar

Subdirectora de Artes IDARTES

Bertha Quintero

Gerente de Artes Plásticas y Visuales IDARTES

Marta Lucía Bustos Gómez (2011), Cristina Lleras (2012)

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales IDARTES

Katia González, Yenifer Gutiérrez, Hilda Piedrahíta, Elkin Ramos, Derlys Rodríguez, Sandra Valencia y María Villa Largacha

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FGAA

Ana María Alzate Ronga

Gerente de Artes Plásticas y Visuales FGAA

Jorge Jaramillo Jaramillo

Artes Plásticas y Visuales FGAA

Andrés García La Rota, Sergio Jiménez Rangel, Eliana Salazar Moreno, Alejandra Rincón y Yolanda Helena Rincón

ERRATA# es una publicación periódica (cuatrimestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este quinto número que presentamos es **Fronteras, migraciones y desplazamientos**

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Directores Cristina Lleras y Jorge Jaramillo Jaramillo

Asesora Katia González

Coordinadora editorial Sofía Parra Gómez

Editores invitados Martín Grossmann y María Clara Bernal

Comité editorial nacional

Ricardo Arcos-Palma (Escuela de Artes Plásticas, U. Nacional de Colombia); Lina Espinosa (Departamento de Arte, U. de los Andes); Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital); Viviana Andrea González (Licenciatura en Artes Visuales, U. Pedagógica); Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño); William López (Maestría en Museología, U. Nacional de Colombia); Francisco López Arango (Programa de Bellas Artes, U. Jorge

Tadeo Lozano); Diego Mendoza (Carrera de Artes Visuales, U. Pontificia Javeriana); César Padilla Beltrán (Programa de Artes Plásticas, U. del Bosque); y Gustavo Zalamea † (Instituto Taller de Creación, U. Nacional de Colombia).

Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España); Luis Camnitzer (Uruguay); Karen Cordero Reiman (México); Marcelo Expósito (España-Argentina); Sol Henaro (México); Carlos Jiménez Moreno (España-Colombia); Ana Longoni (Argentina).

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número

Cauê Alves (Brasil), Aracy Amaral (Brasil), Jorge Blasco (España), Hannah Collins (Inglaterra), Tatiana Ferraz (Inglaterra), Martín Grossmann (Brasil), María Rosa Jijón (Ecuador), Carla Macchiavello (Chile), Gilberto Mariotti (Inglaterra), Omar Pimienta (México), Manuela Ribadeneira (Ecuador) y Eulàlia Valldosera (España)

Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número

Oscar Mauricio Ardila Luna, Fernando Arias, María Clara Bernal, Carolina Caycedo (Inglaterra), Jaime Cerón, Efrén Giraldo, Juan Fernando Herrán, Ana María Lozano Rocha, Kevin Simón Mancera, Mariangela Méndez Prencke, Santiago Mutis Durán, Andrés David Montenegro, Gustavo Zalamea † (Argentina)

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de la Revista de Artes Visuales ERRATA#, ni de las entidades responsables.

Traducción Lorena Elejalde (inglés)

y Joanna Escolar Pereira (portugués)

Diseño, diagramación y edición digital Tangrama

www.tangramagrafica.com

Corrección de estilo Francisco Thaine y Carlos Valderrama

Impresión Imprenta Distrital, agosto del 2012

Contacto

Instituto Distrital de las Artes

Tel. (571) 379 57 50 ext 330

Calle 8 # 8 - 52, Bogotá Colombia

www.idartes.gov.co

revistaerrata@idartes.gov.co

artespasticas.revista@gmail.com

Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Tel. (571) 282 94 91 ext. 228-122

Calle 10 # 3 - 16, Bogotá, Colombia

www.fgaa.gov.co

Foto de portada: Francis Alÿs (en colaboración con Julien Devaux), *The Green Line*, 2004, video documentación de una acción, Jerusalem. Foto: Julien Devaux, cortesía de Francis Alÿs.

AVRARA

Nº5
FRONTERAS, MIGRACIONES
Y DESPLAZAMIENTOS



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

contenido

ERRATA# 5, AGOSTO DE 2011

FRONTERAS, MIGRACIONES Y DESPLAZAMIENTOS

EDITORIAL 12

16 **HABITAR EN DESPLAZAMIENTO: EJERCICIOS DE EXTRAÑAMIENTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO** / María Clara Bernal

Francis Alÿs, Santiago Sierra y Tania Bruguera: exilios voluntarios, lugares en debate y desplazamientos orales
Andrés David Montenegro

42 *Contaminaciones en el arte contemporáneo cosmopolita*
Carla Macchiavello

Raíces, rutas y otros radicalismos: el desplazamiento más allá del trauma
María Clara Bernal

82 **DEL TEXTO AL CONTEXTO** / Martin Grossmann

Curaduría y contexto: el arte, la ciudad y sus desplazamientos
Gilberto Mariotti y Tatiana Ferraz

108 *Intercambio cultural: Brasil y América Latina*
Aracy Amaral

Escena artística: arte contemporáneo
Aracy Amaral

126 *Díálogo abierto con Aracy Amaral*
Cauê Alves

Desplazamientos y reposicionamientos en el arte: en el paso de lo internacional a lo contextual
Martin Grossmann

20

62

86

116

140

168

HOMENAJE

Ablandar la curaduría: los proyectos expositivos de Gustavo Zalamea
Jaime Cerón

180

DOSSIER

Carolina Caycedo
Fernando Arias
Hannah Collins
Juan Fernando Herrán
Kevin Simón Mancera
Manuela Ribadeneira
María Rosa Jijón
Omar Pimienta

226

ENTREVISTA

Dependencia mutua: «Las fronteras han sido mi territorio de trabajo»
A Eulàlia Valldosera por Jorge Blasco

242

A: DENTRO

El MDE11: arte relacional, estética y cobertura

Efrén Giraldo

Falla en el corazón

Mariangela Méndez Prencke

Quince años del Premio Luis Caballero

Ana María Lozano Rocha

262

A: FUERA

La Bienal de lo posible

Gilberto Mariotti

Festival Über Lebenkunst / Arte para sobrevivir

Oscar Mauricio Ardila Luna

274

PUBLICADOS

INSERTO Gustavo Zalamea

colaboran en ERRATA# N° 5

Andrés David Montenegro

Historiador del arte del Wheaton College, en Norton, Massachusetts, Estados Unidos (2006). Maestría en Historia y Teoría del Arte y Arquitectura Latinoamericanos en la Universidad de Essex, en Inglaterra (2009). Actualmente, es candidato a doctor en la Escuela de Filosofía e Historia del Arte en la Universidad de Essex. Su tesis investiga el trabajo de Tania Bruguera, Francis Alÿs y Santiago Sierra, e intenta articular cómo varía la noción de lo político en estas tres prácticas artísticas. Ha participado en varios seminarios internacionales, como la conferencia anual de estudios latinoamericanos del Reino Unido. Con Ian Dudley y Zanna Gilbert, trabaja en el comité editorial de la publicación online *ARARA (Art And Architecture of the Americas)*, una revista dedicada a la divulgación de investigaciones desde y sobre el arte y la arquitectura latinoamericana.

Aracy Abreu Amaral

Historiadora, crítica, curadora de arte y profesora titular de Historia del arte en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad de São Paulo (USP). Estudió Periodismo en la Universidad de São Paulo (1959), la Maestría en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (1969) y el Doctorado en Artes de la Universidad de São Paulo (1975). Sustentó su tesis para obtener el título de *Livre Docência* en la FAU-USP en 1983. Fue directora

de la Pinacoteca del Estado de São Paulo (1975–1979) y del Museu de Arte Contemporânea de la Universidad de São Paulo (1982–1986). También fue miembro del comité internacional de premiación del Prince Claus Fund (Haia, Holanda) entre 2002 y 2006. Entre otras distinciones, recibió la John Simon Guggenheim Fellowship. Ha sido curadora de diversas exposiciones en Brasil y América Latina, y coordinadora del proyecto «Rumos» de Itaú Cultural (2005–2006). Fue curadora de la Trienal de Santiago, Chile (2009), curadora invitada a la 8ª Bienal del Mercosur (2011), donde organizó la exposición «Alem Fronteiras». Es autora de numerosos libros sobre el modernismo en Brasil, arte latinoamericano y arte contemporáneo de Brasil. Además, ha organizado antologías sobre arte brasileño y de América Latina.

Carla Macchiavello

Historiadora del arte. Se graduó como Licenciada en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile, trabajó en investigaciones sobre teoría literaria hasta recibir una beca Fulbright para hacer un magíster en Historia del Arte y Crítica en Stony Brook University en Nueva York. Posteriormente, realizó un doctorado en Historia del Arte en Stony Brook University, especializándose en Arte Contemporáneo, del cual se graduó en el 2010, año en que se vincula a la Universidad de los Andes, Bogotá, como profesora asistente. Sus áreas de investigación se centran en arte

contemporáneo, arte latinoamericano contemporáneo, video, medios electrónicos, performance, arte conceptual y relaciones entre arte, política y sociedad.

Carolina Caycedo

Egresada de Artes Plásticas de la Universidad de los Andes. Vive y trabaja en Los Ángeles, donde cursa un posgrado en Artes Plásticas en la Roski School of Fine Arts, University of Southern California. Ha sido invitada como artista en residencia de la DAAD en Berlín para el 2012. Su trabajo reciente plantea las relaciones entre lo profesional y lo amateur, el productor y el consumidor, las fronteras y los territorios, la política y la espiritualidad. Mediante la práctica del intercambio y el trueque, el uso y la apropiación del espacio público, y la construcción de procesos colaborativos y discursos colectivos, delinea alternativas para la vida cotidiana que cuestionan los cánones económicos, culturales y sociales establecidos. Su trabajo ha sido expuesto en la Bienal del Whitney Museum, el New Museum, Creative Time y Apex Art en Nueva York, la Fundación Serralves en Oporto, la Trienal Poligráfica en San Juan, la Fundación Cartier y el Museo de Arte Moderno de la Ville de Paris, la 50ª Bienal de Venecia y la Bienal de la Habana, entre otros.

Cauê Alves

Magíster y doctor en Filosofía de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad

de São Paulo. Es profesor de pregrado y posgrado del curso Arte: historia, crítica y curaduría de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, y del curso de posgrado *Civilização América: Um Olhar Através da Arquitetura*. En el 2011, fue uno de los curadores del «32º Panorama da Arte Brasileira» del Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) y curador adjunto de la 8ª Bienal del Mercosur (2011). Desde 2006, es curador del Clube de Gravura del MAM-SP. Fue miembro del Consejo Asesor de Artes del MAM-SP (2005-2007) y realizó, entre otras curadurías: «MAM[na]OCA: arte brasileira do acervo» en el MAM-SP (2006), la muestra «Quase líquido» en Itaú Cultural (2008), «Da Estrutura ao Tempo: Hélio Oiticica» en el Instituto de Arte Contemporânea (2009) y «Mira Schendel: avesso do avesso», también en el IAC.

Eulàlia Valldosera

Estudió Pintura en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona (1981-1986) y después, Grabado en la Escuela de Artes y Oficios de Cataluña (1987-1988). Vivió en Amsterdam entre 1990 y 1994, obteniendo en 1992 una Licenciatura en Audiovisuales en la Gerrit Rietveld Academie. En el periodo 1999-2000 residió en Berlín con una Beca del DAAD. Actualmente vive y trabaja en Barcelona. Comenzó a exponer públicamente en 1986, y realizó su primera muestra individual en 1991. Desde entonces, su obra ha tenido una presencia creciente en los más diversos espacios expositivos, tanto

en España como en el extranjero. Una muestra antológica, que recoge sus trabajos entre 1990 y 2000 se presentó en el Centro de Arte Contemporáneo Witte de With, en Rotterdam, Holanda.

Fernando Arias

Por medio del video, la fotografía, la escultura, la instalación y la acción, Arias explora la condición humana. El conflicto, la identidad, la sexualidad, la religión y la droga son recurrentes en su trabajo. Es codirector de la Fundación Más Arte Más Acción, que genera proyectos artísticos interdisciplinarios con otros artistas y escritores que cuestionan temas sociales y del medio ambiente, y que a menudo involucran procesos con comunidades menos favorecidas. Con su red de organizaciones, patrocinadores y medios, la fundación estimula el intercambio cultural y el diálogo, consolidando así la práctica artística en Colombia y el mundo. Arias fue Premio Nacional de Arte en 1994 y representó a Colombia en 1999 en la 48ª Bienal de Venecia. Entre las colecciones que incluyen su obra están: Daros Latinamerica, Zurich; Victoria & Albert Museum, Londres; Museo de Arte Moderno, Bogotá; Collection of Latin American Art, Essex University; Banco de la Republica, Bogotá; otras colecciones privadas en Canadá, Inglaterra, Francia, Brasil y Colombia.

Gilberto Mariotti

Candidato a doctor en Artes Visuales de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA/USP); y magíster en Poética Visual de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (2009) y licenciado en Bellas Artes por la Fundação Armando Alvares Penteado (1996). Como artista, ha estado haciendo un trabajo centrado en las situaciones problemáticas y casos que conectan directamente a la vida artística, pero que tienden a ocultar esa misma conexión: registro, colección, espacio de exposición y el texto crítico en la educación. Ha realizado exposiciones como «Fragata» en el MAC de Niterói (2010) y «Canteiro» en la Galería Luisa Strina (2009), entre otras. Forma parte del grupo de artistas Delenguamano desde el 2007, con quienes llevó

a cabo muestras como «Monometria» (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009), «Omnívoro» (ArtBo, Bogotá, 2009). También se unió al grupo de los críticos del Centro Cultural São Paulo (2008–2010). Es educador en diversas actividades culturales y en la actualidad hace parte del equipo curatorial de la Asociación Foro Permanente, dedicada a la discusión del sistema del arte y los museos. Ha publicado los siguientes libros publicados como autor y organizador: *Monometria* (Gutiérrez, Mariotti y Reyes, 2009) y *Brasil: Museo Arte Hoy* (Grossmann y Mariotti, 2011).

Gustavo Zalamea (Buenos Aires, 1951–Manaos, 2011)

Artista plástico; desde 1974 expuso ampliamente su obra en Colombia y el exterior. Participó en la segunda edición del Premio Luis Caballero (2001). Entre los reconocimientos que recibió, destacan el primer premio en el XXX Salón Nacional de Artistas Colombianos (1986), el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar por el mejor aporte original al periodismo en diseño (1989) y el Premio ensayo, teórico o crítico el arte colombiano de fin de milenio (IDCT, 1999) por su escrito «Arte en emergencia». Coordinó el proyecto Arte para Bogotá del IDCT (1995) y fue consejero distrital de artes plásticas. Participó como conferencista en distintos certámenes nacionales. Fue profesor de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia desde 1994 y su director del 2004 al 2006. Se desempeñaba como director del Instituto Taller de Creación de la Facultad de Artes en esta misma universidad y como miembro del comité editorial nacional de *ERRATA#* desde su creación en el 2009.

Hannah Collins

Cineasta y fotógrafa británica, estudió en el Slade School of Fine Art, University of London, seguido de una beca Fulbright Hays en los EE.UU.. En el período 2001–2004 ocupó el cargo de Profesora de Fotografía en la Universidad de California en Davis. En 1993 fue nominada al Turner Prize y en 2001 recibió el premio Olympus. Su obra se encuentra en numerosas colecciones internacionales, como la Tate Modern de Londres, el Victoria and Albert Museum de Londres,

el Centro Pompidou de París, el Museo de Arte Walker, Minneapolis, y el Museo de Luxemburgo.

Jaime Cerón

Maestro en Bellas Artes en la Universidad Nacional (1992). Entre 1996 y 1998 cursó la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y el Diseño en la Universidad Nacional. Su trabajo se ha centrado en tres frentes fundamentales, la docencia, la curaduría, la investigación teórica y la gestión cultural. Se ha desempeñado como docente de las facultades de artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Universidad de los Andes, la Academia Superior de Artes de Bogotá, la Universidad Nacional y la Pontificia Universidad Javeriana, sucesivamente. Se desempeñó como asesor de Artes Plásticas, posteriormente como director de la Academia Superior de Artes de Bogotá y luego como Gerente de Artes Plásticas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Actualmente es el asesor de Artes Visuales del Ministerio de Cultura.

Jorge Blasco Gallardo

Estudió Bellas Artes en la Universidad de Salamanca y amplió su formación en el Technological Educational Institution of Athens. Realizó estudios de posgrado y doctorado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC). Dirige el proyecto *Culturas de archivo*, iniciado en la Fundación Antoni Tàpies en octubre del 2000. Actualmente trabaja en el desarrollo de proyectos y publicaciones vinculados a *Culturas de archivo*, así como en la edición del portal del proyecto; y en la producción del AIAN, sección Guerra Civil Española.

Juan Fernando Herrán

Artista de la Universidad de los Andes y magíster en Escultura del Chelsea College of Art de Londres. Ha expuesto su trabajo en las bienales de Venecia, Estambul, Liverpool, São Paulo, La Habana y Johannesburgo, y en los Museos de Arte Moderno de la ciudad de París, el Palacio Velázquez del Reina Sofía y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Ha expuesto individualmente en Bogotá, Medellín, Cali,

Madrid y Valencia. Ha sido merecedor de varias becas y residencias en Colombia e Inglaterra y de premios y distinciones a nivel nacional e internacional. Su trabajo en colecciones se encuentra en el Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, La Colección Jumex, México, La Fundación Arco, Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León y la Asamblea Legislativa de São Paulo. Es profesor titular de la Universidad de los Andes.

Kevin Simón Mancera

Maestro en Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2007). Entre sus exposiciones colectivas e individuales se encuentran: «Nuevos nombres», Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, 2011); «Sobre el fracaso», Galería Nueveochenta (Bogotá, 2010); «Zona macó sur» (México D. F., 2010); «Lenguajes del papel», Galería El museo (Bogotá, 2010); «Gratia plena», La Residencia (Bogotá, 2010); «Asimetrías y convergencias», Galería Vermelho (São Paulo, 2009); y «100 cosas que odio», Fundación Gilberto Alzate Avendaño (Bogotá 2007). Ha recibido varias distinciones, como la del Programa Consonancias, Fundación Gilberto Alzate Avendaño; residencia artística en la Galería Vermelho, São Paulo (2009); mención, Salón de Arte Joven, Club El Nogal (Bogotá, 2007); y Encuentro MDE07, Residencia Curatorial «Hostipitalidades» (Medellín, 2007).

Manuela Ribadeneira

Vive y trabaja en Londres desde el 2002. Formada en Georgetown University, Washington D.C., Parsons School of Design de París y en Goldsmiths College, Londres. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Latinoamérica, Centroamérica, Estados Unidos y Europa, destacando sus intervenciones en las bienales de La Habana (2003) y Venecia (2007) con sus obras *Hago mío este territorio* y *El Requerimiento*. Es miembro del colectivo Artes No Decorativas S.A. y fundadora y editora de los cuadernos de arte *Drawing Room Confessions*.

María Clara Bernal

Profesora asociada de Historia del arte en la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia.

Recibió sus títulos de Maestría y Doctorado en Historia y Teoría del Arte Moderno en la University of Essex, Inglaterra. Sus publicaciones incluyen: «Transculturation: Representing/Reinventing Latin America» en *Transit: Latin American Art at the University Gallery* (2002); *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe* (2006); «Traducción/Translación: El arte en la esfera transcultural» en *Cuadernos Grises 2* (2006); y «Aproximaciones a lo transcultural en las artes visuales del Caribe» en *El Caribe en la nación colombiana* (2006). Ha sido curadora de exposiciones como «Displaced: Contemporary Art from Colombia» (2007) y «Transmisiones» (2007–2008). Entre el 2009 y 2011, formó parte del grupo de investigación Surrealismo en América Latina en el Getty Research Institute en Los Ángeles. Actualmente es directora del grupo Redes intelectuales: arte y política en América Latina, que se desarrolla con una beca de la Getty Foundation.

María Rosa Jijón

Artista visual y activista por los derechos de los inmigrantes. Su recorrido creativo se desarrolla en torno a las temáticas de la movilidad humana en contextos migratorios y con el trabajo junto a comunidades de base, colectivos artísticos y arte relacional. Jijón hizo sus estudios en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y en el Instituto Superior de arte de la Habana, Cuba, completando su formación con un posgrado en la Escuela Real de Artes de Estocolmo, Suecia. En el 2004 realizó un curso de Maestría en Políticas del Encuentro y Mediación Cultural, en la Universidad de Estudios Roma 3.

Martin Grossmann

Crítico, curador y profesor titular de la Escuela de Comunicaciones y Artes (ECA) de la Universidad de São Paulo (USP). Es licenciado en Artes Plásticas de la Fundação Armando Álvares Penteado (1983) y magíster en Artes de la ECA-USP (1987) y doctor de la School of Architecture, University of Liverpool, Reino Unido (1993). Creador y curador-coordinador de la plataforma Fórum Permanente: Museu de Arte, entre o público e o privado (www.forumpermanente.org) (2003).

Editor en jefe de la colección de libros y la revista de esta plataforma. Fue director general del Centro Cultural São Paulo-CCSP (2006–2010) y vicedirector del Museu de Arte Contemporânea-MAC de la USP (1998–2002). Sus experiencias en gestión y mediación cultural están apoyadas en las investigaciones y estudios en curaduría; acción, mediación y política cultural; museología; y crítica, teoría e historia del arte y la arquitectura. Sus investigaciones académicas problematizan la transición de la cultura material a una cultura virtual; el arte contemporáneo y su sistema, agentes e instituciones; así como los sistemas de información y conocimiento de la ciencia, el arte y la cultura.

Omar Pimienta

Licenciado en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Estatal de San Diego. Cuenta con una Maestría en Artes Visuales por la Universidad de California en San Diego y es estudiante del Doctorado en Literatura en la UCSD. Ha mostrado su trabajo en sedes como el Museo J. Paul Getty, Oceanside Museum of art, Museum of Contemporary Art San Diego, Museo MACAY y MACO, Centro Cultural de España en Buenos Aires y en Taller 7 dentro del marco del Encuentro Internacional de Medellín, entre otros. Ha recibido el apoyo a Jóvenes Creadores por parte del fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México y la beca de investigación artística de la Universidad de California. Fue acreedor del décimo premio de poesía Emilio Prado del Centro Cultural Generación del 27 Málaga España por su Libro *Escribo desde Aquí*. Actualmente enseña en San Diego Mesa College y reside en Tijuana, México.

Tatiana Sampaio Ferraz

Licenciada en Bellas Artes por la UNESP y en Arquitectura y Urbanismo en la Escuela de la Ciudad; magíster en Historia y Teoría del Arte por la USP. Desde el año 2000 desarrolla una producción artística en el límite entre arte y arquitectura, con gran interés en los temas de la ciudad contemporánea, los fenómenos urbanos, el paisaje y la ciudad como memoria y como un collage. La arqueología de la ciudad,

especialmente en São Paulo, es su motor para trabajar. Además, opera en otros campos de las artes visuales, como consultoría en proyectos culturales, edición de publicaciones de arte (revista *Número*), proyectos de expografía, actividades educativas y proyectos de investigación (*Post-it City*).

editorial

El presente número de la revista está dedicado a Gustavo Zalamea, artista, profesor y colaborador incondicional de *ERRATA#*. Zalamea, quien perteneció al comité editorial de la revista desde sus inicios, fue el responsable de poner sobre la mesa el tema de Fronteras, migraciones y desplazamientos. Él mismo experimentó y trató el tema en sus expresiones artísticas y en su quehacer como curador y docente. De modo que no podemos más que intentar hacer de este número un homenaje a su legado, en especial luego de que se cumple un año de su fallecimiento: el nuevo viaje que inició en Manaos.

De este modo, gracias a la colaboración de Elba Cánfora y sus hijos Julián y Emiliano Zalamea, el Inserto de este número de *ERRATA#* está dedicado a la obra de Gustavo Zalamea, *El mar en la plaza*, como una manera de conmemorar la poética de su estética y el compromiso social y político que siempre estuvo presente en la obra de este artista, que también fue migrante y exiliado. Así mismo, gracias a la colaboración de Jaime Cerón, publicamos un texto dedicado a la importante labor de Gustavo con las curadurías blandas en el ámbito de la Universidad Nacional de Colombia.

A medida que *ERRATA#* ha crecido como proyecto editorial y como espacio de debate y análisis del arte contemporáneo, ha ido tejiendo una imbricada red de temas que es imposible agotar en una sola de sus ediciones. Por eso encontramos afortunadas coincidencias de tópicos que se han ido sugiriendo desde el primer número de la revista, *El lugar de lo político en el arte*, hasta el más reciente, *Pedagogía y educación artística*. Uno de esos tópicos es, sin duda alguna, el tema de las fronteras geográficas (y a la vez lingüísticas, sociales y culturales), el fenómeno de la migración demográfica y el desplazamiento producto de las crisis económicas, las pugnas políticas y el conflicto armado.

Por tales razones, *ERRATA#* se ha dado a la tarea de invitar como editores a María Clara Bernal (Colombia) y Martín Grossmann (Brasil), cada uno de los cuales, junto a sus autores invitados, ha sabido dar un tratamiento particular al tema propuesto por la revista. La primera, junto a Andrés Montenegro y Carla Macchiavello como autores, ha abordado el tema a partir de las prácticas estéticas de diversos artistas que trabajan en Latinoamérica, y de otros provenientes de esta región pero que han desarrollado su actividad artística en diversas partes del mundo. El segundo, junto a Gilberto Mariotti, Tatiana Ferraz, Aracy Amaral y Cauê Alves, revisa el tema desde un punto de vista que reflexiona sobre el fenómeno de la *bienalización* y el papel de las megaexposiciones, tanto en el radio de acción de la ciudad como en el de la región, en el caso específico de Brasil. Este último tratamiento anuncia, por demás, el tema del próximo número de *ERRATA#* que será *Museos y nuevos escenarios del arte*.

En esta oportunidad, Jorge Blasco, en su entrevista a Eulàlia Valdósera, explora los temas presentes en la obra de esta artista española que se relacionan sutilmente con fronteras que van más allá de lo exclusivamente geográfico y que involucran las contenidas en asuntos como el poder, la migración, la mujer, el trabajo y el imaginario sexual, entre otros. De otra parte, el Dossier está conformado por una selección

de artistas que no solo han experimentado la migración y la han hecho tema de su expresión artística, sino que también, han tratado con versatilidad y contundencia las aristas de un tema que a todas luces rebasa el espacio del museo y la galería, explorando así los terrenos de la movilización política o de los grupos sociales desde el arte. Entre los artistas invitados se encuentran: Hannah Collins (Inglaterra), Manuela Ribadeneira (Ecuador), María Rosa Jijón (Ecuador), Omar Pimienta (México) y los colombianos: Carolina Caycedo, Fernando Arias, Juan Fernando Herrán y Kevin Mancera.

Así, *ERRATA#* espera ofrecer, una vez más, un espacio de reflexión y análisis críticos para el arte contemporáneo, a través, en este caso, de la exploración de diversas representaciones de los imaginarios culturales, sociales, políticos y económicos presentes en las prácticas artísticas contemporáneas en Latinoamérica y el mundo, con relación a los fenómenos de migración y desplazamiento y la noción de frontera.

HABITAR EN
DESPLAZAMIENTO:
EJERCICIOS DE
EXTRAÑAMIENTO EN EL
ARTE CONTEMPORÁNEO

María Clara Bernal

El grupo de artículos incluidos en esta sección de la presente edición de *ERRATA#* está dirigido a reflexionar sobre el desplazamiento en el arte contemporáneo, y en términos más específicos, los artículos se concentran en los movimientos migratorios y sus implicaciones en la producción simbólica. El tema se explora a través de diversas propuestas teóricas que incluyen las posturas de Kwame Anthony Appiah y Vilém Flusser, entre otros, y a partir de un grupo de artistas que abordan la problemática desde diferentes perspectivas. En un recorrido por la obra de Francisca Benítez, Francis Alÿs, Santiago Sierra, Tania Bruguera, Carolina Caycedo y Raimond Chaves, los autores invitados exploran diversas estrategias adoptadas por el arte contemporáneo para conjugar los usualmente irreconciliables estados de migración y desarraigo, y la tendencia tan humana de establecerse y hablar desde un hogar.

Esta sección podría hablar sobre muchas otras acepciones del término desplazamiento. En especial, al tratarse de una publicación que se hace en Colombia, la problemática del desplazamiento forzado parece evidente; sin embargo, de forma no concertada, los artículos que resultaron de la convocatoria no abordan el problema desde esa perspectiva de forma directa. La coincidencia —me parece a mí— importante de señalar, en el sentido que indica una dificultad que enfrentan juntos el artista, el historiador, el comerciante y el teórico del arte, es la imposibilidad de hablar sobre un lugar de origen en el arte contemporáneo. La solución a esta cuestión es algo mucho más complicada que nombrar un país y sus situaciones internas; las estrategias de representación deben incluir necesariamente los ineludibles procesos de movilidad que caracterizan la cultura global actual. La cultura de frontera, cuya importancia fue notable durante la década de 1980 con respecto, por ejemplo, a la línea geográfica entre América del Norte y México, ha perdido su especificidad física como lugar y se convirtió en un espacio que existe de forma generalizada en el ámbito del arte y la cultura global contemporáneos. De la misma manera, la noción de raíces, que definió en múltiples aspectos la relación del arte latinoamericano con el espacio de enunciación durante muchos años, se desplaza en la actualidad hacia las rutas, en cuanto espacio que ahora habitamos. Esto no significa, sin embargo, que las raíces desaparezcan, sino que son repensadas. El desafío en este cambio de perspectiva consiste en encontrar la manera de congelar momentáneamente la constante transformación del espacio y de reinventar las relaciones que se establecen con este.

La condición de dislocación que traen consigo el desplazamiento, la diáspora, la migración y el exilio implica ser puesto en un lugar que necesita ser reinventado en el lenguaje, en la narrativa e inclusive en el mito. El reto de esta reinención ha sido asumido con tenacidad por el arte. Así, el movimiento de gente de un país a otro, sea cual sea la razón, se presenta como un reto a la actividad creativa; lo monstruoso de la falta de pertenencia se transforma en lo habitable a través del ser creativo.

El ensayo «Francis Alÿs, Santiago Sierra y Tania Bruguera: exilios voluntarios, lugares en debate y desplazamientos orales» de Andrés Montenegro reflexiona sobre la ineludible relación entre las condiciones de vida y producción simbólica de estos tres

artistas contemporáneos, caracterizados por una extrema movilidad geográfica. Según Montenegro, Alÿs, Sierra y Bruguera han logrado articular un lenguaje artístico que, aunque derivado de vivencias personales, les ha permitido intervenir en múltiples regiones geográficas, desde Corea del Norte hasta La Habana, Hong Kong, México D.F., Kassel y Nueva York. A través de un análisis comparativo de varias obras realizadas en distintos contextos geográficos, como *Art in America* de Bruguera, *Ambulantes*, *Beggars* y *Sleepers* de Alÿs y *Contenedor cúbico de 200 cm de lado* de Sierra, Montenegro muestra el rol protagónico que cumple el concepto de desplazamiento en sus prácticas artísticas y discute las implicaciones de sus obras como parte de un circuito internacional que de alguna manera los obliga a mostrar los resultados de sus exploraciones casi siempre fuera de contexto.

Montenegro asume el desplazamiento más allá de la aproximación desde el destierro, articulándolo a su estudio como una herramienta para la dislocación cultural que fomenta la emergencia de diferentes puntos de vista alrededor de una situación. Para él, el desplazamiento implica la posibilidad de reevaluar ciertas perspectivas consolidadas y de repensar conceptos ya establecidos.

En «Contaminaciones en el arte contemporáneo cosmopolita», Carla Macchiavello parte de la tensión generada entre los conceptos de *cosmopolitanismo* y *autenticidad cultural* propuestos por el filósofo ghanés Kwame Anthony Appiah. Según Macchiavello, la propuesta de Appiah —que recurre a la mirada cosmopolita basada en la contaminación cultural— permite pensar en procesos de identificación y rupturas con el otro cultural a partir de lo que la autora considera son elementos éticos. Así, el texto de Macchiavello explora ciertas relaciones contaminadas que se producen en los cruces entre diáspora, extranjería y cotidianidad en el mundo contemporáneo, y cómo esto se refleja en el arte. En un intento por pensar las relaciones entre resistencias en el interior de las construcciones de identidad y las mutaciones culturales producto de la migración, Macchiavello analiza el trabajo de la artista chilena, radicada en Nueva York, Francisca Benítez. En los últimos años, la obra de Benítez se ha desarrollado a partir de reflexiones que incitan su propia movilidad; sus temáticas transitan entre polos muchas veces opuestos, como las ideas de pertenencia y extrañeza, o lo que implica vivir en un lugar como Nueva York en términos de experimentación del espacio en cuanto propio y ajeno al mismo tiempo.

Reflexionando sobre el video *Sukkah* de Benítez, la autora indaga sobre el debate que parece ser común a muchas comunidades migrantes que se enfrentan a la difícil decisión de sucumbir a la homogeneización global o de defender identidades puras en un contexto que no es el original. Macchiavello muestra cómo las obras de Benítez hacen una reflexión pertinente hoy en día para muchos, esto es: la pregunta sobre cuáles son los elementos que nos arraigan y cómo se construyen.

En mi artículo titulado «Raíces, rutas y otros radicalismos», intento establecer una mirada comparativa entre la visión del exilio y el desplazamiento como pérdida, y la

idea de que esta condición, que es una de las características esenciales del siglo XXI, sea vista en su potencialidad. Sin dejar de lado la realidad dolorosa del exilio, en mi artículo propongo mirar el tema como factor creativo. Para esto, tomo como punto de partida los textos del teórico palestino Edward Said y del filósofo checo Vilém Flusser. A través de sus miradas, construidas por las experiencias propias, exploro la forma como el cambio de lugar opera en el interior de las obras de los artistas Carolina Caycedo, Raimond Chaves y Gilda Mantilla.

Cada generación se reinventa, y en tal sentido lo que podemos percibir es que, en el viaje hacia la globalización, el arte postula un paradigma para sobrevivir tanto a la homogeneización como a la fragmentación y al aislamiento totales. Los artistas y teóricos revisados en esta sección de *ERRATA# 5* proponen no solamente diversas estrategias de negociación de espacio, lugar y sentido de pertenencia, sino que también hacen visibles diferentes formas de llevar a cabo esa negociación para configurar un nuevo territorio de enunciación.

FRANCIS ALÿS, SANTIAGO SIERRA Y TANIA BRUGUERA: EXILIOS VOLUNTARIOS, LUGARES EN DEBATE Y DESPLAZAMIENTOS ORALES

Andrés David Montenegro

Candidato a Doctorado en la Escuela de Filosofía e Historia del Arte
en la Universidad de Essex, Reino Unido.

▼ Francis Alÿs, *The Rumor*, 1997, documentación fotográfica de una acción, Tlayacapan, México. Foto: David Zwirner (Nueva York), cortesía del artista.

Casa BALDERAS



Las prácticas artísticas de Francis Alÿs, Santiago Sierra y Tania Bruguera se caracterizan, entre otros factores, por una extrema movilidad geográfica. Estos tres artistas han logrado articular un lenguaje artístico que, aunque derivado de vivencias personales, les ha permitido intervenir en múltiples y disímiles regiones geográficas, desde Corea del Norte hasta La Habana, de Hong Kong a México D.F., desde Kassel a Nueva York. Estas prácticas itinerantes, alimentadas por el sistema artístico transnacional y por deseos e intereses artísticos individuales, articulan una posición desde la cual se entiende el trasladarse de un lugar a otro como una oportunidad que posibilita la generación de un encuentro crítico con un determinado contexto. En vez de ser entendido como una condena, una violación o un destierro, el desplazamiento se articula como una herramienta para la dislocación cultural que fomenta la emergencia de diferentes puntos de vista alrededor de una situación, contexto o realidad específica. En su acepción más general, el desplazamiento implica la revaluación de ciertas perspectivas consolidadas y el cuestionamiento de conceptos sedimentados.

Exilios voluntarios

Nacido en Bélgica en 1959, Francis Alÿs migró hacia la Ciudad de México a mediados de la década de los ochenta. En 1986, como parte de su servicio militar, Alÿs partió hacia México con el objetivo de «trabajar como arquitecto para organizaciones no gubernamentales»¹ (Alÿs y Ferguson 2007, 8). Dejando atrás el mundo europeo, su ideología productiva y sus categorizaciones artísticas, México se convertiría en su nuevo hogar, testigo preferencial del paulatino detrimento de su carrera como arquitecto en favor de una práctica artística experimental. De forma similar, el artista español Santiago Sierra (1966–), también migró hacia la Ciudad de México. En 1995, y en reacción directa a un circuito artístico y cultural que imposibilitaba la creación y mantenimiento de una práctica artística radical independiente de presiones mercantiles e institucionales (Medina 2003), Sierra encontró en México el lugar indicado para desarrollar un vocabulario artístico crítico de los valores «humanistas» asignados al arte en Europa. Contrario a estos dos artistas, quienes trazaron una ruta de migración desde el Norte hacia el Sur, la artista cubana Tania Bruguera (1968–) partió hacia la ciudad de Chicago gracias a una residencia artística temporal en 1997. Re-trazando la historia de miles de cubanos (o latinoamericanos) que migran hacia los Estados Unidos o Europa, en 1999 Bruguera decidió trasladarse a Chicago para cursar una maestría en el Instituto de Arte de Chicago.²

1 Todas las traducciones del inglés son mías.

2 Es importante mencionar que desde 1999, Bruguera ha mantenido vínculos constantes con Cuba. Durante este tiempo, la artista ha vivido largos periodos en la isla y también ha participado activamente en el ámbito artístico y cultural de la misma a través de múltiples exposiciones y proyectos pedagógicos (Cátedra Arte de Conducta). La itinerancia que caracteriza la práctica artística de Bruguera no solo constituye un desafío a la política gubernamental cubana durante los noventa —la cual condenaba a quienes salían de la isla como traidores e impedía su regreso (Bruguera 2012)— sino que también demuestra un compromiso político bajo el cual es fundamental establecer una continuidad con el contexto de origen de la artista. De esta manera, el trabajo de Bruguera comenta sobre Cuba desde fuera, tanto como busca actuar *desde y en* Cuba al mismo tiempo.

Es importante mencionar que el exilio de estos artistas se debió a razones personales, mas no a una presión política, social o económica que los obligara a viajar a otras latitudes. Sus exilios voluntarios, por lo tanto, no son comparables con desplazamientos forzados impuestos a través de un ultimátum económico, político, religioso o étnico. En este sentido, es claro que su traslación no se basa en las mismas condiciones de posibilidad que enmarcan el desplazamiento de refugiados políticos o migrantes en búsqueda de asilo o refugio. De igual manera, la relocalización de los artistas mencionados difiere de, por ejemplo, migraciones fomentadas por desigualdades económicas entre naciones y continentes.³ Sin embargo, esto no significa que sus desplazamientos no requieran complejos procesos de mediación transcultural. Como en el caso de cualquier inmigrante, estos tres artistas han tenido que negociar entre diferencias culturales en aras de establecer un lugar de enunciación que les permita acceder a su realidad inmediata.

Desde *Art in America*, por ejemplo, se puede destilar una compleja serie de negociaciones culturales entre la artista cubana y la ciudad de Chicago. Esta obra, según Bruguera, partió de una reflexión verbal sobre las palabras *homeless* (sin casa) y *homeland* (patria) (Helguera 1997), como resultado de una exploración urbana de la ciudad, incluyendo el sector del Lower Wacker Drive, caracterizado por ser un refugio para gente que vive en la calle y no tiene hogar. Para la artista, la palabra *homeless*, en el contexto cubano de migración y exilio de la década de los noventa, cobró una nueva significación: *sin patria*. En este sentido, *Art in America (The Dream)* demuestra un acto de traducción creativa en que los términos del lugar de destino (*homeless*) son alterados, corrompidos y resignificados por su experiencia como cubana. *Homeless* no solo significa *sin casa*, también significa *sin patria*. Es importante mencionar que, en este desplazamiento de significado lingüístico, el inglés se ve impregnado de significados en español y problematiza, también, la relación entre comunidades exiliadas y sus contextos receptores. Durante el proceso de gestación de *Art in America*, Bruguera entró en contacto, por primera vez, con comunidades de cubanos residentes en los Estados Unidos. Esta introducción a la lógica interna de la diáspora cubana en Chicago le permitió a la artista complementar su perspectiva sobre la situación de su país de origen, las relaciones de poder entre los Estados Unidos y Cuba, y la condición del migrante cubano en los Estados Unidos. Para Bruguera,

Las duras condiciones de vida para aquellos que emigran son comparables para aquellos que pierden sus trabajos, aquellos que son echados de sus casas o los

3 El caso de Bruguera es peculiar. La artista en ningún momento se identifica como exiliada ya que, en el contexto de la diáspora cubana, esta identificación acarrea connotaciones ideológicas y afiliaciones políticas (Bruguera 2012). Según Gerardo Mosquera, una posible «taxonomización» de la diáspora cubana a finales de los noventa esbozaría, por lo menos, seis maneras de lidiar con la compleja problemática de pertenencia y no-pertenencia que caracteriza a la época en Cuba: «los que están (islados), los que se fueron (desislados), los que están pero están locos por irse (islados involuntarios), los que se fueron y vuelven de vacaciones (exilio de baja intensidad), los que van y vienen (papinización), y los que surgen» (Mosquera 2006). Para una discusión más extensa sobre este tema véase Pérez-Rementería 2008 y Goldberg 2005.

que son discriminados por la sociedad. Ambos grupos surgen, se tienen que asimilar a nuevas formas de vida y se tienen que acostumbrar al hecho casi fatal de que su situación es prácticamente inmutable. (Helguera 1997)

Es más que natural que el desplazamiento implique complejos procesos de reconocimiento, exploración, y crítica a un nuevo contexto. Guiado por mapas, o tal vez por el azar, el migrante requiere la generación de nuevas cartografías para navegar el territorio, no solamente físico sino cultural e ideológico, de su nueva geografía. En el caso de Francis Alÿs, este proceso involucró, según Cuauhtémoc Medina,

[...] dejar Europa física y simbólicamente —poniendo entre paréntesis su ideología modernista de higiene social, orden visual, estabilidad económica, armonía arquitectónica y pureza cultural— para sumergirse en un territorio desconocido donde de manera conspicua estaba actuando bajo la incómoda, pero a veces conveniente, máscara del «extranjero». (Medina, Ferguson y Fisher 2007, 64)

Reconociendo su posición fuera de un código cultural específico, su lugar como extranjero, el acto de caminar se convirtió en una de las formas preferidas para la exploración urbana y la experimentación artística. Caminar proveía a Alÿs de un encuentro único con el paisaje urbano, una plataforma para estudiar las operaciones de los espacios públicos en la Ciudad de México. Las series de fotografías de Francis Alÿs, *Ambulantes*, *Beggars* y *Sleepers* demuestran el complejo proceso de



reconocimiento, exploración y adaptación generado por el desplazamiento. Estas obras, rastros indéxicos de múltiples caminatas por el Zócalo, son retratos de individuos que componen los márgenes de la sociedad metropolitana del Distrito Federal. En *Ambulantes*, por ejemplo, varias fotografías de vendedores ambulantes que empujan carretillas o cargan paquetes de diferentes tamaños y formas se proyectan rápidamente en una pared de la galería. En *Beggars* hay varias fotografías (tomadas directamente desde arriba) de mendigos ubicados en las entradas al metro de Ciudad de México, las cuales se proyectan hacia el suelo del espacio de exposición. En *Sleepers*, por otro lado, múltiples retratos de individuos que duermen en el espacio público, en parques, calles y andenes, se proyectan en un rincón relativamente íntimo de la exposición. Estas imágenes, en su totalidad, son el resultado de un proceso de observación por parte del artista de las estructuras sociales de su nuevo contexto, el cual subraya la existencia de estrategias de supervivencia alternativas dentro de la Ciudad de México. En estas obras, se puede distinguir un proceso de reconocimiento del vocabulario social de la capital mexicana, de sus personajes y sus habitantes. Al mismo tiempo, las tensiones y jerarquías en las cuales se ven involucrados los protagonistas de *Ambulantes*, sus economías paralelas, sus ocupaciones informales, también son puestas en evidencia. Como testimonio de una caminata extendida temporalmente hasta el presente, estas instalaciones «constituyen un intento de encontrar una posición: un espacio físico y una actividad» (Medina, Ferguson y Fisher 2007, 64), luego de una reubicación geográfica.

Santiago Sierra llegó a la Ciudad de México en 1995. La ciudad, como el país, estaba envuelta en una situación económica apremiante como resultado de la devaluación del peso. La economía mexicana, seriamente afectada por la reciente activación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA), atravesaba un punto crítico en donde la pobreza, la discriminación, la exclusión y la explotación crecían cada día, y se hacían más y más evidentes en la experiencia diaria de la ciudad (Debroise y Medina 2007). En parques, plazas, andenes y calles, estas jerarquías sociales, derivadas de condiciones macroeconómicas desiguales y apremiantes, eran puestas en escena. En este contexto económico deprimido, Sierra experimentó directamente la violencia con la que los mercados actúan sobre una sociedad, determinando sus estratos y las relaciones que se puedan generar entre ellos. Como Sierra diría a Rosa Martínez: «Llegué a México con la devaluación del peso, había mucha gente que buscaba comida en los basureros. La violencia generada por el libre mercado en Latinoamérica es tan patente como lo es lejana y mediática en la Europa comunitaria» (Martínez 2003, 16). En Ciudad de México, Santiago Sierra se vio sumergido en «el diario vivir» de una metrópolis latinoamericana. Este «día a día», para Sierra, ponía en evidencia sin reproches ni tapujos una condición social económica extrema donde la miseria, la pobreza y la violencia compartían un mismo espacio con la extrema riqueza y la abundancia.

En este contexto polarizado, caracterizado por «el aumento de la pobreza y desigualdad social» y «el clima de desesperanza y pesimismo» (Debroise y Medina 2007, 370),

Santiago Sierra pudo observar claramente, en primer lugar, quién pertenecía a las clases favorecidas y quién no. En segunda instancia, y tal vez de mayor relevancia, lo «cotidiano» de la ciudad le permitió reflexionar sobre los mecanismos que posibilitan y perpetúan condiciones económicas extremadamente disímiles, y sobre quiénes se benefician del trabajo y esfuerzo de otras personas. Durante una conversación con la crítica Rosa Martínez, Santiago Sierra afirmó:

Desde Barcelona o Helsinki, podemos pensar que la humanidad evoluciona favorablemente de sus enfermedades. Basta tomar un avión a Manila o Medellín para comprobar los daños colaterales de nuestro optimismo. Cuando se hace un camino migratorio al revés, la sensación de ser un dominador... nunca se te va de la cabeza y esto es así porque es completamente cierto; algo así dijo una vez Francis Alÿs. En mi caso, he querido dejar ese punto muy en claro y añadiré que ese calificativo podemos aplicarlo con gran generosidad a los habitantes de los países desarrollados o a las bolsas primermundistas sitiadas por la lucha de clases en los países de menor fortuna. Hablar de sensación de superioridad en el ejercicio del dominio es como decir que el color blanco da la sensación de blancura. (Sierra y Martínez 2003, 206)

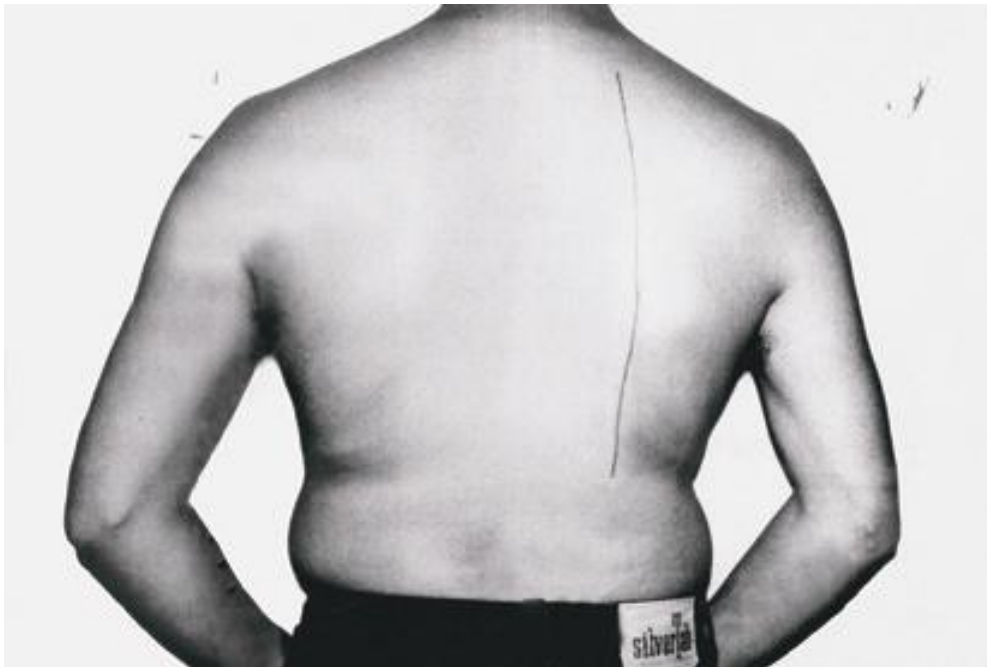


Santiago Sierra, *Contenedor cúbico de 200 cm de lado*, 1990, escultura, Madrid. ©VEGAP, 2012.

Gracias a su involucramiento directo con la realidad de Ciudad de México, descrita por Sierra como un «catálogo de situaciones, un planeta tierra en miniatura donde se puede pasar de Etiopía a Suecia en un segundo y gracias a un bus» (Sierra y Margolles 2004), cómo se ejerce y quién ejerce el poder se convertirían en las preguntas que alimentarían la renovada práctica del artista español. Durante su estadía en Europa, el trabajo de Sierra se caracterizaba por el uso de un lenguaje minimalista, una composición serial y la inclusión de materiales industriales como elemento principal para la construcción de rígidas figuras geométricas. *Contenedor cúbico de 200 cm de lado* (1990), por ejemplo, es un cubo hecho a escala humana, fabricado a través de técnicas industriales, semejante a *Die* (1964) de Tony Smith. Durante la exposición, este cubo estaba ubicado en medio de la sala de exposición, remedando la estructura expositiva de obras minimalistas. El espectador, en este sentido, entablaba una relación fenomenológica con la pieza, ya que su tamaño (cercano a la altura de un humano) generaba respuestas corporales y espaciales en el observador. Al mismo tiempo, la inclusión de materiales industriales en el objeto minimalista desvirtuaba la supuesta pureza del objeto minimalista, su completa desconexión con el contexto circundante, y ponía en evidencia la rápida apropiación de este lenguaje artístico por parte de la industria. Como una reflexión sobre la comodificación del lenguaje minimal y su imbricación en el sistema corporativo, estas obras tempranas de Sierra señalaban uno de los horizontes que estructurarían su obra: la relación entre el arte y el capital.

Para Schneider, llevar esta práctica del contexto europeo al contexto latinoamericano conllevó una reinterpretación radical del lenguaje instrumental del minimalismo (Schneider 2004, 38). En este nuevo contexto, el objeto minimalista no solamente se ve involucrado en una compleja red de intercambios simbólicos, sino que también se entiende como inmerso en la madeja económica, cómplice de un sistema de explotación que, en el contexto latinoamericano, implica efectos físicos sobre diferentes individuos.⁴ Santiago Sierra produjo *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada* (1998) bajo esta reconsideración del lugar que ocupa el arte, el cual se considera como parte del aparato excluyente a través de su función normalizadora y su «función coercitiva, no emancipatoria» (Sierra y Martínez 2003, 174), como parte de un sistema de explotación y no como una herramienta en contra del mismo. En esta obra, el artista tatuó una línea en la espalda de una persona que no tenía interés en tener un tatuaje, pero que, por motivos financieros, estaba dispuesto a dejarse tatuar por la suma de cincuenta dólares. Según Sierra, esta obra materializa su realidad contextual y contemporánea, dominada por un interés económico productivo, donde lo importante es no tanto el acto violento de inscripción sobre un humano, sino el hecho de que una persona esté dispuesta a convertirse en un bien comercial por medio de —y motivada por— la creación de un hecho artístico (Schneider 2004, 27).

4 Se podría decir que *Ambulantes*, *Sleepers* y *Beggars* de Alÿs podrían ser vistos como los efectos físicos sobre diferentes individuos o grupos sociales, desatados por políticas económicas que favorecen a una clase política históricamente estructurada en detrimento de la responsabilidad civil.



Santiago Sierra, *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*, 1998, documentación fotográfica de una acción, México D.F.
Foto: Prometeogallery di Ida Pisani, Milan/Lucca.

Desplazamientos críticos y temporales – lugares en debate

Los trabajos que mencionaré en esta sección comparten un sentido de urgencia. Por urgencia, quiero decir que estos son lugares políticamente cargados, áreas que configuran (y son configuradas por) tensiones y problemas económicos, sociales, religiosos o étnicos. Estos lugares, muchas veces escogidos personalmente por los artistas y no necesariamente determinados por circuitos artísticos, tienen en común un bagaje discursivo importante que ha condicionado y determinado su identidad en la escena global. Este «imaginario político» es definido por Tania Bruguera, citando a Susan Buck-Morss y Valerii Podoroga, como

[...] un paisaje político más que una lógica política, un campo visual donde los actores políticos se mueven y sobre los cuales también se actúa, es un paisaje de poder donde se encuentra la colectividad política, es una representación visual de la política, es pensar en la formación de una identidad nacional a través de la apropiación del territorio. (Bruguera 2009)

En este sentido, estas obras reflexionan sobre la importancia de los símbolos que dividen ciertos lugares, su construcción histórica y su supervivencia temporal, y al mismo tiempo buscan actuar, comentar o implicar la realidad que estos configuran. Obras como *The Green Line* de Alÿs, *El susurro de Tatlin # 6 (versión para La Habana)* de Bruguera o *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno* de Sierra investigan razones históricas que determinan un lugar en particular y simultáneamente ofrecen una proposición, un enunciado, sobre las consecuencias que aquellos condicionamientos históricos significan y conllevan en el presente. Oscilando entre el análisis del discurso ideológico que determina la identidad de un

lugar como peligroso, conflictivo, violento, represivo, etc., y la observación de las condiciones de posibilidad del presente, estas obras operan críticamente sobre nociones, estereotipos y otras categorizaciones asumidas y sedimentadas, en otras palabras, dadas como premisas que configuran la visibilidad de un lugar en particular.

Es importante mencionar que en estos trabajos existe un desdoblamiento temporal en donde el pasado es revaluado críticamente para ser activado en el presente. El bagaje histórico de un lugar es analizado en relación con su pertinencia para el presente y su operatividad en el futuro. De esta manera, ciertas problemáticas contemporáneas, como la división racial entre comunidades israelíes y palestinas en Jerusalén, la falta de libertad de expresión en Cuba o la militarización de la frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur, son analizadas en su perspectiva histórica buscando puntos de conexión, ecos del pasado en el presente. Estos pueden ser, por ejemplo, el dibujo de una frontera divisoria, la imagen de un líder político en pleno furor discursivo y revolucionario, o la realidad de la muerte antes del armisticio en la frontera norcoreana. Estas imágenes, tan arraigadas en la construcción de la identidad de los lugares a los que pertenecen, son constantemente revaluadas y resignificadas de tal manera que se hacen relevantes para el presente como herramientas de crítica no solamente histórica, sino también discursiva. Al ser trabajos donde múltiples temporalidades son yuxtapuestas, estas obras deslizan el pasado al presente, y viceversa, demostrando la complejidad que caracteriza ciertos procesos de construcción de identidad en un mundo global. Estas obras, orquestadas cuidadosamente, se ocupan de lugares que son (o fueron) señales de división. A través de estos trabajos, Sierra, Bruguera y Alÿs «actúa[n] como mediadores desvanecientes —alguien que negocia, señala o expresa un conflicto, solo para desaparecer luego de su intervención»⁵ (Demos 2009, 178–179). Además del desplazamiento físico por parte del artista y de su rol como catalizador efímero, en estas obras el desplazamiento se articula también en los deslizamientos temporales que sus obras sugieren, y en la oscilación entre la situación actual de un lugar y los condicionamientos históricos, tanto ideológicos como geopolíticos, que posibilitan su existencia.

The Green Line

The Green Line (2004) fue un paseo por las calles de Jerusalén en el cual el artista caminó con una lata de pintura perforada en su parte inferior, lo que permitía que su contenido se derramara sobre el asfalto, creando una línea de color verde en las calles y andenes de la ciudad. Esta obra fue basada en *The Leak* (1995), realizada en São Paulo, un paseo en el que Alÿs deambuló por las calles de la ciudad con una lata de pintura perforada, dejando un rastro que posteriormente retomarí­a para volver a la galería a colgar la lata vacía en la pared y culminar la acción. Contrario a *The Leak*, que era más una reflexión sobre el caminar como hecho artístico, en la que el resultado de una acción como caminar por horas no implica resultados materiales, en *The Green Line*

⁵ Aunque originalmente se refiere a Alÿs, creo que la reflexión de Demos se puede extender a los tres artistas aquí estudiados.



Francis Aÿs, *The Green Line* (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic), documentación en vídeo de una acción, Jerusalén. Foto: David Zwirner (Nueva York), cortesía del artista.

Alÿs deliberadamente siguió la línea artificial que divide la ciudad de Jerusalén entre comunidades palestinas y judías. La *Línea verde* fue una «frontera no oficial dibujada durante el armisticio posterior a la guerra árabe-israelí de 1948» (Arriola 2008, 135). Creada por Moshé Dayán (ministro de defensa israelí), la línea fue inscrita sobre un mapa de la ciudad con un lápiz de color verde y posteriormente trasladada a la geografía de la ciudad a escala 1:1. Esta línea determina la «legitimidad internacional de Israel» (Alÿs 2007, 21) y, al mismo tiempo, segrega y desplaza a la población palestina. Como solución temporal a un conflicto regional, esta línea borrosa efectivamente separa dos grupos de personas.

Según Alÿs, *The Green Line* explora «cómo puede el arte mantenerse políticamente significativo sin asumir una posición doctrinaria o que aspira a convertirse en activismo social» (Alÿs 2007, 21). El subtítulo de la obra, *A veces hacer algo poético puede convertirse en político y a veces hacer algo político puede convertirse en poético*, determina la interpretación de la obra, ya que la libera de ser explícitamente sobre un lugar y, al mismo tiempo, declara la contingencia de su validez o eficacia política en un determinado contexto. Como plantea Medina:

La contribución más importante de la experiencia de Alÿs es que define la relación entre el arte y la política como condicional: ni «nunca», ni «siempre», ni «debe hacer» o «no debe hacer». Todas las dicotomías anteriores son borradas por los conceptos de «a veces» y la potencialidad de «puede». (Alÿs y Medina 2010, 143)

Esta obra es una exploración sobre la pertinencia de un gesto artístico en lugares de extrema urgencia. Como acto poético, *The Green Line* recicla un axioma posterior (*The Leak*), el cual es completamente alterado por el contexto que lo rodea. En Jerusalén, el re-trazar una frontera es un acto violento de separación, un gesto topográfico que asume y reifica la noción de una población dividida como si fueran dos entidades completamente separadas. Al mismo tiempo, la «delicadeza» de la línea —en cuanto dibujo sobre mapa y caminata en el espacio— también puede aludir a la «obsolescencia de una idea frontera puramente lineal en el presente» (Godfrey 2010, 22). La obra, al no tomar una posición explícitamente propalestina o proisraelí, simplemente señala una frontera histórica impuesta sobre la ciudad. En el mismo acto de señalamiento, Alÿs hace visibles, simultáneamente, las operaciones que crearon estas divisiones, tanto históricas como sociales, y las operaciones que mantienen y alimentan estas divisiones.

Es importante señalar que, en su versión como instalación, *The Green Line* se presenta como la proyección de la documentación en video de la caminata del artista belga y ofrece a la audiencia la posibilidad de escuchar el comentario de once importantes críticos de arte contemporáneo y otros expertos en el tema del conflicto entre Israel y Palestina, tales como Eyal Weizman o Jean Fisher. En su versión como publicación, fotografías documentales de la acción son acompañadas por los textos escritos por los críticos mencionados anteriormente en versiones en inglés, árabe y hebreo. De esta



manera, la obra ofrece diferentes puntos de vista, reacciones y visiones sobre sí misma y sobre su contexto, correspondiendo con el interés del artista por fomentar la máxima cantidad de interpretaciones sobre una obra en particular. *The Green Line* fomenta la articulación de una reacción personal frente a la obra y la segregación de Jerusalén por parte del observador, en vez de una lectura guiada o altamente condicionada.

El susurro de Tatlin # 6 (versión para La Habana)

Esta obra, presentada en el Centro Cultural Wifredo Lam como parte de la X Bienal de La Habana, consistió en la instalación de un escenario en el cual un podio con un micrófono permitía un minuto de libre expresión a cualquier asistente al evento. Este podio estaba flanqueado por un par de actores vestidos con uniformes militares quienes ponían una paloma entrenada en los hombros de cada una de las personas que hiciera uso del micrófono. Antes del inicio de la acción, Bruguera había repartido doscientas cámaras fotográficas desechables entre los miembros de la audiencia, cediendo cualquier derecho a documentar su acción al público asistente. Cerca de cuarenta personas ejercieron su derecho a la libre expresión, clamando libertad y exigiendo al gobierno cubano un cambio radical hacia una política más inclusiva, democrática y menos represiva. Pocos días después del evento, el comité organizador de la Bienal expidió un comunicado en el cual criticaba fuertemente a varios de los individuos que decidieron participar, tildándolos de disidentes profesionales y oportunistas, y describiéndolos como sirvientes «de la maquinaria propagandística anticubana,

▲ Tania Bruguera, *El susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)*, 2009, arte de conducta, plataforma, podio, micrófonos, un baffle en el interior y otro en el exterior del edificio, dos personas con vestimenta militar, paloma blanca, un minuto sin censura por persona que accede al podio para hablar, 200 cámaras desechables con flash. Performance visto en la X Bienal de La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Foto cortesía del Estudio Bruguera, © Tania Bruguera.

Tania Bruguera, *El susurro de Tatlin #6 (versión para La Habana)*, 2009, fotograma del video documentación de la performance. Imagen cortesía del Estudio Bruguera, © Tania Bruguera.

que repitieron el desgastado reclamo de “libertad” y “democracia” exigido por sus patrocinadores» (Comité organizador 2009). El comité organizador intentó desasociarse por completo de cualquiera de los comentarios hechos durante la obra, abogando que los participantes se aprovecharon de una performance, cooptando e instrumentalizando con funciones políticas una obra de arte. El comunicado cerraba con la siguiente frase: «Por encima de estas provocaciones, la Bienal continuará siendo ese espacio de rebeldía antihegemónica, de herejía y auténtica disidencia que conquistó definitivamente la Revolución Cubana para los artistas de Cuba y del mundo» (Comité Organizador 2009).

Según Gerardo Mosquera (2009, 21), esta obra, dentro del contexto totalitario de Cuba, utilizó la relativa permisividad que caracteriza al mundo del arte para crear un espacio donde —a diferencia de la realidad circundante que había controlado y reprimido la existencia de tribunas públicas por más de cincuenta años— el libre intercambio de ideas no era solamente una promesa incumplida, sino una realidad fomentada por la artista. Como Helaine Posner señalaba:

Al proveer una plataforma pública para que la audiencia hablara en contra de la censura, pidiera libertad y democracia, o dijera lo que fuera que estuviera en su mente, la artista examinó los límites de lo que es el comportamiento aceptable bajo un régimen totalitario como un intento de crear formas socialmente útiles. (Posner 2009, 21).

Para Bruguera, la creación de este espacio fue el resultado de un uso instrumental del privilegio de la artista, creado y fomentado gracias al rol que juega dentro del



panorama artístico global, por el cual, en vez de ser la artista la única que puede acceder y actuar sobre ciertos espacios, tal responsabilidad fue delegada a la audiencia, convirtiendo así a los asistentes en directos participantes, implicados en la dirección y culminación de la obra (Pérez 2009).

Es importante mencionar que *El susurro de Tatlin # 6 (versión para La Habana)* hace parte de una serie de acciones en las cuales la artista activa, como una experiencia directa y participativa, imágenes circuladas en la prensa y en los medios masivos, las cuales carecen de cualquier relación emocional o de empatía debido a que ocurrieron en algún lugar o una temporalidad distante (Pérez 2009). Bajo estos parámetros, Bruguera ha producido varias acciones en diferentes lugares del mundo, como Londres, Moscú, Madrid o los Estados Unidos, buscando «desanestesiarse» imágenes sedimentadas en el imaginario social en aras de formular una reevaluación del presente. En el caso de *El susurro de Tatlin # 6 (versión para La Habana)*, la imagen que Bruguera trae al presente es la de Fidel Castro dando un famoso discurso en enero de 1959. Rodeado de personajes uniformados, Fidel estaba en medio de su declamación cuando una paloma blanca se aposentó en sus hombros. Para muchos cubanos, seguidores de prácticas religiosas afrocubanas, el hecho de que una paloma blanca aterrizara en los hombros de Fidel significaba un sello de aprobación divino, un acto de reconocimiento místico sobre el nuevo líder nacional (Santiago 2009). Al imitar este momento histórico, *El susurro de Tatlin # 6 (versión para La Habana)* moviliza la memoria histórica cubana al traer al presente —caracterizado por la represión gubernamental— el fantasma de uno de los momentos fundacionales del Estado cubano contemporáneo. El privilegio de Fidel Castro, el poder que le permitía dirigirse a la nación, es dispersado y atomizado hacia los miembros de la audiencia, quienes se desplazan desde una zona totalmente excluida y silenciada hacia otra donde un acto tan simple como expresar una opinión sobre la realidad política de su país se hace posible. De esta manera, en *El susurro de Tatlin # 6 (versión para La Habana)* no solo se abre a la crítica y el debate público la condición existente de represión del aparato estatal cubano, sino que también se hace posible una reevaluación del pasado a través del diálogo democrático y participativo.

Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno

Esta obra fue el resultado de una invitación a participar en un festival artístico en la frontera entre Corea del Sur y Corea del Norte. Este festival estaba programado dentro de un marco gubernamental de renovación identitaria de la frontera por parte del gobierno surcoreano, e incluía la construcción de pequeños pueblos cerca de la frontera, habitados por comunidades artísticas e intelectuales. Su objetivo era demostrar los beneficios del capitalismo, tales como la cultura, el arte y la renovación urbana, al país vecino, uno de los antagonistas principales a la ideología liberal contemporánea. Sierra describe la obra de la siguiente manera:

Dos huecos de 6 metros de largo, 2,5 de ancho y de profundidad fueron excavados a máquina en un terreno de dicha zona al que se tuvo acceso desde un

▼ Santiago Sierra, *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30m³ cada uno*, 2005, documentación fotográfica de una acción, zona desmilitarizada entre Corea del Norte y Corea del Sur. Foto cortesía de Santiago Sierra. © VEGAP, 2012.



puesto militar surcoreano próximo a Seúl. La tierra liberada fue intercambiada de un hueco al otro quedando el terreno prácticamente idéntico salvo por las marcas de trabajo y los matorrales arrancados. Todo se hizo bajo supervisión militar surcoreana para asegurarse de que la documentación audiovisual se hiciese solo de la pieza y no incluyese objetivos militares. Solo las personas relacionadas con el proceso vieron el trabajo. (Sierra s.f)

El documental *Art Safari*, del periodista británico Ben Lewis, ofrece una mirada «tras bambalinas» del proceso de creación y gestión de *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno*. Para esta producción, el periodista siguió a Santiago Sierra durante tres meses y se convirtió en una sombra que lo acompañaba en sus distintas actividades artísticas alrededor del mundo. Este documental muestra algunos eventos importantes en la carrera de Santiago Sierra, como la inauguración de la Bienal de Sharjah, en donde una de sus piezas fue respetuosamente censurada, o el proceso de negociación entre artista y curador necesario para el surgimiento de *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno*, desde una postura informal; convirtiéndose en una fuente de información importante para el análisis de la obra. Según narra *Art Safari*, la producción de *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³* comenzó con una visita a la zona en cuestión por parte del artista. Durante su estadía, la curadora principal del evento se encargó de llevar a Sierra a diferentes lugares cercanos a la frontera, los

cuales podrían —ella esperaba— catalizar una respuesta por parte del artista. Uno de los lugares visitados fue un centro de visitantes, básicamente una tienda de *souvenirs* complementada por una banda sonora tipo Disney World —situado cerca de la zona desmilitarizada—. Otro fue el museo dedicado a los soldados caídos en batalla durante la Guerra de Corea, donde Sierra, parado en frente del memorial dedicado a soldados puertorriqueños, contestó de manera irónica a la pregunta hecha por Lewis, «¿Por qué una sección dedicada a soldados latinoamericanos?», de la siguiente manera: «Son parte del Imperio... el Imperio de los Estados Unidos» (Lewis 2009).

Además de mostrarnos una frontera disfrazada de parque de atracciones, *Art Safari* también revela las intenciones escondidas en la descripción fría y calculadora hecha anteriormente por Santiago Sierra. Él dice a Lewis:

[Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno]
Es parte de una larga serie de muchas piezas... el trabajo que se está haciendo para luego intercambiar los trozos de tierra es una actividad que no conduce a nada productivo, en términos... no estoy produciendo una mercancía, no estoy produciendo nada relacionado con eso. Es un elemento que es muy fúnebre... las tumbas. Lo específico del trabajo militar es que siempre tiene dos bandos, siempre son dos grupos, o sea los militares no se matan a sí mismos. Matan a una persona equivalente a él pero del otro bando. Entonces el intercambio hacia la nada, hacia la desaparición, hacia la muerte, pues lógicamente tiene que ver con dos bandos, con norte y con el sur. (Lewis 2009)

Según esta descripción, *Intercambio entre las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno* tiene más que ver con la creación de dos tumbas gigantescas que simbolizan no solo los caídos anteriormente, sino también aquellos que todavía caen y caerán manteniendo la división entre lugares capitalistas y lugares no capitalistas. Justo antes de ser cubiertos, los espacios rectangulares creados por la remoción de la tierra se asemejan a los huecos hechos en la tierra para depositar los restos de algún individuo. Exageradas en su tamaño con la intención de que el trabajo no caiga en la trampa de la literalidad, estas tumbas —cuando empiezan a ser cubiertas por la tierra perteneciente al otro agujero— parecen repetir el ritual por el cual el féretro es cubierto de tierra hasta desaparecer bajo nuestros pies. En este sentido, la obra materializa la equivalencia a la que Sierra se refiere anteriormente, según la cual la muerte de un soldado de cualquiera de los dos bandos no solo es responsabilidad del bando que disparó, sino que también es directa consecuencia del bando al que pertenecía. La representación visual de un trabajo que no produce ningún resultado productivo —ya que simplemente se traslada un volumen de un lado a otro— alude a un ciclo de muerte que perpetúa el estado violento del lugar y en donde, sin importar cuantos hayan muerto o cuantos vayan a morir, el estado de las cosas se mantendrá igual. La obra desmantela la imagen construida por el gobierno de Corea del Sur, la cual caracteriza la frontera por ser un centro de renovación optimista de la vida fronteriza, ya que articula los problemas que esta *Disneyización* prefiere esconder. A través de esta obra, la idea de que esta es una «zona altamente

militarizada... el punto más caliente del planeta» (Lewis 2009) queda en evidencia gracias a la creación de un acto fúnebre.

Estos tres trabajos demuestran el interés por parte de los artistas de actuar, comentar o involucrarse con realidades apremiantes caracterizadas por ser fuertemente categorizadas y debatidas por y en la esfera pública. Tanto Jerusalén como La Habana y la frontera entre las dos Coreas existen en el imaginario social como lugares altamente predeterminados por varios estereotipos, universalizaciones y reducciones proyectadas desde el espacio mediático hacia el lugar en discusión. En este sentido, estas obras escudriñan las premisas que condicionan el entendimiento de un lugar. Jerusalén, por lo tanto, se entiende como una ciudad caracterizada por la segregación. La Habana, por su parte, se articula como un lugar en donde la libre expresión es casi imposible gracias al aparato coercitivo del Estado. De igual manera, la zona desmilitarizada entre las dos Coreas se entiende como un punto de extremas tensiones económicas y geopolíticas. Cada una de estas construcciones, de estos imaginarios políticos, cae bajo inspección en los trabajos ya mencionados. Esta investigación no solo se limita a las condiciones contemporáneas de un determinado lugar, sino que también hace referencia a los procesos históricos que consolidaron aquellos imaginarios específicos. De esta manera, el desplazamiento físico que lleva a los artistas a trabajar en diferentes zonas, que ellos consideran emergentes, permite no solamente la consolidación de una estrategia de intervención maleable que se adapte a las condiciones y necesidades de cualquier lugar, sino que se traslada a espacios discursivos, temporales e ideológicos. Desplazando la historia del pasado al presente y viendo al presente bajo la luz de su construcción histórica, estas obras buscan reconfigurar las nociones impartidas, el paisaje dibujado, por un imaginario político en particular.

Desplazamientos orales – rumor como estrategia

En 1997, Francis Alÿs llevó a cabo *The Rumour* en el remoto pueblo de Tlayacapán, en el estado de Morelos. Para esta obra, el artista plantó una historia falsa, un chisme, un rumor, en el imaginario colectivo del lugar. Con la ayuda de sus contactos locales, Alÿs «circuló la historia de una persona que había salido de su hotel a caminar en la noche y que no había regresado» (Alÿs y Medina 2010, 89). Rápidamente, la historia recorrió el pueblo. Con cada salto de boca en boca, el protagonista anónimo de la historia comenzó a adquirir detalles particulares y dejó de ser una descripción abstracta para tener un género, edad y «fisonomía determinada» (Alÿs y Medina 2010, 89), además de una compleja historia que narra su infortunada desaparición. El trabajo se materializó y culminó cuando la policía del lugar, preocupada por el paradero de aquel misterioso forastero, produjo un retrato hablado del supuesto visitante perdido.

Sobre la práctica artística de Tania Bruguera, Yuneikis Villalonga dice:

En términos de experiencias, no se puede decir que [en el trabajo de Bruguera] haya tantas obras como hay espectadores, y esto es así porque la experiencia

misma (sobre todo el tratamiento formal, estético o gestual) es la obra. Cuando ella describe la experiencia, describe la obra, porque la obra no tiene forma. Solo puede ser documentada en la memoria y el intercambio verbal de información (rumores, chismes), no a través de una fotografía o de un video. (Villalonga 2007)

Para Villalonga, las obras de Bruguera no se limitan a su manifestación física en un determinado momento, sino que se disipan, geográficamente y temporalmente, gracias a los comentarios y opiniones de quienes las mencionan. Esto quiere decir que, por ejemplo, es igual de importante explorar el circuito de información que consolida la identidad de una obra, como la experiencia efímera propuesta por la misma. A través del desplazamiento oral de diferentes perspectivas sobre una misma obra, el trabajo de Bruguera busca evadir la domesticación institucional al permitir que sus obras sean interpretadas desde diversos ángulos y posiciones.

El trabajo de Santiago Sierra, en general, se caracteriza por tener una naturaleza concisa expresada a través de sus títulos descriptivos y axiomáticos. Estos títulos —como, por ejemplo, *Contenedor cúbico de 200 cm de lado o Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*— describen la obra de manera precisa, transmitiendo al espectador los elementos más relevantes de ella. Articulando un lenguaje pragmático, que se preocupa por la descripción literal de las obras dejando de lado cualquier preocupación poética o simbólica, los títulos de las obras de Santiago Sierra ofrecen un panorama general de la acción utilizando una mínima cantidad de elementos. La información sobre la obra puede, por su naturaleza breve, circular fácilmente de boca en boca, alterando, distorsionando, exagerando y, seguramente, hasta cambiando por completo su identidad.

Es claro que el potencial del rumor como estrategia de circulación artística juega un papel protagónico en la obra de Santiago Sierra, Tania Bruguera y Francis Alÿs. Sus acciones, muchas caracterizadas por cierta claridad conceptual, tienen la capacidad de ser recordadas sin necesidad de recurrir a una imagen, fácilmente transmitidas a través de una frase corta (Careri 2010, 83). Ya que son actividades concisas y precisas, pueden ser transmitidas fácilmente de un espectador al otro. Alÿs, el hombre que caminó por la frontera de Jerusalén; Bruguera, aquella que dio un minuto de libre expresión en Cuba; Sierra, el europeo que hizo una obra en la frontera entre Corea del Norte y Corea del Sur. Gracias a que estas obras transmiten su contenido con cierta inmediatez, pueden circular oralmente ofreciendo nuevas interpretaciones según quién mire, u oiga, la obra en particular. Son concebidas como rumores hechos para interactuar con su contexto, para propagarse de boca en boca, renunciando a la estabilidad de significado en aras de una alta movilidad. Como rumores, las obras tienen una «vida propia» (Biesenbach y Starke 2010, 40) en su diseminación como historias o anécdotas. Estas son recibidas, interpretadas y recontadas por otros, subrayando el proceso de construcción de un significado en vez de una identidad monolítica e inamovible. Es en la diseminación de la historia que se articula su sentido, en el continuo proyecto de resignificación de sentido desde lo oral. Estas obras

se completan solo a través de la diseminación y la interpretación activa. Como diría Careri sobre el trabajo de Alÿs: «Estos rumores son como piedras en el agua, verdades pasajeras que se diseminan concéntricamente y duran hasta que se disipan en la distancia» (2010, 184). Como *The Rumour* de Alÿs, las obras de estos artistas se desplazan entre contextos y significados, cambiando constantemente su propia semántica, desestabilizando su propia identidad.

Referencias bibliográficas

- Alÿs, Francis. 2007. *Sometimes doing Something Poetic can Become Political and Sometimes doing Something Political can Become Poetic*. Catálogo de exposición. New York: David Zwirner.
- Alÿs, Francis y Russell Ferguson. 2007. «Interview». In *Francis Alÿs, Russell Ferguson, Cuauhtémoc Medina y Jean Fisher* (eds.). London: Phaidon.
- Alÿs, Francis y Cuauhtémoc Medina. 2010. «Entries». In *Francis Alÿs: A Story of Deception*, Mark Godfrey (ed.). Catálogo de exposición. London: Tate.
- Alÿs, Francis y Carlos Monsiváis. 2003. *El centro histórico de la Ciudad de México*. Madrid: Turner.
- Arriola, Magali. 2008. «The viewer who always comes too late can never be tardy after all». In *Francis Alÿs, Stephan Urbaschek* (ed.). Catálogo de exposición. Munich: Sammlung Goetz.
- Biesenbach, Klaus y Cara Starke. 2010. «Francis Alÿs: A to Z». In *Francis Alÿs: A Story of Deception*, Mark Godfrey (ed.). Catálogo de exposición. London: Tate.
- Bruguera, Tania. 2012. Correspondencia con el autor. Sin publicar.
- Bruguera, Tania. 2009. «Untitled (Bogotá, 2009)». Manuscrito sin publicar. Disponible en: <http://www.taniabruquera.com/cms/files/untitled_bogota_2009.pdf>, consultado el 13 de enero del 2012.
- Bruguera, Tania y Pablo Helguera. 2009. «On Transpedagogy». Unpublished. Available at: <http://www.taniabruquera.com/cms/index.php?article_id=2439&clang=0>, accessed 13 January, 2012.
- Careri, Francesco. 2010. «The Storyteller». In *Francis Alÿs: A Story of Deception*, Mark Godfrey (ed.). Catálogo de exposición. London: Tate.
- Comité Organizador de la X Bienal de La Habana. 2009. «Declaración del Comité Organizador de la Décima Bienal de La Habana». Disponible en: <http://www.lajiribilla.cu/2009/n412_03/412_50.html>, consultado el 13 de enero del 2012.
- Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina. 2007. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968–1997*. Catálogo de exposición. Ciudad de México: Turner.
- Demos, T.J. 2009. «The Ends of Exile: Towards a coming Universality?». In *Altermodern*, Nicolas Bourriaud (ed.). London: Tate.
- Godfrey, Mark. 2010. *Francis Alÿs: A Story of Deception*. Catálogo de exposición. London: Tate.
- Goldberg, R. 2005. «Being Cuban». In: *Tania Bruguera, L.B.D* (ed.). Venice: Prince Claus.
- Helguera, Pablo. 1997. «Tania Bruguera explora la relación entre dejar la patria y no tener casa», en: *Éxito*, 13 de marzo, pág. 20.
- Lewis, Ben (dir.). 2009. *Art Safari: Santiago Sierra*. DVD. New York: Icarus Films.

- Martínez, Rosa (ed.). 2003. «Merchandise and Death». In *Santiago Sierra: Spanish Pavilion. 50th Venice Biennale*. Catálogo de exposición. Madrid: Turner.
- Medina, Cuauhtémoc. 2003. «Customs». In *Santiago Sierra: Spanish Pavilion. 50th Venice Biennale*, Rosa Martínez (ed.). Catálogo de exposición. Madrid: Turner.
- Medina, Cuauhtémoc, Russell Ferguson y Jean Fisher (eds.). 2007. «Chronology». In *Francis Alÿs*. London: Phaidon.
- Mosquera, Gerardo. 2009. «Cuba in Tania Bruguera's Work: The Body is the Social Body». In *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*, Helaine Posner (ed.). Catálogo de exposición. Milan: Charta.
- Mosquera, Gerardo. 2006. «Crece la yerba», en: *El nuevo arte cubano: antología de textos críticos*, Magaly Espinosa y Kevin Power (eds.). Santa Monica: Perceval.
- Pérez Moreno, Yanet. 2009. «Nadie está dispuesto al borrón y cuenta nueva», en: *Cubaencuentro*. Disponible en: <<http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/nadie-esta-dispuesto-al-borrón-y-cuenta-nueva-171188>>, consultado el 13 de enero del 2012.
- Pérez-Rementería, Dinorah. 2008. «Performance: An Open-Heart Operation On Selected Works by Tania Bruguera». In *Art Nexus*. Bogotá.
- Posner, Helaine. 2009. «Introduction». In *Tania Bruguera: On the Political Imaginary*, Helaine Posner (ed.). Catálogo de exposición. Milan: Charta.
- Santiago, Fabiola. 2009. «Artist's Work lets Cubans speak out in Havana for Freedom». In *Miami Herald*, 1 de abril. Available at: <http://current.com/items/89933993_artists-work-lets-cubans-speak-out-in-havana-for-freedom.htm>, accessed 13 January, 2012.
- Schneider, Eckhard. 2004. «Minimal as Camouflage». In *Santiago Sierra: 300 Tons and previous works*, Eckhard Schneider (ed.). Catálogo de exposición. Bregenz: Kunsthaus Bregenz.
- Sierra, Santiago. (S. f.). «Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno». Disponible en: <http://www.santiago-sierra.com/200503_1024.php>, consultado el 13 de enero del 2012.
- Sierra, Santiago y Rosa Martínez. 2003. «Entrevista a Santiago Sierra». In *Santiago Sierra: Spanish Pavilion. 50th Venice Biennale*, Rosa Martínez (ed.). Catálogo de exposición. Madrid: Turner.
- Sierra, Santiago y Teresa Margolles. 2004. «Santiago Sierra by Teresa Margolles». In *BOMB Magazine*, n.º 118 (invierno). Available at: <<http://bombsite.com/issues/86/articles/2606>>, accessed 13 January, 2012.
- Villalonga, Yuneikis (ed.). 2007. «Tania Bruguera: Her Place and her Moment». In *Tania Bruguera: Her Place and her Moment*. Metz: Frac Lorraine.

Obras de arte citadas

- Alÿs, Francis. 1992-. *Ambulantes*. Instalación con diapositivas. Ciudad de México.
- Alÿs, Francis. 1997. *The Rumor*. Documentación fotográfica de una acción. Tlayacapan, México.
- Alÿs, Francis. 1999-. *Sleepers*. Instalación con diapositivas. Ciudad de México.
- Alÿs, Francis. 2001-. *Beggars*. Instalación con diapositivas. Ciudad de México.
- Alÿs, Francis. 2004. *The Green Line (Sometimes doing Something Poetic can Become Political and Sometimes doing Something Political can Become Poetic)*. Documentación de una acción. Jerusalén.

- Bruguera, Tania. 1999. *Art in America (The Dream)*. Instalación/performance. Chicago.
- Bruguera, Tania. 2009. *El Susurro de Tatlin # 6 (versión para La Habana)*. Documentación de una acción. La Habana.
- Sierra, Santiago. 1990. *Contenedor cúbico de 200 cm de lado*. Escultura. Madrid.
- Sierra, Santiago. 1998. *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*. Documentación fotográfica de una acción. Ciudad de México.
- Sierra, Santiago. 2005. *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno*. Documentación fotográfica de una acción. Zona desmilitarizada entre Corea del Norte y Corea del Sur.

CONTAMINACIONES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO COSMOPOLITA

Carla Macchiavello

Docente de la Universidad de los Andes

▼ Francisca Benítez, de la serie *Prótesis del Nuevo Éxodo*, 2002 [impresión 2006],
C-Print, fotografía color, 16 x 20 pulgadas, Brooklyn, New York. © Francisca Benítez,
foto cortesía de la artista.



Soy fea sin ti, como las cosas desarraigadas
de su sitio; como las raíces abandonadas en el suelo.
Gabriela Mistral, «Escóndeme»

Los procesos contemporáneos de migración han alcanzado gran diferenciación, por lo que es difícil abarcar este concepto como si se tratase de algo homogéneo. Aun cuando es reconocido que la migración de productos comerciales como Coca-Cola al Oriente no se produce de la misma forma ni tiene las mismas características jurídicas que el flujo de personas producto de una guerra, del exilio político o de los desplazamientos forzados por situaciones de violencia y necesidades laborales, en el lenguaje cotidiano existe una tendencia a utilizar una terminología amplia para referirse a movimientos específicos tanto de sujetos como de objetos. Si bien la migración es una forma de viaje, parecerían existir ciertas características que la distinguen de otros términos aledaños como *diáspora* (en el sentido físico y simbólico de dispersión),¹ el *exilio* (que algunos autores han extendido del ámbito político al económico)² y el *nomadismo*.

Cuando se piensa en el arte, esta situación se complica aún más. El viaje no solo ha sido tema artístico, sino que sus principales actores se desplazan por múltiples motivos, desde la participación en ferias internacionales, bienales, exposiciones, residencias y todo tipo de congresos y charlas, hasta el viaje etnográfico de trabajo comunitario *in situ*, pasando por el turismo cultural y aquella vieja forma de educación tipo *grand tour* que aún practican familias pudientes y ciertas universidades alrededor del mundo.³ Desde hace una década, varios críticos y teóricos del arte se han dedicado a reflexionar en torno a estos movimientos y las consecuencias que han tenido para el arte contemporáneo; han llegado a hablar de una internacionalización del arte como una especie de homogenización en los lenguajes y las formas de prácticas artísticas diversas que reúnen formas locales y globales de producción.⁴ Este lenguaje (que incluiría elementos de estética relacional, arte conceptual y del *workshop*, entre otros) se reproduciría a su vez a través de los mismos eventos internacionales que lo albergan (el efecto de bienalización), generando así un circuito cerrado de obras, métodos de producción, curadores y artistas.

Las reacciones ante esta situación han sido dignas de apocalípticos e integrados. Para algunos, la internacionalización no solo «idealiza el carácter global del arte, sino

1 James Clifford ha intentado definir ciertas características de la diáspora, entre ellas, el mantener comunidades que tienen un hogar colectivo lejos de casa. La diáspora se diferenciaría del exilio, el cual sería más individualista, así como del viaje, que sería temporal (Clifford 1994, 308).

2 Me refiero a Andrea Giunta, quien utiliza la palabra *extranjero* para referirse conjuntamente a distintos tipos de migraciones, distinguiendo entre ellas al menos dos formas de exilio (Giunta 2010).

3 Giunta agrega que «el viaje ya ni siquiera es un tema, sino condición necesaria para la existencia de la obra» (Giunta 2010, 71).

4 Un ejemplo es la edición realizada por Jean Fischer, titulada *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts* en 1994.

Francisca Benítez, de la serie *Prótesis del Nuevo Éxodo*, 2002 [impresión 2006], C-Print, fotografía color, 16 x 20 pulgadas, Brooklyn, New York. © Francisca Benítez, foto cortesía de la artista.



que re-esencializa la misma autonomía de lo artístico» (Barriendos 2007), con lo que se genera una suerte de multiculturalismo renovado que promueve una integración ficticia. Para otros, tiene a su favor la posibilidad de ampliar el campo del arte hacia la diferencia, llevando a una entropía étnica feliz (Guasch 2004). Se podría pensar que dentro del campo del arte la internacionalización produce o reproduce otros tipos de dependencia, en cuanto impondría una asimilación de lenguajes internacionales en desmedro de otros «locales», ofreciendo pequeñas dosis de diferencia controlada y autocrítica en la forma de un arte «periférico internacional» (Barriendos 2007, 65). Para Joaquín Barriendos, la internacionalización produce el problema de un arte que es internacionalmente local, de lo cual el ejemplo más evidente es el artista mexicano Gabriel Orozco (característico del «nuevo arte latinoamericano internacional»), pese a que la medida de lo local e internacional (o incluso su definición) sean difíciles de determinar.⁵

Es curioso que otros autores, tanto de habla inglesa como hispana, hayan encontrado en Orozco un modelo ejemplar de una situación contemporánea que interpretan de diferentes maneras. Por dar solo un ejemplo, Néstor García Canclini menciona la posición de policía de inmigración que adoptó Benjamin Buchloh en entrevista con Orozco, al preguntarle insistentemente sobre su identificación con el arte mexicano o el arte global. En cambio, para García Canclini lo interesante no es encontrar una filiación específica entre Orozco y un país o región, sino la pregunta que establece su obra en torno a «una búsqueda de hogar en medio de la dispersión global, esta interacción entre lo que aloja y lo que puede verse más allá» (García Canclini 2010, 93).

5 Barriendos pone el problema de esta forma: el internacionalismo ignora el hecho de que la obra de Orozco no saca su poder al trascender el localismo latinoamericano o de su reutilización de elementos conceptuales, sino de «la misma situación poscolonial de la que resulta la demanda y asimilación de su obra» (2007).

Con esa pregunta en mente, y ante la dificultad de intentar determinar algo nacional o regional en un artista mientras se lo ubica en un contexto internacional de movilidad, me interesa indagar en algunas obras de Francisca Benítez y en su relación con la noción de cosmopolitismo esbozada por el filósofo ghanés Kwame Anthony Appiah. Si bien la teoría de Appiah ha sido criticada en múltiples frentes, el autor propone una mirada cosmopolita basada en la contaminación cultural, que permite pensar en una serie de procesos de identificación y desidentificación con distintos otros a partir de elementos éticos. Me interesa indagar en las fricciones internas de esta postura para poder extender su crítica a la idea de una homogenización global o una defensa extrema de identidades locales puras hacia prácticas artísticas «latinoamericanas» actuales que están reflexionando sobre esos problemas cruzados de identidad. Por medio de su interés en formas de arquitectura y espacialidad, simultáneamente precarias y profundamente localizadas, las obras de Benítez invitan a repensar también nuestra relación con lo que nos arraiga y desarraiga hoy.

¿Dónde dejé mis raíces?

El cosmopolitismo no es una idea nueva y la historia de sus orígenes ha marcado el carácter occidental que se le ha dado al término. Como ha señalado Appiah, el concepto hunde sus raíces en la filosofía del cínico griego Diógenes, quien habría respondido a la pregunta sobre su procedencia con un «soy ciudadano del mundo» (o del cosmos, para estar más cerca de la etimología de la palabra *kosmopolites*). Tal declaración de no-pertenencia a un lugar específico no equivalía necesariamente para el filósofo a una identificación con una suerte de totalidad mundial, sino que manifestaba su desagrado ante cualquier forma de localismo parroquial. Sin embargo, la lectura universalista de esta postura se fue imponiendo con el tiempo en Europa, formando la base de sus grandes proyectos culturales y epistemológicos, como el cristianismo, el humanismo renacentista y el proyecto moderno ilustrado, aun cuando cada uno de ellos determinara quiénes formaban parte de esa humanidad global y cómo lo hacían (Cosgrove 2003). Para Appiah, la diferencia entre estos proyectos se encontraría en que el cosmopolitismo busca trascender lo local sin dejar de estar atado a él, preocupándose por conservar y respetar esas diferencias e intentando entablar una conversación entre diversos agentes a lo largo del mundo a partir de pequeñas similitudes. En este sentido, Appiah intenta separar al término de sus connotaciones colonialistas y homogeneizadoras, que negarían al otro a través de la implantación de unos modelos de conocimiento y formas de vida sin atender a las especificidades y necesidades de cada comunidad.⁶

6 Se podría añadir que existen diferencias entre estas visiones universalistas y algunas posturas cosmopolitas indígenas basadas en una pertenencia común al mundo. Desde la etnografía han surgido intentos por mirar nuevos tipos de migraciones, como las de los pueblos indígenas a centros metropolitanos en Estados Unidos de América que describe Robin Maria Delugan, quien analiza las maneras como negocian su identidad en otro territorio a partir de una visión de valores humanos compartidos.

Pocos hubieran llamado elitista a Diógenes, sin embargo, esa es la primera crítica que surge ante el término *cosmopolita*.⁷ Appiah reconoce que el término cosmopolitismo se puede asociar a una imagen estereotípica de un viajero frecuente bien vestido, metropolitano, de una clase social acomodada o, en palabras de Jean Fischer, un *flâneur trotamundos* (Fischer 2009). El cosmopolitismo tomado en este sentido parece ser un término que olvida elementos importantes del viaje como el tiempo, el dinero, la tranquilidad, las visas necesarias o el pasaporte de nacionalidad adecuada que necesitaría tal viajero para realizar efectivamente sus deambulares; o la imposibilidad de muchos para moverse de su entorno local, ya sea física o virtualmente, al no tener los medios para acceder a distintos tipos de tecnologías de la comunicación. Si bien el completo aislamiento de otras culturas parece ser hoy cada vez más imposible, la idea del ciudadano del mundo emerge como ingenua, una mera salida facilista cuando se la opone a las realidades concretas de muchos habitantes de la tierra.

Sin embargo, para Appiah el cosmopolitismo es una actitud y una mirada ante la humanidad que no implican moverse del propio escritorio ni vestir Hugo Boss. No es una condición dependiente del viaje, aun cuando este pueda contribuir a ampliar el interés por los otros, aunque como señalaba Charles Baudelaire: muchos, al ser trasladados a parajes lejanos, ven primero la fealdad de los objetos y lugares que desconocen y se quedan en comparaciones en las que ellos mismos siempre están del lado de lo civilizado.⁸ Por el contrario, gran parte del problema que plantea el cosmopolitismo comienza con una cuestión de raíces.

En el lenguaje cotidiano, la raíz es el comienzo de algo, su matriz o base, y en la práctica es el origen de un vegetal. Biológica y simbólicamente la raíz está asociada a lo que crece dentro de la tierra (no obstante se conocen en la botánica plantas acuáticas en las que otras partes del vegetal cumplen esta función o se desarrollan raíces adventicias laterales, aunque las más populares en la academia quizá sean las rizoides). Esta cualidad subterránea insinúa una conexión íntima con ciertos substratos terrestres, una unión fuerte con una base espacial, lo cual lleva a la noción de enraizamiento, esa identificación con un lugar particular. La raíz es por tanto lo que ata, permite crecer y alimentarse en un espacio concreto, cumpliendo una función de sostén vital (lo que la acerca a la imagen de la madre, conectada a su vez con la matriz).

7 Samir Dayal lo pone de una manera muy sencilla: «[...] el cosmopolita no comparte la misma ubicación cultural que el refugiado o exiliado», e incluso entre los inmigrantes hay diferencias en su inserción en otras culturas, producto de su color, raza y género (Dayal 1996). Todas las traducciones del inglés son mías.

8 Para Baudelaire, son pocos los hombres que han recibido el «don» del cosmopolitismo, aunque este puede ser cultivado. Más bien, las reacciones ante el encuentro con el otro se caracterizan por el sentirse ofendido frente a su fealdad y extrañeza. Baudelaire lo resume así: cada grupo de personas es académico al juzgar a otros y cada grupo es bárbaro cuando está siendo juzgado (Baudelaire 1992, 116–117).



Como lo sugiere el fragmento del poema de Gabriela Mistral del epígrafe, el opuesto de la raíz y su acto de enraizamiento es el desarraigo. Para la poetiza, estar desarraigado es no tener un lugar donde esconderse, no tener refugio, no sentir calor humano ni amor. La carencia de esa raíz (amorosa en el poema) produce una fealdad profunda y una sensación de abandono, un desamor interno y externo. Estar desarraigado es estar separado del bien amado y de un entorno específico querido —se es feo como las raíces fuera de sitio que no sostienen nada—, aun cuando esto signifique que para sentirse enraizada la poetiza necesite del otro. Aunque el poema parezca proponer una identidad fija y estable como un estado ideal, esa sensación de protección emerge de una unión profunda con la diferencia, de una identificación con otro.⁹ En este sentido, hay una cierta similitud con algunos escritos de Martin Heidegger, donde la noción de habitar no solo se encuentra unida a un espacio y una construcción (una edificación que es un cultivar la tierra) en la cual el ser humano puede ser y donde «ser humano se entiende como un ser en la tierra y como habitar la tierra» (Heidegger 2006).

9 Pese a haber vivido en distintos países, Mistral volvía siempre a unos lugares que marcaban su identidad. Estaba enraizada y se había desterrado voluntariamente, pero su raíz no se encontraba amarrada a un concepto de nación o Estado, sino a unos paisajes de su pasado. Así, Mistral podía articular posiciones ambiguas respecto a la patria, asociándola no a un territorio político demarcado por otros, sino a un espacio enraizado en lo interno: «[...] la patria es el paisaje de la infancia y quédese lo demás como mistificación política» (Museo Gabriela Mistral en Vicuña).

▲ Francisca Benítez, de la serie *Prótesis del Éxodo*, 2002 [impresión 2006],
C-Print, fotografía color, 16 x 20 pulgadas, Brooklyn, New York. © Francisca Benítez,
foto cortesía de la artista.

Para Heidegger, el habitar que define lo humano implica también un «dejar ser», dejar aparecer y, por ende, dejar habitar a otros.

La dualidad es un modo de articular el pensamiento que, por mucho posmodernismo que llevemos en las venas, sigue rigiendo la teoría e incluso la definición de la existencia de un nosotros y un ellos, por vagos que sean los límites entre estos términos. Pero si se mira el problema de las raíces con más detenimiento, estas mismas sugieren procesos de desraizamiento interno que rompen con la lógica del origen inamovible. Hay raíces que mueren rápidamente (como las monocotiledóneas) y de las cuales nacen otras por encima o por fuera de la raíz embrional, como copias de un original perdido. Nicolas Bourriaud ha hecho notar que hoy en día las plantas se encuentran cada vez más en maceteros e invernaderos, lo que permite su trasplante de un lugar a otro: se podría decir que son plantas móviles, pese a hallarse enraizadas (Bourriaud 2009). Bourriaud toma este ejemplo para desarrollar una teoría del desplazamiento en relación con cierta forma del arte contemporáneo que se diferenciaría de la «radicalidad» modernista y de cualquier intento de arraigar una identidad o de homogeneizarla. Este sería un arte que aboga por «una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos», dándole el nombre de «radicante —término que designa a un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza» (Bourriaud 2009).¹⁰ Un arte del mundo contemporáneo, móvil, errante, basado en un sujeto que define su identidad a partir de la trayectoria (Bourriaud 2009, 61) y que pasa de un lugar a otro intentando traducir experiencias, lenguajes y medios.

Todo suena muy bien, pero se podrían articular críticas similares a las que se le hacen al cosmopolitismo. Por ejemplo, ¿no sugiere esa capacidad de errar libremente un cierto privilegio, como lo señala la serie de fotografías y documentación de Emily Jacir *Where We Come From* (2001–2003), en la que la artista muestra que al tener un pasaporte estadounidense puede acceder a territorios que están vedados a exhabitanes palestinos de esos mismos lugares. La obra de Jacir —si seguimos a Heidegger— señala la persistencia del no dejar habitar al otro. Otra crítica al modelo del radicante es que el tránsito y la migración no son características exclusivamente actuales, como lo señalan las palabras éxodo y diáspora. Para Appiah, «el impulso que nos lleva a migrar no es menos “natural” que el que nos lleva a establecernos» (Appiah 2007, 22), y este ímpetu no es exclusivo de una clase social ni del mundo moderno (tanto en un avión contemporáneo como en una caravana por el desierto, solo unos pocos podrían pagar para llevarse el macetero de Bourriaud). Appiah nos recuerda que solo desde hace unas cuantas decenas de siglos el ser humano vive en asentamientos estables y que tenemos hábitos migratorios, así como costumbres de crear un espacio de habitación permanente. El problema parece ser la naturalización de este último y la negación de este derecho a otros.

10 Con esta teoría, Bourriaud completa una suerte de trilogía que comenzó con la estética relacional, para pasar luego por la posproducción y ahora detenerse en la idea del radicante. Sin embargo, un número considerable de los artistas analizados «pertenecen» a esas otras categorías, ejemplificando cómo la teoría misma es una traducción de sus propias formas.

El arraigo que evocan el hogar y algunos de sus sustitutos (desde el nido, el barrio, la ciudad, la nación, hasta ubicaciones espaciales como América Latina) ha sido privilegiado por su capacidad de otorgar una sensación de unidad e identificación con otros, por frágil e ilusoria que esta sea, como lo ha argumentado Homi Bhabha en torno al discurso didáctico y aparentemente homogeneizador de la nación. En América Latina, su nombre no se invoca en vano: se apela a una diferencia que, si bien construida social e históricamente, distingue a la América Sajona del norte, de todo lo que cae hacia abajo; aun cuando siempre incomode tener que hacer distinciones con las Guayanas, Brasil y las islas del Caribe. Incluso cuando se hace un llamado al desarraigo de prácticas y pensamientos coloniales, como en el caso de Walter Dignolo y su noción de la decolonización, se apela a ciertos emplazamientos y comunidades indígenas, intentando crear una nueva identificación con base en ellos y nosotros. Sin embargo, esta identidad aparentemente única y local ya fue en su época un producto de flujos e intercambios, así como el «pensamiento fronterizo crítico» (Dignolo 2007, 181) que se busca crear implica habitar una zona de contaminaciones.

Abordo la palabra *contaminación* pensando en el uso que le ha dado Appiah en relación con el cosmopolitismo y sus procesos de identificación. Es esa contaminación la que permite no dejar de tener raíces, ya sea viajando por un tiempo corto o arraigándose físicamente en lugares que se distancian del espacio de *origen*. Lo cosmopolita puede estar profundamente arraigado a un lugar sin estar físicamente en él, pero a la vez es capaz de echar raíces en otros sitios (raíces que pueden ser cortas, duras, elásticas, expandibles, o salientes alrededor de un espacio que ha quedado vacío). No se trataría de un localismo desplazado, de una nostalgia por el hogar o un nacionalismo sin fronteras, sino de una capacidad de mantener lazos con lo que se cree que define al sujeto, mientras se establecen relaciones con lo distinto. Como narra Appiah respecto a la posición cosmopolita de su padre, «no hay una razón para tener raíces si no las puedes llevar contigo» (Appiah 1997, 618). Si la planta no se trasplanta, si no se genera un corte con el origen, no notaríamos en muchos casos la unión firme de ella con el suelo. Puedo reconocerme en otros espacios, en esa arquitectura que, como Baudelaire, comencé encontrando horrible y ahora miro con interés y hasta cariño (podría decir que «it has grown on me»), sin perder de vista mi maleta de raíces. Vienen acompañadas de frascos con tierra de cada una de las casas, países y patios que he habitado.

Mis raíces están contaminadas

Una de las principales críticas al cosmopolitismo es su parecido con el universalismo y la cercanía de este último con el imperialismo. Pensar que existe un bien común al cual se puede acceder dialogando sería la negación completa de aquel antagonismo que existe entre culturas e incluso en una misma comunidad. Según Appiah, si bien el cosmopolitismo apela a entablar conversaciones entre culturas y supone «que los vocabularios axiológicos de todas las culturas se superponen lo suficiente como para iniciar una conversación» (Appiah 2007, 91), este no pretende construir un diálogo y

Francisca Benítez, de la serie *Prótesis del Nuevo Éxodo*, 2002 [impresión 2006], C-Print, fotografía color, 16 x 20 pulgadas, Brooklyn, New York. © Francisca Benítez, foto cortesía de la artista.



menos aún comprensión o cambios en el punto de vista de sus interlocutores. Esto lo diferenciaría de los universales absolutos, ya que los cosmopolitas «no suponen, como algunos universalistas, que todos podríamos llegar a un acuerdo si tan solo tuviéramos el mismo vocabulario». Sin embargo, lo que sí suponen es que incluso cuando los valores que se discuten parecen ser disímiles, o cuando solo varía nuestra interpretación de ellos y la importancia que les damos, podemos lograr la comprensión de que cierto valor es importante para el otro (Appiah 2007, 91). El interés del autor no corre por el lado de acuerdos y diálogos equitativos, sino de una simple coexistencia: «acostumbrarnos a nuestra mutua presencia» (115).

Esta coexistencia se basaría en pequeñas cosas cotidianas y no en grandes rasgos esenciales. Cuando Appiah habla de un interés por la humanidad de los demás y una obligación frente a otros, está intentando pensar modos de comportamiento éticos en un mundo globalizado donde las cartas de Unicef, Médicos sin Fronteras y otras instituciones de interés mundial llegan a ciudadanos de países diversos, pidiendo ayuda por niños y personas que jamás conoceremos, mientras los desastres naturales se suceden con mayor frecuencia (Tailandia, Haití, Chile). No se trata de golpes espontáneos y efusivos de ayuda en momentos críticos, sino de un interés continuo por el otro a pesar de las diferencias.¹¹ Appiah llega incluso a argumentar que en cierto sentido «la humanidad no es en absoluto una identidad» (2007, 138) que nos obligue

11 Esta postura ha sido criticada por Vilém Flusser, quien ha distinguido entre la libertad que otorga el ser sin hogar (*homelessness*) y un concepto como el cosmopolitismo o humanismo, señalando que: «No soy responsable de toda la humanidad —un billón de chinos—» (Flusser 2002, 99; la traducción es mía). Para el autor, esa libertad se define por la posibilidad de escoger respecto a la responsabilidad que se tiene en relación con el otro, algo con lo que Appiah estaría de acuerdo.

a sentir interés, compasión o afecto por otras personas.¹² Lo que busca Appiah es dejar de pensar en extraños imaginarios, y hacerlo más bien en extraños concretos: otras mujeres, otras mujeres artistas, otras mujeres artistas en situaciones de represión política; por dar un ejemplo. En este sentido, es interesante notar el efecto dominó de los movimientos estudiantiles que se acaban de producir en dos lugares cercanos pero distantes del continente americano: primero en Chile, luego en Colombia y quizás en cuantos más encuentren lazos a través de situaciones similares y contextos distintos en torno al problema de la educación, su privatización y reorientación hacia el lucro.

Appiah critica la idea de que tanto el cosmopolitismo como la globalización traen consigo una homogenización completa que nivela indiscriminadamente modos de vida diversos. El autor argumenta que en el mundo contemporáneo se dan paralelamente búsquedas de elementos homogeneizadores que permiten encontrar factores comunes de identificación, así como pesquisas de elementos que los diferencian: «cualquiera sea la pérdida de diferencia que se haya producido, la gente inventa constantemente nuevas formas de diferencia: nuevos peinados, nuevas jergas; incluso, de vez en cuando, nuevas religiones» (Appiah 2007, 143). Por otra parte, el autor critica la insistencia del mundo contemporáneo por preservar elementos auténticos de una cultura como estrategia de resistencia u oposición a un «imperialismo cultural». No solo es difícil determinar qué hace que algo sea auténtico y con qué parámetros se mide aquella supuesta autenticidad, sino que habría que considerar la interacción, mezcla y cambios continuos que se producen dentro de una misma cultura, dando forma a aquello que llamamos «tradición». Appiah trata el ejemplo de los tejidos *kente*, considerados tradicionales por los ashanti en Ghana, y hace notar la vida social de estos objetos cuyos «orígenes» se encuentran en telas importadas desde Java por holandeses. Appiah recalca que «alguna vez, esta tradición fue una innovación» (2007, 148), y si bien algunos autores ironizan sobre esta imagen del tejido de múltiples colores (Mehta 2000), cuando se la traslada al campo artístico debería parecer un lugar común, sobre todo tras la institucionalización (o consagración) de las vanguardias históricas y las neovanguardias.

La postura del filósofo ghanés se basa en un elogio a la contaminación, lo cual desde un inicio puede sonar sospechoso por su cercanía con la idea de celebrar lo híbrido, sin tomar en cuenta las posiciones de poder que también ocurren en situaciones de borde. Appiah toma la idea de la contaminación de Terencio, esclavo africano llevado a Roma en el siglo II antes de Cristo, que escribió varias comedias que aludían no tanto a la impureza cultural como al interés que genera la diferencia, manifestada principalmente en el chisme. La cita a Terencio: «Soy humano, y nada humano me es ajeno» (citado en Appiah 2007, 154), una apología del chisme en el contexto de la comedia

12 No se trata de ser responsable de un billón de chinos, africanos o compatriotas en apuros: el mismo Appiah señala cómo la manutención de esos niños con diarrea en África a los que Unicef dará agua debe ser algo que se produzca continuamente para realmente mejorar su calidad de vida. Para él, hay problemas estructurales por resolver que la mesada no logra aminorar, y esto no es motivo para sentirse culpable.

(un vecino que se interesa demasiado por lo que ocurre en la casa contigua), es una alusión a un interés por el otro muy básico, sin fines humanistas ni universales, como podría darse a entender en primera instancia. Más bien este interés ocurre en el ámbito de lo banal, ordinario, sin tener aspiraciones de nobleza.

La referencia a Terencio le sirve a Appiah para fundamentar su posición en torno a la vejez de los procesos migratorios y la contaminación que estos provocan en las culturas, afirmando que esas relaciones no son nuevas ni característicamente modernas (2007, 155). Contaminar es alterar la forma de un elemento o medio, transgrediendo su pureza, lo cual le ha otorgado una carga negativa al término que se extiende a otras actividades y contextos: profanar, pervertir, manchar. Sin embargo, etimológicamente la palabra también sugiere una cercanía producto del contacto con otro, *com* de reunir, juntar, y *tag* de *tangere* o tocar, una cercanía que cambia el estado de un elemento. Para Appiah, las migraciones producen esos contactos y contaminan las culturas que las reciben, a lo cual se podría añadir que a su vez las culturas que migran se transforman al entrar en contacto con otros en un lugar ajeno. Cuánto o cómo lo hacen no es algo definido, como los efectos que puede llegar a tener el chisme que se transmite de boca a boca y cambia de forma al trasplantarse.

Arquitecturas desenraizadas

Francisca Benítez es una artista chilena con formación en arquitectura y artes plásticas, radicada en Nueva York, que ha trabajado desde hace varios años con identidades múltiples. Ya decir esta frase, que supuestamente define algo sobre la artista, involucra determinar una serie de lugares (desde el género, lugar de nacimiento y de habitación actual) que se encuentran distantes entre sí y que, sin embargo, conforman los ejes de acción y desplazamiento de Benítez y las identidades con las que trabaja. Desde Pichingal, una zona rural al sur de Chile donde la familia de la artista ha estado fabricando dulce de membrillo para vender localmente, hasta Williamsburg y la comunidad judía ortodoxa que lleva varias décadas habitando el mismo barrio, Benítez ha construido un trabajo que no solo se desplaza entre localidades a la manera del radicante de Bourriaud, sino que busca modos de vida desplazados, espacios entre-medio donde las identidades se intersectan, dialogan, obstruyen y observan. Sus obras no son un elogio al hibridismo, sino a la persistencia de las raíces en contextos desplazados, raíces contaminadas por el mismo acto de tránsito.

Uno de los proyectos atravesados por el problema de las raíces y el cosmopolitismo es *Sukkah*, un video de doce minutos del 2001. El título es una traducción al inglés derivada de un término hebreo que significa *cabañas* o *tabernáculos* (en español, *sucot*) y alude tanto a una fiesta judía como a las construcciones temporales en forma de cabañas (los *sucá*) que se construyen durante ella.¹³ La celebración que

13 En la página web de Benítez se hace notar que las estructuras siguen instrucciones específicas para su construcción y uso, derivadas de los capítulos I y II del «Sukkah» en el cuarto volumen del *Seder Mo'Ed* (Benítez 2006).

tiene lugar en octubre varía en términos de su duración dependiendo del lugar donde se encuentren los judíos: siete días si están en Israel, u ocho días, si pertenecen a la diáspora extendida por el mundo; pero sus términos son los mismos: se trata de rememorar la errancia histórica del pueblo de Israel, especialmente en el desierto. La festividad se basa en un texto sagrado, el *Levítico*, y es una celebración de la identidad fundada en la precariedad de la diáspora.

El video de Benítez comienza sin mayor explicación en torno a lo que se verá. Frente a la fachada de un edificio de ladrillo con letras en hebreo, se muestra en un plano fijo cómo se reúnen camiones con maderos y hombres que los alzan. Un niño de trenzas, casi como el vagabundo de Chaplin, ayuda a un adulto a llevar maderos que, unos cortes más adelante, se revelan como parte de unas arquitecturas frágiles y temporales que construyen los miembros masculinos de la comunidad judío ortodoxa Hasid de Brooklyn, Nueva York. Una vez acabadas, las estructuras parecen casas de juguete, extensiones o «prótesis» que salen de balcones, escaleras de emergencia y primeros pisos de edificios, hasta ocupar la calle, invadiendo la escenografía urbana como una plaga minimalista de pequeños volúmenes rectangulares. Sin embargo, a diferencia del minimalismo, estas estructuras dan cuenta de su precariedad: sin pintar ni pulir, sin ventanas, a veces con techos de plástico, no parecen habitables o de largo plazo. A veces las estructuras tienen la apariencia de hongos, como si estas réplicas abstractas amenazaran con quedarse y reproducirse en otras fachadas, cambiando la apariencia homogénea y cotidiana del barrio e instalando marcas visibles de otredad en la ciudad.¹⁴

Un gran corte en negro a la mitad del video realiza un acercamiento a la vida que se genera por unos días alrededor de estas estructuras. Si bien el interior permanece en su mayor parte cerrado, el umbral que se abre deja entrever su vida cotidiana, especialmente sus decoraciones luminosas, mobiliario y ambiente festivo. Mientras los planos fijos que muestran el exterior de las estructuras crean la ilusión de que los miembros de la comunidad judía que caminan hacia ellos desaparecen al cruzar, atravesando el umbral hacia otro espacio y tiempo, la vida cotidiana sigue a su alrededor. Vidas paralelas: la gran estructura horizontal verde que se instala en una plaza frente a un edificio imita sus formas rectangulares y parece contener a más habitantes que los edificios aledaños. La comunidad se cierra, de cierta manera da la espalda a su nuevo ambiente, y sin embargo convive con él. Los últimos minutos del video finalizan con la deconstrucción de las estructuras móviles, y termina con una imagen de los maderos apilados en una vereda mientras pasan automóviles y un bus escolar detrás. El video pasa del cubo minimalista de Tony Smith a los tabloncillos apilados de Carl André, o de la extensión ilegal de una vivienda a los tabloncillos sobrantes de su construcción, solo que con un cambio de contexto y función.

14 Benítez (2006) habla de una ciudad efímera que permanece durmiendo, latente, pero que cobra vida y se materializa durante cierta época del año.

Francisca Benítez, *Sukkah*, 2001 [filmado en 2000], video, color, sonido, 12 min, New York. © Francisca Benítez, foto cortesía de la artista.



El video tiene una apariencia documental que pronto es rota por los cortes temporales que se van sucediendo y el tipo de mirada que plantea. El carácter de registro está teñido por el lenguaje de la etnografía, sobre todo por la idea de inscribir y describir las prácticas de un grupo diferente, guardando una distancia aparentemente objetiva. Pero las tomas se distancian tanto de sus objetos que a veces el etnógrafo se transforma en espía y detective urbano, un *outsider* o extranjero que irrumpe en estas celebraciones y solo las puede mirar desde ángulos oblicuos. Pese al carácter exótico que pueda derivarse de la apariencia extraña de las construcciones y de la música electrónica que, al ir marcando un pulso de vida en este nuevo tejido urbano, también genera un ambiente espacial ilusorio, la mirada de la artista va estableciendo relaciones entre estas marcas transitorias de identificación específica y su aspecto formal, volviendo su lenguaje parte de una tradición abstracta y de una realidad social (los allegados, los desplazados) que va más allá de la diáspora judía. Los *close-up* y vistas distanciadas de los *sukkah* contraponen el espacio de habitación temporal con su forma, sobre todo en los planos en contrapicado que exageran el carácter geométrico de los



volúmenes al salirse del plano del edificio o añadirse al volumen negativo de los balcones. Solo el contexto ayuda a situar o enraizar estas prácticas, distanciando las colinas de Medellín de los callejones de Pekín de las calles de Williamsburg.

En su versión fotográfica titulada *Prótesis del Nuevo Éxodo* (2006), Benítez ha registrado y dispuesto en retículas cien imágenes a color de una serie de quinientas de estas estructuras en distintas áreas de Brooklyn desde 1999, intentando «trazar el diálogo entre la ciudad efímera y la ciudad que la aloja. Adaptaciones y mutaciones en la arquitectura» (Benítez 2006). Organizadas sistemáticamente a partir de su ubicación y tipo de arquitectura histórica que intervienen, las series se asemejan al proyecto de Bernd y Hilla Becher en que registraban la apariencia monumental de algunas edificaciones modernistas en Alemania. Sin embargo, si en esas series había un distanciamiento del contexto histórico que las había llevado a cabo —que apuntaba a una homogenización del paisaje urbano a través de estructuras geométricas que aludían a un lenguaje internacional fácilmente transportable—, en las fotografías de Benítez se resalta la interacción entre el entorno y una arquitectura frágil que no busca la permanencia. Por medio de un movimiento complejo, los *sukkah* logran demarcar un espacio nuevo dentro de otro, como brotes de plantas, y dar cuenta de la presencia y visibilidad de una comunidad marcada por la migración usando formas que aparentan ser universales.

▲ Francisca Benítez, de la serie *Prótesis del Nuevo Exodo*, 2002 [impresión 2006], C-Print, fotografía color, 16 x 20 pulgadas, Brooklyn, New York. © Francisca Benítez, foto cortesía de la artista.

Las series de fotografías permiten entablar otro tipo de lecturas a partir de construcciones que ocupan lugares y edificios diversos, los cuales van entretejiendo historias de migración en la zona: desde los «tenements» de finales del siglo XIX que albergaron a distintos flujos de inmigrantes europeos de bajos recursos, de religiones y creencias diversas, pasando por complejos de apartamentos construidos en las décadas de los ochenta y noventa por prósperos miembros de la comunidad judía, hasta las áreas entre los edificios y casas que forman espacios «vacíos» arquitectónicamente y sin dueño en el urbanismo. Estos últimos se encuentran asociados al proyecto de Benítez titulado *Property Lines, New York* (2008), el cual consistió en el trazado vía *frottage* de las superficies de pequeñas áreas de propiedad privada que se encuentran «entre» otros espacios (casas, avenidas, patios traseros) y que sin embargo son tan minúsculas que conservan poco valor para sus dueños o son tan transitadas que las leyendas que indican el derecho al espacio privado —«Property of Rockefeller Center North, Inc. Crossing by Revocable License Only»— se vuelven absurdas. Inspiradas en los «Fake Estates» de Gordon Matta-Clark y un acercamiento situacionista al tejido urbano, el registro que realiza Benítez al frotar grafito sobre papel materializa la precariedad de este tipo de propiedades y actos de demarcación urbana, señalando otros actos de territorialización urbana y su reocupación a través de un tipo diferente de estructuras precarias.

Francisca Benítez, *Property Line*, 2008, frotado de grafito sobre papel, 18 x 24 pulgadas, 28th St. and Park Ave. South, New York. © Francisca Benítez, foto cortesía de la artista.





La identidad de la comunidad judía ortodoxa Hasid se visibiliza constantemente en su vestimenta y peinados, y transitoriamente a través de los *sukkah* al materializar la noción de diáspora como un «habitar en desplazamiento» (Clifford 1994, 310). No obstante, los fenómenos cruzados de diáspora con los que trabaja Benítez ocurren en todo tipo de contextos cotidianos y afectan a grupos que muchas veces pertenecen a diásporas internas, cuestionando la unidad de un lugar. En el caso de la serie de frotados titulada *H.E.R.S.* y el video documental *Welcome aboard H.E.R.S.* (2009), la artista nos introduce en otras formas de habitación a través del bote que pertenecía a Michele Capozzi, un cineasta de origen italiano que vivía en su embarcación. Tras el endurecimiento de las leyes neoyorquinas de habitación en embarcaciones, que obligaba a tener botes completamente equipados para altamar, Capozzi tuvo que dejar su hogar por treinta años al no poder repararlo inmediatamente, vendió el bote en un sitio web y quedó sin casa. El video muestra a la artista realizando los pequeños trazados sobre las placas de la embarcación como una arqueóloga frente a unas estelas funerarias antiguas, pasando por espacios que reconocemos como cotidianos (cocina, comedor, dormitorio), pese a hallarse en un contexto flotante. El propio bote apunta a ese espacio heterotópico favorecido por Foucault por su carácter fronterizo, el cual sin embargo ha caído bajo una serie de leyes que han determinado si el agua es un espacio habitable o inhabitable.

▲ Francisca Benítez, de la serie *Prótesis del Nuevo Éxodo*, 2002 [impresión 2006],
C-Print, fotografía color, 16 x 20 pulgadas, Brooklyn, New York. © Francisca Benítez,
foto cortesía de la artista.

Benítez trabaja con esos espacios entre-medio y los problemas del habitar que producen no solo la diáspora judía en particular, sino la migración en general, proponiendo un mirar cruzado a estas experiencias de destierro y nuevo enraizamiento. En este sentido, lo que Benítez mira son formas de cosmopolitismo desde una perspectiva doble que observa lo particular y reconoce la diferencia interna, abriendo la posibilidad de producir procesos de identificación con el otro a través de pequeñas acciones cotidianas. Aquí yace la diferencia con las prácticas de corte etnográfico que han poblado al arte contemporáneo desde los años noventa, por cuanto la artista no se propone hablar por otros o mostrar ejemplos de arquitectura exótica en un contexto urbano, ni trabajar con comunidades específicas para mostrarlas luego en un ámbito artístico, sino establecer nexos entre prácticas de identificación y creación de identidad. La artista es literalmente otro extranjero en tierras extrañas, un ser desplazado que recorre una ciudad ajena con barrios donde la otredad se manifiesta visible e invisiblemente. La obra de Benítez marca una serie de intentos de mirar aquí desde allá y encontrar en el aquí un allá extranjero, para descubrir diferencias dentro de lo que aparenta ser homogéneo.¹⁵

Conclusión

Si bien hay muchos elementos en el término cosmopolitismo, y sus usos en la teoría y práctica son criticables, la postura ética y la mirada dislocada que propone intentan establecer cruces entre culturas, comunidades específicas y personas que permitan un reconocerse en el otro a partir de elementos cotidianos y escucharse sin pretender llegar a acuerdos. No creo que la definición de un ellos y un nosotros sea incompatible con una visión cosmopolita que plantea que no existe una única manera de hacer las cosas. No se trata de abandonar aquello que cada persona o grupo crea que lo identifica como una comunidad, o pensar que hay una serie de elementos idénticos que unen a las distintas culturas y tiempos, sino de reconocer las diferencias internas dentro de lo que creemos es una unidad, y las contradicciones que estas plantean. Si bien las raíces que se llevan de viaje pueden no ser trasplantadas de macetero, no pareciera haber nada que temer en que se pierdan o borren. Siempre están los otros para recordárnoslo:

Vivirá entre nosotros ochenta años,
pero siempre será como si llega.
(Gabriela Mistral, «La extranjera»)

15 Hay algo parecido entre ese mirar contaminado de Benítez y lo que Samir Dayal ha denominado la doble conciencia negativa producto de la diáspora. Tomando como base la idea de doble conciencia planteada por Paul Gilroy, Dayal trabaja la diáspora desde una postura negativa que no apuntaría a una resolución de diferencias entre la cultura que se ha dejado (concreta o simbólicamente) producto del viaje y el nuevo espacio que se habita, sino que permitiría a las comunidades diaspóricas «una crítica interna mientras se suspende la cuestión mundana de la asimilación» (Dayal 1996, 47). La postura de Dayal invita a tratar de leer la propia cultura, su espacio y tiempo, desde otro espacio. La diáspora permitiría no solo confrontar solamente al yo occidental con el otro, sino a cualquier sujeto con su propio otro que lo divide internamente. Esto es lo que el autor llama el «reto de la hibridez interna» (en cursiva en el original en inglés), la cual implica mirarse como otro (Dayal 1996, 49).

Referencias bibliográficas

- Appiah, Kwame Anthony. 1997. «Cosmopolitan Patriots». In *Critical Inquiry* vol. 23, n.º 3, (*Front Lines/Border Posts*), pp. 617–639. Available at: <<http://appiah.net/wp-content/uploads/2010/10/Cosmopolitan-Patriots.-Critical-Inquiry-23.3.-1997.pdf>>, accessed December 1, 2011.
- Appiah, Kwame Anthony. 2007. *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Barriendos Rodríguez, Joaquín. 2007. «El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo», en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, enero–junio, vol. V, n.º 001, pp. 159–182.
- Baudelaire, Charles. 1992. *Selected Writings on Art and Literature*. New York: Penguin Books.
- Benítez, Francisca. 2006. «Prótesis del nuevo éxodo». Disponible en: <<http://franciscabenitez.org/projects/protesis-del-nuevo-exodo/>>, consultado el 13 de noviembre del 2011.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Clifford, James. 1994. «Diasporas». In *Cultural Anthropology* vol. 9, n.º 3 (*Further Inflections: Towards Ethnographies of the Future*), pp. 302–338.
- Cosgrove, Denis. 2003. «Globalism and Tolerance in Early Modern Geography». In *Annals of the Association of American Geographers* vol. 93, n.º 4, pp. 852–870.
- Dayal, Samir. 1996. «Diaspora and Double Consciousness». In *The Journal of the Midwest Modern Language Association* vol. 29, n.º 1, pp. 46–62.
- Delugan, Robin Maria. 2010. «Indigeneity Across Borders: Hemispheric Migrations and Cosmopolitan Encounters». In *American Ethnologist* vol. 37, n.º 1, pp. 83–97.
- Fischer, Jean. 1994. *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press.
- Fischer, Jean. 2009. «The Other Story and the Past Imperfect». In *Tate Papers* n.º 12. Available at: <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/fisher.shtm>>, accessed 1 December, 2011.
- Flusser, Vilém. 2002. «Taking Up Residence in Homelessness». In *Writings*, Andreas Ströhl (ed.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Giunta, Andrea. 2010. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.
- Guasch, Ana María. 2004. *Arte y globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Heidegger, Martín. 2006. «Building, Dwelling, Thinking». En *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*, Okwui Enwezor (ed.). Sevilla: BIACS, pp. 17–26.
- Mehta, Pratap Bhanu. 2000. «Cosmopolitanism and the Circle of Reason». In *Political Theory* vol. 28, n.º 5, pp. 619–639.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Quezada, Jaime (compilador). 1998. *Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

RAÍCES, RUTAS
Y OTROS RADICALISMOS:
EL DESPLAZAMIENTO MÁS
ALLÁ DEL TRAUMA

María Clara Bernal

▼ Carolina Caycedo, *In Tránsito*, 2010, instalación, Portugal. Foto cortesía de la artista.

**TURISMO
DESTRUIR
SIGNIFICADO**

COM

MINIST INNI
IM
EN

imaginación

alienación

deslocalización

postnacionalismo

capitalismo

imperialismo

cosmopolitanismo

Tal vez uno de los textos más lúcidos sobre desplazamiento forzado sea el publicado por el teórico palestino Edward Said (1935–2003). En su ensayo titulado *Reflections on Exile* (1984) este palestino exiliado habla desde su experiencia más íntima, y con una alta dosis de nostalgia se rehúsa a ver el desplazamiento como parte del humanismo de la cultura occidental, afirmando que el exilio es peor que la muerte, por cuanto implica una separación de tradición, familia y geografía.

Para Said, el exilio es un estado discontinuo del ser, en el que las personas viven de la ilusión de reconstruir sus vidas rotas. Esa condición de orfandad y soledad lleva, según él, a los productores culturales a crear dentro de la exageración y la extravagancia con el ánimo de reafirmarse y adquirir visibilidad en un lugar al que no pertenecen. La poesía, dice Said, funciona como un bálsamo, pues dignifica una condición que busca deshonar y quitar la identidad. El papel del poeta en condiciones de desplazamiento, para él, es hacer que el exilio sea no solamente notorio, sino también productivo.

En medio de esa cadena infinita de pérdidas y destierros hay algo que puede ser visto como un factor positivo; para Said: la situación de incertidumbre en torno a la pertenencia genera una multiplicidad de visiones a la que solo tienen acceso las personas que viven por fuera del hogar original. Su multiplicidad de visiones enriquecerá no solamente al individuo, sino a las culturas de donde parte y a donde llega. En ese orden de ideas, el exilio es entendido por Said como una alternativa a las frecuentemente radicales posturas del nacionalismo.

El presente texto parte de esa conclusión de Said para explorar nociones de desplazamiento a nivel teórico y se concentra solo en una aproximación, de las tantas posibles, al término. La lectura que se presenta a continuación gravita alrededor de las ideas de pérdida de las raíces, afianzamiento en las rutas y algunas propuestas



Raimond Chaves y Gilda Mantilla, «Dibujando B...» (detalle de la instalación), 2006, retrato de los artistas hecho por un artista callejero y mural de mapa e itinerario (o ruta), 27ª Bienal de São Paulo, Brasil. Foto cortesía de los artistas.

artísticas radicales en torno al tema. La forma como se abordarán estas problemáticas parte de la experiencia del viaje, la migración y la reubicación.

El desplazamiento lanza objetos, ideas e identidades a un estado de flujo traumático y doloroso y a la vez, en muchos casos, productivo. Al mirar los cambios de lugar motivados por diversas fuerzas que marcan la creación de la cultura moderna, es inevitable pensar en la necesidad de mirar su influjo en la producción de patrimonio simbólico.

Los artistas que voy a estudiar en este escrito pertenecen a la figura del emigrado, no del exiliado, pero trabajan con —y la hacen visible— la presencia del exilio y desplazamiento en las sociedades en que se insertan. Carolina Caycedo, Raimond Chaves y Gilda Mantilla encarnan en su obra un cambio de paradigma en el que se ha desnaturalizado la noción de pertenencia como necesariamente correspondiente a un territorio delimitado.

En mi artículo propongo mirar el tema del desplazamiento como factor creativo, y para esto es inevitable hacer referencia al filósofo checo Vilém Flusser (1920–1991). A partir de sus postulados, revisaré la forma en que el cambio de lugar opera como condición esencial de creación en las obras *Banners* (2010), *In Transit* (2010) y *How to Obtain a British Passport* (2003) de Carolina Caycedo, así como en el proyecto *Dibujando América* de Raimond Chaves y Gilda Mantilla. Todas estas son obras que actúan dentro de un marco amplio de lo que se conoce como relaciones internacionales, desde unas poéticas muy diferentes a las de la diplomacia política.

El lugar del hogar

*El Heimatlosigkeit deviene un destino universal.*¹
Martin Heidegger

En 1947 Heidegger escribió *Carta sobre el humanismo*, texto en el que discute entre otras cosas el rol de la tecnología, el arte y el lenguaje en el destino histórico del hombre. En este ensayo, Heidegger argumenta que el hombre moderno habita el espacio

1 No existe una traducción precisa de *Heimatlosigkeit* según como aparece en la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger. Pero el término quiere decir, sobre todo, pérdida de *Heimat*, que es hogar, terruño, patria (*Heimatland*); y *Heimatlosigkeit* es la condición de estar «sin hogar», en un sentido muy amplio que va desde el hogar inmediato hasta el país, y abarca desde el *heimatlos* (*homeless*) hasta el «sin tierra» del exiliado, el expatriado, o como se dice en Colombia el «desplazado». *Heimatlosigkeit* tiene un sentido neutral, como pérdida de, a diferencia del sentido más activo del *Verbannung*, que quiere decir: destierro en cuanto deportación, exilio, o *Expatriierung*, expatriación. En Heidegger, este término se relaciona además con *Entfremdung*, que se traduce como alienación o —preferiblemente— como extrañamiento. Los últimos traductores de la Carta, Cortes y Leyte, traducen *Heimatlosigkeit* como «desterramiento», término que no parece del todo apropiado pues técnicamente no existe. En este caso parece mejor usar «destierro» —siempre y cuando este tenga el sentido más general, casi ontológico que le imprime Heidegger—, pues también tiene la ventaja de hacer referencia a la tierra, que es otro término fundamental para él.



sin experimentar completamente el lugar, sin saber que habita ahí. Heidegger considera esta forma de habitar sin reconocer el lugar como un estado de *Heimatlosigkeit* y asegura que este estado de desarraigo se está convirtiendo en el destino del mundo.

En efecto, como lo predijo el filósofo alemán, viaje, migración, diáspora, exilio y desplazamiento son las condiciones de nuestro tiempo, hecho desgarrador y alentador al mismo tiempo, ya que estas desafían las posturas monolíticas y unívocas, y proponen una nueva forma de relacionarse con el mundo.

Desde mediados del siglo XX, el movimiento de gente ha sido un factor determinante en el desarrollo de las artes a nivel global. Sin embargo, en Colombia aspectos como la emigración y el desplazamiento forzado han sido particularmente importantes debido a las condiciones sociales y políticas del país. La compleja situación generada entre el intento de capturar el espacio, darle un nombre y un lugar temporal, y la necesidad de construir nuevos espacios de existencia mediante la residencia, antes que mediante la teoría, parece ser una de las preocupaciones dominantes en el arte contemporáneo colombiano. Esa preocupación se hace evidente en proyectos artísticos con comunidades como *Ex-Situ/In-Situ: Moravia Prácticas artísticas en Comunidad* (2008–2010), cocurada por Fernando Escobar, Juan Alberto Gaviria y Carlos Uribe, en la que exploraban la forma de habitar desde el límite de la ciudad.

▲ Intervención del proyecto Cocineros Moravia que participó en la tercera fase de *ExSitu/InSitu. Moravia prácticas artísticas en comunidad*, noviembre del 2009, sector Brisas de Oriente, Morro de Moravia, Medellín. Foto cortesía de Fernando Escobar.

A pesar de que el desarraigo es una situación cada vez más común, se ha hecho poco esfuerzo en reflexionar acerca de la importancia de no pertenecer,² de carecer de lugar propio, de crear desde el borde. Con respecto a este último punto, resulta pertinente mencionar la obra de Vilém Flusser, quien vivió su exilio en Brasil durante la Segunda Guerra Mundial. En su ensayo titulado «Exilio y creatividad», sostiene que

El expulsado ha sido arrancado de su entorno habitual (o lo ha hecho por su cuenta). El hábito es una manta que oculta los hechos del caso. En un entorno familiar, se reconoce el cambio pero no la permanencia. Aquel que vive en un hogar encuentra el cambio informativo, pero considera redundante la permanencia. En el exilio, todo es extraño. El exilio es un océano de información caótica. En él, la falta de redundancia no permite que el flujo de información se reciba como mensajes significativos. Por el hecho de ser extraño, el exilio es invivible. Debemos transformar la información que zumba a nuestro alrededor en mensajes significativos para hacerlo soportable. Debemos procesar los datos. Es una cuestión de supervivencia: si no logramos transformar los datos, nos vemos devorados por las olas del exilio. La transformación de datos es sinónimo de creación. El expulsado debe ser creativo si no desea derrumbarse por completo. (Flusser 2003, 81)³

El tráfico a través de diferentes culturas representa una interrupción significativa en la concepción habitual de nuestras propias vidas, culturas, lenguajes y futuros, y en este sentido es un reto para el mundo en el que estamos acostumbrados a habitar. Las personas que se desplazan se asientan en comunidades que tienen una forma particular de abordar la cotidianidad, y las artes suponen, entonces, un proceso de decantación.

El fenómeno del desplazamiento, que es en principio un estado transitorio y provisional, se ha convertido en nuestro tiempo en una situación permanente para muchos. Esta transposición de lo provisional al estado permanente de no tener un hogar ha tenido necesariamente implicaciones en las construcciones sociales hoy. El desplazamiento ha dejado a muchos sin un proyecto de vida, los fuerza a habitar en las sombras, restringidos a vivir un día a la vez con el objetivo de sobrevivir como única preocupación. Para muchos otros, el desplazamiento se ha convertido en un proyecto de vida y las sombras en un potencial de creación: así los exiliados no solo cruzan fronteras geopolíticas, sino que también rompen barreras de pensamiento y experiencia.

Mediante la alternancia entre ejercicios de residencia y desplazamiento, obras como las que serán mencionadas a continuación han modificado la noción de lugar reemplazándola con estabilizaciones temporales del espacio. Han creado nuevas estrategias para desafiar el lugar común al trabajar a partir de la idea de movilidad. Con este enfoque, la obra de arte necesariamente toma elementos de diferentes lugares, pero su intención no se limita a presentar y representar dichos elementos, sino a incorporarlos y transformarlos. Parafraseando a Flusser, el advenimiento de los expulsados

2 Esta es una inquietud que expuse en el texto curatorial de la exposición «Displaced: Contemporary Art from Colombia» (2007).

3 Todas las traducciones de Flusser son mías.

en el exilio conduce al diálogo, el expulsado es un catalizador para la síntesis de nueva información. Si toma conciencia de su propia situación de desarraigo, el desplazado comienza un diálogo interno consigo mismo, es decir, un intercambio entre la información que ha traído consigo y todo un océano con olas de información que lo agitan en el lugar extraño. El objetivo consiste en la creación de significado entre la información importada y el caos que lo rodea (Flusser 2002). Así, de acuerdo con estas afirmaciones, la articulación de la información del lugar de partida, el lugar de llegada y el tránsito entre uno y otro, exige de parte del migrante una iniciativa creativa. Estos esfuerzos por adaptarse a nuevas configuraciones de pertenencia, tal como ya lo he señalado, deben obtener reconocimiento.

Carolina Caycedo

Soy *homeless* porque hay muchas patrias
que hacen su hogar en mí.
(Flusser 2002, 91)

La obra de Carolina Caycedo se genera desde un lugar que ha perdido sus implicaciones de sitio específico y que, en cambio, puede ser localizado en la comunidad en que se inserta, así como en aquellos espacios simbólicos que constituyen unas preguntas compartidas. En Caycedo se hace evidente el interés por explorar las historias de movilidad que conforman este territorio como vértice de múltiples conexiones. Es decir, el lugar al que se refiere no es una condición dada, sino que, por el contrario, está inmerso en un proceso continuo y dinámico de formación de arraigos y desarraigos. Sobre todo, es un lugar que está definido por la forma de habitarlo, y esta, paradójicamente, ha sido la del constante abandono del territorio y el desplazamiento de sus gentes. De esta manera, la condición de inestabilidad, de no pertenencia y el deseo de encontrar raíces en las rutas se ha transformado en potencial creativo y en tema de muchos de sus proyectos.

Caycedo define su práctica desde su posición de artista migrante: «Como mujer, madre e inmigrante estoy interesada en lo cotidiano como materia prima. Investigo la forma en que el bagaje cultural que cargo conmigo afecta la cultura local así como la forma en que la cultura local puede afectar e informar prácticas individuales incluyendo la mía» (Caycedo 2011).⁴

Desde su obra responde a los efectos del capitalismo global con una práctica enraizada en procesos de comunicación, movimiento e intercambio. Sus proyectos, que incluyen desde acciones en la calle hasta mercados itinerantes o marchas públicas, se generan todos en diálogo con comunidades en su gran mayoría por fuera del mundo del arte, y los trabajos se refieren casi siempre a la cultura popular y la economía.

⁴ A menos que se especifique lo contrario, las citas de Carolina Caycedo son del portafolio que la artista muy amablemente me facilitó. Este documento no ha sido publicado. Las traducciones del inglés al español son mías.

Para Caycedo, el espacio en el que se genera la experiencia artística se extiende más allá del estudio o el lugar de exhibición para abarcar el mundo más amplio en el que se mueve el artista. El resultado es un arte que consiste en la creación de oportunidades de cooperación y conversación entre una gama muy amplia de individuos.

Caycedo habla no solamente desde su experiencia de trabajo con comunidades de emigrantes, sino que ella misma en varias ocasiones se encuentra en ese estado de extrañamiento. En constante movimiento entre Londres, Bogotá, Nueva York y Puerto Rico, Caycedo bebe de las fuentes diversas de las culturas anfitrionas. Una pieza temprana pero determinante para lo que vendría después es *Local Motion* (2006) en la que guarda la memoria de su movilidad: es una rockola que recoge lo que ella concibe como la banda sonora de su vida. A través de una particular selección de música que conforma esta especie de diario, Carolina Caycedo no solamente hace alusión a los cambios de lugar en su vida personal, sino a los lugares en sí y las mezclas culturales presentes en cada país que la artista habitó desde 1995 hasta 2006. En este trabajo la música tiene la capacidad de transmitir sentimientos a través de las fronteras sin dejar de estar localizada por sus líricas y ritmos. La música le interesa a Caycedo en este caso particular porque «nos hace viajar a lugares desconocidos y alimenta nuestra imaginación» (Caycedo 2011).

A lo largo de su carrera, Carolina Caycedo se ha preocupado por abordar temas cotidianos y cercanos a la comunidad en la que ella se desenvuelve. Su manera de operar, involucrándose directamente con la gente con la que trabaja y a la cual está dirigido el trabajo, hace que sus obras sean no solamente de carácter vivencial, sino que de hecho apelen a los sentimientos más espontáneos del espectador.

Con el colectivo *Cambalache* (2002), Caycedo proponía al público romper con las barreras establecidas por el intercambio monetario. En este caso se invitaba a la gente a cambiar objetos no por dinero sino por otros objetos y conversaciones. Así, Carolina se dio a conocer como una artista que entiende el arte como una experiencia cotidiana, y ante lo aterrador que puede ser la vida «sin adornos», se aferró un poco al humor negro con proyectos como *A toda mecha* (1997–2000), en el que ofrecía servicios de peluquería a los transeúntes en un carro diseñado por ella para este propósito.

How to Obtain a British Passport (2003) no está exenta de la exploración de los problemas de una comunidad específica a través de la vivencia ni del uso del humor negro. Se trata de un video de 22 minutos de duración producido en Londres con la colaboración de Javier Mancera. El video hace una narración imposible de ubicar con certeza, pero que de algún modo se acerca al documental, en donde el espectador incrédulo observa una boda peculiar. Caycedo tiene por nacimiento la doble nacionalidad inglesa y colombiana, lo que la hace privilegiada ante los ojos de otros latinoamericanos que buscan a toda costa permanecer en el Reino Unido. Durante su estadía prolongada en Londres a principios de la década del 2000, llegó a familiarizarse entre otras cosas con los mecanismos improvisados por los inmigrantes para permanecer allí, como las visas de estudiantes de idiomas y, por supuesto, los matrimonios por conveniencia.

El video *How to Obtain a British Passport* hace referencia a esta situación con aparente crudeza, sin embargo, al terminar de verlo nos aguarda una sorpresa, como espectadores nos enfrentamos a nuestros propios prejuicios al ser obligados a ocupar la posición incómoda de testigos y cómplices.

El video, que muestra fragmentos de rodaje real mezclado con actuaciones, narra la planeación, ejecución y desenlace del matrimonio de la artista con su amigo Javier Mancera para darle su nacionalidad. El video está acompañado de un libro que incluye los formularios de aplicación, fotocopias de pasaportes, recibos, fotos, el certificado de matrimonio y otros documentos relacionados.

La artista ve los matrimonios por conveniencia como una de muchas estrategias desarrolladas por los inmigrantes para moverse entre fronteras y habitar el mundo en un momento histórico en donde las restricciones son cada vez más fuertes. Según Caycedo, las condiciones geopolíticas actuales se asemejan a las condiciones de la esclavitud: aunque todavía es posible entrar ilegalmente a un país desarrollado, se tienen pocas posibilidades de moverse entre territorios, y la persona que se desplaza se encuentra atrapada en un lugar sin representación alguna en la sociedad a la que llega (Bernal et ál. 2007).

La descripción y afirmación de la artista sobre esta obra es muy certera:

El nueve de marzo de 2002 me casé con Javier Mancera, un amigo cercano en Londres, para darle mi ciudadanía. Hicimos un negocio [...] yo le facilité mis papeles



▼ Carolina Caycedo, *In Transit*, 2010, instalación, Portugal.
Foto cortesía de la artista.

Carolina Caycedo, *How to Obtain a British Passport*, 2003, video 22 min,
Londres. Foto cortesía de la artista.



y él me pagó tres mil libras [...] el primero de julio de 2003 Javier recibió su residencia y ahora se puede quedar indefinidamente en el Reino Unido. Me casaría otra vez de esta manera si pudiera y este video es ciertamente una invitación a otros para que lo hagan. (Caycedo 2011)

Caycedo propone una función particular del arte en la que se exploran las formas y los contenidos de las relaciones que se establecen a partir de la globalización. Para ella, el arte no es acerca de la expresión individual, pues identifica tanto la necesidad de abrir espacios de diálogo transcultural como de concentrarse en los contenidos de esos diálogos.

Una obra que explora esta preocupación específica es *In Transito* (2010), instalación para leer, que Caycedo elaboró y presentó en Serralves Porto, en Portugal. El proyecto consistía en una serie de palabras y frases instaladas en y alrededor de la escalera del lugar de exhibición. En la escalera aparecían palabras como: contraco- lonización, neocolonización, multicultural y transcultural; cada escalón representaba diferentes estadios del viaje, en las paredes aparecían frases como «no soy inmi- grante, soy exótico». También se generó un mapa a partir de las siluetas de los países presentes en el grupo que, al ser montado, se asemejaba a un nuevo continente.

Como es costumbre en la obra de Caycedo, las palabras y frases fueron producidas de forma colectiva⁵ en un taller realizado durante cinco días en Porto. En este todos los participantes eran inmigrantes que trabajaban en la escena cultural en Porto, Portugal, y en San Juan, Puerto Rico. Tres artistas, tres historiadores del arte, un arquitecto y un bailarín y coreógrafo se reunieron para darle forma y contenido a la

5 En colaboración con Gisela Díaz, Hajime Fujita, Lorenzo Martinelli, Claudia Mel e Igor Vasconcelos.

obra. Así se generó un intercambio efectivo entre dos puertos, uno en Europa y el otro en el Caribe, de alguna manera retomando los viajes históricos del descubrimiento y la Colonia, pero esta vez manejando un diálogo más horizontal.

El taller incluía la discusión en torno a los textos: *Overcoming Tourism* de Hakim Bey; *World Charter for Migrants* de varios autores; *Marroquíes en Portugal: imaginación y poder en la migración transnacional* de Rita Gomes Faria; *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización* de Sandro Mezzadra, y la película *Takhté Siah* (Tableros) de Samira Makhmalbaf. Todos estos referentes y puntos de partida para la discusión preparatoria para la resolución de *In Transit* eran claramente sobre desplazamiento humano en términos geográficos. Esta obra exploraba, por un lado, historias individuales unidas en un espacio discursivo y, por el otro, traspasaba los límites de la autoría cuestionando la identidad a través de mecanismos de discurso colectivo.

La mayoría de los trabajos de Carolina Caycedo se desarrollan en tiempo real y son específicos al lugar en el que se ejecutan. Caycedo orienta su trabajo hacia la construcción de canales que proporcionen a las diferentes comunidades acceso a zonas de contacto intelectual y promuevan espacios de socialización.

Su obra, más allá de lo utópico, se encarga de hacer una serie de ensayos sobre convivencia y formas de negociación en las comunidades actuales consolidadas alrededor del nomadismo. Caycedo afirma que considera el arte como una forma de resistencia intelectual y práctica. Según ella, el arte es una herramienta para recobrar el control sobre nuestra cotidianeidad y para darle dignidad a nuestras vidas (Caycedo 2011). Por esta razón, muchas de sus obras tienen un elemento de activismo revolucionario; su discurso articula las rutas y las raíces para construir esferas públicas alternas, formas de consciencia comunitaria que muchas veces pueden ser entendidas como solidaridad, con el fin de vivir al interior de un nuevo lugar y aportar desde la diferencia. La obra *Immigrants Influence Home Cultures* (2004) habla precisamente sobre la importancia de conservar la diferencia para entrar en diálogos productivos con el otro.

En el 2004 Caycedo organizó una marcha con otros inmigrantes como ella por las calles de Hackney, un barrio en Londres que había sido tradicionalmente judío y que ahora alberga a gente de Pakistán y África. La marcha avanzaba bajo el eslogan «Immigrants Influence Home Cultures» («Los inmigrantes influyen las culturas locales») y tenía como fin reunir un grupo de inmigrantes provenientes de diversos lugares que se concentran en algunas áreas del East End de Londres y hacerlos visibles. Frente a fuertes posturas antiinmigración en la capital de un país que se construyó como nación moderna precisamente con el impulso de otros (India, por ejemplo), la manifestación organizada bajo ese eslogan llevaba el problema a otras dimensiones y lo hacía ver desde otras perspectivas.

Por un lado, proporcionaba el espacio para que el grupo de inmigrantes se reconociera como tal, ya que en muchas ocasiones los inmigrantes se reúnen por nacionalidades

▼ Carolina Caycedo, *Immigrants Influence Home Cultures*, 2004, banner, Londres. Foto cortesía de la artista.



y no se reconocen como parte de una comunidad más amplia que enfrenta problemas parecidos, y por el otro lado, ponía en evidencia la diversidad y variedad sobre la que se construye colectivamente la cultura de Londres. La situación que se hace explícita en este proyecto con la especificidad de la capital del Reino Unido hace alusión a una situación más generalizada. El rechazo de muchos habitantes hacia los inmigrantes y la acusación de que consumen los recursos locales encuentran una respuesta en este acto simple de hacer evidente la construcción colectiva y multicultural de las grandes ciudades del mundo globalizado.

Es claro que la migración pocas veces termina con la llegada del emigrante; la llegada rara vez implica adaptación. En la mayoría de los casos los emigrantes son transformados por el viaje y, a su vez, su presencia sirve de catalizador para la transformación de los espacios a los que entran. De hecho, la migración es considerada uno de los factores más importantes en la consolidación del mundo como lo conocemos.⁶

Immigrants Influence Home Cultures hace parte de un cuerpo de trabajo más amplio: la serie *Banners* (2010), que reúne eslogans diseñados para hablar de la situación particular de la artista y que a la vez se insertan en comunidades específicas reflejando condiciones sociales, políticas y económicas. Los *banners* funcionan como aglutinadores por cuanto manifiestan cuestionamientos comunes y también pueden ser leídos, según Caycedo, como invitaciones a la acción.

⁶ Según la OIM (Organización Internacional para las Migraciones), hacia mediados de la primera década del 2000, había 192 millones de personas viviendo por fuera de su lugar de nacimiento, esto es, un treinta por ciento de la población mundial, es decir que aproximadamente una de cada treinta y cinco personas es un emigrante.

Banners es tan solo uno de esos proyectos participativos que tanto le interesan a la artista, en los cuales el público entra a ser una parte importante al construir con ella el significado y la forma de la obra. Las pancartas son para Caycedo una forma de materializar el problema de la migración.

Otra serie que hace alusión al mismo problema es la *Serie de las banderas* (2009), en la que se combinan banderas de diferentes países en una sola, por ejemplo, las dos nacionalidades de la artista (colombiana y británica). Estos objetos, producidos bajo el ideal de un mundo más amplio, son elementos que pueden existir dentro de la galería o el espacio museográfico, pero también se pueden izar o enarbolar en cualquier espacio. Caycedo se reafirma en su concepción revolucionaria del arte: «Cuando produzco objetos para contemplación me gusta pensar que estos objetos puedan tener esta doble vida: que hagan parte del campo del arte pero que también puedan descontextualizarse y adquieran una función de transmisión de información» (Ordóñez 2011). Así, los *banners* y las banderas viven de la imprevisibilidad que les proporcionan sus encuentros, y tienen la potencialidad de alterar puntos de vista fijos.

Cuando la migración y el viaje cambian la perspectiva del viajero y diversifican los ambientes metropolitanos en los que se establecen las comunidades desplazadas, se puede empezar a reevaluar la idea de nación como contenedor. A partir de esta perspectiva, es importante una reflexión sobre la producción desde el arte de modelos alternativos de pertenencia. Así, es necesario entender el rol crítico del extrañamiento en la consolidación de ciertos actos creativos.

El concepto de *el extraño* en la teoría social de Georg Simmel se presta para estudiar las situaciones transculturales presentes en estas obras. El extraño tiene una posición ambivalente en las fronteras del grupo que es ventajosa, según la define Simmel. Esta se ve afectada por el hecho de que el individuo no pertenece en principio al grupo en el que se inserta y que aporta cualidades que no son nativas, por decirlo de alguna manera. Es una persona móvil que entra en contacto con el grupo pero no está ligado a este de forma orgánica a través de lazos como la familia o el lugar de proveniencia. Este tipo social, según Simmel, es valorado por la comunidad por dos razones: su objetividad y el hecho de que su distancia frente a la comunidad lo hace depositario con frecuencia de las más sorprendentes revelaciones y confesiones por parte de sus integrantes.

Dibujando América

Raimond Chaves es un artista colombo-catalán que trabaja entre Lima y Barcelona, sin embargo, su trabajo no se puede ubicar específicamente en un país ni en una disciplina, pues siempre oscila entre un lugar y otro. Nace y se nutre de las zonas grises entre obra performática o participativa y proyecto comunitario; entre lo artístico y lo artesanal, entre un país y otro. Como Carolina Caycedo, Chaves ha hecho del desplazamiento parte importante de su metodología de trabajo. Su obra titulada *Dibujando América: notas y apuntes de un viaje de 100 días entre Caracas y Lima* (2005–2006) fue

Raimond Chaves y Gilda Mantilla, *Dibujando América*, 2005–2008, consta de 9 cuadernos con un total de 276 páginas, dentro de una caja de cartón corrugado de 23 x 17,5 x 4 cm, impresión Offset de 300 ejemplares, impreso en Lima en el 2009. Foto cortesía de los artistas.



el nombre para cada una de las muestras⁷ en las que se exhibieron los primeros trabajos del proyecto *Dibujando América* (2005–2009) que desarrolló en colaboración con la artista Gilda Mantilla. La obra se inserta dentro del género literario de los relatos de viajero para generar imágenes que hablan de la diversidad en su recorrido.

Como lo indica la frase que abre el proyecto, en esta obra se trabaja con el tema de la desterritorialización,⁸ al dibujar se reflexiona sobre el territorio y se aborda la posibilidad de pensar y echar raíces mientras se camina. Es un trabajo voluntariamente inestable y que solo existe como paradas ocasionales en un recorrido largo e intrincado.

En algunos lugares de América Latina se le dice «ye» a lo que en otros sitios se conoce como «y griega». En las zonas rurales, sobre todo, «La Ye» es un cruce de caminos o de carreteras. Ahí está ambientada por ejemplo la canción «El Guayabo de la Ye» del colombiano Lisandro Meza. Este conjunto de dibujos hechos antes, durante y después de varios viajes realizados por el sur del continente americano, es a su manera una peculiar «ye». (Mantilla y Chaves 2009a)

Raimond Chaves y Gilda Mantilla empezaron el proyecto *Dibujando América* en el año 2005 durante un viaje por carretera entre Venezuela y Perú, pasando por Colombia y Ecuador. Desde su inicio, *Dibujando América* ha tenido varias reencarnaciones, la más reciente fue la publicación de un libro-arte en nueve volúmenes que compilan el trabajo de Mantilla y Chaves entre los años 2005 y 2008, editado en el 2009 para la Segunda Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe.⁹

7 En Casa de América, Madrid y Museo Patio Herreriano, Valladolid.

8 *Desterritorialización* acá se usa bajo la acepción general de la antropología. Cuando se refiere a la cultura el término es utilizado en antropología para aludir al debilitamiento de los vínculos entre una cultura y un lugar.

9 El libro consta de nueve cuadernillos con temas diversos sobre sus viajes y reflexiones: *La Ye*, País portátil, Descomposición del paisaje, Botánica muda y Tops, Dibujando B e Historia Natural, Selva, Construcción civil, Naturaleza en disputa y Acirema.

En este proyecto el dibujo es el medio para contar historias, se recurre a él para registrar el recorrido como lo harían los primeros exploradores botánicos de América, pero también para crear historias que no existen, para proyectar deseos sobre lo visto y hacer visibles cosas que no están ni han sido dichas, mas no por eso inexistentes. En sus notas de trabajo sobre *Dibujando América*, Mantilla y Chaves describen el dibujo como una prolongación de los sentidos, como una capacidad de elaborar pensamientos, como conocimiento crítico y como facilitador de encuentros y diálogo. El viaje de Mantilla y Chaves es motivado por la curiosidad, por el deseo de establecer conexiones con los habitantes de los lugares a los que van llegando, y los diálogos que se dan sugieren las imágenes que aparecerán.

Una vez más la historia de un continente se intenta contar a partir de lo anecdótico, de lo cotidiano, de habitantes comunes del espacio que recorren. El tránsito es importante no solo en cuanto movimiento físico, sino por la flexibilidad mental necesaria para movilizar el pensamiento de un marco de referencia a otro. Su posición privilegiada «a medio camino entre el artista visual y el comentarista cultural, entre el ejercicio de la ciudadanía y el activismo de medio tiempo, entre el viajero y el turista» (Mantilla y Chaves 2008) les proporciona de alguna manera la inestabilidad necesaria para el acto creativo y les permite estar abiertos a múltiples voces que no escucharían si estuvieran seguros de la finalidad del recorrido.

Al referirse al objeto al que aluden los dibujos, Mantilla y Chaves comentan sobre la imprecisión que es fundamental en la obra:

De qué hablan estos dibujos [...] entre otras cosas del golfo de Maracaibo, de los edificios que prometían futuro, de los buhoneros caraqueños. De Iván Cepeda levantando el retrato de su padre asesinado, de la Panamericana entre Mánкора y Trujillo, de la tristeza por el fin del carnaval. De los dibujantes que nos retrataron. Del río que se vuelve invisible por el humo de los incendios, de lo que se repite sin solución en el tiempo. Y de que en todos los países por donde pasamos había un lugar (pueblo, barrio, vereda, ramada o estadero) llamado «El Placer [...]».

(Mantilla y Chaves 2009b)

Mantilla y Chaves hacen un trabajo de aproximación a la forma en que los territorios se consolidan como tales —en este caso el territorio de Suramérica— apropiándose inevitablemente del modelo de la construcción primera, es decir, la construcción del Nuevo Mundo según los exploradores del siglo XIX. Sin embargo, esta revisión pretende deshacerse de todos los prejuicios establecidos y mirar con ojos desprevenidos. Se trata también de la prolongación de un viaje que empezó mucho antes de que Mantilla y Chaves lo emprendieran, que inició con sus familias y sus exilios.

Dibujando B es la secuela de *Dibujando América*, que se desarrolló a partir de la invitación a participar en la Bienal de São Paulo del 2006: una comisión para dibujar Brasil. En sus apuntes es evidente que la aproximación resulta complicada para Mantilla y

Raimond Chaves y Gilda Mantilla, «Dibujando B...» (Vista general de la instalación), 2006, combinación de bocetos de viaje, murales y objetos de papel, 27ª Bienal de São Paulo, Brasil. Foto cortesía de los artistas.



Chaves, pues esta vez se trata de un territorio específico, es decir, no está en medio la vaguedad de América.

Hipótesis # 1

Vamos hacia Brasil y en el camino buscamos aquello que anuncie Brasil. Llegamos a la frontera y de Brasil apenas vemos lo que asoma. Al final, Brasil son los indicios que han ido apareciendo al paso. Indicios que sólo concuerdan a medias con lo que vemos. Brasil —siempre— está más allá.

Hipótesis # 2

Vamos hacia Brasil y en el camino buscamos aquello que anuncie Brasil. Llegamos a la frontera y lo que encontramos ahí no es Brasil. Entonces caemos en cuenta que lo que acabamos de dejar atrás no es Perú, ni tampoco Colombia. Tampoco es la Amazonía el lugar donde estamos. ¿Sirve de algo ponerle nombre a un territorio más grande que sus límites?

Brasil —aquí— no existe. (Mantilla y Chaves 2009a)

Frente al reto de representar un territorio tan grande, deciden partir de una representación ya existente, es decir, mirar a Brasil a partir del Perú o más bien de la concepción que en Perú se tiene de este país. Buscan rastros o señales del Brasil en Perú:

Una manera de preguntarse sobre «lo ajeno» en «lo propio», y nos apetece más esa búsqueda que el ir tras alguna esencia. ¿En qué fijarse? Y aunque pensemos en la

música, en la comida, en el baile, en la ropa, en el hablado, en el contrabando y en los bienes que trae y lleva el comercio, la pregunta sigue ahí... ¿qué será eso de Brasil que quieren que dibujemos? (Mantilla y Chaves 2008).

La pregunta es no solo pertinente, sino iluminadora, es válida tanto para Brasil como para todos los países del globo: la imposibilidad de señalar una esencia que se muestra como dramática en muchos casos es acá una bendición. Raimond Chaves y Gilda Mantilla logran con sus obras mostrar la riqueza que hay en los diálogos desprevenidos entre gente de diferentes países y la capacidad del arte de convertirse en el aglutinador de estas conversaciones.

Sin obviar el desgarramiento que implica el desplazamiento al escoger las obras de Carolina Caycedo, Raimond Chaves y Gilda Mantilla, me interesaba mirar al artista como un sujeto descentrado y estudiar esta particular situación como potencialidad más que como carencia. Al describir la incurable separación forzada de un ser humano y su hogar de origen, Edward Said hizo una distinción importante entre la visión romántica del exiliado como *Flaneur* y el exilio existencial. La contraposición entre nacionalismo y exilio que él propone le sirve para mostrar cómo la nostalgia por la patria-hogar puede llevar por un lado a un resentimiento que clama por el nuevo advenimiento de la patria, pero por el otro lado, el exilio conlleva una visión escéptica del patriotismo, que deviene, según él, en la actitud de actuar «como si se estuviera en casa en cualquier lugar en donde se estuviere» (Said 1984).



Raimond Chaves y Gilda Mantilla, *Dibujando América*, 2008, seis murales con dibujos a lápiz que funcionaban como compendio de la jornada de la exposición «Articulaciones», en el edificio de la antigua fábrica de cerveza el Faro, Portugal. Foto cortesía de los artistas.

Said observa desde su experiencia personal el carácter transformador del exilio más allá de la pérdida, en la cual la identidad del exiliado se construye a partir de una relación excéntrica establecida con la nación-Estado. El decidir actuar como un habitante del mundo o cosmopolita tiene el potencial de desnaturalizar la autoridad simbólica de la patria. Said argumenta que este desgarramiento traumático inicial hace que el sujeto vea el mundo como tierra extraña y esto le proporciona una originalidad en su perspectiva. Según Said, la mayoría de la gente es consciente de una sola cultura, mientras que los exiliados son conscientes de por lo menos dos, y esta pluralidad de visión les da una riqueza de perspectiva que no tienen los que tienen el privilegio de permanecer en casa.

Por otro lado, en su texto «Nómades» Flusser (2003, 47) asegura que la diferencia entre los pueblos sedentarios y los nómades es que los primeros poseen un mundo, mientras que los segundos lo experimentan. Flusser alega que después de mucho tiempo estamos regresando al estado *nomádico*: mientras en la sociedad tradicional la estructura primordial es el muro, desde la década de los ochenta —con la emblemática caída del Muro de Berlín— la estructura imperante es la del cable, una estructura que es conductora de información. La experiencia del mundo está mediada por este conductor de energías. Hasta el punto de que podemos ver más allá de los noventa, parece ser que el criterio estético suplantarán nuestro actual criterio ético y epistemológico. Con seguridad el nómada que emerge de los noventa será más un artista que un cazador o pastor. De potenciales dispersos él computará con maestría realidades concretas (efectos más que realidades) (Flusser 2003, 53). Los artistas y obras que menciono cumplen con esta función de cable comunicador, son facilitadores de diálogos que de otra manera sería difícil sostener, y hacen visibles comunidades que tienden a desconocerse.

Para Flusser, el migrante es el hombre del futuro, en su subconsciente carga el misterio de todos los hogares que ha habitado, pero no personifica o encarna ninguno de estos misterios. La llegada del migrante lleva a la generación de diálogos. Esto, sin embargo, no se da hasta el momento en que este migrante deja la nostalgia por el lugar de donde salió y concibe su no pertenencia como fuente de orgullo. En este punto del proceso es posible que se dé una mezcla entre su bagaje y las olas de información que lo rodean, con el objetivo de encontrar sentido en las combinaciones entre estos dos estados.

El exiliado, según Flusser, y en contraposición a lo que argumenta Said, se libera de las ataduras que imponen la familia, la nación y la sangre para desarrollarse a través de la autodeterminación, es decir, toma la decisión consciente de entrar en relaciones con un sentido de deber. Conscientes de la necesidad de cooperación con los otros, el migrante no se hace libre negando su pertenencia al hogar perdido, sino sobreponiéndose a su pérdida (Flusser 2002, 95).

Si se mira la obra de Chaves y Mantilla con detenimiento, se puede percibir que hay una recurrencia a repensar el paisaje a partir del acto de desplazarse, que el paisaje se presenta como una manera de establecer relaciones entre el territorio y la cultura. Se trata de una estabilización temporal de un territorio indefinido.

Caycedo, por su parte, está más interesada en explorar a los habitantes de estos espacios inestables. Las grandes ciudades como Bogotá o Londres son al mismo tiempo centros y periferias conformados por múltiples culturas. A través de su obra, Caycedo expone a los centros aparentemente unitarios como lo que son, lugares enrarecidos y enriquecidos por una serie de transacciones interculturales.

Los tres artistas, a través de sus proyectos, hablan de una cultura nómada. En ellos el hogar se justifica y se sostiene a partir de los encuentros, los diálogos y la gente que habita los espacios de llegada. Con frecuencia, en sus obras el hogar se radica en el lenguaje y en las historias que hacen evidente las mutaciones del territorio.

Referencias bibliográficas

- Bernal, María Clara, et ál. 2007. *Displaced: Contemporary Art from Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Caycedo, Carolina. 2011. Portafolio de la artista. No publicado.
- Clifford, James. 1990. *Routes: Travel and Translation in Late Twentieth-Century Culture*. Cambridge (MA) & London: Harvard University Press.
- Flusser, Vilém. 2002. *Writings*. Andrea Strohl (ed). Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Flusser, Vilém. 2003. *The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism*. Urbana & Chicago. University of Illinois Press.
- González, Blanca Inés. 2007. *Viajes, migraciones y desplazamientos (Ensayos de crítica cultural)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Heidegger, Martin. 2000. *Carta sobre el humanismo*. Disponible en: <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/carta_humanismo.htm>, consultado el 29 de enero del 2012.
- Mantilla, Gilda y Raimond Chaves. 2008. *Dibujando América*. Disponible en <www.puiqui.com>, consultado el 3 de febrero del 2012.
- Mantilla, Gilda y Raimond Chaves. 2009a. «La ye». *Dibujando América*. Cuadernillo #1, 2da Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, 18 de abril–28 de junio del 2009. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Mantilla, Gilda y Raimond Chaves. 2009b. «La Selva». *Dibujando América*. Cuadernillo # 6, 2da Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, 18 de abril–28 de junio del 2009. Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Simmel, Georg. 1908/1977. «Sociología: estudios sobre las formas de socialización», en: *Revista de Occidente* 49.
- Ordoñez, Iván. (s.f.) «Privado. Entrevistas con artistas». Disponible en <<http://www.scribd.com/doc/21518835/Privadoentrevistas-Carolina-Caycedo>>, consultado el 31 octubre del 2011.

DEL TEXTO AL CONTEXTO

Martin Grossmann

En 1943, con un dibujo «sencillo» (preciso, simple, sin ostentación o adornos), Joaquín Torres García invirtió a América, posicionándose: *inuestro norte es el Sur!* Puso en jaque el estándar de las proyecciones cartográficas occidentales que marcadamente favorecen la ascensión de Europa y de Norteamérica sobre el hemisferio sur. Este gesto de ruptura es fundamental en las manifestaciones subsecuentes que aspiran a una nueva conciencia acerca de las relaciones de poder e influencia socioeconómica y cultural en el eje panamericano. En este mapa, la línea del ecuador es también una línea divisoria para un pie de página, que indica una diferenciación, muchas veces oposición o incluso exclusión, de la otra parte, aquella que antes era determinante.

El radicalismo de este acto, propio de las vanguardias del siglo XX, ha sido relativizado y redimensionado en las últimas décadas, lo que ha hecho posible, entre otras cosas, explorar crítica y metafóricamente la importancia de la inconstancia de la línea del ecuador como referencia entre el Sur y el Norte, línea inspirada, en parte y poéticamente, por la oscilación del eje de rotación de la Tierra.

Una cosa es verdadera: pasados 69 años del gesto de vanguardia de Torres García, la línea del ecuador ya no separa o excluye, sino que media. Colombia y Venezuela, así como Cuba, adquirieron un papel estratégico en las relaciones entre el Sur y el Norte. Estos países operan reciente, contradictoria y simultáneamente como observatorios/faros, y también como campos de memoria y de nuevas propuestas. La línea del ecuador pasa de esta manera a manifestarse más que en cuanto frontera o pasaje, y se establece como un *entre* en tensión, potenciando la crítica, el diálogo y la interacción entre los hemisferios. Esto se da tanto en la esfera del arte y la cultura como también en las manifestaciones geopolíticas.

Este editorial considera dicha particularidad, toda vez que la exposición de las reflexiones y de los debates aquí reunidos se hacen en una revista que desde su lanzamiento se propuso actuar como plataforma crítica en una realidad expandida y globalizada, pero situada, conscientemente y a propósito, justo en este *entre*. Los temas debatidos en las ediciones anteriores, sumados al actual *Migraciones y desplazamientos*, componen un análisis agudo, actualizado y puntual de la contemporaneidad artística y cultural de la llamada América Latina. El ejercicio inherente a esta operación es la síntesis, que en nuestro caso fue activada por invitación «al Sur» de la línea del ecuador, en São Paulo, Brasil.

La posibilidad de desarrollar un editorial relacionado con el tema de los desplazamientos y la migración me incentivó a crear un ambiente crítico basado en São Paulo, pero modelado por el diálogo entre varios agentes del sistema del arte regional latinoamericano. Esto sucede por el entendimiento —dado a través de una operación en red, dialógica— de que la temática se revelará en su complejidad al respetar los diferentes contextos en los cuales son elaboradas las observaciones sobre el tema. De esta manera, la intención de revelar la estructura compleja del sistema del arte

en operación en nuestra región tuvo primacía sobre las eventuales ocurrencias de los flujos y reflujos motivados por las migraciones y por los desplazamientos en esta zona del planeta. Los agentes invitados o involucrados en esta operación representan diferentes generaciones y contribuyen en este medio activamente y de modo plural.

En gran medida, el ambiente ya es fruto de una estrategia de mediación crítica en red desarrollada desde 2003 por la plataforma Foro Permanente¹. Esta plataforma ha incentivado importantes debates *código abierto* y *Creative Commons* sobre la misión, papel y actuación de las instituciones artísticas en el sistema del arte, en particular el museo y sus congéneres, como los centros culturales, las bienales y ferias de arte, etc. Considerando este contexto de producción y reflexión, así como las intenciones editoriales de la revista *ERRATA#*, se propuso una estructura de conjeturas formada por tres textos/momentos/ambientes.

El primero de estos es un relato crítico de un módulo del programa de talleres en «Curaduría & Contexto», organizados por el Foro Permanente en alianza con el Centro Cultural de España en São Paulo en 2011². Los invitados a administrar el taller «Curaduría, geopolítica y desplazamientos», realizado en octubre de aquel año, fueron Gerardo Mosquera y Mariana Fix. Mosquera, curador, crítico y teórico del arte contemporáneo, es también un pionero en este movimiento de hacer de la línea del ecuador una extensión potenciada para una mediación crítica en las Américas. Fue él uno de los primeros en desarrollar una estrategia en este sentido. Uno de los marcos de este movimiento es, sin duda, el conjunto de las tres primeras ediciones de la Bienal de la Habana, que tuvieron lugar entre 1984 y 1989, y Mosquera estaba entre los principales articuladores de la propuesta de creación y formación de una Bienal en Cuba. Su participación en nuestro contexto posmodernista y poscolonial es singular y referencial. Mariana Fix, joven arquitecta, urbanista y activista, se dividió con Mosquera la coordinación del taller. Su crítica se construye de manera interdisciplinaria, enfocando principalmente las contradicciones, tensiones y los desplazamientos resultantes del crecimiento exponencial de una ciudad como São Paulo. La reflexión sobre este encuentro, en forma de relato crítico, es conducida por otro par, dos artistas que son curadores asociados del Foro Permanente y que también fueron responsables por la mediación del taller: Gilberto Mariotti y Tatiana Ferraz.

El segundo texto/momento/ambiente está guiado por los más recientes cuestionamientos de Aracy Amaral con respecto a las contradicciones que la escena artística globalizada presenta hoy en nuestra región, en particular en el intercambio cultural entre Brasil y América Latina. En su rica trayectoria como crítica, curadora, profesora, historiadora y gestora en arte, Aracy siempre ha contribuido de manera activa y actualizada en el contexto del arte local y latinoamericano. Desde la década de

1 www.forumpermanente.org

2 http://www.forumpermanente.org/.event_pres/oficinas-de-curadoria/curadoria-e-contexto

1960, fue defensora de una Bienal de São Paulo más atenta a los rumbos del arte en América Latina, y desde entonces participa regularmente en los principales procesos que reconfiguran una *latinoamericanidad* en el espacio-tiempo, sea por medio de su extensa producción discursiva, o por medio de curadurías institucionales e independientes, así como a través de su participación en importantes eventos de arte contemporáneo, como bienales, trienales y exposiciones de gran porte y alcance internacional.

Invitamos a Cauê Alves a establecer un diálogo con Aracy Amaral, quien es un joven curador que se ha venido desempeñado en la escena artística regional, trabajó en la cocuraduría (junto con Cristiana Tejo) de la última edición de Panorama del Arte Brasileño del MAM-SP, en 2011, y participó en el equipo curatorial de José Roca en la última Bienal del Mercosur, de la cual también hizo parte Aracy. Cauê trae en su texto complementos, contrapuntos y argumentos que prolongan las observaciones críticas y objetivas de Aracy. Es interesante notar la diferencia del alcance y de la misión de la crítica entre los dos autores. Aracy, sin medias palabras, va directo al punto, como siempre lo hizo, mientras que Cauê relativiza y pondera. La oportunidad permite el encuentro de generaciones y, a su vez, incita a la participación crítica del lector. Una triangulación productiva.

Finalmente tenemos mi artículo, que analiza el paso de lo internacional del arte hacia una nueva realidad modelada, en gran parte, por la globalización y, en particular, por procesos contextuales de producción. Inspirado por la dinámica propuesta por Barthes en su artículo «De la obra al texto» (1971), exploro ciertos «deslices, variantes, superaciones y hasta repudios» que conforman alternativas y acciones para un reposicionamiento crítico en el actual sistema del arte. Demuestro cómo los formatos de bienal, museo de arte moderno y documenta todavía están unidos a un legado internacional del arte y, por consiguiente, dependen de las estructuras de conocimiento modernistas. Entretanto, algunos indicativos de nuevos formatos posmodernistas para la producción y exposición del arte se despliegan en el interior de las estructuras vigentes, principalmente por medio de deslices epistemológicos conscientes, como es el caso de algunas estrategias arquitectónicas desarrolladas en la región. En este sentido, merecieron ser destacados en el texto los *pasillos* de Raúl Villanueva, en Caracas, y en São Paulo la *marquesina* de Oscar Niemeyer, las *pasarelas* de Paulo Mendes da Rocha, las operaciones «gran vidrio» en el MASP de Lina Bo Bardi y de Luiz Telles y Eurico Prado Lopes en el Centro Cultural São Paulo. A pesar de aun encontrarse relacionados al legado de la autoría individual modernista, estos dispositivos arquitectónicos ya anuncian estrategias que hacen diferencia en la contemporaneidad, como operaciones en red, prácticas relacionales y colectivas, incentivos a la creación y mantenimiento de interfaces y constelaciones de interés común. Todas, para operar de forma significativa y substancial, necesitan un espíritu colectivo de acción cultural que involucre desde creadores, productores y demás agentes del sistema del arte y la cultura, hasta el público en su complejidad. Una misión casi imposible.

CURADURÍA Y CONTEXTO: EL ARTE, LA CIUDAD Y SUS DESPLAZAMIENTOS*

Gilberto Mariotti y Tatiana Ferraz

▼ Avenida Marginal Pinheiros, Vista desde el Ponte Estaiada, 2011, São Paulo.
Foto: Ronaldo Mariotti.



Este artículo, propuesto colectivamente por el equipo de la Asociación Fórum Permanente —a partir del taller «Curaduría y contexto: geopolítica y desplazamientos», que integra el ciclo de cuatro talleres promovidos en conjunto con el Centro Cultural de España de São Paulo—, pretende ser un relato diario del diálogo entre la urbanista Mariana Fix y el curador Gerardo Mosquera. Dicho diálogo se desdobló en discusiones colectivas, reuniéndose otras veces en discursos individuales, para finalmente tomar forma en una plataforma de cuestionamientos que se diseminaron por el grupo y que hacen parte de indagaciones actuales de la práctica artística y del urbanismo.

Lunes, 24 de octubre del 2011

Un ovni de luces de colores se posa en la ciudad. De él salen hombrecitos verdes y cabezones, de ojos súper desarrollados, hablando entre sí una lengua desconocida y, del mismo modo en que llegaron, se retiran a la nave, que levanta vuelo y desaparece. Esta es la imagen que el curador cubano Gerardo Mosquera usó para representar el evento de una bienal de arte. En cada gran ciudad del globo, el megaevento dedicado al arte contemporáneo atrae cada vez más personas, pero en muchos casos no se relaciona con la ciudad donde se instala temporalmente, dejando en su lugar un vacío que dura hasta el próximo evento, dentro de dos años. El fenómeno del espectáculo es imperativo, y la comunicación con el público deja qué desear.

Mosquera resalta la importancia cultural de las ciudades de hoy, que reúnen más de la mitad de la población mundial. Actualmente se estima que el 70% de la humanidad está en las grandes ciudades; en Brasil, la cifra llega a un 85%. La evidencia urbana es una realidad para la mayoría y, como tal, debe ser pensada críticamente por el sistema del arte. Mosquera cree que las casi doscientas bienales esparcidas por el mundo deben reinventarse críticamente, buscar ampliar sus públicos y establecer vínculos con los lugares donde ocurren. La relación viva de esas dos instancias es un desafío para el arte contemporáneo: es necesario ampliar la capacidad de comunicación del arte, principalmente en eventos como las bienales, donde las relaciones entre público y arte son superficiales y espectaculares.

A la par de las contribuciones del curador cubano, que trae la experiencia de haber realizado innumerables exposiciones en el circuito internacional, así como de haber fundado la Bienal de La Habana, la urbanista paulista Mariana Fix —cuya formación pasa por las disciplinas del urbanismo, la sociología y la economía—, asume un papel de provocadora a lo largo del taller, al problematizar la naturaleza de las relaciones entre la ciudad y el capital financiero. Si el punto de vista de Mosquera trae el problema de la comunicación y de la ampliación de los públicos del arte, Fix entiende que el fenómeno urbano de las grandes ciudades —las llamadas *global cities*— está relacionado directamente con el proceso de financiamiento de la tierra y con el uso especulativo de la ciudad a manera de imagen que se vende para atraer inversiones.

* La traducción del portugués al español de este artículo, así como sus notas y citas, es de ERRATA#



El caso emblemático y reciente de São Paulo es la construcción del puente conocido como «Ponte Estaiada» sobre el Río Pinheiros.¹ Alardeado como nueva postal de la ciudad, el producto ingenioso evidencia la promiscuidad de esas relaciones entre ciudad y capital financiero. La planeación urbana se convierte en planeación estratégica, produciendo un proceso de remoción de escombros y personas. En ese caso, por el mecanismo municipal de las Operaciones Urbanas, se vende el potencial constructivo de la región/lote con el fin de atraer el capital inversionista para nuevos emprendimientos en el entorno. El dinero recaudado con la venta debería ser utilizado directamente en el barrio con proyectos de mejoría en la infraestructura y de vivienda para la población. Naturalmente, el presupuesto reservado originalmente a la construcción de los conjuntos habitacionales se encaminaba hacia el gran proyecto prioritario de la «imagen-puente». De este modo, las favelas instaladas en regiones de interés del capital van cediendo espacio a los grandes centros empresariales. Los pocos conjuntos habitacionales ejecutados son irrisorios en comparación con la cantidad de personas expulsadas.

Otro ejemplo emblemático instaurado en el mismo sector de la ciudad durante la última década es el Parque Ciudad Jardín. Este utiliza la especulación del área inaugurada

¹ Se trata del puente Octávio Frias de Oliveira, por lo general llamado simplemente Ponte Estaiada e inaugurado en mayo del 2008. (N.d.E#)

por el Ponte Estaiada para agregar valor al proyecto «multifuncional» del parque. Reuniendo torres residenciales y comerciales, parque deportivo y de recreación y un gran complejo de tiendas de lujo, entre otros ítems del programa, el emprendimiento es vendido con el eslogan «allí recuperarás la ciudad que te fue robada». El patrón de urbanización de los *enclosures* (cercamientos) se vuelve regla para la clase social alta y, más que eso, sirve de modelo de reproducción para la gran masa.

«El puente, en su espectacularidad, se impone sobre la realidad, la realidad de su imagen. Y encubre el inmenso deseo de eliminar del paisaje urbano a los que allí vivían, marcándolos al mismo tiempo con los signos indelebles de la diferencia y de la indiferencia». Esta reflexión de Fix nos ayuda a comprender de qué manera el proceso de financiamiento de la tierra utiliza una *ciudad-collage*, una representación de ciudad, una imagen promocional que sirve de anzuelo para los grandes inversionistas y que no se fija en la urbe como proyecto integrador, capaz de articular gran parte de sus agentes. La artificialidad de la construcción llega al punto de originarse en un modelo desplazado de un estilo arquitectónico de moda, importado de las grandes capitales europeas.

A esto, Mosquera añade: «Muchas bienales son como puentes». Y Fix reacciona: «Pero algunas prácticas artísticas no lo son».

Resistencia

La comparación de Mosquera produce el primer punto de diálogo entre los temas de estudio de cada colaborador, mientras que la reacción de Fix sobre esa comparación (atenta a las actividades de grupos de teatro que han actuado en el sentido de evidenciar las contradicciones de esos procesos urbanísticos) abrió espacio para un debate que se instauró en los días subsecuentes del taller, guiado por una cuestión permanente: ¿cuáles son las posibilidades de resistencia del arte a los procesos de aburguesamiento desencadenados por el capital?

Es cierto que la posición de Mosquera sobre el fenómeno de las bienales es crítica. Según él, se trata de una institución del siglo XIX, que tiene poco contacto real con las necesidades de las ciudades, promovidas siempre en lugares «secundarios», con el fin de favorecer el escenario artístico local. A partir de la Bienal de La Habana, creada en 1984, las bienales se multiplican por el mundo, afuera, en lugares cada vez más periféricos. Y, de cierto modo, el problema del arte contemporáneo pasa a girar en torno a esas instituciones, fenómeno exacerbado por la globalización.

Ligada a tal postura crítica, Gerardo introduce la idea de «curaduría invertida», concepto acuñado por él. En tiempos de una globalización trazada por la economía, surgen «culturas curadoras» y «culturas curadas». La curaduría invertida se daría cuando una cultura se responsabiliza por curar otra cultura diferente, para «exportación», produciendo así una imagen exótica. En ese caso, no hay contacto horizontal. Prevalece un sistema centralizado (evento-galerías-crítica) que tiene el poder de

legitimar la producción artística dentro de una supuesta valorización universal del arte. La circulación del arte en el Tercer Mundo obedecería a esas centralidades: las culturas curadas se adaptan a la demanda de la cultura curadora.

En última instancia, la circulación del arte es vertical, obedece al circuito de las centralidades, y aquello que triunfa en el Brasil lo hace porque ya había triunfado en Nueva York o Londres.

Finalmente, ¿las bienales todavía tendrían por cumplir una función de regionalización dentro de la globalización? Mosquera intenta mostrar que ya hubo cambios en ese proceso. La globalización y la internacionalización del arte produjeron una situación esquizofrénica en la cual el curador trabaja en la ignorancia, ya que es imposible conocer todo lo que es producido o expuesto. Según él, el curador debe curar con los oídos; porque además de ver, debe informarse, escuchar a los demás, debe «contextualizarse». Es necesario aprovechar el interés político para usar esa inestabilidad de las bienales como un punto de discusión.

Pero hay otros movimientos y procesos de formación de las ciudades en progreso, que tal vez nos digan mucho sobre los eventos culturales internacionales. Mariana Fix retoma la cuestión de la ocupación de los espacios públicos. El Proyecto Nova Luz,

Público esperando la apertura de la II Bienal de São Paulo, 1953. Foto: archivo histórico Wanda Svevo, cortesía de los autores del artículo.



por ejemplo, que tiene lugar en el centro de la ciudad de São Paulo, está inspirado en modelos norteamericanos, en los cuales hay dueños de parques públicos que definen quien puede o no ocuparlos. En el caso paulista, los concesionarios de segmentos de la ciudad son remunerados no por peajes, sino por los núcleos (iniciativas privadas) que tienen posesiones en tales segmentos. Ellos inventan un conjunto de imágenes de ficción que actúan para la aceptación de esos espacios por el público, y que nada tienen que ver con lo que de hecho será realizado. Esos modelos, al mostrar una especie de coherencia sobre lo que la ciudad puede ser, crean una imagen de ciudad que deberá ser reconquistada por el público. El espacio pasa por un proceso de desinversión, degradando el lugar, que en seguida es sustituido por esas transformaciones urbanas (privatización del espacio público). Los concesionarios llegan incluso a elaborar el perfil del público, como parte de la estrategia de *marketing* del proyecto, categorizándolo como ocupante actual, pionero y seguidor.

¿Existiría aquí una posible correlación entre el financiamiento de la tierra, la especulación de la propiedad en la ciudad de São Paulo en el contexto del *citybrand*, y la recurrencia cada vez mayor de artistas problematizando las ciudades, ya sea operando a partir de ellas o específicamente sobre ellas? ¿Serán este tipo de acciones una especie de nostalgia de la ciudad como la conocíamos?

De cualquier forma, el eslogan del emprendimiento inmobiliario afirma que la única posibilidad de que esa nostalgia se materialice sería en la forma de *enclosures* del tipo *all included*. Para este tipo de emprendimiento, recuperar significa excluir.

Martes, 25 de octubre

El mercado de arte es el tema que dispara las discusiones del segundo día del taller. Mosquera toma a Benjamin como referencia y evalúa que aquello que el filósofo postuló sobre la reproductibilidad no ocurrió, el mito del original no fue afectado al punto de disolverse. Al contrario, se fortaleció la capacidad de fetichización de la obra de arte, y la figura del curador es su principal operador.

Hoy hay un intercambio mayor entre dos sectores que antes aparecían más separados: el mercado del arte y la crítica, al punto de que algunas ferias de arte se organizan a partir de curadurías especializadas y algunas bienales se parecen cada vez más a ferias. Incluso con el movimiento del arte que va a las calles, de la producción ligada al activismo social, ese funcionamiento fetichista del mercado prevalece y es visible, por ejemplo, en la preocupación de los artistas por conservar una documentación, en la importancia que se le da al registro, en mayor medida que la preocupación por el impacto social de la propia obra. Incluso hay casos en los cuales la obra es pensada a partir de la documentación que será realizada, para después ser comercializada.

De cualquier forma, hay un grado de libertad conquistado por el arte contemporáneo que puede hacerlo capaz de alcanzar a un público más amplio. Con todo, aunque

la discusión que la producción del arte nos plantea hoy sea interesante, el grupo que logra seguirla es muy pequeño.

¿Pero esa correlación de públicos no sería común a cualquier medio? ¿Y no hemos visto el crecimiento de un público no especializado, atraído por algunas nuevas apropiaciones (o últimas adquisiciones) del medio del arte, como el grafiti? La discusión, sí, parece empobrecida a pesar de una mayor aproximación del público. El alcance de las ironías es menor y resulta más fácil para el gran público enterarse de los temas, dado el aumento de la divulgación mediática. ¿Qué decir de los *reality shows* en los cuales artistas que inician su carrera se prestan para hacer un performance de sí mismos a cambio de visibilidad?

Aún así, responde Mosquera, el medio artístico es complejo y requiere estudio. El número de artistas se multiplica, así como sus poéticas y estrategias. Ya no es posible hacer seguimiento del medio del arte a partir del contacto con una o dos centenas de artistas, cuyos nombres sabíamos de memoria, y eso aplica para el público también.

Uno de los desafíos del arte residiría en la capacidad de diálogo en diversas escalas. El arte desarrolló habilidades tales como las que algunas prácticas artísticas aprovechan para generar una interlocución, en escala micro-política, de la comunidad (*community site* o *culture in action*).

Como parte de las estrategias para dinamizar las discusiones entre los participantes del taller, Mosquera propuso que viéramos el documental *Multiple City: Urban Art and Local Cities: an Experiment in Context* (2005), realizado a partir de la experiencia generada por la exposición del mismo nombre, ocurrida en la ciudad de Panamá en el 2003.

En proyectos como este, los artistas piensan sus prácticas a partir de la ciudad y de las impresiones/relaciones que esta ciudad/sociedad les devuelve. En esos casos, la proximidad entre obra y público se da por la familiaridad con el territorio/cultura. La producción artística reciente es igualmente hábil para operar en una escala macro, como la de bienales, donde los discursos son presentados a un gran público en un gran circuito internacional.

Mosquera resalta, entre las estrategias pensadas por la curaduría para este proyecto en específico, la propuesta de un proyecto de arte urbano en que grupos de voluntarios trabajaban con artistas invitados². Cada artista hizo una visita previa y después se realizaron proyectos por medio de la interacción con grupos de trabajo integrados por estudiantes, artistas, arquitectos, etc. Para un intercambio real desde el momento de concepción de los proyectos, se optó por proponer una

2 Artistas, alianzas y colectivos presentes en el documental: Gustavo Araujo, Gustavo Artigas, Juan Andrés Milanés, Francis Alÿs y Rafael Ortega, Ghada Amer, Artway of Thinking, Cildo Meireles, Humberto Vélez, Yoan Capote, Brooke Alfaro y Gu Xiong.

cocuraduría. El documental hace seguimiento a los procesos de desarrollo realizados por varios artistas y a sus intervenciones en la ciudad, todas de carácter efímero.

Ciudades múltiples

Ver el documental trajo de regreso la discusión sobre las posibilidades de crítica propuestas por el arte contemporáneo a un público más amplio. En alguna medida, todos los trabajos son el resultado de una conformación de lo que sus proyectos proponían como interacción y participación pública. Esta interacción se muestra diametralmente opuesta en dos casos que fueron los más discutidos por el grupo de participantes del taller: la intervención de Gu Xiong, en la cual fotos y frases de inmigrantes chinos panameños fueron puestas sobre una avenida concurrida que bordea al barrio chino, y la propuesta de Cildo Meireles, en la que una pequeña embarcación, con banderas de todos los países americanos, sería registrada atravesando el canal de Panamá. La primera ocurrió de forma procesal y contó con el apoyo de la comunidad china local, que vio la obra como una oportunidad de afirmación de identidad. Su forma fue pensada a partir de esa interacción entre artista y comunidad, por medio de entrevistas y recolección de información poco divulgada sobre la historia de los inmigrantes chinos en ese país, su papel en la dinámica económica local y el mantenimiento de tradiciones traídas desde su país de origen. La segunda obra finalmente no se materializó. Las autoridades panameñas que en un primer momento habían acordado colaborar, terminaron respondiendo ya tardíamente con la prohibición, sin posibilidad de apelación, por lo cual también se hizo inviable el cronograma de producción. Al artista no le restó la posibilidad de repensar su estrategia y lo ocurrido quedó entonces como símbolo de imposibilidad.

Miércoles, 26 de octubre

Trabajar el diálogo entre los conocimientos específicos relacionados es un desafío. Como estrategia para generar ese diálogo, Fix escoge hacer una rápida exposición de dos aspectos que pensó a partir del documental visto el día anterior, sin posicionarse, enfocando posibles «puentes» entre arte y urbanismo del modo más incisivo.

Primer punto: los objetos artísticos y arquitectónicos revelan entre sí un elemento en común: se asienta para ambos la demanda contradictoria de que desempeñen el papel de algo singular y, al mismo tiempo, de que sean detentadores de un valor universal. Segundo punto: la reacción violenta causada por la ocupación de territorios de gran visibilidad comercial por quioscos, que reconstituían formas de comercio clandestino, construidos por el artista Yoan Capote. La conclusión es que hasta una obra de arte cae en la clandestinidad si opta por asumir un carácter de clandestinidad.

Ese tipo de reacción vista en el documental puede ser emblemática de los procesos de expulsión de poblaciones ocurridos en las llamadas revitalizaciones urbanas en varias ciudades. En Buenos Aires estuvo el caso de Puerto Madero. En São Paulo,

los mentores de ese tipo de proyecto lo imponen mediante la utilización de imágenes tanto agradables como vagas, lo que Sharon Zukin llama *disneyfication* (1993).

El diseño de las fachadas, la organización interna del edificio, además de varias características estéticas siguen parámetros predeterminados, exigidos por los fondos de inversión para que haya una rentabilidad elevada —al mismo tiempo que los edificios buscan diferenciarse dentro de ese campo restringido de posibilidades—. ¿Por qué es necesario recurrir a una estética que otorgue un carácter único, si al mismo tiempo debe seguir esos parámetros? Porque es necesario que la construcción o edificio estén aptos para conectarse o hacer el papel de plataforma para la mundialización financiera. Hay una nube de capital financiero que necesita núcleos para infiltrarse en la ciudad. Dicho capital exige esas bases hospitalarias locales, esos núcleos de infiltración.

¿Cómo se concretiza la acción especulativa de este capital? Para que se maximice el lucro, las regiones de favela tienen que ser compradas al menor precio posible. Estas regiones, sistemáticamente desvalorizadas con la ayuda de la acción omisa del poder público, no solo son un obstáculo, sino una oportunidad. Los edificios son construidos con fondos públicos y locales. De este modo, los propietarios serán los fondos de pensión; por tanto, deja de ser una cuestión de propiedad y



pasa a ser de acceso. Un portafolio de inversión es montado, poniendo a disposición determinados inmuebles junto a sus otros activos. Las empresas de consultoría inmobiliaria son contratadas para definir los estándares de los edificios, o sea, para clasificarlos. Pero esas empresas también son contratadas por quien produce tales edificios. Para tener liquidez y rentabilidad, el producto debe cumplir rigí- damente con determinados parámetros. Se establece así una homogeneidad en la forma y en el programa de las construcciones, haciendo que estas nuevas centra- lidades pasen a asemejarse.

Recurriendo tanto al *high-tech* como a lo neoclásico, el mercado adoptará, en términos de estilo arquitectónico, lo que quiera que funcione para reforzar la idea abarcadora de contemporaneidad, evitando cualesquier pudores de la arquitec- tura ligada al modernismo que puedan crear obstáculos a la aleatoriedad de las soluciones.

Por cuenta de la inserción en la globalización financiera, las empresas ganan mayor movilidad. Todo se hace homogéneo y las marcas de distinción se vuelven más impor- tantes. Ocurre así la construcción de ciudades globales, entendidas como proceso parcial, restringido y confinado a una pequeña parcela de la sociedad, constituyendo de esta manera nuevas centralidades que circulan capital financiero cada vez mayor. Una asociación entre medios, capital inmobiliario y poder local.

A partir de la exposición de este modelo estructurado de financiamiento, y de cómo este acaba por definir estándares estéticos y de posibilidades de acción política, Fix arriesga una analogía entre incorporador y curador. El incorporador es el agente en este proceso, quien media y funda las relaciones entre otros agentes, señalando y preparando los puntos de la ciudad que serán transformados en productos para la especulación. Función análoga a la capacidad de fetichización que tiene el curador por la necesidad, en el mercado del arte, de generar la acción inicial que cataliza en el producto (en este caso, la obra de arte) el fetiche necesario para su valorización en el mercado.

Alcance social

A partir del trabajo de Brooke Alfaro, la discusión en el taller giró en torno al avance social de la intervención artística en la ciudad. Se usaba el caso específico, narrado también en el documental, junto con generalizaciones traídas por el grupo.

Alfaro partió de la voluntad de interactuar con grupos de delincuentes residentes en un condominio de viviendas populares muy conocido en la ciudad de Panamá. De esta interacción resultó una presentación que incluía la proyección de un video, usando uno de los edificios de ese condominio. El trabajo se apropiaba del lenguaje del videoclip y de la música pop para representar un encuentro entre pandillas rivales, que en realidad nunca se reunieron pacíficamente. La fuerza de la intervención fue realizada por Mosquera, mediante la narrativa de la noche en que ocurrió la proyección:

▼ Humberto Vélez, *La banda de mi hogar*, 2003, performances en forma de desfiles y toma de lugares públicos, en colaboración con la banda de La Escuela Vocacio- nal del Hogar, en «Ciudad Múltiple», Ciudad de Panamá. Foto: Fernando Bocanegra, cortesía del artista.



«La tensión era grande. Las pandillas no fueron, o estaban escondidas. Después, algunos de sus integrantes pidieron al artista que la proyección fuese exhibida una vez más». El documental enfatiza esta solicitud con una escena en la cual buena parte de la comunidad hace coro a la petición.

Para Mosquera, ninguna intervención puede ser extraída del contexto en que fue hecha. No se puede transferir a un museo, porque el propio lugar en que sucede hace parte de la obra, en contraparte a la fetichización que ocurre a partir de la documentación de las obras artísticas.

Entre tanto, la demanda hecha por parte del grupo buscaba algún tipo de efecto social más concreto que ocurriese en la comunidad en cuestión, o al menos en la trayectoria de vida de los integrantes de las pandillas que participaron del video en colaboración con el artista. ¿Hubiera existido algún seguimiento en la comunidad, posterior al evento, que pudiese de alguna forma medir transformaciones a partir de aquella acción?

No, responde Mosquera, no sucedió nada que se pueda cuantificar. La cultura trabaja la consciencia colectiva en un movimiento procesal, por capas muy leves, y no es posible probar cambios radicales. Sabemos que todavía hay tráfico y consecuentemente

las peleas entre pandillas. Con todo, en el momento de la proyección hubo una catarsis colectiva, un momento en el que algo relacionado con la identidad de la comunidad se había hecho visible, principalmente de forma auditiva. Además, la intervención atrajo a los medios de comunicación hacia los problemas de la región.

Fix no deja de posicionarse críticamente en relación al vislumbre de alguna transformación positiva en la realidad de los muchachos que se dejan filmar en una representación típica de lenguaje televisivo: «Ellos se dejan hacer eso porque se ven proyectados en la pantalla, como ocurre en los medios». Para ella, el trabajo expone la imposibilidad de convivencia, más que las posibilidades de cambio.

Entre una postura utilitarista del arte y el punto muerto causado por una posición que descalifique cualquier acción en diálogo con una situación específica, Mosquera defiende que la idea de situación indica una relación entre arte y lugar. Más que obras en las cuales el lugar sirve de soporte, el lugar y la obra deben funcionar conjuntamente. Y el lugar trae su propia contribución, continuando vivo durante la intervención. Se trata, por tanto, de una circunstancia mucho más orgánica, en la que el lugar no es un mero receptáculo. Muchas de las intervenciones del documental, por ejemplo, buscan romper rutinas diarias cómodas, que caracterizan los lugares, por medio de la ocurrencia de un choque estético que desafía todo un cuerpo de experiencias establecidas. La crítica política no tiene que ser necesariamente directa, pero puede ocurrir sobre el propio lugar, haciendo surgir una discusión que desafie su *establishment* estético.

¿Formalizaciones como estas tendrían más capacidad crítica que el conjunto de trabajos en una bienal? Bienal o no, debe haber un proyecto concreto, en el que la obra de arte contemporáneo asuma una cierta funcionalidad. Una obra pública tiene que ser pensada para el lugar, considerando el modo como se comunicará con las personas de ese espacio.

Las ciudades son una especie de laboratorio cultural, lo que no ocurre con las bienales actuales, que muestran una incapacidad para abrirse a esos procesos. Su gran problema es que muchas veces no hay estrategia, son amorfas. Son raros los casos en que las problemáticas locales son consideradas por el pensamiento del curador.

Movimientos migratorios en la ciudad

Preguntas en principio distantes se conectan por el interés de pensar la relación entre la ciudad de São Paulo con sus extranjeros. La primera, hecha a Mosquera, quiere indagar su posición respecto a la contraposición entre culturas curadas y culturas curadoras: ¿sería falsa la polémica generada en el caso de la exposición Panorama de Arte Brasileño, que ocurre anualmente en el Museo de Arte de São Paulo, con respecto a la invitación de curadores extranjeros y de artistas extranjeros para que participaran en una exposición que nació con la misión de ser la representación de la producción nacional en arte? Él responde que gracias a la internacionalización ocurren esos intercambios, así como hay curadores de todos lados curando exposiciones

de todos los lugares. Terminó la segregación que marcaba la actuación institucional en este campo. Pero esos cambios no son apenas un resultado mecánico de la globalización. Una situación, antes muy restrictiva, que se modificó.

La segunda pregunta, dirigida a Fix, quiere relacionar culturas que aportan en la ciudad nuevos tipos de explotación en el trabajo. Ella presenta el ejemplo de la cuestión sobre la inmigración boliviana. Hay una conexión muy explícita entre el trabajo esclavo y el abastecimiento de grandes almacenes o de marcas extranjeras. No siempre la relación del trabajo con la ciudad es directa. El mecanismo de producción de la ciudad reposiciona a las personas en la urbe conforme a otros criterios, y no necesariamente define la posición que las personas ocuparán en la ciudad. Los trabajadores del nordeste migran, antes que a São Paulo, hacia la construcción civil propiamente dicha. Las constructoras mandan buses a sus ciudades y ellos son contratados, lo que genera la migración. Cuando el trabajador se niega a ser recontratado a causa de las condiciones brutales de trabajo, o se queja de tales condiciones, otro grupo es empleado y así sucesivamente. A pesar de que estos casos de explotación de mano de obra esclava hayan causado gran repercusión en la prensa, se observa una incapacidad de reacción por parte de la población. En São Paulo prevalece la ideología que favorece el trabajo a cualquier costo, lo que a su vez fortalece la idea equivocada de que no hay esclavitud en la ciudad.

Jueves, 27 de octubre

Este día estaba programado que el taller retornase a un formato de conferencia, donde tanto Mosquera como Fix harían presentaciones previamente preparadas, que

Taller Curaduría y Contexto, 2011, Centro Cultural de España, São Paulo.
Foto: Marina Alonso, cortesía de los autores del artículo.



serían transmitidas en vivo por la página web, sin la tendencia a la discusión que había tomado forma en los días anteriores.

Un nuevo público asistió, ya que se trataba de un evento abierto, substituyendo parte del grupo que venía discutiendo hasta entonces. La relación del público con la cámara se evidenció en el debate. Las personas tendieron al silencio.

En algunos momentos, los diálogos funcionaron para sintetizar discusiones o debates presentes en días anteriores, ahora de una forma más clara. Es interesante cómo lo que se dijo en tono asertivo, al inicio del taller, ganó contorno de experiencia justo después de ser repetido y probado durante varios momentos de la discusión. Al revisar la transcripción del taller completo, se encuentran varias partes parecidas, pero el recuerdo siempre refuerza aquel momento en que el entendimiento cristalizó algo que estaba siendo disputado, como si obligatoriamente toda conclusión también debiese ser una especie de marco de conquista.

La conferencia presentada por Mosquera, «Metáfora antropofágica: arte e internacionalización», se vale de una relación no ilustrativa entre imagen y texto. Así, la foto de un yanomami que le señala una filmadora al fotógrafo (y por tanto a quien mira la foto), dialoga con la afirmación de que esta imagen no implica una circulación plural



de representaciones, aunque haya ocurrido un cambio de relaciones en los últimos quince años con la proliferación de bienales y una multiplicidad de agentes culturales y artísticos.

¿Cómo componer una visión abarcadora y al mismo tiempo representativa de este nuevo cuadro? ¿Cómo valorar las diferentes producciones que se plantean como alternativas a los centros que hasta hoy han ocupado un lugar de referencia? Varios artistas del Pacífico Asiático se inclinaron hacia el arte contemporáneo en detrimento de la política, en algunos casos aprendiendo sobre arte contemporáneo por Internet. Nueva energía que está produciendo localmente arte contemporáneo que antes no existía; ahora hay reacciones de los artistas frente a sus contextos, mientras buscan una conexión internacional, moviéndose por espacios locales, regionales y globales. Sin embargo, hay persistencia de estructuras de poder. El término *local* connota una relación fluida y particular en los polos.

En 1986, la Bienal de La Habana realizó la primera exposición global de arte contemporáneo, e inauguró una nueva era de internacionalización. Existe una búsqueda de pluralidad nacional balanceada en las muestras y eventos, situación típica del multiculturalismo de los años noventa. Se vuelve una ocupación constante el cálculo de cuotas proporcionales que garanticen diversidad a los eventos de arte: ¿cuántos negros fueron invitados a participar, cuántas lesbianas? La importación del multiculturalismo obliga a que todo evento responda a la amplitud global contemporánea. Así, hay muchos artistas, y los curadores no pueden conocerlos a todos. La profesión de la curaduría internacional es actualmente la profesión de la ignorancia. Ya no es posible restringirse apenas a un eje. Todos somos cosmopolitas. Pero subsisten todavía, entre un eje y otro, grandes zonas de silencio.

Tiempos de globalización son tiempos de movimientos migratorios acelerados y de crecimiento caótico de la ciudad. A pesar de no estar preparadas para ese choque demográfico, las ciudades van encontrando una especie de balance espontáneo, entre dinámicas culturales heterogéneas y xenofobia, entre el racismo y las crecientes barreras migratorias. Además de esto, las ciudades son laboratorios culturales, una fuente de creación y actuación para las prácticas artísticas.

Si por un lado las comunicaciones mejoraron y se desarrolló una conciencia pluralista, por otro, las estructuras de poder siguen siendo reproducidas y hay un déficit de comunicación horizontal. Surgen nuevos centros de menor escala, internacionalizando la cultura y legitimándola con criterios de diferencia: las acciones afirmativas. Esas dinámicas son arduas y necesarias.

La metáfora antropofágica funciona aquí como crítica al colonialismo. En la antropofagia había una apropiación, una resignificación de la copia. La antropofagia supone un ataque, aunque corra el riesgo de ser leída como una identidad nacional carnavalesca. Al incorporar la cultura nacional (en el caso, la cultura indígena), la propia identidad

del artista se transformaba. Se establecía una relación de dominio que no presupone eliminar la diferencia. Ciertamente, el otro actúa como un espejo, rearticulando la presencia subalterna. Así, la apropiación cultural no es un fenómeno pasivo, lo que interesa en este proceso es la productividad de elementos con fines propios.

Las periferias despliegan una cultura de resignificación del repertorio desarrollado por los centros. Los procesos sincréticos son negociaciones básicas de diferencias, sin dejar de ser violentos. La corriente no puede fluir siempre de norte a sur. La transformación epistemológica genera la validez de objetos, experiencias y culturas. El contexto deja de ser un lugar cerrado para proyectarse hacia un espacio donde se construye naturalmente la cultura internacional.

En medio de estas afirmaciones, Mosquera traza un esquema referente al arte internacional, que ya no tiene estructura de mosaico, organizado por la presencia de diferencias en un marco de circulación global. Hoy en día, se volvió una línea quebrada por la práctica internacional, con la participación de una pluralidad de agentes artísticos desde sus diferentes contextos de experiencias. Como un inglés defectuoso, reinventado por una nueva red de objetos, en permanente combinación de semejanzas y singularidades. Los artistas trabajan encontrando su propio tercer mundo. La diferencia es construida de modo creciente con un conjunto de prácticas internacionales, y ya no para representar características regionales históricas, cultura vernácula, religión, etc. Eso abre una perspectiva que confronta el cliché. La práctica artística se da más por la forma de hacer los textos que por representar contextos.

Más importante que la internacionalización cuantitativa es la calidad de la producción. El arte se enriquece con la participación de un controlado pluralismo abstracto, pero se simplifica porque todos tienen que expresarse en una lengua hegemónica. Ocurre entonces la muerte de objetos desde sus diferencias y la transformación de divergencias en convergencias. Los lenguajes dependen de una cultura impuesta, lo que confirma la autoridad hegemónica. Ahora todos somos caribeños en nuestros archipiélagos urbanos.

Mariana Fix optó por una estructura de conferencia bien diversa. El diálogo recogió algunas cuestiones discutidas hasta entonces, en un esfuerzo de síntesis aliada al análisis más puntual. Ella retomó el diálogo de Mosquera sobre la internacionalización del arte y la imposibilidad que tienen los curadores de conocer a todos los artistas divulgados por los medios de comunicación dirigidos a este público.

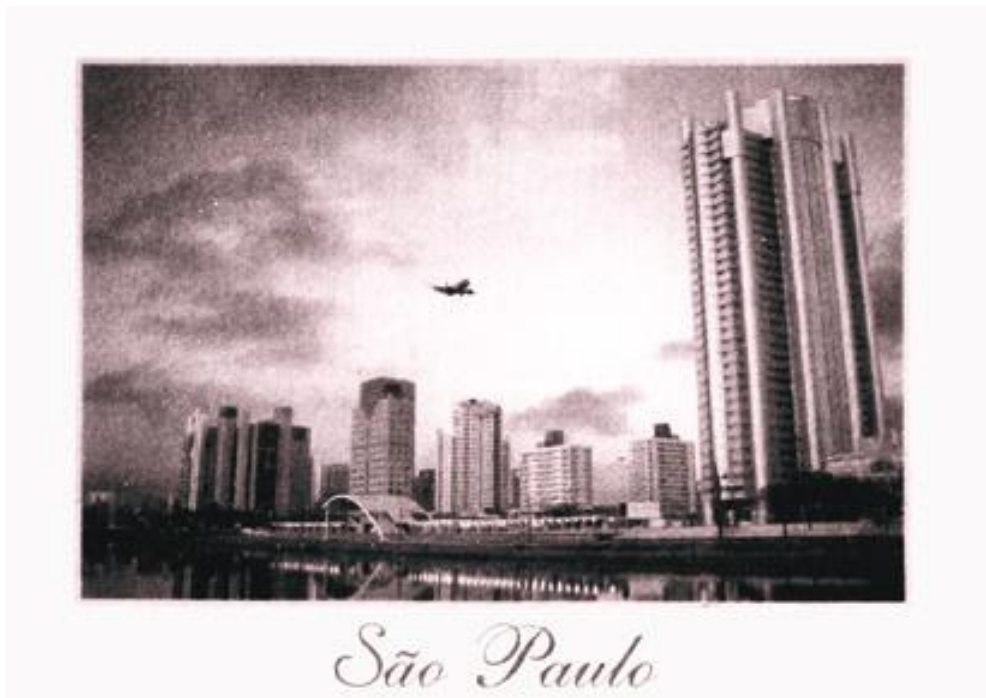
Incluso así, indica Fix, se producen *rankings* de artistas y se establece una indiferenciación, realizada colectivamente por los curadores, exactamente como ocurre en una operación financiera. De ahí un paralelo sólido con el proceso de las propias ciudades, que buscan ser incluidas en un *ranking*, lo que también constituye un proceso de internacionalización. Este *ranking* de ciudades ratifica el concepto de ciudad global



(*global city*). Las bienales, las grandes exposiciones y eventos pueden hacer parte de ese proceso, ya que operan en función del posicionamiento de las ciudades que las organizan en un mapa mundial de eventos culturales.

La hipótesis de la ciudad mundial: fue un concepto crítico de cuña académica, pero posteriormente ganó alcance político. Para ilustrar esta idea, Mariana narra la siguiente anécdota. A partir de un artículo sobre *Ciudad mundial*, que pretendía justamente reflexionar sobre la formación de ese concepto, el autor fue invitado por el gobierno de Singapur para tratar el asunto. Una vez allá, al ser llamado para mantener conversaciones privadas, percibe que había sido invitado, en realidad, para informar al gobierno sobre la manera como Singapur podría insertarse en la red mundial de ciudades, en una especie de consultoría especializada. El paralelo con el *marketing* es claro. La estrategia de reposicionamiento de las ciudades en realidad es tomada por las grandes marcas, siendo la ciudad misma establecida como marca.

En efecto, la urbe es recreada a manera de marca que proyecta a la región como única. Se crean modelos hegemónicos que se asemejan al *branding* y nuevas centralidades incluyen a las ciudades en la red mundial. Como son transformaciones confinadas a lo que es estratégico, estas islas modificadas aparecen como enclaves globales, desconectados de la ciudad y mantenidos por distanciamiento y división social, como si hubiese componentes urbanos sofisticados, por un lado, y una gran masa trabajadora por el otro. La segregación sociocultural acentuada es la forma de producir la coexistencia.



Tarjeta postal de la ciudad de São Paulo, 2011. Foto: Mariana Fix.

En el caso de São Paulo, hay emprendimientos que no quieren insertarse en la ciudad, sino posicionarse como substitutos al operar esa segregación, como en el citado caso del proceso de construcción del Ponte Estaiada.

Esas nuevas centralidades producen un efecto de conjunto, una nueva marca de distinción, pero siempre fundada en la contradicción visible entre el paisaje que se repite y que quiere ser único para poder insertarse. Aunque construida como la nueva tarjeta postal de la ciudad —triumfo de la memoria que se va a constituir— esconde su revés, que es perseguido por investigaciones y también por prácticas artísticas. El Puente encubre el deseo de eliminar del paisaje a quienes vivían allí, y que son mostrados como la expresión del drenaje de recursos públicos para su producción.

El mercado inmobiliario vive de la apropiación de la diferencia entre el precio barato de los terrenos de la favela y el alto precio de su reventa como región valorizada. Es en esas áreas rechazadas que la población trabajadora logra instalarse. La imagen de «ciudad de contrastes» hace perder de vista la conexión entre estas dos ciudades, la de los ricos y la de los pobres.

Aunque existan vallas publicitarias en la parte superior de los edificios, estas no representan a las empresas dueñas del inmueble. En realidad se trata de un capital que, para ganar movilidad, intenta movilizar también un conjunto de agentes económicos relacionados con la producción de los edificios.

Los promotores inmobiliarios que intentan influenciar en el mercado fueron apodados por analistas de mercado como activistas o militantes de una causa que es extraer el máximo posible de renta, y además fueron divididos en tres tipos. El primero sería el «accidental», que actúa marginalmente. Puede haber heredado el inmueble que se valoriza mucho después, apropiándose de la diferencia de renta. El segundo, «el activo», anticipa los movimientos de expansión, especula sobre lo que puede suceder, busca información que le proporcione ventaja y realiza su apuesta. El tercero es el «estructural», que no solo anticipa, sino que interviene para alterar las condiciones que estructuran el mercado, creando rentas diferenciales. Este último busca apropiarse de la renta monopolista (Harvey 2001), participando del juego de mercado en otro nivel. Pero el Estado no está ausente de ese juego, e interviene para mediarlo y mantenerlo lucrativo. La máquina urbana debe continuar calcada en los fetiches ya establecidos.

Fix terminó su intervención con la siguiente cuestión: ¿cuáles son los requerimientos establecidos por el capital sobre lo urbano? ¿Cuáles son sus demandas? Es necesario recordar que también hay demandas no mercantiles y derechos sociales. Las interferencias no necesariamente tienen motivos exclusivamente económicos, pueden representar cualquier forma de contradecir la máquina inmobiliaria de crecimiento.

Una de las cuestiones dirigidas a los conferencistas buscó discutir el término *contemporáneo*. ¿Qué es la ciudad contemporánea? Mariana responde retomando la importancia que tiene el sentido del término para el funcionamiento de la especulación inmobiliaria, pero en seguida transfiere a Mosquera la cuestión, buscando un paralelo ya establecido previamente: ¿en qué medida esa internacionalización del arte tiene que ver con el paso de un estándar de acumulación fordista a uno financiado? Mosquera confirma la relación, afirmando que la circulación cultural va siguiendo el dinero, pero existe la posibilidad de acción de los agentes culturales que no son pasivos. Es necesaria cierta astucia para usar determinados canales, son también necesarias infiltraciones y el arte contemporáneo se ha infiltrado por todos lados. Ahora bien, en cuanto a lo que depende de las categorías históricas, no es posible hablar de una contemporaneidad total.

La última pregunta del evento parece representar una reacción a las cuestiones de la discusión emblemática sobre un público mayor —varias veces citado como objetivo de un medio del arte más democrático—, ya que fue hecha por alguien que no había participado en los talleres; es decir que los diálogos de Mosquera y Fix repercutieron directamente en un representante del público que llegaba a la discusión en aquel momento. Este participante afirma que, históricamente, el papel que la obra de arte desempeñó muchas veces fue el de atraer y catalizar públicos en función del desarrollo de mercados locales. Habría sido así en la edad media y en el renacimiento, con catedrales proyectadas y decoradas por artistas famosos, así como en otras épocas. El participante pide entonces que queden explícitos los aspectos positivos de los procesos de transformación de la ciudad, aquellos que traen cambios favorables, como los que ocurren en grandes eventos, por ejemplo, las Olimpiadas o la Copa del Mundo.

La respuesta de Fix no pretende dar lo que pide el participante. Ella refuerza que no todos esos «espacios urbanos abiertos de mayor calidad que pasaron a ser apropiados por la periferia», mencionados por él en su pregunta, están vinculados al arte, pero parecen unificados por la idea de *grandes eventos*. Es importante reconocer que no hay solo una manera o forma de actuar, como quieren los discursos que empañan las acciones de limpieza urbana. Hay eventos que son capaces de movilizar y producir consensos. Existen momentos que generan movilización y hay legados que no corresponden a lo que estaba planeado oficialmente. Así, siempre pueden levantarse las cosas buenas realizadas en el camino. ¿Pero a qué costo? Si la cuestión era hacer algo positivo, ¿por qué no hacerlo por cuenta de las necesidades de las poblaciones? Se apropian de una cortina de humo, en la que no se miden esfuerzos para viabilizar las alteraciones necesarias para la ejecución de estos proyectos, como es el caso actual de las operaciones urbanas y grandes obras que se justifican con el pretexto



Tractor en la remoción de la favela Jardim Edith, 1995, São Paulo. Foto: Mariana Fix.

de la Copa y de los Juegos Olímpicos. Con todo, lo intolerable se repite en procesos bastante violentos de expulsión, desalojo y desapropiaciones injustas.

Parte significativa de las disputas políticas todavía se da en la producción del discurso, así como parte de las transformaciones más radicales depende de desplazamientos ideológicos, antes que de las migraciones geográficas propiamente dichas. La propuesta hecha por el taller de un espacio de diálogo entre curaduría y urbanismo se pautó por la creencia de que el crecimiento de estos dos campos, así como su intersección, podría provocar tales desplazamientos. El caso del Ponte Estaiada, que desde el inicio de los debates apareció como situación emblemática de la segregación y de la arbitrariedad de proyectos revitalizantes, eminentemente económicos o culturales, se presta como una metáfora adicional frente a la arquitectura, el urbanismo, el arte o la curaduría, siempre más limitadas cuanto más convictas de su completa autonomía. Los puentes cruzan líneas fronterizas, y con eso también encarnan fronteras. Conectan lugares apartados, tornándose también lugares.

Referencias bibliográficas

- Harvey, David. 2001. *Spaces of Capital*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Samos, Adrienne y Gerardo Mosquera (eds.). 2005. *Ciudad Multiple City: Urban Art and Global Cities: an Experiment in Context*. Nederland: Koninklijk Instituut Voor de Tropen.
- Zukin, Sharon. 1993. *Landscapes and Power: from Detroit to Disney World*. California: University of California Press.

INTERCAMBIO CULTURAL: BRASIL Y AMÉRICA LATINA*

Aracy Amaral

▼ Bernardo Oyarzún, *Caligrafía*, 2011, caracteres guaraníes. Proyecto pedagógico, visita del Centro Académico del Instituto de Artes de la Universidad del Estado de Río de Janeiro a la muestra «Cuadernos de Viaje». 8^o Bienal del Mercosur, Porto Alegre. Foto: Cristiano Sant'Anna / indicefoto.com



Es común que escuchemos que Brasil está de espaldas a América Latina y de frente al océano, al exterior, a Europa y a Estados Unidos. Y que en general, ignoramos soberanamente a nuestros vecinos. En gran parte es verdad. De cierto modo, se trata de un complejo todavía colonial del cual no logramos despegarnos. Buscamos las matrices y no aceptamos a nuestros similares (igualmente colonizados, como nosotros).

Cuando hace muchos años estuve en África para un congreso de críticos, observé que los africanos por lo general tenían relaciones intelectuales y de formación para artistas y críticos con los países que los colonizaron (Nigeria con Gran Bretaña, Senegal con Francia, Congo con Bélgica, etc.) y no entre sí. Tal vez hoy la situación haya cambiado, no lo sé. Pero no es muy diferente de aquello que pasa entre nosotros.

Así, es usual que conozcamos artistas ansiosos por exponer en Europa y en los Estados Unidos, o por participar en ferias y bienales de arte. ¿Cuántos, entretanto, hacen contactos para exponer, por ejemplo, en Argentina, Uruguay, Venezuela, Colombia, Chile o Perú?

Los que exponen en países latinoamericanos generalmente lo hacen por iniciativa de ferias y bienales organizadas en esos países, o por invitación de brasileños que actúan como delegados en esos eventos. De cualquier modo, en las generaciones más nuevas, son raros los brasileños que establecen relaciones con los países que los invitan y que mantienen vínculos permanentes que generan una secuencia de participación en las naciones vecinas.

A diferencia de lo que se dice, el arte no es universal. Se necesita cierta aproximación cultural, la construcción de una empatía con *el otro*, una búsqueda de conocimiento, en fin, para obtener una motivación e incluso para disfrutar de su creación artística. Eso vale tanto para las artes visuales, como para la literatura, el cine, la música.

Es por eso que hoy me parece una excepción la participación reciente de Lucia Koch, por ejemplo, en eventos en Argentina, Perú y México, entre los raros artistas brasileños que se interesan por los centros de arte hispanohablantes. Al mismo tiempo, no deja de ser observable que la juventud brasileña ya no va con la frecuencia de décadas atrás, en su primer viaje al exterior, a Buenos Aires, Cuzco o Bolivia, sino que le da preferencia a Londres, París, Nueva York o Florencia —o, quien sabe, hasta a Pequín, dado el interés de esa potencia actualmente, muchos incluso diciendo que actúan en China y en su ciudad natal, ¡simultáneamente!—.

¿Quizá sea resultado de la mejoría de las finanzas de la clase media de nuestro país? ¿O simple falta de curiosidad? Pues los que se aventuran a Guatemala regresan encantados con su paisaje, o los que van a México regresan maravillados con su riqueza artística (ide lo precolombino a lo gótico del siglo XVI hasta la actualidad!). Claro que

* La traducción del portugués al español de este artículo es de ERRATA#.

▼ Lucia Koch, *El Resplandor*, 2010, tejidos de algodón impresos con imagen de un gradiente dibujado, trabajo creado para el patio interno del edificio El Panal en Córdoba, Argentina, en el marco del proyecto «¡AFuera!», curaduría de Gerardo Mosquera. Foto cortesía de la artista.





«8ª Bienal del Mercosur», 2011, Porto Alegre.
Foto cortesía de la Bienal.

las bienales de São Paulo y, hace 16 años, las del Mercosur, han intentado presentar la producción de esos países.

Sin embargo, recientemente, en la Trienal de Santiago del 2009, como curadora en un segmento de ese evento, me indigné por el hecho de que Brasil hubiera estado completamente *olvidado* en una exposición organizada por el historiador Uruguayo Gabriel Peluffo sobre arte y política, aunque yo hubiera llamado su atención sobre un sinnúmero de artistas brasileños de primer nivel que se expresaron con vivacidad sobre ese tema, en un difícil momento de nuestra vida política.

Al mismo tiempo, se menciona frecuentemente en la prensa brasileña la adquisición de este o de aquel artista brasileño por una colección de museo del exterior, como si allá fueran muy conocidos. En realidad, tal vez lo sean por algunos curadores, pero la unanimidad no es tan vasta o pública como se imagina. Pude observar una prueba de esto, en otras áreas culturales, cuando participé como jurado internacional de Prince Claus Award de la Haya, del 2002 al 2005, ya que al mencionar en varias ocasiones los nombres de Chico Buarque, Gilberto Gil o María Bethania, nadie los conocía en ese colegio internacional. Del mismo modo, al batallar por un premio para Ferreira Gullar los argumentos tenían que ser fuertes, pues era totalmente desconocido. O conceder un premio al argentino Quino, autor de Mafalda, era una temeridad pues ¿quién conocía su famoso personaje?

Nos damos cuenta, por lo tanto, de que todo es relativo, y, a pesar de globalizado el mundo, las culturas no se comunican tanto como uno se imagina. Claro que Carlinhos Brown es conocido unánimemente. Sin embargo, en este caso, es porque el músico bahiano pertenece al *show business* internacional, que se encuentra a kilómetros-luz del restringido y elegante universo de las artes visuales, tan dominado por el mercado.

Otro dato, que también ya observé a lo largo del tiempo es que el artista plástico —o visual, como se quiera— tiene poco interés en otros artistas (excepto durante su

periodo de formación, ¡pero lo peor es que desconoce la historia del arte!), a no ser por su propio trabajo. Así, frecuentemente vemos que en bienales los artistas llegan, montan sus salas o trabajos y parten muchas veces incluso antes de la apertura oficial del evento.

Es cierto que en nuestros días opera el nomadismo del artista, su solicitud casi simultánea en varios eventos que se encadenan, lo que lo lleva a ser un *frequent flyer*. De esta forma, es más fácil encontrar al artista en las puertas de embarque o a bordo, que en tierra, apreciando el trabajo de sus compañeros de *métier*. Tal vez resulte más probable que hoy sea nombrado como un *arts entrepreneur*, en vez del romántico creador que desea sentarse en un café y tomarse unas y otras antes de discutir sobre arte con sus colegas...

Pero también sé que el idioma es el principal obstáculo para la dificultad de establecer contactos, pues en general el brasileño no domina con facilidad lenguas extranjeras, como consecuencia de nuestro pésimo sistema educativo, perjudicial para nuestro país tanto en el intercambio cultural como en lo comercial. No puedo olvidar que cuando visité China hace unos tres años —un país con un idioma tan distante del nuestro, es tan difícil!— me sorprendí por la fluidez con que hablaban los guías en español. Ellos me dijeron que lo aprendieron en la universidad, ¡en tres años! ¡Cómo está nuestro país de atrasado! A su vez, un arquitecto suramericano amigo, me

Proyecto pedagógico, visita de las profesoras del municipio de Guaíba a la muestra «Más allá de las Fronteras», 8ª Bienal del Mercosur, Porto Alegre. Foto: Livia Stumpf/índicefoto.com



comentó en un congreso en São Paulo que Brasil le daba al visitante la impresión de no necesitar turistas extranjeros, pues tal es la falta de preparación y dificultad de interlocución en la recepción de un hotel (ya sea en inglés, español o francés).

Así, al abordar el tema de las relaciones del Brasil con la cultura en América Latina o América del Sur, en el área en que he actuado —artes visuales—, debo decir que el brasileño, aunque entienda el español sin problemas, sabe que no es comprendido cuando se expresa en portugués. O sea, se ve obligado a aprender a hablar español, o a expresarse en *portuñol*, lo que es poco adecuado en simposios y coloquios. Este hecho impide la discusión y el debate espontáneos en encuentros, limitando al participante, en general, a la presentación de su comunicado.

Pertenezco a una generación que participó en varios coloquios de críticos de arte en América Latina en las décadas pasadas, y existió la oportunidad de establecer relaciones de amistad que perduran hasta hoy. Fuera de rarísimas excepciones en las nuevas generaciones, como es el caso de Adriano Pedrosa, pocos vínculos profesionales y personales por parte del Brasil vinieron a aparecer para mi conocimiento.

En este sentido, creo que la Bienal del Mercosur ha desempeñado un papel relevante. Lo que percibimos, eso sí, es que curadores latinoamericanos trabajan corrientemente en el Brasil. Hace mucho que actúa en Brasil Gerardo Mosquera (Cuba), precedido, claro, por Juan Acha, en la 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo, todavía a finales de los años setenta.

Pero, sin duda, el dinámico curador de la Bienal del Mercosur en el 2011, José Roca (Colombia), debe ser citado, y varios otros, como Luis Pérez Oramas (Venezuela) y Gabriel Pérez Barreiro (España), Alejandro Cesarco (Uruguay), Victoria Noorthorn (Argentina) y Camilo Yañez (Chile), entre otros, además de la participación en esta próxima Bienal del Mercosur de Paola Santoscoy (México) y Alexia Tala (Chile). Lo que significa que hay oportunidades entre nosotros, sin lugar a duda.

Pero indago: ¿será que hay espacio en otros países para curadores brasileños? Si nuestra escena artística interesa tanto a esos curadores, ¿por qué no ocurre con la misma frecuencia la ida de nuestros curadores a otros países? y, para reflexionar: ¿cuáles serían nuestras limitaciones reales o cuál es el volumen de las dificultades para penetrar en tan exclusivo corredor?

ESCENA ARTÍSTICA: ARTE CONTEMPORÁNEO*

Aracy Amaral

▼ Viviane Pasqual, *Faço placas*, 2011, en la apertura de la Vitrina de la Casa M, 8ª Bienal del Mercosur, Porto Alegre. Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com

PERIFOSA



DE
DE DO-
RES
qui
E
NTO

Dra. Rakel

PhD. EM
ARAENÍDEOS
91.42.00.00

EM
DE-
FRAN-
SE



**CLUBE DOS
ALBÍDOS
ANÓNIMOS**



Vemos a las personas, aparentemente aburridas visitando bienales, una exposición de arte individual o, sobretodo, colectiva, nacional o extranjera. ¿Por qué? En realidad, ¿quién se sorprende, se impacta, con lo que ve? Pero pregunto: ¿habría algo para sorprenderse entre lo que es presentado? Caminamos, deambulamos, el mirar vagando por las piezas, sin detenernos en ninguna... ¿Por qué habríamos de detenernos en alguna? Ninguna nos demanda mayor atención. A veces florece una sonrisa leve, otras veces emerge la irritación cuando vemos el clima de *parque de diversiones* que parece dominar en muchos colectivos, como si ese fuera el objetivo. ¿Distraer a las personas? ¿Interactuar? ¿como si estuviéramos jugando con *gadgets* parecidos a los que adquirimos en tiendas de museos?

Al fin, ¿qué viene a ser arte en nuestros días? Buena pregunta, la cual todos nos hacemos, incluso artistas, curadores, críticos, jóvenes artistas se hacen indagaciones y arriesgan respuestas. ¿Pero son satisfactorias esas respuestas?

Un artista recorre los largos kilómetros de la frontera entre Río Grande y Uruguay, reuniendo piedras a lo largo del camino; lo persigue la búsqueda del sonido en los nacimientos de las cuencas hidrográficas del Brasil, o propicia que se vea un ángulo de los cielos desde una cueva en tierras arduamente escavadas; un artista caminante registra en poéticos diseños, diarios y fotos su trayectoria a lo largo de un proyecto en el Atacama, ¿todo es idea, todo es arte? O sea, cualquier forma de proyección imaginativa es arte, aunque desposeída de una realización formal que demande dominio de cierta naturaleza, alguna maestría, para ser fijada en una película, en una pantalla, en un papel, o en un DVD para fines de proyección.

Cambió la naturaleza de lo que pensaba denominarse *arte*. Así como las cosas más habituales que hacemos hoy cotidianamente, que parecían impensables hace treinta o cuarenta años: como por ejemplo, andar casi sin dinero y sí con tarjetas de plástico con las cuales pagamos cualquier gasto en todos los países del mundo; que Brasil posea más celulares que teléfonos fijos; la comunicación instantánea para obtener informaciones que antes solo era posible en bibliotecas o libros consultados pacientemente; obtener electrónicamente imágenes de obras de arte de otros siglos sin recurrir a máquinas, laboratorios especializados o museos. En fin, ¡el mundo es otro!

Sin embargo, ¿aceptar todo esto significa que estamos siendo demasiado indulgentes con las manifestaciones de nuestro tiempo? No lo sé. Respeto las realizaciones citadas arriba pues conozco el camino de los artistas y sé de su seriedad y de la inserción de esos proyectos en su trayectoria. Pero en los más jóvenes, ¿cómo explicarlo? ¿Será totalmente innecesario que el artista pintor de hoy sepa diseñar, cuando en la palabra diseño (*design*) está implícito el sentido de proyecto? ¿Será ese pintor de hoy un buen fotógrafo, o su metodología es proyectar imágenes fotográficas para pintar sobre ellas? ¿Con qué calidad, o carácter, en su gestualidad pictórica?

* La traducción de este artículo del portugués al español es de ERRATA#.

▼ Jeff Koons, *Triple Hulk III, Dolphin*, 2002, *The Hook*. Vista parcial de la sala con público, durante la inauguración de la exposición «En nombre de los artistas. Arte contemporáneo norteamericano en la Colección Astrup Fearnley», 2011. Foto: Alexandre «Leco» Wahrhaftig, Mira Filmes, cortesía de la Fundación Bienal de São Paulo.



Agotada la búsqueda de la excelencia de la forma, terminadas las preocupaciones políticas que durante mucho tiempo inspiraron a los artistas de forma velada o directa, inexistente hoy el dominio técnico en la elaboración de las obras (pues sabemos que frecuentemente son ejecutadas por profesionales que nada tienen que ver con su concepción), ¿qué resta? Si nuestro pensamiento va hacia instalaciones, realizadas por asistentes de este nuevo *entrepreneur* que es el artista de nuestros días, este hombre que trabaja a veces con técnicos, quienes con el computador o en las oficinas realizan por él su trabajo mientras el «creador» está hablando por celular, o en la clase ejecutiva de algún vuelo hacia uno de sus destinos por compromisos internacionales que lo convierten en un nómada constante, ¿cuáles son los instantes en los cuales, estancado delante del monitor, en un cuarto de hotel o en casa, puede concebir con calma sus próximas piezas o exposiciones?

¿Cuántos son los artistas que en soledad, intentando obtener resultados diversos de su discurso anterior, luchan por una revelación en la secuencia nueva de un grabado, o que batallan ante un lienzo sin tratar de terminarlo a las carreras, con el fin de ponerlo en la próxima subasta, sino para compararlo con sus obras anteriores?... Este personaje es difícil de encontrar en las nuevas generaciones, más ansiosas por el éxito, por su inserción segura en el mercado, sin ninguna preocupación por algo que se llama *calidad*. Al fin y al cabo, ¿para qué? Pues hay coleccionistas jóvenes que ahora



Sara Ramo, *Lo que nos echen*, 2012, instalación en la exposición «Sin heroísmos, por favor» en Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles – CA2M.
© Sara Ramo. Foto tomada del Flickr de CA2M, bajo licencia Atribución–NoComercial–CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY–NC–SA 2.0).

quieren exhibir lo que el galerista les señala sin siquiera tener noción del camino, de los orígenes tan recientes de dicho artista.

Actualmente hay poca cosa de calidad y búsqueda, al nivel de los caminos de un Anselm Kiefer, un Francis Bacon, un Bill Viola o Bob Wilson, de las reflexiones iluminadas de Anish Kapoor, o de las tecnologías manipuladas por Olafur Eliasson presentes en todos los cuadrantes del mundo. La consigna es estar presente en subastas y bienales, y vender. El catálogo de este año de las subastas de Seúl, en Corea, nos asombró con su cantidad de artistas *cualquier cosa*. Pero los coreanos también podrían denominar así a nuestros creadores al ver el catálogo de una muestra bienal, o de una de nuestras subastas exitosas, o de una feria de arte occidental con sus decenas de galerías.

Tal vez nuestra fatiga nos esté dando señales, por ver tanto del arte como desecho de una sociedad industrializada, los residuos como arte, por ejemplo Hirschhorn, que vimos en el museo de Maastricht en Holanda, hace algunos años, después en la 27^a Bienal de São Paulo y ahora en la Bienal de Venecia, en el pabellón de Suiza donde su enorme laberinto se asemeja a la basura reciclable. O sea, limpio, pero desgastado y basura. El arte a partir de la sociedad de deyecciones de la industrialización llegó hace casi un siglo (en orden: con Picasso, Duchamp, Schwitters...), pero me pregunto: ¿vino para quedarse? Porque ya lo vimos entre nosotros, con la sensibilidad de una Sara Ramo, por ejemplo, pero siempre ante la presencia de desechos. Pues hay que diferenciar entre el residuo industrial selectivamente recolectado y dispuesto por el artista —como ya lo realizó Jac Leirner, o Rivane Neuenschwander— y el desecho organizado en el espacio como lo estamos mencionando.

Se debe observar, con todo, que existe también el *rechazo*, como se diría en español, de la sociedad, dispuesto en laberinto con otro espíritu, tal vez incluso el de naturaleza muerta construida por el tiempo con polvo, con la fuerza del paso del tiempo —a manera de riqueza visual/plástica de un Morandi— y que vimos en esta Bienal de Venecia en los tensionados espacios transitables a manera de laberinto del británico Mike Nelson. No obstante, caminando por los meandros de sus espacios taciturnos, ellos pierden su espíritu y magia, concebidos sin duda por su creador, por la multitud afanada que recorre casi a los tropiezos el pabellón británico.

¿Todo es arte? ¿En dónde está la indignación del artista para con su sociedad, si no en su mirar despectivo por lo que lo rodea y de lo que se vale para su fama y éxito? ¿O acaso es eso indignación? Difícil decirlo. ¿Hay todavía artistas más jóvenes que sorprenden al público por perseguir un deseo formal? ¿O naturalmente, por el tiempo en que vivimos, uno de sus ojos está en el trabajo y el otro en el curador que podría invitarlo a un evento relevante? ¿Y qué importa? «Se vende bien en los días que corren», dicen con cierta ansiedad los artistas más reconocidos que los veteranos, pero, ¿por qué?



Apertura de la exposición «Indian Highway» en el Museo de Nacional de las Artes del siglo XXI, 2011. Foto: Sebastiano Luciano, tomada del Flickr del Maxxi Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo.

¿Arte de participación? ¿En dónde? Hoy el público es pasivo, pasea por los espacios expositivos, ve videos, observa en los monitores las últimas innovaciones, de la misma forma que cuando regresa a casa, se sienta delante del computador y prende la TV para ver la novela o noticiero, o sigue los últimos e-mails o mensajes en su celular avanzado... ¿Queda algo de esa rápida exposición de sus ojos frente a una creación sensible?, ¿o son estas indagaciones improcedentes, puesto que también la presencia constante de un lienzo en la pared de la sala acaba por neutralizarla a nuestros ojos, haciéndola invisible?

La realidad de un país emergente

Y de repente la exposición de India en el Maxxi, nuevo Museo de Arte Moderno de Roma, presenta la manualidad a partir de la basura industrial como fuente de creatividad; al igual que esa exposición de los primeros años del siglo, *Future is handmade*, realizada en Holanda, nos sorprendió con innovaciones cromáticas y de materiales. La exposición de India puede sonar como fuera del *mainstream*, algo extraño para el mundo tecnológico y minimalista de las artes occidentales, sobretodo de un país como Brasil, que se pretende *avanzado*¹. Pero sin duda, la exposición de India es una respuesta creativa, pues recurre al desecho reconstruido para sus creaciones.

1 Pobre país el nuestro, que lo digan el IDH, el analfabetismo, el número casi nulo de libros leídos por habitante; país hipócrita, lleno de prejuicios, justicia y policía que se venden, leyes que solo existen impresas, válidas para una exclusiva minoría de impunidad dominante, corrupción que ayuda a la desnivelación social, idonde el deporte será rey por decreto durante otros 5 años!

▼ Visita de la Escuela João Blos de Campo Bom a la muestra «Más allá de las fronteras», 8ª Bienal del Mercosur, Porto Alegre. Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com, cortesía de la Bienal del Mercosur.

En realidad el mundo es múltiple. Es diverso como las religiones pero apenas hay tres categorías de gente: los muy ricos, los que aguantan deseando ascender, y los miserables: sin país, viviendo en campos de refugiados o en carpas cuando ocurren inundaciones o terremotos, aguardando la piedad de un hipotético gobierno que les traerá alguna dignidad.

Hasta entonces, somos una minoría irrisoria que continúa viendo exposiciones... Al final, ¿cuál es la importancia real del arte como apertura para experimentaciones sensoriales, para hacer de un ciudadano un ser sensible y esclarecido para observar su tiempo a través de la obra realizada por los artistas?

Incluso de esta forma, cómo evitar que el mundo del arte no suene pretencioso cuando en el pleno de realizaciones rasas, los artistas más jóvenes, desconociendo lo que ya se hizo hace treinta o cuarenta años, conciben algo pensando que son los primeros... ¡Cuánta perplejidad e indagaciones frente a esta frontera del arte contemporáneo!



El poder del arte-educación

Por otro lado, ¿cuál es la función real del arte-educación, que genera tantos seminarios y conferencias? ¿Cuáles son los intelectuales conocidos que se pueden citar como interesados en arte-educación? Aparentemente, solo dentro de los límites académicos, pues son raros los que abordan el debate crítico o las cuestiones del arte de nuestro tiempo. ¿Estaré siendo desconocedora de hechos reales? ¿El objetivo de los *arte-educadores* es llevar más público a los museos?, ¿o desarrollar en los niños el sentido de creatividad estimulándolos a *hacer arte*, según impulsaba hace décadas Ivan Serpa con el fin de formarlos como mejores ciudadanos?, ¿o ayudar al visitante a *saber ver* el arte?

Antes, en la escena artística, la prioridad eran los artistas y sus creaciones, después ascendieron en importancia los curadores, anteriormente conocidos como *organizadores* de exposiciones, y que se interpusieron entre el artista y la forma de presentar sus trabajos, casi asumiendo una autoría, no siempre exitosa. Hoy las cartas en la mediación son dadas por arte-educadores. Y qué decir cuando les es dado participar en el re-montaje de un acervo como el de la Pinacoteca del Estado, y se percibe como resultado una interferencia en la colección, en la eliminación de cierta solemnidad que a mi punto de vista debe imperar en el espacio expositivo al presentar las obras, ocurriendo un desmembramiento de obras de primer nivel en la tradición de ese museo, que como tantos, posee, claro está, vacíos que todavía deben ser completados.

¿Y qué decir cuando percibimos una acentuada ocupación «educacional» del espacio museológico? ¿Esa prioridad no debería ser una disposición seria y adecuada de las piezas del acervo, a partir de una visión crítica/histórica de esa misma colección?

¿Conmemorativa?

Hablando de nuestra agitada escena artística, es imposible dejar de mencionar la poderosa exposición de la colección del Museo Astrup Fearnley, de Oslo, Noruega, abierta en la Fundación Bienal. Una gran exposición como esa, que en tres pisos exhibe la vasta colección de arte contemporáneo de un museo, siempre es bienvenida. Me parece interesante para los artistas y *amateurs* de arte locales conocer los trabajos originales de artistas tan celebrados actualmente. Pero no me hablen de conmemoraciones de 60 años de la Bienal. ¿Qué tiene que ver esa muestra con nuestras bienales? No importa cuánto debe haber costado esa exposición, pues si la Bienal puede pagar, que la haga. Pero considerar que esa exposición tiene alguna relación con la historia de las Bienales de São Paulo que acompañamos en sus tumultuosos 60 años, desde la primera en 1951, es algo bien diferente.

No se habló de su iniciador, Matarazzo Sobrinho, de los diversos directores y curadores de las bienales a lo largo de las décadas, de los artistas premiados y representados en sesenta años, extranjeros y brasileños. Ninguna palabra. No hubo conmemoración. Fue traída una colección con la presencia de obras de primer nivel de artistas celebrados internacionalmente en la actualidad, tanto británicos como

▼ Guyton Walker, *Dear Ketel One Drinker Hello Again, The Failure of Judgement Part IV*, 2005. Vista parcial de la sala de la exposición «En nombre de los artistas. Arte contemporáneo norteamericano en la Colección Astrup Fearnley», 2011. Foto: Alexandre «Leco» Wahrhaftig, Mira Filmes, cortesía de la Fundación Bienal de São Paulo.



norteamericanos, entre otros de varias nacionalidades. Pero no ocurrió, que se sepa, ninguna conmemoración en el verdadero sentido de la palabra.

Se puede admirar la importancia de las adquisiciones del museo noruego, pero al visitante que recorre la inmensa exposición le pasa en blanco el nexo entre ella y los 60 años de las Bienales de São Paulo. Parece haber faltado un historiador de arte junto a la Fundación Bienal, alguien que orientara a la entidad respecto al punto de vista de lo que es una celebración. ¿Artistas que ya participaron de las principales bienales, artistas premiados? Es más, este recorte ya fue intentado, si bien recuerdo, en los años setenta. Pero si hubo ahora una amplia posibilidad financiera para semejante mega-exposición, ¿por qué entonces no hacerla homenajando por lo menos a ciertos artistas que marcaron, en nuestro medio y con su presencia, nuestra Bienal?

DIÁLOGO ABIERTO CON ARACY AMARAL*

Cauê Alves

▼ Obra de Jorge Menna Barreto en la exposición «32° Panorama da Arte Brasileira»,
Museo de Arte Moderno de São Paulo, curaduría de Cristiane Tejo, 2011.

CAFÉ EDUCATIVO

MOBILIZAÇÕES: O educativo em pauta
LONDEIRA com Fátima Freire,
Layo Honorato e Caio Alves
→ dia 19 novembro, sábado, 15h
natação: Dainia Lostas e Jorge Menna Barreto

**Date-fapos com
ARTISTAS**

CANTO LIVRO: música,
literatura,
poesia e
língua de sinais
com JEAN e JOANA GARFUNKEL
→ <http://cafeducativo.blogspot.com/>



Fui invitado a comentar los textos de Aracy Amaral, trabajo que ciertamente es un desafío, pero que pretendo hacer estableciendo un diálogo con la autora. Como es bien sabido, Aracy se encuentra en el auge de su vida intelectual, es una reconocida autoridad en el área y abrió muchos de los caminos para la integración e intercambio artístico entre Brasil y otros países de América Latina. Sus trabajos son referencia en varios países y para diferentes generaciones, lo que aumenta mi responsabilidad a la hora de realizar este texto.

Asumida la tarea, haré entonces breves divagaciones sobre los temas mencionados por Aracy en los artículos publicados en esta edición de *ERRATA#*. De hecho, estoy de acuerdo con el diagnóstico general de la autora en su texto «Intercambio cultural: Brasil y América Latina»: el país todavía ignora a sus vecinos. Pasando por un momento económicamente favorable en la economía global, Brasil se proyecta en América como un país desarrollado y rico, a pesar de que la desigualdad social sea enorme y persistan graves problemas en cuanto a la educación, incluso en el ámbito de la enseñanza de lenguas extranjeras como el español, inglés, e incluso el portugués, lo cual dificulta mucho el contacto con los vecinos. Aracy trazó un diagnóstico lúcido sobre la condición de país emergente.

En el campo económico y político, Brasil surge como la gran potencia imperialista regional, explotando a varias naciones de colonización española. Si por un lado el modelo que Aracy llama «complejo colonial», de buscar un paradigma en Europa, todavía prevalece, por otro también ha ocurrido lo inverso. Algunos artistas que surgieron en el interior de las vanguardias constructivas en Brasil, como Hélio Oiticica y Lygia Clark, apenas para citar a los más aclamados, pasaron a ser referencia no solo en el Brasil sino en diversos países, incluso en Europa. Si esa valorización es tardía o no, si la interpretación de historiadores que no tienen familiaridad con la tradición del arte brasileño es pertinente o correcta, eso es otra discusión. El libro *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh, por ejemplo, pone extrañamente los trabajos de Lygia Clark en el capítulo «*Nonwestern avant-garde*». De hecho, el arte producido en Brasil todavía carece de una buena comprensión internacional, de estudios que lo sitúen históricamente con relación a sus contemporáneos de todo el mundo, pero poco a poco se percibe una valorización de cierta producción brasileña en grandes museos del mundo, lo que va rompiendo el complejo de ser un país colonizado culturalmente.

En todo caso, aunque el *arte brasileño* se había tornado referencia internacional, el propio sentido del término se transformó, y tal vez deba ser repensado. El proyecto curatorial del 32º Panorama del Arte Brasileño del Museo de Arte Moderno de São Paulo, realizado por Cristiana Tejo, discutió esas y otras cuestiones. El proceso de internacionalización de las artes y lo que se convino en llamar *globalización*, generó

* La traducción de este artículo del portugués al español es de *ERRATA#*.

largos debates sobre la dilución de identidades nacionales y el refuerzo, a veces cómico, de singularidades locales. De ahí las inevitables preguntas: ¿En qué medida la facilitación del desplazamiento proporciona una homogeneización de la producción contemporánea? ¿En qué sentido el flujo continuo de artistas y de otros agentes del circuito puede disolver algunas especificidades locales en el arte contemporáneo?

Con la proliferación de los programas de residencias, la descentralización de las financiaciones federales para la cultura, el lanzamiento de diversos edictos, así como el evidente aumento del tráfico aéreo en el territorio nacional, dado el reciente crecimiento económico del país, se constata que algunos artistas pasan más tiempo fuera de las ciudades en que viven, en tránsito, que en su casa o taller. En este orden de ideas, llamar brasileño solamente al arte hecho en el territorio del Brasil deja de tener sentido, en la medida en que los agentes del circuito y las obras mismas están viajando por el mundo. Eso no es una exclusividad del contexto brasileño. Percibimos que el estado actual del arte contemporáneo presupone, especialmente en la última década, grandes desplazamientos en un tiempo cada vez más acelerado, y esa es una tendencia en los grandes centros artísticos dentro y fuera del país.

Lo anterior tal vez sea un estímulo para que los artistas de nuevas generaciones tengan ganas de exponer no solo en las grandes ciudades de Europa y Estados Unidos, sino también en centros urbanos como Argentina, Uruguay, Venezuela,





Taller «Crear crítica», con Clarissa Diniz, Casa M, 8º Bienal del Mercosur, Porto Alegre.
Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com, cortesía de la Bienal.

Colombia, Chile o Perú, por citar los mencionados por Aracy. Sin embargo, aunque ferias de arte como las que ocurren en Bogotá o Buenos Aires hayan contribuido en ese sentido, de hecho los intercambios aún son muy deficientes. Lo que sucede es que el coleccionismo privado de arte aún es muy conservador en Brasil y en los países vecinos, además, la adquisición para colecciones públicas todavía es tímida. Los grandes nombres consagrados continúan atrayendo más interés. Y si por un lado los mismos artistas jóvenes brasileños tienen un precio bien elevado en el mercado, por otro, los principales coleccionistas de arte en Brasil todavía muestran resistencia para comprar obras de artistas que no sean nacidos en el país.

En todo caso, debemos tener cuidado con generalizaciones no solo respecto al coleccionismo, sino también frente al hecho de que «el artista plástico —o visual, como se quiera— tiene poco interés en otros artistas (excepto durante su periodo de formación, ipero lo peor es que desconoce la historia del arte!), a no ser por su propio trabajo». No creo que esa sea una regla, sobretodo porque la actividad artística exige un constante contacto con lo que sucede en la escena y en el circuito de artistas contemporáneos. Vivimos un momento de proliferación de cursos, tan solo en São Paulo hay centenas de estudiantes frecuentando cursos libres o universidades, interesados en la historia del arte, por eso hay tanta oferta. Tal vez esto indique que, a pesar de desconocer la historia del arte, hay una búsqueda de conocimiento. Y si es verdad que «frecuentemente hoy vemos que en bienales los artistas llegan,

montan sus salas o trabajos y parten muchas veces incluso antes de la apertura oficial del evento» es justamente por la aceleración del tiempo y por la cantidad enorme de viajes con los cuales el artista se comprometió —lo que Aracy llamó «solicitud casi simultánea en varios eventos que se encadenan»—, y no por falta de interés. De hecho, esta situación imposibilita la figura del «romántico creador que desea sentarse en un café y tomarse unas y otras antes de discutir sobre arte con sus colegas». Conversaciones semejantes apenas si ocurren en el tránsito o en el aeropuerto (más aún con el aumento de vuelos directos entre los países de América Latina), pero siempre son interrumpidas por llamadas en teléfonos celulares y correos electrónicos urgentes recibidos también en la pantalla del teléfono.

Concuerdo plenamente con lo que Aracy menciona cuando destaca el papel relevante que la Bienal del Mercosur, en sus ocho ediciones, desempeñó en la integración regional. Brasil ha atraído no solo a curadores latinoamericanos de la talla de José Roca, sino también a otros de generaciones más nuevas. La propia 8ª Bienal del Mercosur desarrolló un programa de residencias para jóvenes curadores en la Casa M, pero el Museo de Arte Moderno de São Paulo ya realizó también una muestra de curadores nuevos, como la del colombiano Inti Guerrero. Hay también una serie de artistas latinoamericanos que están representados por las principales galerías del país, como Mateo López, Nicolás Robbio, Jorge Macchi, Erick Beltrán, Gabriel Acevedo, Sandra Gamarra, entre otros. Instituciones como la Fundación Ibere Camargo y Capacete Entretenimientos, desarrollaron en los últimos años proyectos de integración en los cuales artistas brasileños hicieron residencias en diversos países de América Latina. Eso sin contar con la importante presencia de la Fundación Cisneros, de la Colección de Patricia Phelps Cisneros, así como Daros Latinoamérica, quienes cuentan con algunos artistas brasileños.

Retomo la reflexión sobre las limitaciones y dificultades que tienen los curadores brasileños para trabajar en países latinoamericanos y arriesgo una posible respuesta a la cuestión planteada por Aracy. En sus palabras: «Si nuestra escena artística interesa tanto a esos curadores, ¿por qué no ocurre con la misma frecuencia la ida de nuestros curadores a otros países?». Una de las respuestas tal vez sea la cuestión económica. La moneda brasileña está valorizada, así como Brasil se encuentra en una posición privilegiada económicamente. Los presupuestos de museos, bienales y muestras temporales en el Brasil son relativamente grandes en comparación a los de sus vecinos. Claro que las dificultades económicas no podrían ser la única justificación, aunque pesen. De hecho, todavía pasamos por graves problemas de integración que también son culturales e históricos, incluso considerando que la situación esté cambiando de a poco.

Respecto a la exigencia de organizadores, patrocinadores y autoridades, de que una gran muestra, como las bienales, atraiga multitudes, Aracy levanta dos importantes cuestionamientos; uno más genérico, que ella denomina el «poder del arte-educación» y el otro específico, relacionando con la efeméride de los 60 años de la Bienal de São Paulo. Un problema realmente relevante para ser enfrentado, señalado por Aracy, es el

hecho de que muchos de los sectores educativos de instituciones se hayan tornado en un anzuelo para atraer más público, y con eso se convirtieron en facilitadores para hacer que los torniquetes giren y complazcan las demandas cuantitativas de los patrocinadores. Entretanto, incluso algunas bienales como las de Porto Alegre y São Paulo, han fortalecido su proyecto educativo y han logrado mantener una regularidad y continuidad aún en períodos en los que no hay exposición. La importancia del educador, y Aracy como profesora también estaría de acuerdo conmigo, es innegable. Este, así como el arte, de hecho podrá transformar la realidad.

En la 8ª Bienal del Mercosur el curador pedagógico, Pablo Helguera, a diferencia de lo que normalmente sucede, fue invitado por el curador general José Roca desde el inicio, y participó en la elaboración del proyecto y de la selección de artistas al lado de los curadores adjuntos. Lo que se buscó fue una integración plena entre proyecto pedagógico y proyecto curatorial. Es importante que las relaciones entre curaduría y programa educativo sean más horizontales y que las jerarquías sean repensadas.

Entre las propuestas del 32º Panorama del Arte Brasileño del MAM-SP, la invitación fue hecha por los curadores para que algunos artistas trabajaran junto con el sector educativo del museo. La idea es que los artistas colaboren reflexionando sobre el papel y la importancia del trabajo pedagógico en instituciones inclinadas hacia el arte. Los educadores no solo son mediadores de las propuestas curatoriales y artísticas,



Héctor Zamora en la exposición «32º Panorama da Arte Brasileira», Museo de Arte Moderno de São Paulo, curaduría de Cristiane Tejo, 2011.

prestadores de servicio y proveedores de contenido para el público, sino también agentes fundamentales en la reflexión sobre el lugar del artista, del curador y del modo como el propio arte posee un papel formador. Es a partir del contacto con el arte y al interior de este mismo que el programa educativo del museo puede proponer ejercicios que no solo aproximen a los visitantes a los procesos artísticos, sino que reinventen su práctica. Dejar límites más fluidos entre las propuestas pedagógicas y artísticas es más que reconocer el carácter inventivo del educador, es también estrechar vínculos y abrir caminos entre las propuestas artísticas y las inquietudes del público, así como calificar la participación en los trabajos de arte y hacerla más consciente.

La poderosa exposición de la colección del Museo Astrup Fearnley de Oslo, Noruega, abierta en la Fundación Bienal de São Paulo en 2011, fue un evento relevante para el circuito del arte en América del Sur. De hecho, la muestra llenó un vacío dejado por las últimas bienales. Nunca se vieron artistas como Cindy Sherman, Damien Hirst, Félix González-Torres, Jeff Koons, Matthew Barney, Nan Goldin, Shirin Neshat y Tom Sachs, tan bien representados y con tantos trabajos exhibidos en São Paulo simultáneamente. Además de las cuestiones expuestas por Aracy con relación al pseudo tono conmemorativo de la muestra, la pregunta que podemos hacer es si realmente es función de la Bienal de São Paulo realizar muestras de colecciones de museos. ¿Será que esa exposición no habría podido ser realizada por otra institución, de preferencia museológica? ¿Cuál es la relación de esa muestra con el proyecto curatorial de la próxima edición de la Bienal de São Paulo? Tal vez valdría la pena pensar en alguna continuidad entre los proyectos de la Fundación Bienal, en los años durante los cuales no hay muestra en el pabellón, y las ediciones regulares de la Bienal.

En realidad, respecto a la historia de la Bienal de São Paulo que tendrá su 30ª edición en el 2012, Aracy es la persona que sin duda tiene más experiencia. Si nosotros conocemos la historia de las bienales por los libros y catálogos, ella acompañó de cerca todas las ediciones y trabajó en la Fundación desde las primeras muestras, por eso comentar estos asuntos con ella será siempre un desafío.

* * *

¡Auxilio!
No estoy sintiendo nada [nada]
Ni miedo, ni calor, ni fuego
Ni ganas de llorar
Ni de reír...
Arnaldo Antunes, *Socorro*

El estado de apatía en que vivimos, como bien observa Aracy, es preocupante. No se trata, desde mi punto de vista, de un problema interno del arte, sino del mundo como un todo. La sorpresa es algo que proporciona experiencias significativas, y dichas experiencias se han vuelto raras. El asombro está en el origen del pensamiento filosófico y artístico, nos ayuda a salir del sentido común y a cuestionar lo que ya está

arraigado, como las costumbres y creencias. La perplejidad con relación a lo ordinario puede hacernos ver lo extraordinario. Tal vez carecemos de ese mirar menos viciado y más generoso con las cosas.

Mucho del arte que se hace para interactuar ya presupone un comportamiento totalmente previsto y programado. Una relación superficial que no genera asombro, que no proporciona experiencia y que muchas veces se aproxima al consumo rápido y fácil de un parque de diversiones; después la obra será olvidada y descartada para dar paso a otra atracción, que nuevamente será usada y descartada.

De hecho, la naturaleza del arte se transformó bastante, al punto de que mucho de lo que no era llamado arte pasó a serlo en las últimas décadas. Algunos autores llamaron a este fenómeno *la muerte del arte*. Entre ellos Arthur Danto, quien caracteriza el momento actual por una especie de «desorden informativo», de «entropía estética» y de total libertad, donde todo está permitido una vez que no hay más límites históricos ni una clara oposición entre arte y no-arte. Punto central en la argumentación de Danto es la discusión sobre la obra de Andy Warhol, *Brillo Box* de 1964, una caja de jabón en polvo que, aunque hecha de madera e impresa en *silk screen*, visualmente no se distingue de cualquier otra que se encuentre en el estante de un supermercado. A partir de ese trabajo ya no hay nada más que permita la distinción entre cualquier objeto mundano y una obra de arte. No habría límites entre arte y no-arte, o mejor,



esa definición deja de estar en el campo de la percepción sensible y se desplaza hacia el pensamiento, al ámbito de la narrativa de la historia del arte.

En cuanto al arte, sería retrógrado mantener un modelo del siglo XIX como hito de nuestras referencias. A partir del cuestionamiento hecho por Aracy en su texto «Escena artística: arte contemporáneo», pienso que un artista contemporáneo puede no tener la menor noción sobre diseño o pintura. Ya hace un buen tiempo que ese no es uno de los requisitos básicos para hacerse artista, aunque en el diseño esté implícito el sentido de proyecto. Ni siquiera la manualidad es un hecho fundamental. Como se sabe, la ejecución de trabajos de arte no depende solamente de la mano del artista, aunque jamás podríamos decir que esa sea una cuestión resuelta y superada. Algunos trabajos no desprecian la presencia corpórea de su inventor, y no me estoy refiriendo apenas a performances que también y con cierta frecuencia usan cuerpos de otros.

Aracy se pregunta:

¿Cuántos son los artistas que en soledad, intentando obtener resultados diversos de su discurso anterior, luchan por una revelación en la secuencia nueva de un grabado, o que batallan ante un lienzo sin tratar de terminarlo a las carreras, con el fin de ponerlo en la próxima subasta, sino para compararlo con sus obras anteriores?... Este personaje es difícil de encontrar en las nuevas generaciones, más ansiosas por el éxito, por su inserción segura en el mercado, sin ninguna preocupación por algo que se llama *calidad*.

Tal vez sean realmente muy pocos los artistas que trabajan en la soledad del taller. Para gran parte de las nuevas generaciones el taller se desarrolla en el mundo, y el mundo se volvió el laboratorio de experimentaciones. Un problema fundamental señalado por Aracy es el hecho de que el mercado tenga una presencia tan central en el circuito del arte contemporáneo. Esto, en un país emergente con todos los problemas señalados por la autora, se hace todavía más preocupante.

Hay artistas a quienes se les atribuye un valor de mercado inmenso, más no por eso son mucho mejores que los demás. Brasil, a pesar de sus avances en la última década, todavía carece de colecciones públicas de peso, de políticas de adquisiciones continuas y de un espacio efectivo para la crítica. En fin, de un sistema de arte más sólido. Ferias de arte, más deseadas que las subastas, cumplen su papel y pueden ser vistas como un síntoma de la organización cada vez mayor del mercado, lo que no sucede todavía en el resto del circuito. La organización de los artistas —o incluso de otras partes de la cadena productiva de las artes— todavía no llega a los pies de la estructura creada por las galerías (por ejemplo, muestras paralelas a las bienales) o por las propias ferias. Si las ferias han crecido incluso en países con un sistema de arte mejor establecido, disputando lugar con las principales exposiciones, también en Brasil sectores como la crítica y las colecciones de los museos necesitan



fortalecerse, de lo contrario se corre el riesgo de producir valores realmente estrambóticos.

No se trata de afirmar que el mercado apenas crea valores artificiales. Basta recordar que el arte moderno y de vanguardia solo logró establecerse porque también había una clientela: el mercado de arte fue determinante para su éxito. Lo mismo sucede con el arte contemporáneo. Pero es necesario que exista una especie de equilibrio de fuerzas. El mercado es esencial para la profesionalización del medio y para la consolidación de un espacio de intercambios y de discusión, pero no debería, por más ingenua que parezca esta afirmación, sobreponerse a la institución y a la crítica.

Finalmente, el mercado también está tan arraigado en el interior del mundo del arte que ese mismo mundo parece ser menos habitado por artistas que por agentes de la economía global con sus diversos intereses. Si el arte insistió en romper los límites con el mundo de la vida, de expandirse a otras áreas como el diseño o la publicidad, borrando fronteras con el no-arte, no hay por qué extrañar esa relación promiscua con su entorno. La creencia de que el arte puede prescindir de un sistema institucional y de un mercado que lo ponga en circulación se está desmoronando. La dificultad para las nuevas generaciones que iniciaron su vida profesional en la era de las ferias y con un mercado de arte tan agresivo, es lograr mantenerse al interior del sistema sin ser



Página izquierda: 8ª Bienal del Mercosur, Porto Alegre, 2011.
 Foto: Sant' Anna / indicefoto.com.
 Página derecha: Apertura de la muestra de Ceroinspiración (Ecuador),
 en la Galería Subterrânea, 2011, exposición «Continentes», 8ª Bienal
 del Mercosur, Porto Alegre. Foto: Livia Stumpf / indicefoto.com

totalmente devorado por él. Todavía debe existir la posibilidad de negar desde adentro, de hacer parte del mercado y, al mismo tiempo, resistirse a su aspecto más nocivo.

Hoy en día da igual si un trabajo fue expuesto en un espacio comercial, institucional, o en la calle, finalmente no hay lugar inmune al mercado. El arte no puede ignorar esa realidad, incluso porque no son solamente sus lugares de circulación los que aumentan o disminuyen su autonomía y su eventual tono contestatario. Las ambigüedades e indeterminaciones del objeto de arte hacen que este, al interior del sistema, pueda ser transformador. En América Latina están trabajando muchos buenos artistas contemporáneos que inician su carrera y, obviamente, sería cobarde compararlos con artistas consagrados como Anselm Kiefer, Francis Bacon, Bill Viola, Bob Wilson, Anish Kapoor u Olafur Eliason.

Ahora bien, como señala Aracy, junto con los cambios del arte cambió el mundo, la comunicación y el modo como operan la economía y las relaciones de intercambio. Aunque esas transformaciones en el arte y en el mundo puedan desagradar, no tenemos el poder de aceptarlas o rechazarlas, son cuestiones que escapan a decisiones subjetivas. Tanto en el arte como en la crítica está la posibilidad de hacer parte de un sistema y al mismo tiempo de resistirse a él, de participar y no participar simultáneamente. La crítica tendrá más eficacia si es ejercida en este intersticio, y tal



Damien Hirst, *Necropolis*, 1996 y *Eulogy*, 2008. Vista parcial de las obras en la exposición «En nombre de los artistas. Arte contemporáneo norteamericano en la Colección Astrup Fearnley», 2011. Foto: Alexandre «Leco» Wahrhaftig, Mira Filmes, cortesía de la Fundación Bienal de São Paulo.

vez solo así pueda repensar las demandas del mercado y de las instituciones. Es la reflexividad de la crítica la que permitirá su emancipación y compromiso, tanto con el objeto analizado como con el sistema del arte. Para que eso sea posible, el crítico, a la manera en que siempre lo ha hecho Aracy Amaral, no puede abdicar de la experimentación y reinención constante de su propio trabajo, sea en una relación de colaboración con el artista o buscando nuevas inserciones.

DESPLAZAMIENTOS Y
REPOSICIONAMIENTOS
EN EL ARTE:
EN EL PASO DE LO
INTERNACIONAL A LO
CONTEXTUAL*

Martin Grossmann

▼ Edificio del MoMA, 2009, Nueva York. Foto tomada del Flickr de phil_websurfer bajo licencia Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.0 Generic (CC BY-NC-ND 2.0)



AMERICAN FOLK ART MUSEUM

MOMA

PARK

ONE WAY

En 1895 nace un nuevo formato de exposición: una muestra bienal internacional de artes visuales. Venecia (Italia) recibe a partir de esta fecha lo que hay de más moderno en el arte, tornándose, por tanto, un centro de referencia para la producción de arte contemporáneo, un lugar para nuevas ideas y expresiones artísticas contextualizadas en un concurrido centro histórico, cultural y turístico de Europa.

Cabe recordar que este nuevo formato está condicionado a la trayectoria de las *Exposiciones Universales*, que a su vez son un estándar de exposición significativamente distinto de los museos y espacios congéneres. Si es comparada con la de los museos, la trayectoria de las exposiciones universales es relativamente corta —empieza a mediados del siglo XIX en Europa, se internacionaliza en el paso al siglo XX y finaliza con las dos grandes guerras—; sin embargo, se trata de una trayectoria simultáneamente provechosa y paradójica, lo que la hace emocionante y productiva. Estos eventos espectaculares, reflejo de una sociedad de consumo en expansión, influenciaron no solo la creación de un formato internacional de exposición, las bienales, sino también la historia reciente de los museos de arte, nuevos formatos de exposición como la Documenta, y el surgimiento de equipos culturales en la posguerra, como los centros culturales.

Este artículo pretende explorar la transición en curso entre una situación internacional del arte fomentada incluso por estrategias y acciones conducidas por las centralidades culturales de origen colonial euro-norteamericano, y una nueva realidad que la globalización, todavía en su etapa formativa, viene delineando, pero que aún no presenta contornos y proyecciones consolidadas. Así, esta fase posibilita tanto cuestionamientos como incursiones, proposiciones y acciones exploratorias, experimentales que, eventualmente, podrán ser incorporadas en los sistemas socioeconómico-culturales en elaboración, en esta situación ambivalente de lo que ha sido denominado *glocal*.¹ Esta situación es propicia a nuevos o reformulados formatos para el arte contemporáneo, valorizando no solo actuaciones glocales sino también y principalmente contextuales; formaciones modeladas por intereses, afinidades, conflictos y necesidades comunes, sea en la producción, en la crítica, en la mediación, en la exposición, difusión o recepción del arte.

Contextual entendido no solamente en términos sociolingüísticos, cuando los contextos sociales son definidos en términos de variables sociales objetivas, de clase, género o raza, sino incluyendo en este entendimiento proposiciones teóricas que son igualmente poéticas, como es el caso de Barthes, en particular cuando expone su noción de *desliz*

* La traducción del portugués al español de este artículo, así como sus notas y citas, es de ERRATA#.

1 La *glocalización*, neologismo formado por las palabras *global* y *local*, es una ambivalencia en todos los sentidos, pues denota, por un lado, optimismo con la posibilidad de la sincronía de procesos vivenciales en dos o más realidades distintas. No obstante, también expresa restricciones e imposibilidades como las que Zygmunt Bauman evidencia en su máxima «algunos habitan el globo; otros están encadenados al lugar» (Véase Bauman 1998).

epistemológico, de la mutación de «obra a texto», al tiempo que es inspirador e instrumental para pensar reversibilidades, desplazamientos, migraciones e inmigraciones a ser *operacionalizadas* por estrategias y acciones de orden artístico y cultural en esta nueva realidad en construcción que asociamos a la globalización. Para Barthes:

La mutación que parece recoger la idea de obra no debe, sin embargo, ser sobrevalorada; participa de un deslizamiento epistemológico, más que de un auténtico corte; éste, como se ha dicho a menudo, habría intervenido en el siglo pasado, con la aparición del marxismo y del freudismo; no se habría producido ningún corte posteriormente y podemos decir que, en cierto modo, desde hace cien años estamos en la repetición. Lo que la Historia, nuestra Historia, nos permite hoy es solamente deslizar, variar, sobrepasar, repudiar. Al igual que la ciencia einsteniana obliga a incluir en el objeto estudiado la relatividad de sus señales, por lo mismo la acción conjugada del marxismo, del freudismo y del estructuralismo obliga, en literatura, a relativizar las relaciones del escritor, del lector y del conservador (del crítico). Frente a la obra, noción tradicional, concebida durante mucho tiempo y todavía hoy de una forma, si se nos permite la expresión, newtoniana, se produce la exigencia de un objeto nuevo, obtenido por deslizamiento o derribo de las categorías anteriores. Este objeto es el Texto. (Barthes 1988, 73)

En este sentido, debemos tener en cuenta que otros deslices epistemológicos, más en el orden del texto al contexto, están ocurriendo en este paso entre una estructura internacional del arte y una nueva realidad modelada por la globalización. Siendo así, a lo largo de este texto pretendemos presentar algunos «deslices, variantes, superaciones e incluso repudios» que conforman alternativas y acciones para un reposicionamiento crítico en el actual sistema del arte.

Sin embargo, para entender los acontecimientos más recientes y sus implicaciones en otra (o una nueva) configuración de contexto del arte contemporáneo, se hace necesario antes que nada exponer de forma sintética, y a la vez crítica, las principales estrategias que permitieron constituir y mantener un arte contemporáneo internacional, aquellas que, a pesar de su alcance e infiltración global, han sido desarrolladas por medio de situaciones muy bien planeadas, cuya gestión es ejercida por *sistemas operacionales*² centralizados, propietarios poco dispuestos a una negociación, interacción o

2 En computación, el *sistema operacional* es un programa o un conjunto de programas cuya función es administrar los recursos de un sistema dado, permitiendo así, entre otras cosas, la operación de *softwares* de aplicación. Según algunos autores (Silberschatz et ál 2005; Stallings 2004; Tanenbaum 1999), existen dos modos distintos de conceptualizar un sistema operativo: 1) en una visión *bottom-up*, de abajo para arriba: es un administrador de recursos, i.e., controla cuáles aplicaciones (procesos) pueden ser ejecutados, cuándo, qué recursos (memoria, disco, periféricos) pueden ser utilizados; o 2) desde la perspectiva *top-down* (del usuario o programador): es una abstracción del *hardware*, haciendo el papel de intermediario entre el aplicativo (*software*) y los componentes físicos del computador (*hardware*). (Tomado de Wikipedia). En el arte, el sistema operativo de un determinado *hardware* (museo, bienal, kunsthalle, galería de arte, etc.) es determinado por la propia naturaleza del equipo cultural, por su organigrama, estructura administrativa y programática (programa institucional, plan director, planeaciones, etc.), por las políticas culturales del equipo y del contexto político, ideológico, cultural, sea local o global.



intercambio, principalmente de orden epistemológico. O sea, no son sistemas con *códigos abiertos*, libres.³ Una vez presentada esta situación, por medio de la exposición de operaciones denominadas «transposición», «transmutación» y «combinación», seguida de una mayor atención al fenómeno del *boom* de las bienales establecidas a partir de mediados de la década de 1980, este artículo finalizará con la presentación de nuevos u otros dispositivos y acciones que, por invertir en lo contextual, pueden estar modelando un nuevo orden, sea local, regional o global para el arte contemporáneo.

TRANSPOSICIÓN, TRANSMUTACIÓN, COMBINACIÓN: estrategias para la concretización de un arte contemporáneo internacional

La Bienal de São Paulo es un caso particular de inmigración de formatos culturales para otro contexto, una *transposición*. Así como las exposiciones universales

3 En computación el término *código abierto*, u *open source* en inglés, fue creado por la Open Source Initiative (OSI) y se refiere al *software* también conocido como *software libre*. Genéricamente se trata de *software* que respeta las cuatro libertades definidas por la Free Software Foundation (FSF), compartidas también por el proyecto Debian, principalmente en Debian Free Software Guidelines (DFSG). Cualquier licencia de *software* libre es también una licencia de código abierto (*Open Source*). La diferencia entre las dos nomenclaturas reside esencialmente en su presentación. Mientras la FSF usa el término *software libre* alrededor de un discurso basado en cuestiones éticas, derechos y libertad, la OSI emplea el término *código abierto* bajo un punto de vista puramente técnico, evitando (a propósito) cuestiones éticas. (Tomado de Wikipedia).

▲ Vista general de los tres pisos del pabellón Cicillo Matarazzo, durante la inauguración de la exposición «En nombre de los artistas. Arte contemporáneo norteamericano en la Colección Astrup Fearnley», 2011. Foto: Alexandre «Lecos» Wahrhaftig, Mira Filmes, cortesía de la Fundación Bienal de São Paulo.

inmigraron a las Américas, el formato de bienal también lo hizo. Este acontecimiento se dio medio siglo después de la primera Bienal de Venecia, más exactamente en 1951 con su primera edición. Por primera vez, el modelo original de bienal es redimensionado a un local específico, bajo el comando de un gran empresario, apoyado, en parte, por una élite de pensadores, artistas y otros agentes culturales. Se trató, por lo tanto, de la *transposición* del modelo eurocéntrico y colonialista de bienal a una ciudad en las Américas, una ciudad en ascensión y crecimiento exponencial, pero que en aquel momento todavía estaba en la periferia del capitalismo.

Lo interesante es notar, en este proceso de transposición, una situación singular de enfrentamiento constructivo con el contexto local e internacional, conducido por la conjunción y acción innovadoras de la política pública aliada a una economía en desarrollo, representada por un modernismo contextualizado, integrando arte, arquitectura y urbanismo. Así como los *bandeirantes*⁴, con sus contradicciones y consecuencias históricas, este ímpetu modernista espacial urbano camina hacia el interior⁵ y, en esta trayectoria, perfecciona y fortalece sus características y propiedades locales y contextuales. Nace en Río de Janeiro⁶ en el paso de la década de 1920 a 1930 y parte, en seguida, hacia el interior del país, estableciendo marcos que hoy son históricos. El destino final y grandioso es Brasilia, la concretización de la utopía moderna.

Uno de los principales marcos es Belo Horizonte, nueva capital del Estado de Minas Gerais, ciudad planeada a finales del siglo XIX. En ese lugar, el paisaje urbano de matriz ecléctica europea es renovado entre los años 1940 y 1960 con la sobreposición de una nueva capa modernista, orquestada en gran parte por los deseos políticos de Juscelino Kubitschek de Oliveira.⁷ El enfrentamiento constructivo está representando en este espacio-tiempo de ambiciones nacionales, tanto en el complejo arquitectónico de Pampulha, como en el propio centro de la ciudad por la

4 A partir del inicio del siglo XVI, los *sertanistas* de São Paulo penetraron en los *sertões* (zonas salvajes, no dominadas) brasileños, en busca de riquezas minerales, indígenas para esclavización o exterminio de quilombos (esclavos fugitivos).

5 En Brasil, el *interior* se refiere a las zonas que están fuera de las grandes ciudades. Por ejemplo, en el caso de São Paulo, la ciudad es la misma capital. El resto del Estado es considerado interior. (N.d.E#)

6 El primer marco modernista en esta ciudad es el Edificio Gustavo Capanema, construido de 1935 a 1945 e inaugurado en 1947, cuyo boceto inicial es autoría del arquitecto franco-suizo Le Corbusier. El proyecto fue desarrollado y finalizado por un equipo comandado por Lúcio Costa. Participaron de esta iniciativa talentosos jóvenes arquitectos como Oscar Niemeyer, Alfonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos y Jorge Machado Moreira.

7 Juscelino Kubitschek (JK), fue alcalde de Belo Horizonte de 1940 a 1945, Gobernador del Estado de Minas Gerais de 1951 a 1955 y Presidente de la República de 1956 a 1961, cumpliendo un mandato único de 5 años. En esta condición fue el gran responsable por la concreción de una Capital Federativa (Brasilia), anclada en el centro del país, proyecto ya considerado desde la Constitución de 1891.



incorporación de nuevos edificios modernistas que Niemeyer y otros arquitectos proyectaron para este enrejado urbano planeado y ampliado.⁸

La caravana modernista pasa por São Paulo, asociándose a las conmemoraciones del IV Centenario de la Ciudad. Allí, ciertamente se destaca el Parque de Ibirapuera (1954), lugar de las conmemoraciones del aniversario de la ciudad y, a partir de su segunda edición, de la Bienal de São Paulo. Pero hay otras inserciones y construcciones que también sobresalen en este paisaje en continua mutación, como el Edificio Copan⁹ y la Ciudad Universitaria de la USP, Universidad de São Paulo (1956).

Este movimiento se caracteriza tanto por un expansionismo de los núcleos urbanos, como por una conquista tardía del interior, de modo radicalmente diferente, por ejemplo, a aquel realizado por los norteamericanos en el siglo XIX. Es en ese espíritu modernista de desarrollo, que el empresario Ciccillo Matarazzo¹⁰ lanza la Bienal de São Paulo en 1951, iniciativa que ya en su primera edición se establece como una de las principales centralidades culturales de la ciudad, manteniendo este papel hasta hoy.

Vale la pena mencionar otro fenómeno que despierta un interés semejante, un caso similar pero de otra categoría y en otra región de las Américas, un caso de *transmutación*. Once años antes de la bienal paulista, en la ciudad de Nueva York, se lanzó un nuevo modelo de museo, el Museo de Arte Moderno (MoMA), concretado en 1939 con la inauguración de su edificio modernista en la calle 53 en Manhattan. Con el MoMA, el museo de arte rompe definitivamente con las Bellas Artes, se actualiza frente al

8 Oscar Niemeyer proyectó este conjunto arquitectónico a pedido del entonces alcalde de la ciudad, Juscelino Kubitschek, tornándose una referencia para toda la arquitectura modernista brasileña. Hacen parte del conjunto, dispuesto estratégicamente alrededor de una laguna artificial, la Iglesia São Francisco de Asís, el Museo de Arte de Pampulha, la Casa del Baile y el Yate Club. En este caso, los jardines de Burle Marx son importantes contrapuntos a la arquitectura de Niemeyer. La pintura de Candido Portinari, los azulejos de Paulo Werneck y las esculturas de Ceschiatti, Zamoiski y José Pedrosa completan el proyecto que fue inaugurado en 1943.

9 Proyectado por Oscar Niemeyer para el centro de la capital paulista, el Edificio Copan (1951–1966) es considerado la mayor estructura de concreto armado del Brasil y el mayor edificio residencial de América Latina, sirviendo de habitación a más de dos mil residentes.

10 Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho fue director de empresas de diversos campos en São Paulo, contando en la época con una de las mayores riquezas personales del país. Fue también uno de los fundadores del Teatro Brasileño de Comedia (TBC) y de los Estudios de la Compañía Cinematográfica Vera Cruz. Fundador, en 1946, del Museo de Arte Moderno (MAM) de São Paulo que por su iniciativa, en 1951, lanza la Bienal Internacional de Arte de São Paulo. En el paso de la década del 50 al 60, Ciccillo decide dedicarse y apoyar solamente la Bienal de São Paulo, que para entonces se torna una Fundación. El MAM no obtiene apoyo del poder público ni de la oligarquía paulista para su continuidad, de forma tal que, sin el apoyo de su creador y mecenas, finaliza sus actividades llevando a Matarazzo a donar la colección de este museo, además de su propia colección particular, a la Universidad de São Paulo (USP), donación que fue complementada por el acervo personal de Yolanda Penteado de la época en que estuvo casada con Matarazzo. Surgió así en 1963 el MAC, Museo de Arte Contemporáneo de la USP.

nuevo cuadro sociocultural y económico poscolonialista, buscando nuevas referencias. El resultado puede ser denominado *museo showroom* (Levin 1983), por su explícita relación con un renovado consumismo, pero se consagra con la denominación *cubo blanco*, acuñada por el artista Brian O'Doherty a mediados de la década del setenta en su crítica a la ideología de este nuevo espacio para el arte (O'Doherty 2002). Se trata de un nuevo formato de museo, resultado indirecto de las Exposiciones Universales así como de significativas transformaciones en el ámbito de la teoría, producción y sistematización del conocimiento, cambios apoyados por nuevos medios y tecnologías cada vez más influyentes en tales procesos, como es el caso ejemplar de la fotografía.

Encontramos paralelos interesantes a esta nueva condición del museo en la esfera de las publicaciones, proceso de semejante transmutación: del formato clásico de libro a una nueva dimensión, aquella de las atrayentes y codiciadas revistas, principalmente las de moda y diseño, como *Vogue* y *Harper's Bazaar*. Hubo así, en Nueva York, un desarrollo de nuevos lenguajes y nuevos formatos, resultantes indirectos de las proposiciones de vanguardia provenientes de Europa, lo que permitió el surgimiento de nuevos medios y soportes para el arte y la cultura. Ambiente más fértil no podría existir en aquel momento, una vez que Nueva York se estableciera emblemáticamente como la ciudad cosmopolita del Nuevo Mundo, por el emergente financiero, político y cultural de influencia internacional. Modelos todavía hegemónicos, ya sea de ciudad/ contexto o de museo. Y aun cuando los ataques del 11 de septiembre del 2001 ciertamente debilitaron sus estructuras, este cuadro no fue alterado.

La *transposición*, en el caso de la Bienal de São Paulo (1951) y la *transmutación*, en el caso del MoMA de Nueva York (1939) son reposicionamientos sincrónicos que ocurren en el mismo *Zeitgeist*, actualizando y generando nuevos formatos en el universo del arte y de la cultura. Para cerrar en un tríptico emocionante, destaco la *combinación* radical que la ciudad de Kasel en Alemania desarrolló cuatro años después del inicio de la Bienal de São Paulo, en 1955: la Documenta.

En el caso de la Documenta, aún inspirado por las *grandes exposiciones universales*, el formato ya tiende hacia algo más híbrido, en un proceso que incorpora, mezcla y aglutina el modelo de Bienal, el de museo de arte moderno, el de las *Kunsthallen*,¹¹ de las *Kunstvereins*¹² y, no menos importante, el de las ferias y festivales. No en vano es ciertamente sugestivo el hecho de que su cuna haya sido el *Bundesgartenschau*, una Feria Nacional de Jardinería. El principal creador de este nuevo formato y por lo tanto el principal interlocutor de su estrategia, Arnold Bode, en la tercera edición de la Documenta, en 1964, la denomina de forma consagrante, *Museo de 100 días*.

11 Lugares destinados a la exposición temporal de arte contemporáneo.

12 Asociaciones de arte constituidas principalmente en Alemania desde el siglo XIX, en ciudades de mediano y gran porte que reúnen artistas, coleccionistas y otros interesados, disponiendo generalmente de espacios de exposición y eventualmente de acervos de obras de arte y publicaciones especializadas.



Esta denominación se alcanza después de un largo proceso de perfeccionamiento de esta «nueva especie», en una etapa de prueba, cultivada experimentalmente con rigor teutónico en el centro de una Alemania en reconstrucción y en búsqueda de nuevos rumbos después de la barbarie cometida en su suelo. Esta denominación de Bode¹³ es una contradicción productiva, o mejor, otro enfrentamiento constructivo, una vez que contrapone explícitamente lo perpetuo (museo) a lo efímero (evento), buscando con esto crear síntesis propositivas en la condición del arte contemporáneo por medio de curadurías, entendidas como elaboradas orquestaciones discursivas y expositivas desarrolladas en la ciudad cada cinco años. Es importante mencionar que este largo periodo de tiempo (cinco años), comparado a los dos años de una curaduría para una bienal, permite que una propuesta de lectura del estado del arte actual se convierta, efectivamente, en un proyecto avanzado, denso. Este tiempo permite prospecciones, estudios, investigaciones e interacciones que crean una gran diferencia tanto en el proceso como en la presentación final, la exposición en sí.

13 No son casuales las correlaciones entre este acontecimiento que es la Documenta y la dialéctica negativa de Adorno aplicada a los museos en su texto *Museo Valéry – Proust*, de 1953.



El formato híbrido de la Documenta también se volvió una guía —tal como el MoMA para el arte contemporáneo—, en particular a partir de la quinta Documenta en 1972, bajo la curaduría de Harald Szeemann, por su foco en los cuestionamientos de la realidad, o sea, inclinándose en las relaciones entre arte y vida. La Bienal de São Paulo, teniendo al frente a Walter Zanini como curador de las ediciones 16 y 17, al inicio de la década del 80, se inspira, entre otros, en este modelo para repensar el propio formato de la muestra internacional bianual paulista, buscando así darle nuevo rumbo y adecuarla a una nueva situación mundial: la globalización. La geopolítica del modelo de la Bienal de Venecia se deconstruye por la regencia en tiempo real de los lenguajes y tendencias del arte contemporáneo. Le corresponde al (la) curador(a) la conducción de este proceso de atribución de sentido en el espacio-tiempo, que en São Paulo se da al interior de un edificio histórico modernista localizado en un parque proyectado por Oscar Niemeyer en alianza con Burle Marx, condición determinante siempre para cualquier propuesta de curaduría en este espacio.

A diferencia de la Documenta en Kasel —la cual apenas con la edición de Okwui Enwezor en 2002 se abría de hecho a una producción global del arte—, esta nueva postura que Zanini instaura al inicio de la década de 1980 permitiría no solo que la Bienal de São Paulo estuviera más sensible a lo que sucedía en las cuatro esquinas del mundo, sino

▲ De izquierda a derecha: Damien Hirst, *Chloramphenicol Acetyltransferase*, 1996 y *Mother and Child Divided*, 1993. Vista general primero piso, durante la inauguración de la exposición «En nombre de los artistas. Arte contemporáneo norteamericano en la Colección Astrup Fearnley», 2011. Foto: Alexandre «Leco» Wahrhaftig, Mira Filmes, cortesía de la Fundación Bienal de São Paulo.

que ciertamente motivaría propuestas como las que la Bienal de La Habana exploró de 1984 a 1989.¹⁴

Es igualmente importante resaltar que la genealogía y las condiciones para la constitución de nuevos formatos para el arte contemporáneo como los aquí señalados —destacando a la Bienal de São Paulo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la Documenta de Kasel—, difieren significativamente del *boom* de bienales en curso desde mediados de la década del ochenta, fenómeno que Carlos Basualdo, en su artículo «La institución inestable» (2004), vincula al establecimiento de la Bienal de La Habana, en 1984. Esto se da por el hecho de que tanto la Bienal de La Habana como las bienales subsecuentes —Estambul (1987), Lyon (1992), Kwan Ju (1995) Johannesburgo (1995), Berlín (1996), entre tantas otras—, no innovan necesariamente en su formato, una vez que son estructuras expositivas inspiradas y marcadas por el historial de actuación de las grandes exposiciones de arte contemporáneo que las antecedieron. A pesar de las diferencias en los *softwares* de aplicación¹⁵ desarrollados para cada muestra y sus deseables contextualizaciones, las más de 200 bienales que existen hoy alrededor del mundo están orientadas prácticamente por el mismo sistema operacional, que capacita el soporte «bienal» de exponer arte contemporáneo, manteniendo así, indirectamente, dictámenes y premisas aún establecidos por procesos de dominación socioeconómico-culturales eurocéntricos.

Es importante resaltar la singularidad de la Bienal de La Habana en este vasto campo de bienales esparcidas en el globo, por haber iniciado una nueva tendencia en la conducción de las bienales que, tal como ha indicado Charles Escher «pretenden fomentar una visión internacional de arte capaz de ser desarrollada y entendida localmente» (Weiss 2011, 50). Pero además de esto, como muy bien lo expone el libro *Making Art Global (part 1): The Third La Havana Biennial 1989*, y en particular el texto de Gerardo Mosquera en este compendio, la Bienal de La Habana «creó un nuevo espacio, actuando como un gigantesco *Salon des Refusés*, que relacionó a gran parte del mundo, nacido de un espíritu de acción», y complementa: «La Bienal reconoció y enfatizó las diferencias artísticas y culturales, pero dentro de una práctica compartida, poscolonial, de

14 La recién lanzada colección de libros *Exhibition Histories* de la editorial Afterall de Londres, dedica su segundo libro a la Bienal de La Habana (véase Weiss 2011). Lo que destaca a dicha Bienal en este momento inicial es justamente el hecho de que fuera, junto con la exposición «Magiciens de la Terre» (1989) en París, un marco para el modo de representarse, en grandes muestras, la diversidad de la producción global en artes visuales.

15 En computación, el *software de aplicación* es un programa que permite la realización de una tarea o actividad específica. En esta realización, comandada por un usuario, una secuencia de instrucciones son interpretadas y ejecutadas por un procesador o por una máquina virtual, intermediadas por un sistema operacional. Esa secuencia sigue estándares específicos que resultan en un comportamiento deseado (Tomado de Wikipedia). En el arte, gran parte de las curadurías son *softwares de aplicación*, o sea, programas desarrollados para la realización de una tarea específica y apoyados por un *sistema operacional* (organigrama, estructura administrativa y programática, políticas institucionales, etc.) de un *hardware* (museo, bienal, *kunsthalle*, galería de arte etc.).

arte contemporáneo. En este sentido, también, previó el modo actual en que el arte es creado y consumido globalmente» (Mosquera, en Weiss 2011, 74).

Bienal de La Habana y la flexibilización del sistema bienal

Por los comentarios de Escher y Mosquera es posible decir que uno de los claros efectos positivos de la globalización en el arte contemporáneo, en particular en el caso de la expansión de las bienales a partir de los años ochenta, fue la inversión o la posibilidad de inversión en localidades, sus contextos y especificidades, así como en la potencialidad de estas localidades para activar redes que no solo faciliten la comunicación y producción local, sino que también sean capaces de conectar las propuestas de las curadurías, agentes agregadores en otras localidades, configurando y posibilitando acciones sin fronteras y, así, sin la necesaria intermediación de centralidades cosificadas, como los centros de arte influyentes de base eurocéntrica, en particular aquellos localizados al Norte¹⁶ del sistema global del arte. Se trata del desarrollo de aplicativos que invierten u operan en reversibilidad a la lógica del colonialismo que siempre invirtió en centralidades desarrolladas y perfeccionadas para ser operacionalizadas como universales, formatos y *aparatus* estándares, en donde sea que estén, exportados mundo afuera, como es el caso de los *formatos* museo, biblioteca e, incluso, el de bienal. Aún utilizando un estándar de exposición predeterminado por un *sistema operacional* sin mucha posibilidad de ser alterado o reconfigurado, las bienales que se establecieron a partir de 1980, en diferentes localidades alrededor del globo, demuestran mayor flexibilidad para procesar, interactuar y absorber características específicas de estos lugares, operando así como posibles instancias de integración. Como mínimo, estas son más sensibles a las distintas realidades urbanas de las ciudades que las abrigan, una vez que su naturaleza como *software* es más dialógica. Las bienales necesitan, por su carácter de evento, negociar de forma instantánea con varios agentes de su localidad, sean del poder público, de la comunidad artística local, de la esfera social (como por ejemplo las ONGs), del ámbito de la educación (escuelas, cursos, organizaciones), así como del mercado del arte (galerías y coleccionistas) y el público local, entre otros. Esta dinámica genera redes que operan en el espacio-tiempo de la muestra, pero que eventualmente también pueden llegar a adquirir autonomía y dinámicas propias, sustentándose en un periodo posterior a la muestra.

16 Muchas veces en oposición, pero ciertamente como alteridad y contraste a la centralidad de países europeos y de los EE.UU. en el sistema del arte internacional —el llamado *Norte* de las artes y de la cultura mundial—, está el territorio que viene siendo denominado como *Circuito Sur*, empleado para más que nociones geopolíticas. Éste ha sido objeto de intensos debates y exposiciones, como fue el caso del 17° Festival Internacional de Arte contemporáneo SESC- Videobrasil en São Paulo, titulado «Panoramas del Sur». El Forum Permanente hizo la cobertura crítica de los cuatro seminarios en serie y así posee amplia documentación de las presentaciones y de los debates ocurridos a lo largo del segundo semestre del 2011. En particular recomiendo la lectura de los relatos que resumen y comentan críticamente estas discusiones. Véase, Forum Permanente. http://www.forumpermanente.org/.event_pres/simp_sem/seminario-panoramas-do-sul-17o-videobrasil/



Una comparación esclarecedora en relación a este fenómeno de las bienales flexibilizadas puede hacerse aquí, en Brasil, a través de sus dos principales bienales, la Bienal del Mercosur en Porto Alegre, que en 2011 completó 16 años de vida con su 8ª edición, y la Bienal de São Paulo, que en 2012 tendrá su 30ª edición y que en 2011 completó 60 años de existencia con una exposición de arte contemporáneo norteamericana del Museo Astrup Fearnley, colección particular danesa.

Mientras la Bienal de São Paulo vivía quizá su peor crisis institucional y simbólica, representada por la curaduría de su 28ª edición (2008), hecha por Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen, titulada «En vivo contacto», pero que quedó conocida como la «Bienal del vacío»; la Bienal del Mercosur, a partir de su 6ª edición (2007), «El tercer margen del río», con la curaduría de Gabriel Pérez-Barreiro, dejaba atrás su fase de prueba, indicando una madurez capaz de delinear una personalidad propia, un modo peculiar y contextualizado de operar en la ciudad de Porto Alegre, capital del Estado de Río Grande do Sul, extremo sur del país y, en correspondencia, con una situación territorial que facilita el intercambio regional entre países del cono sur. La selección de un curador extranjero con comprobada diligencia también en gestión cultural,¹⁷ le proporcionó a la institución, la Fundación Bienal de Artes Visuales del Mercosur, la

17 Gabriel Pérez-Barreiro es curador de arte latinoamericano. Doctor en Historia y Teoría de Arte por la Universidad Essex (Reino Unido) y con especialización en Historia del Arte y Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Aberdeen (Reino Unido). Actualmente es director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros (New York – Caracas). Fue curador del Blanton Museum of Art de la Universidad de Texas en Austin, EE.UU., así como director de artes visuales en Americas Society de Nueva York, coordinador de exposiciones de la Casa de América de Madrid y curador de la University of Essex Collection of Latin American Art.



posibilidad de estipular, a partir de entonces, tres frentes que orientan no solo a la propia Fundación sino también al evento: «la necesidad de un nuevo modelo curador/ geográfico; la necesidad de profundizar su relación con el público; y una reforma estructural en la administración y gerencia del proyecto para garantizar su futuro».¹⁸

Este plan de reconfiguración de su misión abrió, de hecho, la posibilidad de nuevos rumbos, que ciertamente implican riesgos (algo que es muy bienvenido). Esta nueva estrategia, entre otras, requirió una mayor relación de agentes locales y extranjeros, no solo en la planeación y cuestionamientos curatoriales de las muestras sino también en la propia estructura institucional de la Fundación que sustenta el evento. A pesar de ser particularmente criticada, tanto internamente (por la organización) como externamente (por la crítica), la 7ª Bienal del Mercosur¹⁹ en 2009

18 Texto curatorial de la 6ª Bienal del Mercosur, *El tercer margen del río*, disponible en: http://www.fundacaobienal.art.br/novo/index.php?option=com_content&id=1255&task=view&Itemid=184

19 Con curaduría general de la argentina Victoria Noorthoorn y del chileno Camilo Yáñez, «Grito y escucha» se salió del estándar curatorial de las bienales y grandes muestras de arte contemporáneo, una vez que su propuesta «[...] fue explorar un amplio espectro de procesos creativos y de mecánicas de trabajo y posicionar el mirar artístico en el centro de cada una de las exposiciones y de cada uno de los programas. En sintonía con esas ideas, artistas de poéticas y procedencias muy variadas fueron invitados a organizar las exposiciones, desarrollar las herramientas y los programas educativos y estructurar la comunicación mediática y el sistema de publicaciones».

▲ De izquierda a derecha: Dan Colen, *Meet Me Around the Corner*, 2007 y *The Whole Enchilada*, 2010. Vista parcial de la sala de la exposición «En nombre de los artistas. Arte contemporáneo norteamericano en la Colección Astrup Fearnley», 2011.
Foto: Alexandre «Leco» Wahrhaftig, Mira Filmes, cortesía de la Fundación Bienal de São Paulo.

—que se escapa radicalmente del estándar curatorial de las 6ª y 8ª ediciones— fue muy importante para esta nueva fase. Primero, por el hecho de que su proyecto curatorial «Grito y escucha» hubiera sido seleccionado por un jurado internacional instituido en un anuncio, por ende, internacional y, segundo, por el hecho inusitado de ser una Bienal pensada como la acción procesal de un colectivo de artistas, o sea, en directa sintonía con un fenómeno contemporáneo en las artes visuales alrededor del mundo que son estos colectivos. Este frescor y variedad en los resultados son muy importantes para una Bienal que desde el punto de vista de la producción crítica del arte contemporáneo siempre fue entendida como plataforma para la experimentación, para el compromiso y la reflexión crítica, un laboratorio semejante al punto de vista de la institución que la promueve, una vez que está en su misión «favorecer el diálogo entre propuestas artísticas contemporáneas y la comunidad».²⁰ El laboratorio, pues, permite la experimentación en varios frentes, principalmente en lo relacionado con la interacción de esta muestra con la ciudad. En comparación con la Bienal de São Paulo, es notoria la existencia de una capacidad de diálogo y también de una dialéctica productiva entre la Bienal del Mercosur y la ciudad. Si existen extrañamientos —comunes y también bienvenidos tratándose de arte contemporáneo— estos son vivenciados en lo cotidiano de esta metrópolis de casi medio millón de habitantes *en vivo contacto* sea por las obras presentadas en los lugares de exposición, en las bodegas del puerto y en los edificios del MARGS (Museo de Arte de Río Grande do Sul) y del Santander Cultural, incrustados en el centro de la ciudad, sea mediante intervenciones de artistas en lugares urbanos públicos extramuros. Otro dato interesante es que estas últimas curadurías han buscado ampliar el campo de acción de la Bienal, no solo en la ciudad sino en territorios expandidos que, por la localización geográfica de la urbe, llegan a traspasar fronteras, ya sea del Estado o del país.

En el caso de la Bienal de São Paulo, este *vivo contacto* con la ciudad, por más que sea deseado y difundido, ora en la misión de la institución, ora en algunas curadurías, es mucho más difícil de ser alcanzado, principalmente por las características modernistas de su *hardware*:²¹ pabellón de 30 mil metros cuadrados, proyectado por Oscar Niemeyer

20 De acuerdo con la página web de la Fundación Bienal del Mercosur, la institución siempre tuvo como misión el énfasis en las acciones educativas y los siguientes principios orientadores: foco en la contribución social, buscando reales beneficios para sus públicos, aliados y quienes la apoyen; continua aproximación con la creación artística contemporánea y su discurso crítico; transparencia en la gestión y en todas sus acciones; prioridad de inversión en educación y consolidación de la Bienal como referencia en los campos del arte, de la educación e investigación en esas áreas. Véase: http://www.fundacaobienal.art.br/novo/index.php?option=com_content&id=1255&task=view&Itemid=184

21 En computación el término *hardware* se refiere a la parte física de un sistema computacional, incluyendo los componentes eléctricos/electrónicos (por ejemplo, dispositivos y circuitos), componentes electromecánicos (por ejemplo, unidad de disco duro) y componentes mecánicos (por ejemplo, gabinete). (Oxford Reference 1991, «la traducción es mía»). En el arte, el *hardware* puede, por analogía, referirse a los equipos culturales con sus distintas topologías, como por ejemplo, museos, galerías comerciales, *kunsthalle*s, e incluso a bienales o a documenta en el sentido de ser soportes específicos para exposiciones. En el caso del libro, el *hardware* sería la tapa y las hojas (encuadernación) y, los softwares, los distintos contenidos, los escritos.

en la década del 50, para abrigar ferias de la industria. Una ocupación en este contenedor modernista, con su inmensidad espacial, se desarrolla inevitablemente del modo más introspectivo, aún más considerando su aislamiento de la dinámica de la ciudad por el hecho de estar localizado en un parque.

Finalizando esta comparación entre las Bienales de São Paulo y de Porto Alegre, cabe recordar que mientras el proyecto de los brasileños Moacir dos Anjos y Agnaldo Farias para la 29ª Bienal de São Paulo (2010) fue desarrollado como un *software de aplicación* —configurado por el tema genérico de «arte y política»— para un hardware específico, que en este caso puede ser entendido de forma restringida como «[...] un vaso de mar para un hombre navegar»,²² el colombiano José Roca en la última edición de la Bienal del Mercosur (2011), dando seguimiento a las metas estipuladas por la 6ª edición, invierte marcadamente en la meta que estipula la necesidad de un nuevo modelo curatorial/geográfico para esta muestra. Para lo cual desarrolla un proyecto pausado como «Ensayos de geopoética», en el que reúne artistas que tratan la noción de territorio. En esta 8ª Bienal, no solo representaciones, sino acciones específicas inclinadas a este tema modelan la curaduría, en la cual la cuestión de la cartografía desempeña un papel central, «dado que un mapa es el espacio donde confluyen lo geográfico y lo político».²³

La descripción del proyecto curatorial de esta edición en la página web del evento, reproducida a continuación, demuestra claramente no solo la importancia de lo local sino también de lo contextual para la exposición y recepción del arte contemporáneo en situaciones específicas como es el caso de Porto Alegre, presentándose así como un ejemplo interesante de práctica relacionada con los argumentos desarrollados en este texto.

La muestra *Geopoéticas* va a examinar la creación de entidades transterritoriales y supraestatales, las construcciones político-económicas que contrastan con las nociones establecidas de Nación y explorará diferentes aspectos de las ideas de Estado y Nación, sus símbolos (mapas, banderas, blasones, himnos, pasaportes, ejércitos) y sus estrategias de autoafirmación y consolidación de identidad. La 8ª Bienal del Mercosur se extiende en el espacio, viendo el territorio de Río Grande do Sul como un ámbito a explorar: varios artistas realizaron viajes en el Estado como parte de los componentes «Cuadernos de viaje» y «Más allá de las fronteras». La ciudad de Porto Alegre también es vista como un territorio a ser redescubierto: nueve locales de la ciudad están siendo activados por medio de obras no visuales en el componente «Ciudad no vista». Seis espacios alternativos de

22 De acuerdo con los curadores de la 29ª Bienal de São Paulo (2010), titulada «Hay siempre un vaso de mar para un hombre navegar», «está anclada en la idea de que es imposible separar el arte de la política. Esa imposibilidad se expresa en el hecho de que el arte, por medios que le son propios, es capaz de interrumpir las coordenadas sensoriales con las que entendemos y habitamos el mundo, insertando en él temas y actitudes que allí no cabían y tornándolo, así, diferente y más amplio». Véase, http://www.fbsp.org.br/29_bienal-pt.html

23 Véase el blog de la 8ª Bienal del Mercosur: <http://bienalMercosur.art.br/blog/wp-content/uploads/cartografico-esp.pdf>

Pasillos de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2011.
Foto: Martín Grossmann.



América Latina tendrán sedes temporales en Brasil durante la Bial, siendo recibidos por espacios similares en Porto Alegre, Caxias do Sul y Santa Maria, en un programa que denominamos «Continentes». Finalmente, se presentará una extensa muestra del artista chileno Eugenio Dittborn, que envió sus «Pinturas aeropostales» por correo, desde Santiago; partes de esa muestra serán presentadas en tres espacios culturales de Río Grande do Sul.²⁴

PASILLOS, MARQUESINA, PASARELAS, GRANDES VIDRIOS: dispositivos, interfaces, plataformas, ágoras, residencias...

Acciones, operaciones, voliciones, procesos y dinámicas para configurar contextos específicos, diversos y relacionales en el ámbito de la globalización.

Del modernismo y posmodernismo a lo contextual

Pasillos. En un reciente viaje a Venezuela y Colombia, tuve la oportunidad de vivenciar durante una semana la cotidianidad del campus de la Universidad Central de Venezuela (1944–1970), proyecto de Carlos Raúl Villanueva que fue declarado Patrimonio Mundial por la UNESCO en el año 2000. Este campus está todo interconectado por pasillos (veredas o andenes cubiertos) asociados a la dinámica de cada edificio y actuando como corriente sanguínea de ese campo.

24

Véase la página web del evento: <http://www.bienalMercosur.art.br/sobre>

Esparcidos por la vastedad de los jardines de la Ciudad Universitaria, [los pasillos] encaminan, distribuyen, orientan y acogen a esta población urbana. Desnudos y casi flotantes, sobre los planos del suelo —en virtud del espacio entre sus pilares de apoyo—, aquellos ejemplares en formas plegadas o cóncavas (los más destacables en el diseño de Villanueva) parecen levitar aunque sean duros y plásticos, como de carácter óseo. Cobijados bajo su sombra, alumnos y profesores los utilizan como aulas abiertas. Otros usos estables aparecen bajo su cobijo con el paso del tiempo, como por ejemplo el comercio de libros que ocupa el espacio sombreado de modo más o menos formal, el cual le imprime a estos espacios un cierto aire de bazar. (Pérez de Arce 2004, 29)

Los *pasillos*, en su función básica, son lugares de paso, vías de circulación. Pero como notó Rodrigo Pérez de Arce, aquellos proyectados por Villanueva en este contexto universitario, generan otros usos, otras apropiaciones, así como otras sensaciones o reacciones. En visita a los espacios de este campus con Rafael Pereira, arquitecto y profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la misma Universidad, él destacó la relación de Villanueva con la música, en especial con el serialismo de su amigo personal, el francés Pierre Bouléz (1925), y cómo esta sinestesia estaba presente en el diseño y disposición de los *pasillos*. El elemento musical asociado a lo plástico (arquitectónico, formal y material), a la luz (noche/día, sombra/sol), así como a lo ambiental (aire, viento, lluvia, calor, etc.) en conjunción con el uso que las personas



hacen de estos espacios fluidos, produce sin duda un resultado *sencillo*, único, síntesis precisa y singular de una complejidad.

Marquesina. Si en Caracas tenemos un conjunto, una partitura espacial formada por elementos básicos arquitectónicos, que organiza la vida del campus universitario, en São Paulo tenemos un elemento plástico, una gran marquesina, que con su forma sinuosa coordina el conjunto arquitectónico del Parque Ibirapuera diseñado por Oscar Niemeyer al inicio de la década de 1950. Poco se comenta sobre esta marquesina, generalmente se destacan los cinco edificios modernistas que están interconectados por esta inmensa estructura de aproximadamente 620 m de largo, longitud que varía entre 15 y 80 m y pie derecho con cerca de 5 m. El área total construida es de 28.800 m². Fenómeno semejante ocurre aquí con la dinámica descrita, referente a los pasillos de Villanueva, sin embargo, tratándose de un parque público y no de una ciudad universitaria, los flujos, usos y dinámicas activadas por esta estructura son más variados, hay otra coreografía, más dionisiaca quizá, en plena sinergia con su entorno.

Pasarelas. En 1993, Paulo Mendes da Rocha fue invitado a desarrollar un proyecto de intervención en el edificio del antiguo Liceo de Artes y Oficios,²⁵ en busca de transformarlo en las nuevas dependencias de la Pinacoteca del Estado, el museo de arte más antiguo de São Paulo. La obra fue inaugurada al inicio de 1998 propiciando en este museo condiciones adecuadas para el desarrollo de un programa institucional que hoy es ejemplar en el país.

El arquitecto empleó una inversión en el diagrama de flujo del edificio que es un *desliz epistemológico*. Dislocó la entrada principal de la Avenida Tiradentes hacia la calle lateral, desarmando el *mise-en-scène* neoclásico. Un acogimiento menos pomposo introduce al visitante a una nueva circulación, proporcionando acceso a rincones y situaciones nunca antes experimentadas por la configuración original. Sobre los patios internos y el octágono central de la arquitectura neoclásica fueron asentadas, en las estructuras originales de albañilería, claraboyas planeares de hierro y vidrio, que permiten la entrada de luz cenital en ciertas áreas sociales y de exposición. Esta nueva cobertura permitió englobar áreas antes restringidas y sin utilidad.

Para realizar la inversión y saldar la «visión laberíntica» del proyecto original fueron previstas pasarelas metálicas que cruzan los patios internos en dos niveles, rompiendo con la verticalidad de 22 m de pie derecho y estableciendo la horizontalidad como secuencia de percepción. Esa configuración permitió una nueva articulación entre todas las funciones donde las salas, antes estanques, ahora se integran, trayendo fluidez, imprevisibilidad y dinamismo al espacio. (Müller 2004)

25 Un proyecto de la oficina de arquitectura de Ramos de Azevedo, construido entre 1897 y 1900.



Centro Cultural São Paulo, 2007. Foto: João Luiz Musa, cortesía del artista.



▲ Rubens Mano, *Contemplação suspensa [Contemplación suspendida]*, 2008, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Rubens Mano, cortesía del artista.

Lo que encontramos en los tres casos anteriores —pasillos, marquesinas, pasarelas— son situaciones arquitectónicas, de integración, que se presentan como dispositivos de coordinación, comunicación, conducción y adaptación, intencionalmente públicos. Para completar este cuadro, se hace necesario un breve comentario sobre los dispositivos culturales *desvestidos*, transparentes, *grandes vidrios*,²⁶ a saber: el Museo de Arte de São Paulo (MASP, 1968) y el Centro Cultural São Paulo (CCSP, 1982). Con esas características, estos se presentan (o presentaban, en el caso del MASP)²⁷ como eminentemente dialógicos con su entorno, comunitarios (bien común), ambientales.

Grandes vidrios

El Gran Vidrio está en la frontera entre uno y otro mundo, el de la «modernidad» que agoniza y el nuevo que comienza y que aún no tiene forma. De ahí su situación paradójica, semejante a la del poema de Ariosto y a la novela de Cervantes [...]. Con estas creaciones nace la ironía moderna; con Duchamp y otros poetas del siglo XX, como Joyce y Kafka, la ironía se vuelve contra sí misma. El círculo se cierra: fin de una época y comienzo de otra. (Paz 1997, 47)

26 Referencia directa a la obra central de la producción de Marcel Duchamp: *El Gran Vidrio* o *La novia puesta al desnudo por sus solteros*, incluso, idealizada y producida entre 1912 y 1923.

27 La expografía idealizada para la pinacoteca de la colección de este museo, proyectada por Lina Bo Bardi, fue extirpada de su arquitectura a mediados de la década del ochenta por la gestión de Júlio Neves, cuando Luis Marques era el curador jefe de la institución. Las ventanas del segundo piso del edificio fueron cerradas con paredes falsas y el espacio interno subdividido por paneles, proyecto orientado por criterios museográficos desarrollados en el siglo XIX.

En estos dos casos, MASP y CCSP, la transparencia expone sus *sistemas operacionales* deliberadamente y, con esto, sus códigos. El *código abierto* se desnuda en conjunto con el contenido específico de cada institución —en el MASP en particular, la pinacoteca original proyectada por Lina Bo Bardi, y en el CCSP con su programación multidisciplinar y acervos plurales activados en la horizontalidad de esta gran estructura arquitectónica— siendo posible un acceso libre para cualquier persona. La *crítica institucional*²⁸ se da de forma permanente, intrínseca, una vez que integra su diseño de forma *orgánica*, desde su idealización a su aplicación. Esta estrategia crítico-proyeccionista le permite a cualquiera apropiarse, hacer uso y, consecuentemente, agregar. Esto genera pertenencia, una vez que aquellos que utilizan estos equipos —ya sean funcionarios, dirigentes, usuarios, pasajeros o visitantes—, tienen acceso a este sistema como un bien común (*commons*), como propiedad de todos, como esfera pública. La expografía permanente para la pinacoteca de la colección del MASP es un sistema operacional sin necesidad de *software*, o sea, sin necesidad de curadurías posteriores, una exposición permanente pero que, por su estratagema *hipervisual*,²⁹ tiene en la acción de participación efectiva del visitante el elemento central de actualización del sistema. Por su parte, el modo como el Centro Cultural São Paulo fue planeado, configurado y construido (un sistema operacional rizomático), permite *metacuradurías*,³⁰ una vez que caminar por el espacio, orientándose por la calle interna, motiva un contacto, una interacción constante con diferentes acciones, performances, usos que ocurren simultáneamente en sus ambientes. Por la transparencia y fluidez de las estructuras, todo está permanentemente conectado.

28 La crítica institucional se desarrolla principalmente en los años 60 y 70 en países donde el sistema del arte funciona, históricamente, de forma estable y referencial, por artistas en operaciones críticas en el interior de los espacios del arte institucionalizados (museos, galerías, bienales, etc.). Estas operaciones recontextualizan la institución del arte y sus referenciales —críticos, curadores, de coleccionismo, misión, etc.—. El museo es «desnudado» por esas operaciones en referencia directa a estrategias históricas del arte de vanguardia del siglo XX, como la de Marcel Duchamp con su *Gran Vidrio* (1915–1923). Esta deconstrucción de los espacios consagrados del arte fue importante para la apertura de nuevas relaciones de las instituciones y del arte con su entorno —una vez que desmitificaban valores antes considerados como *a priori*, como intrínsecos a las interpretaciones y experiencias artísticas—, ya sea con el arte o con la institución.

29 De acuerdo con Marcelo Ferraz, en su descripción de la Pinacoteca del MASP proyectada por Lina Bo Bardi, esta se le presenta al visitante como «un gran océano de pinturas. Los cuadros se liberan de las paredes y flotan en caballetes de concreto y vidrio utilizados como soporte/expositor: recuerdo del caballete del taller del artista, que muestra el verso, el costado de la tela, muchas veces con preciosas anotaciones. El nombre del cuadro y del autor también quedan en el respaldo para que el público no se sienta obligado a que le guste este o aquel cuadro, apenas por el nombre del autor. “¡Oh! ¡Es un Picasso! ¡Lindo!”. No, el espectador es libre para que le guste o no, y también para crear las relaciones que quiera dentro de este verdadero “balcón” de pinturas de varias épocas» (Ferraz 2011, 126).

30 La denominación *metacuraduría* fue sugerida por Rafael Pereira en Venezuela en noviembre del 2011, para denominar el modo como fue reactivado el sistema operacional del Centro Cultural São Paulo durante mi gestión como director general, cuando el organigrama vigente fue analizado y reconfigurado en sintonía no solo con la genealogía de este ambicioso centro cultural sino también con su innovadora arquitectura y su inserción en el actual contexto socioartístico-cultural de la ciudad.



Una revisión crítica de la historia de los equipos culturales de origen eurocéntrico —sean estos museos o centros culturales³¹— y de sus modos de operación, es un resultado natural de la pertenencia activada por la experiencia crítica del visitante/usuario en la dinámica cotidiana de estos dos dispositivos citados. *Grandes Vidrios como interfaz:*

La interfaz garantiza la alteridad de cada componente que intermedia. Al entenderla, el espectador-usuario entiende lo que es necesario hacer con el trabajo-interfaz para obtener una respuesta a su acción. O, al entender el papel de la interfaz, el espectador-usuario puede producir su estrategia de acción-relación. Esta estrategia de emancipación de los condicionamientos de la forma y de la funcionalidad de la interfaz utilitaria, de emancipación del proceso de creación original de la obra, transformándola en creador (o recreador) de la interfaz. (Duarte 2000)

31 Beaubourg, una de las principales referencias para una genealogía e historia de los centros culturales, con su arquitectura *pop-corn* hace explícito su sistema operativo, entretanto está muy dominado por la compartimentación del sistema cultural eurocéntrico, sea en su arquitectura, sea en su uso. O sea, su *hardware* está aún muy presente y la operación por capas, por sobreposición, dificulta la interacción, la metacuraduría, la transdisciplinariedad. La arquitectura de Beaubourg, el Centro Cultural Charles Pompidou (proyecto de Renzo Piano y Richard Rogers, inaugurado en 1977) se describe como *pop-corn* pues en una genial inspiración, en una operación de clara reversibilidad, le presenta a la ciudad todo su interior, expone sus sistemas sin pudor. Véase la lectura realizada por Jean Baudrillard (1977) sobre este edificio en la contemporaneidad de su lanzamiento.

Los casos de *transposición*, *transmutación* y *combinación* explorados anteriormente en conjunción con la situación y el papel actual de las bienales en la configuración de sistemas de arte contextualizados —cuadro complementado con la sintética presentación de las alegorías de *pasillos*, *marquesina*, *pasarelas* y *grandes vidrios*— explicitan que estamos viviendo un momento de paso, que se abre al conexionismo, al compartimiento y a las interfaces. Demuestran también una disolución de la influencia de los formatos históricos reguladores del sistema del arte (principalmente el de los museos y las *exposiciones universales*), abriendo así espacio para el surgimiento de nuevos dispositivos, nuevos formatos, otros códigos. Para tal efecto, se hace necesario invertir en reposicionamientos conscientes y conectados, en red, tal vez con la ambición de confeccionar confederaciones de interés, de afinidad, de producción, de crítica, de excelencia, etc., críticas al espíritu corporativista que en gran parte reina en el *mainstream* del arte contemporáneo. Un modelo descentralizado, pero conectado, que ya está siendo explorado sea por ciertas curadurías, por colectivos de arte, por redes específicas como las Residencias en red [Iberoamérica]³² o el proyecto Anilla Cultural de Internet 2,³³ por plataformas como la del Fórum Permanente³⁴

32 Residencias_en_red [Iberoamérica] es una plataforma iberoamericana de espacios de investigación, producción y exhibición de arte y cultura contemporánea que tienen en común gestionar programas de residencias para creadores. La red reúne un conjunto de espacios y programas cuyos formatos y objetivos específicos son diversos, siendo esa diversidad un valor que se desea preservar. También son diversas las estructuras jurídicas y administrativas de los programas integrantes, los cuales son tanto de iniciativa privada como de iniciativa mixta público-privada. Véase, <http://residenciasenred.blogspot.com/>

33 Anilla Cultural Latinoamérica-Europa es el resultado de una alianza entre cinco equipos culturales de América Latina y Europa comprometidos con el desafío de generar dinámicas de trabajo conjunto inspiradas en el modelo de redes distribuidas. Los objetivos de la Anilla Cultural Latinoamérica-Europa son, básicamente: el incentivo a la co-creación y al intercambio de contenidos e iniciativas entre equipos culturales latinoamericanos y europeos; la investigación, experimentación e innovación en el ámbito cultural; y la promoción del uso de las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) en la gestión de actividades culturales. Su desarrollo pretende promover una red de Internet avanzada entre equipos culturales en América Latina que interconecte y favorezca el desarrollo de nuevos marcos de acción y formatos para la coproducción cultural. Participan de la Anilla Cultural, el Centro Cultural São Paulo, el Museo de Antioquia, en Medellín, Colombia; el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en Santiago; el Centro Cultural de España, en Córdoba, Argentina; y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, en España. Véase http://www.centrocultural.sp.gov.br/anilla_cultural/o_que_e_anilla.htm

34 Fórum Permanente es una asociación cultural que opera nacional e internacionalmente como plataforma para la acción y mediación cultural, en diferentes niveles del sistema de arte contemporáneo. Su estructura se basa en una red de alianzas con diversos agentes de los campos de las artes y de la cultura, instituciones de arte y agencias culturales extranjeras. Funcionando desde 2003, las principales iniciativas del Fórum Permanente incluyen la curaduría de eventos discursivos y dialógicos, la organización de talleres sobre curaduría y otras formas de mediación crítica, la coordinación de investigaciones, la organización de publicaciones especializadas, la divulgación de eventos relacionados con arte contemporáneo e instituciones de arte, *streaming* de las actividades y publicación de relatos críticos sobre esas actividades. La página www.forum-permanente.org es una interfaz cultural y, por tanto, se constituye de forma híbrida y simultánea como un ágora, un museo-laboratorio, una revista, un archivo vivo.



y Esferapública,³⁵ o ya sea por acciones de organismos del poder público que apoyan la configuración y mantenimiento de redes, como la iniciativa de Instituto Distrital de las Artes – Idartes de Bogotá, en su búsqueda por desarrollar políticas públicas para situaciones de *circulación en disidencia*,³⁶ o de instituciones privadas como el Proyecto Rumbos (Rumbos) del Instituto Itaú Cultural,³⁷ entre tantos otros posibles ejemplos. El tiempo lo dirá.

35 Esferapública es una construcción colectiva, un espacio de discusión donde el medio artístico intercambia puntos de vista sobre asuntos de interés común, prácticas institucionales, exposiciones, eventos, situaciones que le preocupan y le afectan directa e indirectamente. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1599>

36 La Gerencia de Artes Visuales del Instituto Distrital de las Artes-IDARTES a través de diversas iniciativas y actividades culturales —como la de «Circulaciones en disidencia»—, busca hacer visible y ampliar el debate sobre las relaciones entre las instituciones de arte y las iniciativas independientes y/o alternativas. Su objetivo no solo es incluir en la estructura artística-cultural de la ciudad los espacios de circulación de las prácticas artísticas extramuros, sino también delinear mecanismos y/o estrategias para potencializar estas nuevas dinámicas que han enriquecido y revitalizado la producción artística en Bogotá.

37 Rumbos Itaú Cultural, en actividad desde 1997, es un programa de apoyo a la producción artística e intelectual sintonizado con la creación brasileña. Rumbos colabora para el fomento y desarrollo de centenas de obras y de artistas de las más variadas expresiones y regiones del país (desde músicos y cineastas del Norte, a escritores, coreógrafos y artistas plásticos del Sur; de periodistas e investigadores del Nordeste a educadores del Sudeste). El carácter nacional del programa moviliza artistas, especialistas, investigadores e instituciones aliadas, que hacen de la cultura un lenguaje común de fortalecimiento de la ciudadanía y de las características múltiples del pueblo brasileño. Los productos generados por el programa son distribuidos gratuitamente a instituciones culturales y educativas y puestos a disposición para emisoras de TV aliadas y en esta página web: http://itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2691

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. 1988. «De la obra al texto» [1971], en: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 73–82.
- Basualdo, Carlos. Winter 2003/Spring 2004. «The Unstable Institution». In *Manifesta Journal*, n.º 2: pp. 50–56.
- Baudrillard, Jean. 1977. «O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão», en: *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 165–173.
- Bauman, Zygmunt. 1998. «On Glocalization: or Globalization for some, Localization for some Others». In *Thesis Eleven*, n.º 54: pp. 37–49.
- Duarte, Cláudia. 2000. *Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como Interfaz*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.
- Ferraz, Marcelo. 2011. «Una idea de museo», en: *Museo arte hoy*, Grossmann, M. y Mariotti, Gilberto (org.). São Paulo: Forum Permanente & Hedra.
- Levin, Michael. 1983. *The Modern Museum: Temple or Showroom?* Tel Aviv: Dvir Publishing House.
- Müller, Fábio. 2000. «Velha–nova Pinacoteca: de espaço a lugar», en *Vitruvius* n.º 007.11, año 01. Disponible en: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/951>
- O'Doherty, Brian, et ál. 2002. *No Interior do Cubo Branco – A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Oxford Reference. 1991. *Dictionary of Computing*. Oxford: University Press.
- Paz, Octavio. 1997. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva.
- Pérez de Arce, Rodrigo. 2004. *Los pasos cubiertos y la idea de ciudad*, vol. 2. Caracas: Ediciones Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV.
- Weiss, Rachel, et ál. 2011. *Making Art Global (part 1): The Third La Havana Biennial 1989*. London: Afterall.

Sitios de Internet

- Anilla Cultural: anillacultural.net/
- Centro Cultural São Paulo: www.centrocultural.sp.gov.br/anilla_cultural/o_que_e_anilla.htm
- Esferapública: esferapublica.org/nfblog/?p=1599
- Fórum Permanente: www.forumpermanente.org
- Fundação Bienal do Mercosul: www.fundacaobienal.art.br
- Fundação Bienal do São Paulo: www.fbsp.org.br/29_bienal-pt.html
- Itaú Cultural: itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2691
- Residencias en red [Iberoamérica]: residenciasenred.blogspot.com/

homenaje

ABLANDAR LA CURADURÍA:
LOS PROYECTOS
EXPOSITIVOS DE
GUSTAVO ZALAMEA

Jaime Cerón

▼ DjLu/Juegasiempre, 2011, mural en la Universidad Nacional de Colombia en homenaje al maestro Gustavo Zalamea. Foto cortesía del artista.

1951-2011



Desde luego, no todo lo que se hace actualmente es *contemporáneo*.

La contemporaneidad está ligada al trabajo actual más crítico y agudo [...], a la experimentación, a la contaminación de las formas visuales por las novedades tecnológicas, al *espíritu* con que es realizado (que es un espíritu de exploración y aventura y riesgo).

Gustavo Zalamea

En la década de los noventa, Gustavo Zalamea comenzó a evidenciar un interés por desplazar el lugar de enunciación de su trabajo creativo, ya fuera complejizando la idea del objeto de arte, como en su proyecto *Bogotá* de 1994, o identificando el formato de exhibición con el contexto de la ciudad, como en *Arte para Bogotá* de 1995. Al final de la década, él manifestó que la ambición de los artistas ya no es la de «representar sino de *modificar todo* el espacio de la experiencia» (Zalamea 2000a). Según su punto de vista, para dichos artistas una obra habría dejado de proponerse mediante la autonomía de un objeto, para ser pensada como una suerte de evento temporal. En ese mismo momento, mediante la atención a una serie de espacios y proyectos expositivos que tuvieron lugar en Bogotá, Zalamea llegaría a proponer sus primeras plataformas expositivas —que funcionarían por la colaboración de otros artistas—, y a las cuales denominó «curadurías blandas». Antes de aproximarnos a esos proyectos expositivos en los que estuvo involucrado por más de una década, demos un vistazo a algunos de los significados que han sido asociados a la actividad curatorial dentro del contexto colombiano.

La curaduría en pocas palabras

La curaduría es una de las nociones en donde se cruzan un mayor número de concepciones en disputa dentro del campo artístico colombiano. Es un término que ha soportado un uso indiscriminado para hacer referencia a los diferentes roles que se articulan dentro del arte, tanto en los contextos especializados como en los medios de comunicación, y se podría decir que en general se emplea para aludir a todas las opciones de gestión de las prácticas artísticas que no son asimilables a la dimensión de creación. Durante los últimos quince años se ha hecho mención de la curaduría para referirse a la organización de los más dispares eventos artísticos, o también se ha echado mano de ella para aludir a la concepción de proyectos editoriales. Si el término se enlaza a un espacio de exhibición, se confunden con él la dirección artística del espacio, la museografía de los proyectos que realiza, la dirección de montaje de las exposiciones presentadas o el ejercicio mismo de situar la obras en el espacio. También se suele incluir en este caso el rol del equipo pedagógico que acompaña la proyección pública de una exhibición.

Incluso con más frecuencia que los ejemplos anteriores, se asume que el texto que aparece en la pared de una sala de exhibición es el resultado del trabajo de curaduría que dio origen a la muestra, aun cuando pudo ser simplemente un ejercicio crítico, realizado a cierta distancia de la concepción de dicha muestra, por un profesional del campo artístico distinto a quien asumió el ejercicio curatorial.



Igualmente, la acción de los jurados de evaluación o premiación de una convocatoria pública viene a ser nombrada como curaduría.¹ No se trata de afirmar la necesidad de establecer un hipotético significado verdadero o esencial al concepto de *curaduría*, sino que podría resultar relevante determinar el uso social que puede esperarse de su práctica, la cual, como toda manifestación cultural, tiene un radio de acción limitado. Evidentemente, entre las disputas simbólicas que caracterizan la nominación de esta práctica se revelan concepciones y debates de más largo aliento que comprometen los límites de las propias prácticas artísticas en relación con los discursos que han intentado caracterizarlas.

El carácter heterogéneo de las concepciones culturales que recubren el término *curaduría* es sintomático de las transformaciones que han ocurrido a la hora de establecer la posible validez de unas prácticas artísticas sobre otras, y que se extienden a la manera como se comprende el contexto público del arte por excelencia en la modernidad: la exhibición.

Es indudable que las discusiones teóricas que el arte suscita recientemente incluyen aspectos más complejos que los esbozados en muchos de los debates de las décadas anteriores, porque se tiende a considerar que los problemas en juego no

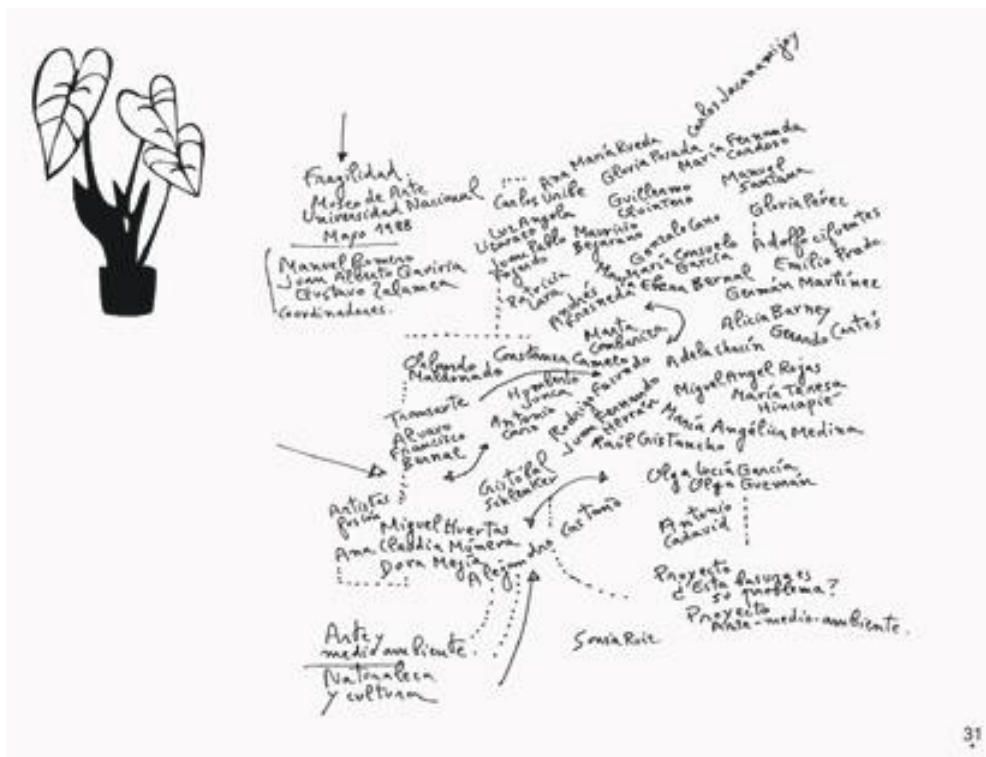
1 Se podría tipificar el ejercicio que realizan los jurados acudiendo al neologismo de «juraduría», aunque también se podría emplear la idea de *para-curaduría*, como ocurre en la medicina o en la milicia, dado que se trata de prácticas conectadas entre sí, mas no idénticas.

solo emergen del «interior» de las obras sino que también surgen de la gramática que conforma una determinada obra en relación con las otras piezas presentes en un proyecto expositivo, a lo que se suman las expectativas que se desprenden del rol institucional en donde se inscribe el propio lugar de exposición. Esta transformación en el objeto de estudio del análisis del arte, es el resultado de un proceso continuo de reflexión que comenzó por parte de los artistas en la década de los sesenta, y al que se sumaron los demás actores sociales del campo de las artes plásticas en las décadas siguientes.

Como consecuencia de la situación esbozada anteriormente, la acepción que más fuertemente se podría confrontar en la actualidad respecto a la practica curatorial es que esta consista en realizar una lista de nombres de artistas en relación con un tema dado, porque todas las acepciones latentes en el campo apuntan a una amplio espectro de acciones que tienen que ver con trabajar solidariamente con los artistas desde el proceso creativo hasta el encuentro con el público.

El curador es un crítico, aunque no le guste admitirlo, aunque esté ligado a una institución, aunque prefiera esconder o disimular la esencia de su labor bajo una palabra-máscara, más neutral, menos agresiva. (Zalamea 2000b)

Si se revisa someramente el perfil de las personas que podrían considerarse pioneras del oficio de curar se pueden encontrar historiadores del arte, artistas y críticos



Gustavo Zalamea, imagen tomada del catálogo de la exposición «Emergencia» de 1998 en la Universidad Nacional.

María Elena Bernal, *La valla-movimientos de rotación y traslación*, 1998, políptico, en primer plano. Exposición «Fragilidad, arte y medio ambiente», Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: Mónica Sánchez Bernal.





de arte, además de todos los profesionales del campo artístico que provienen de las humanidades o las ciencias sociales y que suelen ser nombrados bajo la etiqueta de «teóricos». También se ha dado el caso de comisionar proyectos de curaduría a médicos, filósofos o cineastas, buscando ubicar las resonancias que sus prácticas lleguen a involucrar para la articulación de un conjunto de piezas dentro de una exhibición. Por esa razón muchos estudiosos del campo de la curaduría y muchos de sus practicantes suelen decir que la curaduría es un oficio que se ejerce, dado que no precisa, necesariamente, de un saber ontológico para llevarse a cabo.

Muchos profesionales del campo del arte colombiano parecen haber comprendido la anterior situación desde hace varios años, porque en un momento dado de su carrera han ejercido la función de hacer público, o inscribir públicamente, un proyecto artístico propio o ajeno. Quienes suelen ejercer la curaduría en Colombia provienen de los ámbitos de creación, formación, investigación, apropiación y por supuesto que también —aunque más recientemente— desde la circulación. Así mismo ha sido constante que algunos de ellos provengan de campos sociales distintos al arte, como la antropología, la sociología o la filosofía, entre otros. La curaduría también ha sido tomada



A izquierda y derecha: exposición «Emergencia», 1998, vista general, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: Mónica Sánchez Bernal.

como una opción legítima de creación artística, al punto que muchos artistas en las décadas recientes han proyectado su trabajo desde la concepción o confrontación de modelos de exhibición. Algunos de quienes se denominan a sí mismos curadores, también han insistido en la validez de esta última alternativa como opción para desarrollar su propio trabajo.

El curador o crítico, desarrolla un proyecto, arma una exposición y unos eventos complementarios, ensambla un conjunto y opera como *un artista*, estableciendo un dispositivo complejo que puede considerarse como una *obra de relación*, una obra colectiva, dirigida y producida por un equipo encabezado por él. (Zalamea 2000b)

La idea de la exhibición como obra desborda el género convencional de la exposición individual, en donde un artista solía hacer las veces de curador, museógrafo, director de montaje y a veces crítico, o encomendaba estos roles a alguien relacionado con el espacio en donde tenía lugar la muestra. Un proyecto que sí podría ejemplificar la idea de la exhibición como obra es el Premio Luis Caballero, en donde la apropiación crítica del espacio expositivo se propone como uno de los ingredientes principales del proceso creativo, que en algunas de sus mejores muestras ha impedido que puedan

presentarse posteriormente en otros espacios. Algo similar ocurre con algunos de los catálogos de los proyectos expositivos que se conciben como una plataforma de circulación, en un medio impreso, del proyecto creativo.

Curadurías blandas

Cuando Gustavo Zalamea introdujo la idea de la curaduría blanda, tenía en mente la manera como la práctica curatorial, tal y como se conoce en la actualidad, fue inventada por un conjunto de personas entre mediados de la década de los sesenta y el comienzo de los setenta. Él veía esta situación como la consecuencia del enfrentamiento de algunos conservadores de museos, a un arte que emergía justo ante sus propios ojos y que podía implicar un cierto nivel de contradicción, o al menos de inestabilidad, en el oficio (Zalamea 2000a). Si bien es cierto que las grandes exposiciones dentro del arte contemporáneo, aquellas que llevan atado el adjetivo «bienal», son realizadas con grandes presupuestos, también es posible constatar una posición de resistencia de muchos artistas, particularmente latinoamericanos, al dominio de la lógica del mercado.

Zalamea decía que «*la curaduría blanda* nace entonces en el cruce entre los dos factores: la carencia de presupuesto obliga a flexibilizar el contenido del proyecto y adecuarlo a principios de realidad para poder realizarlo» (Zalamea 2000a). Sin embargo, él también señala que esta situación no implica que se deje de lado el rigor o que los proyectos se debiliten, sino que se busquen alternativas como la investigación documental o la creación de obras *in situ*, para viabilizar una determinada exhibición. Para estos proyectos Zalamea plantea que la muestra se articule a un conjunto de obras «que funcionan como pilares» (Zalamea 2000a) y que el montaje se piense como una situación atrayente en sí —sin perder de vista que se podría estar tratando de una obra colectiva— de ahí que él lo denomine *montaje de relación*.

La curaduría blanda asume el evento como una creación colectiva intensificando el poder intrínseco de cada una de las obras particulares a través de afinidades o contrastes (Zalamea 2000a).

Al reflexionar sobre la curaduría blanda, Gustavo Zalamea hace alusión a un tipo de exhibiciones que emergieron en la Galería Santa Fe a mediados de los años noventa. Particularmente se refiere a las exhibiciones *El dibujo según...* y *El traje nuevo del emperador*, ambas organizadas por Lucas Ospina (la primera en compañía de Francois Bucher y la segunda en compañía de Mariangela Méndez), como propuestas que permitieron la emergencia de esta variable curatorial (Zalamea 2000a). Zalamea veía esta variable como el encuentro de «analogías entre un proceso individual de creación y el desarrollo de un proyecto colectivo». La curaduría blanda involucra tanto la creación de nuevas piezas dentro del entorno conceptual propuesto por la exposición, como la sumatoria de perspectivas que involucren aproximaciones «divergentes y contradictorias, evitando esquemas rígidos» (Zalamea 1998). Por eso la dimensión colectiva de su proceso de creación viene a ser motivada por el diálogo, la interpretación múltiple

Marta Combariza, dentro de la Exposición «Fragilidad, arte y medio ambiente», 1998, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Foto cortesía de la artista.



y la noción de riesgo: «lo que hay es una responsabilidad compartida e incitante que mantiene unos criterios y que los hace visibles» (Zalamea 1998). Todos estos elementos guiaron el montaje en espacio de cada uno de sus proyectos de curaduría blanda.

En estas muestras, quienes hacían las veces de curadores indagaban sobre un conjunto de artistas que potencialmente pudieran estar interesados en entrar en relación con una situación planteada abiertamente mediante un texto escrito. Las razones para incorporar a cada uno de los artistas al conjunto inicial, dependían, ya fuera de los intereses manifiestos del conjunto de su trabajo, de las características de algunas de sus obras concretas, o incluso de un golpe de intuición. Una vez provocado el acercamiento inicial, la factibilidad de la exhibición quedaba en manos de los artistas, quienes decidían si aceptaban o no vincularse al proyecto expositivo y de qué manera articular su participación. De ese modo, podría haber 60 artistas invitados a un proyecto, pero tan solo un poco más de la mitad de ellos, aunque a veces más, terminaba participando en la exposición. El montaje era el punto de articulación del sentido colectivo de creación, que ponía acentos en algunas de las piezas e incorporaba elementos museográficos (por llamarlos de algún modo) complementarios a las obras para desarrollar la narrativa de la curaduría que estaba en juego.

Entre octubre de 1997 y noviembre de 1998, Zalamea organiza (según sus propias palabras) las exhibiciones *Intervenciones en el museo*, *Fragilidad* y *Emergencia*, todas ellas en el Museo de Arte de la Universidad Nacional. En ellas trabajó de la mano de

distintos colaboradores y en cada caso logró implementar la variable de la curaduría blanda, según coordenadas similares a las que él mismo identificaría en los ejemplos antes mencionados. Un rasgo común adicional en estos proyectos expositivos fue la participación conjunta de artistas con trayectoria (unos con mayor experiencia que otros) junto a estudiantes y profesores de arte de distintas universidades, lo que generó unas formas de diálogo creativo que pocas veces han logrado llevarse a cabo dentro del arte colombiano.

En la muestra *Intervenciones en el museo*, realizada en octubre de 1997, se puso en juego una práctica creativa que había tenido importantes antecedentes históricos desde la década de los sesenta: la instalación u obra *in situ*, pero que revestía importantes desafíos al conectarla específicamente con la experiencia de una muestra colectiva que interviniera específicamente un solo espacio y más concretamente un museo universitario, con todas sus implicaciones arquitectónicas, simbólicas e ideológicas. El criterio museográfico resultante de la negociación entre todos los artistas y los organizadores de la exhibición, generó una disposición espacial *asimétrica* en relación con la arquitectura, dejando ver que la escala de una obra y el tamaño de sus elementos constitutivos no necesariamente son intercambiables. «Lo que me sedujo de estas muestras fue su frescura, el encanto de su aparente desorden» (Zalamea 2000b).



▲ María Elena Bernal, *Estados*, 2000, montaje de fotografías de infancia y maletas que contienen las pieles de reserva de la pintura—instalación *Sustancia despojo*, reciclada. Exposición «Tránsito», Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: Mónica Sánchez Bernal.

En los años subsiguientes Zalamea desarrolló los proyectos expositivos *Tránsito*, *Portátil* y el Departamento de Artes del Congreso (DARC), que siguieron estos mismos lineamientos en su configuración. En las dos primeras el nombre funcionó más bien como una trampa para incitar la creación, que como un concepto curatorial en sí. Sin embargo, estos nombres establecían un terreno común de maniobra, de ahí que Zalamea afirmara que:

Tránsito ha sido criticada por su «relajo». Quizás no se entendió que la idea misma de Tránsito y de entrecruzamiento no podría sino conducir a una participación nutrida y esencialmente disímil y caótica. Y, sin embargo, varias de las obras presentadas y hechas a propósito para la muestra fueron extraordinariamente delicadas, inteligentes, sugerentes, impecablemente realizadas y visualmente muy atractivas (Zalamea 2000b).

Como último aspecto a tratar, en relación con el «ablandamiento» de los fundamentos curatoriales dentro de los proyectos expositivos de Gustavo Zalamea, es importante resaltar el papel que han desempeñado las publicaciones que los acompañaron. Así como todas estas exposiciones se presentaron en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, todos los catálogos tenían un mismo formato, un mismo criterio de diseño y un mismo tipo de papel. Sin embargo, lo que los hace tan significativos en relación con sus correspondientes exposiciones, es que se conformaron según las mismas operaciones conceptuales, lo que los convierte en proyectos editoriales *blandos*, en donde pueden persistir en el tiempo las muestras que tomaron forma en el espacio.

Bibliografía

- Zalamea, Gustavo. 1998. *Emergencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Zalamea, Gustavo. 2000a. *Arte en Emergencia*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Zalamea, Gustavo. 2000b. *Tránsito*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Zalamea, Gustavo. 2002. *Portátil*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

dossier

HOGARES DE ULTRAMAR

Carolina Caycedo

Londres, Inglaterra (1978)

Hoy vuelvo a la frontera, otra vez he de atravesar,
es el viento que me manda, que me empuja a la frontera.
[...] Soy el punto negro que anda a las orillas de la suerte.
Lhasa de Sela, «La Frontera»

A comienzos del año 2000 y recién graduada en Artes Plásticas me fui de Colombia. Según las estadísticas del DAS soy parte de los casi cinco millones de colombianos que salieron del país entre 1996 y el 2000. Expertos califican este periodo como una *tercera oleada* dentro de las etapas migratorias del país, caracterizada por la aceleración sin precedentes en los flujos migratorios, especialmente entre sectores de las clases media y alta. Los destinos principales fueron Estados Unidos, España, Venezuela y Ecuador (Cárdenas y Mejía 2006). Yo me establecí en Londres, ciudad en la que nací.

Considero mi salida de Colombia como un autoexilio. Nadie me forzó a abandonar el país, aunque una mezcla de factores socioeconómicos, políticos y personales sí me empujaron a tomar la decisión de aprovechar mi pasaporte europeo. Creo que, a diferencia del exilio, el autoexilio por lo general no responde a un riesgo inminente de quedarse, más bien es fruto de un contexto inexorable que produce la necesidad acuciante de marcharse. En cualquier caso para nadie es fácil abandonar su lugar, su familia, sus amigos, sus costumbres, y comenzar de nuevo.

Recientemente recibí una invitación para participar en la Trienal de París. La premisa curatorial es la de *proximidad intensa*, como alternativa para abordar el paradigma de exhibición de arte nacional bajo el cual se genera la Trienal. El curador sostiene que, dada la dimensión global de la actual experiencia cultural, el arte contemporáneo provee mecanismos más complejos para abrir el foro público hacia un discurso postidentidad, en contraste con los debates sobre la cultura que, exacerbados y manipulados por posturas políticas, generalmente se enredan en acertijos sin solución alrededor de la identidad. Por lo tanto, la Trienal ofrece:

Un espacio expositivo que sirva como un nervio cívico para explorar las contradicciones inherentes a la idea de exhibición nacional, que al mismo tiempo busque celebrar sus artistas y mostrar hospitalidad hacia artistas fuera del espacio nacional pero que compartan parte de su imaginario cultural. (Enwezor 2011, la traducción es mía).

Respondiendo a esta invitación, volví a *La isla de la pasión*, una novela escrita por la colombiana Laura Restrepo. En ella se reconstruyen los fatídicos hechos reales de una disputa territorial entre México y Francia sobre la Isla Clipperton, un atolón de nueve kilómetros cuadrados en aguas del Pacífico mexicano. En aras de reclamar su soberanía, el gobierno mexicano de Porfirio Díaz designó un gobernador, y en

1906 envió a siete oficiales y sus familias para que ocuparan la isla, suministrándolos por barco desde Acapulco cada dos meses. Cuando en 1910 estalló la revolución, las familias en Clipperton poco a poco fueron siendo olvidadas: finalmente el barco nunca regresó, y fueron abandonadas a su suerte. Solo algunas mujeres y niños sobrevivieron cuando un barco de guerra estadounidense los rescató en 1917. Restrepo escribió la novela durante su exilio político en México. El libro funciona como metáfora de las múltiples formas que puede tomar el exilio, habla de aislamiento y lejanías, pero también de la dulce ilusión que genera la posibilidad del regreso.

En la actualidad la Isla Clipperton, o Isla de la Pasión, es una posesión de Francia de Ultramar y está deshabitada. ¡Propiedad privada del Estado francés en la mitad del Océano Pacífico! Francia es dueña de otros diez peñones vacíos dispersos por la Antártica, el Océano Índico y el Canal de Mozambique. También tiene jurisdicción sobre otros territorios más activos: once departamentos de ultramar y territorios de ultramar con aproximadamente dos millones y medio de almas. Coloquialmente son denominados DOM-TOM (*Départements d'Outre-Mer et Territoires d'Outre-Mer*). El 2011 es el año oficial de los DOM-TOM.

Encuentro fascinante el término *ultramar*. Para mí es a la vez catatónico y como de ciencia ficción. Me remite a una era del pasado, pero también a un lugar donde pueden suceder encuentros cercanos del tercer tipo. Considero los DOM-TOM como remanentes del colonialismo. Estas zonas periféricas permanecen en una situación colonial, aun cuando ya no están bajo administraciones coloniales. Citando a Aníbal Quijano, Ramón Grosfoguel ofrece el término *colonialidad* para entender las formas continuadas de dominación cultural posteriores a la terminación de las administraciones coloniales:

La «colonialidad del poder» refiere a un proceso estructural que es crucial en el sistema mundial moderno/colonial y en la división internacional del trabajo, pues articula emplazamientos periféricos con la jerarquía racial/étnica global y la

inscripción de los migrantes del tercer mundo en la jerarquía racial/étnica de las ciudades metropolitanas globales. (Grosfoguel 2010, la traducción es mía)

Grosfoguel usa el término *colonialidad* para denotar situaciones coloniales en la actualidad. Cuando habla de situaciones coloniales se refiere a «la opresión/ explotación cultural, política, sexual y económica de grupos raciales/étnicos subordinados por grupos raciales/étnicos dominantes con o sin la existencia de administraciones coloniales» (Grosfoguel 2010, la traducción es mía).

Tomando esto en cuenta, es necesario reconocer que los nativos de los DOM-TOM disfrutaban de una posición ventajosa al interior de las estructuras de la colonialidad. Al ser nacionales franceses y por ende ciudadanos europeos, pueden migrar legal y fluidamente entre la *Métropole*,¹ sus países de origen y otros DOM-TOM. En cualquier caso, no debe olvidarse que el movimiento originario desde los DOM-TOM va de la periferia hacia el centro, es decir, desde el territorio históricamente colonizado (con todas las implicaciones que esto pueda tener) hacia el corazón de la República, su centro financiero, administrativo y cultural, si se piensa en el contexto específico de París.

¿Es posible categorizar estos sujetos móviles provenientes de los DOM-TOM como transmigrantes? Posiblemente, si se tiene en cuenta que el sujeto transmigrante es aquel que sostiene múltiples relaciones que vinculan a sus sociedades de origen con aquellas donde residen. (Basch, Glick y Szanton 1994). Ciertamente yo también me considero dentro de esta categoría. Habiendo nacido en Londres de padres colombianos, crecí entre Londres y Bogotá. Tuve a mi hija en San Juan, y la críe en Puerto Rico y Nueva York. Actualmente residimos en Los Ángeles y viajamos bastante con mi trabajo. Legalmente tengo la fortuna de poder cruzar muchas fronteras ya que tengo el pasaporte británico y la residencia estadounidense.

1 Término que usa la gente de Ultramar para denominar a la Francia continental.

Carolina Caycedo, *Foyer d'outre-mer/Hogar de ultramar*, 2011, collage digital.
Foto cortesía de la artista.



En la misma línea, los nativos de los DOM-TOM tienen acceso al resto de la eurozona y facilidad para entrar en muchos países occidentales debido a su estatus nacional francés. Sin embargo, la característica transmigratoria con la que personalmente más me identifico tiene que ver con el concepto titilante de hogar: todos los lugares mencionados han sido y de algún modo continúan siendo un hogar para mí.

Me fascina sentir y entender que el hogar y su ubicación pueden cambiar constantemente de acuerdo a la acogida del lugar a donde se llega, a la mayor o menor sensación de desarraigo del último sitio donde se vivió o trabajó, y a la intensidad de la nostalgia hacia aquellos lugares donde se creció. Para mí el hogar es un concepto vacilante, temporal, que no está fijo y que no se asocia a ningún estado-nación, sino más bien a un sentimiento y a una experiencia de pertenencias diversas.

¿En qué piensas cuando oyes la palabra hogar?

No me interesa cuestionar o delinear nociones de identidad, ya que para mí es claro que el pasado

colonial y las actuales condiciones de colonialidad de los DOM-TOM componen *etnopaisajes* heterogéneos, complejos y multiraciales. Arjun Appadurai (1996) define etnopaisaje como un paisaje particular de personas en desplazamiento que constituyen el mundo cambiante, en este caso una Francia cambiante.

Lo que realmente me interesa señalar es el concepto variable de hogar. La palabra hogar deriva del latín *focus*: lugar donde se prepara el fuego. El término francés para hogar, *foyer*, tiene tantos usos como traducciones: hogar, residencia, casa, club, fuego, foco, etc. En su ensayo «Las múltiples caras de la cosmopolis: pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico», el argentino Walter Mignolo propone la noción de *epistemología fronteriza*, o pensamiento de frontera, como una manera de romper dicotomías desde el interior de la situación dicótoma. En otras palabras, propone un cosmopolitismo crítico y en diálogo, que surge a partir de las múltiples ubicaciones espaciales e históricas de la diferencia colonial. Grosfoguel lo explica de la siguiente manera:



Carolina Caycedo, *Kundalini*, de la serie *Offerings*, 2011, diseño para vela, serigrafía sobre vidrio, edición de 1000 velas; instalación y evento en el espacio público, Nueva York. Foto cortesía de la artista.

El pensamiento de frontera es la respuesta epistemológica de lo subalterno al proyecto eurocéntrico de la modernidad. En vez de rechazar la modernidad para refugiarse en un absolutismo fundamentalista, las epistemologías fronterizas incluyen/redefinen la retórica emancipatoria de la modernidad desde cosmogonías y epistemologías de lo subalterno, localizadas en el lado explotado y oprimido de la diferencia colonial. [...] El pensamiento de frontera produce una redefinición/inclusión de las relaciones de ciudadanía, democracia, derechos humanos, humanidad y economía más allá de las estrechas definiciones impuestas por la modernidad europea. (Grosfoguel 2010, la traducción es mía)

Aceptando la incitación de Mignolo a pensar desde la frontera, me propongo cuestionar y criticar cualquier posible fundamentalismo alrededor de la idea de hogar. Se trata de desplazar el concepto de hogar (como lugar único, sagrado, estático, que provee la sensación de seguridad y calma) a partir de la perspectiva de la colonialidad periférica y subalterna² de ultramar, donde pueden surgir usos, significados y epistemologías no-occidentales del término. Espero realizar un ejercicio pluricéntrico que sugiera conexiones entre los diversos territorios y habitantes de ultramar, en vez de enfocarme en aquellas conexiones desde el centro de la *métropole* hacia afuera, que dejan a los emplazamientos periféricos subalternos y a sus habitantes desconectados entre sí.

Hogar de ultramar (Foyer d'outre-mer) se concibe, pues, como una videoinstalación construida a partir de entrevistas y conversaciones con personas originarias de los DOM-TOM que viven en París u otros territorios de ultramar. En ella se indaga sobre sus concepciones del hogar, las afiliaciones singulares o múltiples, el imaginario asociado con este concepto, sus diversos usos, y su relación con la experiencia de migrar y de viajar a través de variados territorios.

2 Subalterno como una condición de autoconciencia y no de inferioridad.

Señal-ética contra el asilamiento

El capitán Arnaud, gobernador de la misión mexicana en Clipperton, se negó a dejar la isla cuando en 1915 un buque de guerra estadounidense aconsejó y ofreció la evacuación. Posiblemente por lealtad a su patria, Arnaud decidió quedarse, abocando al completo aislamiento a los habitantes de Clipperton. La mayoría no lo resistió. En el mundo global de hoy el completo aislamiento es difícil de procurar, ni siquiera en el exilio más extremo. Sin embargo, hay que estar atentos a las imposiciones provenientes desde las jerarquías étnicas/raciales y económicas que buscan generar relaciones de una sola vía entre el centro y la periferia, y que en potencia pueden dejarnos como al capitán Arnaud y compañía.

¿Cómo podemos los artistas, siendo sujetos transmigrantes, contribuir a la comunicación y a la construcción de relaciones y contravías entre los espacios satelitales, subalternos y periféricos de la colonialidad? Las editoras de *Performing Migration* en su ensayo introductorio, plantean que:

Si las representaciones culturales intervienen en las creencias colectivas, entonces el arte, los medios y la música claramente influyen las maneras en que la experiencia migratoria es articulada y evocada, y por ende generan un impacto, directa e indirectamente, sobre el desarrollo de las políticas públicas. (Davis, Fischer-Hornung y Kardux 2010, la traducción es mía)

Siguiendo este orden de ideas, pienso que como artistas sí podemos contribuir, creando una *señal-ética* que nos invite a emanciparnos de la gran autopista de la epistemología euro/occidental y a explorar los caminitos de herradura, las rutas alternativas que la rodean y la atraviesan, abriéndonos a la posibilidad de explorar diversas trayectorias y numerosos puntos de salida y de llegada en vez de uno solo... numerosos puntos que bien podrían ser diversos y multifacéticos hogares en potencia.



Carolina Caycedo y David de Rozas, *Regla y Excepción* (fotograma), 2011, DV 2, color. Foto cortesía de la artista. Las manifestaciones emocionales humanas están presentes en cualquier estación de transporte. El antes y el después, la salida y la llegada, el saludo y la despedida, la tristeza y la felicidad, lo privado en público. Como actores cotidianos somos los generadores de todas estas situaciones.

Referencias bibliográficas

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Basch, Linda, Nina Glick Schiller y Cristina Szanton Blanc. 1994. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*. London: Routledge.
- Cárdenas, Mauricio y Carolina Mejía. 2006. «Migraciones internacionales de colombianos: ¿qué sabemos?», en: *Documentos de trabajo* n.º 30. CEPAL, Naciones Unidas.
- Davis, Rocío, Dorothea Fischer-Hornung y Johanna C. Kardux (eds.). 2010. *Aesthetic Practices and Politics in Media, Music, and Art: Performing Migration*. New York: Routledge.
- Enwezor, Okwui. 2011. «Intense Proximity: Art as Network». Ensayo inédito que acompaña la carta de invitación para participar en la Trienal de París, junio 21.
- Grosfoguel, Ramón. 2010. «Transmodernity, Border Thinking and Global Coloniality», In *Decoloniality*. Available at: <<http://decolonial-studies.blogspot.com/2010/11/ramon-grosfoguel-transmodernity-border.html>>

- Mignolo, Walter. 2000. «The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism», In *Public Culture*, Vol. 12, n.º 3, pp. 721-748. Durham: Duke University Press. Disponible en: <<http://muse.jhu.edu/journals/pc/summary/v012/12.3mignolo.html>>
- Quijano, Aníbal. 2000. «Colonialidad del poder y clasificación social». In *Journal of World-Systems Research*, Vol. 6, n.º 2, pp. 342-386. Santa Cruz: University of California. Available at: <<http://jwsr.ucr.edu>>
- Restrepo, Laura. 2004. *La isla de la pasión*. México: Alfaguara.

Sitios de Internet

- Año de los Territorios de Ultramar:
 2011-annee-des-outr-mer.gouv.fr/
 Archivos Nacionales de Ultramar, Ministerio Francés de Cultura y Comunicación:
 www.archivesnationales.culture.gouv.fr/anom/fr/
 Ministerio Francés de Ultramar:
 www.outr-mer.gouv.fr/

ERRANTE

Fernando Arias

Armenia, Colombia (1963)

Vive y trabaja en Colombia e Inglaterra

www.masartemasaccion.com, www.fernandoarias.org

Nos dijeron que se hacía camino al andar, y yo lo interpreté literalmente desde muy joven.

Un día antes de montarme a un avión para cruzar el Océano Atlántico por enésima vez, recibí la invitación de la revista *ERRATA#* para contribuir con un breve texto en el que hablara sobre mi trabajo y su relación con la «representación de los imaginarios culturales, sociales, políticos y económicos en las prácticas artísticas contemporáneas de Latinoamérica, con relación a los fenómenos de fronteras geográficas y culturales, la migración demográfica y el desplazamiento forzado». Lo primero que imaginé fue escribir el texto durante las diez horas de vuelo, allá arriba en las nubes, en el no lugar. Pero no fue así. Lo escribo en cualquier otro lugar del planeta.

Durante este breve recorrido textual, quisiera llevar al lector a través de fronteras imaginarias por las que he migrado. Mi viaje por la vida continúa, y es ese desplazamiento voluntario el que me ha permitido comparar con personas que no escogieron realizar sus viajes, ni físicos ni mentales, de manera tan voluntaria. Así ha sucedido.

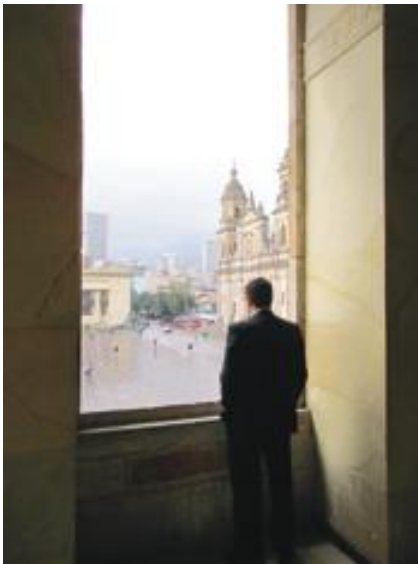
¿Y del amor usted qué piensa?, le preguntamos a Ayda, la protagonista de «Orisa», un video basado en historias fantásticas y reales, creado por los jóvenes y niños de Nuquí, Chocó (*Niños Pacíficos*, 2005–2006).

Ayda responde que amor sí hay, pero que no se lo han sabido dar a ella, que sería bueno volver a comenzar una vida, pero con nuevas oportunidades.

Desafortunada o afortunadamente —depende de donde se mire, como todo en la vida—, a Ayda no le llegó sino la oportunidad de dejar el mundo vacío, triste e incierto en el que le tocó vivir después de su desplazamiento real. A sus veintidós años fue asesinada junto a algunos narcotraficantes en Cali, tres años después de que termináramos el proyecto del video. Muchos dicen que Ayda estaba en el lugar equivocado. ¿Para cuántos colombianos, entonces, no será Colombia el lugar equivocado? Me pregunto qué pensaría Ayda cuando era constantemente asediada por eslóganes publicitarios nacionalistas, como «Colombia soy yo», «Hecho por colombianos para colombianos», «*Colombia, the only risk is wanting to stay*», «Colombia, Colombia, Colombia», o incluso como el «Dios es colombiano», usado en pancartas de nacionales ilusos durante las marchas por la paz.

La soledad es pura paja

En el 2005 gané una convocatoria para la beca *Necessary Journeys*, otorgada por el Arts Council of England y el British Film Institute. Como su nombre lo indica, se trataba de realizar un viaje necesario. Mi propuesta, en su momento, fue algo así: «El fin del mundo, la Patagonia, es el lugar de soledad que me



Izquierda: Fernando Arias, *El Observador*, 2011, fotografía.
Derecha: Fernando Arias, *Lo que hay que decir*, 2011, fotografía. Cortesía del artista.

permitirá experimentar la desolación y libertad que necesito para realizar este viaje necesario [sic]. Un viaje en el tiempo y el espacio para reflexionar sobre mi identidad cultural y nacional que me ha tocado repensar desde otros territorios, otras perspectivas [y blablablá...]» La ruta de viaje consistía en tres puntos claves que, al ser unidos, forman un triángulo: Londres – Chocó (Colombia) – cabo de Hornos (Argentina) – Londres.

Al trazar líneas entre dichos puntos en un mapa y recortar la parte del continente suramericano, este se puede levantar y doblar por el revés hasta que la punta de cabo de Hornos en la Patagonia se toca con las costas de Europa. La idea era llegar al destino señalado en Argentina, tomar esa punta del continente y llevarla de vuelta para unirla a Europa, y así, juntar esos dos lugares donde, en proporciones casi iguales, ha transcurrido mi vida. El video que resultó de este viaje, *The World is in a sTate* (2005), y el cual fue presentado en un simposio en la Tate Modern Gallery de Londres, muestra que no me fue posible desembarcar en cabo de Hornos. Después de seis semanas de travesía, el propósito del viaje necesario demostró ser un intento fallido.

Hay respuestas que nunca encontraremos, por más que las busquemos, ya que no existen. Aunque planeemos

mucho y tratemos de imaginar la ruta, el camino no está trazado. En mi afán por conseguir la paz para Colombia (*Camino hacia la paz*, 2002), me desplazé desde Bogotá hasta La Paz, en Bolivia, preguntando por una solución para lograrla. En el mercado de las brujas me recomendaron unos amuletos, inmersos en frasquitos con líquidos amarillentos, que me traerían paz y tranquilidad.

En otro intento marrado, esta vez al tratar de vender unas camisetas que hacían parte de la parafernalia *Re-Erección* (2006), con la que promocioné la campaña de reelección del presidente Álvaro Uribe, afuera del Consulado de Colombia en Londres, la Policía londinense arrestó a una de mis colaboradoras justo en el momento en que complementaba mi frase «se vende... se vende», con las palabras «se vende el país... se vende el país». Junto a otras seis personas que atendieron mi llamado para apoyar la campaña, nos tomó una tarde entera convencer a las fuerzas policiales de que no éramos guerrilleros, como lo había señalado una funcionaria del Consulado.

La ley inglesa dice que si una persona cree algo con relación a otra y lo expresa (*honestly held belief*), y si esa creencia no está por fuera de lo razonable, entonces un juez puede estudiar el caso. En esta

situación la creencia no llegó tan lejos, pero aún así, a mi colaboradora le tomaron una muestra de ADN, todo por el intento de una funcionaria del Estado de aplicarnos la (in)justicia al estilo *falso positivo*.

Santos positivo

La visita oficial del presidente Juan Manuel Santos a Londres coincidió con mi llegada a la ciudad. Él venía de realizar otra visita a Turquía, que como Colombia, también ha sido incluida en la lista de los Civets, los futuros seis países emergentes, junto a Egipto, Indonesia, Vietnam y Suráfrica. Cuando me enteré de que Santos ofrecería una charla en el London School of Economics, donde estudió entre 1973 y 1974, la curiosidad hizo que solicitara una entrada a través de Internet, aunque advertían que los cupos eran muy

limitados. La suerte estuvo de mi lado, me dieron la boleta de ingreso.

Como buen ciudadano colombiano de la diáspora temporal, asistí. Junto a un grupo de estudiantes de economía y tal vez futuros presidentes de sus países de origen, presencié una clase intensiva de cómo se vende un país. Resulta paradójico que minutos antes de comenzar la charla, la presentadora de uno de los medios radiales de Colombia que cubrían la gira me preguntara si podría colaborarles haciendo la traducción simultánea de la charla para su emisora.

«*Colombia, prosperity for all*» era el título del catálogo oficial de la visita que fue repartido entre los asistentes. Al escuchar hablar a Santos, de manera

Fernando Arias, *SALE*, bronce, (imagen gráfica para campaña de Se vende el país), 2010.
Foto: cortesía del artista.





Fernando Arias, *Ratzinger*, 2010, fotografía, pancarta para marcha en contra de la visita del Papa a Inglaterra. Foto cortesía del artista.

muy positiva sobre todas las maravillas que ofrece Colombia en cuanto a recursos naturales, petróleo, agua, minería y en general sobre todo lo que se puede vender —en muchos casos, como la realidad lo ha demostrado, sin importar a costa de qué—, me convencí una vez más de que mi trabajo reciente, la escultura en bronce *Sale* (2011) es la perfecta imagen para esta campaña promocional del país, cuyo objetivo principal es atraer la inversión extranjera para mejorar la infraestructura de Colombia y para satisfacer la adicción del mundo contemporáneo al crecimiento económico.

Le ofrezco al presidente Santos y a su gabinete que adopten la imagen de *Sale*, inspirada en el famoso signo *Love* (Robert Indiana 1975), para que la utilicen en su campaña promocional. Como logotipo adicional podrían usar mi imagen de las cordilleras *Agua que*

no has de beber (2011), también en bronce, bañado en oro, con puntos de piedras preciosas insertados en los páramos y fuentes de agua. Lo reconozco, la alocución del presidente Santos me recordó que yo había estudiado Publicidad y mercadeo.

Cuando se terminó el evento y salí a la calle —mas no por la misma puerta por la que el presidente abandonó el edificio—, había un grupo de personas, la mayoría colombianos que, acostados en el piso, representaban a los muertos y desaparecidos, víctimas de los «falsos positivos». Otros acompañaban el acto con pancartas y sonidos repetitivos de tambores a la vez folclóricos y macabros.

Un sabor amargo me dejó aquel momento: las palabras del presidente más el aire que se respiraba en el recinto, producto de la dinámica de sumisión, misterio

y ese toque de ineptitud para programar las cosas al que somos muy propensos los colombianos. Monté mi bicicleta y regresé a casa pensando en lo qué habría pasado si hubiese aceptado aquella petición de última hora, la de la periodista, para hacer la traducción simultánea. Pudo ser la perfecta oportunidad para tergiversar la realidad a través de los medios, como solo a través de ellos se puede hacer.

Para *La verdad a medias* (2010) me convertí en la personificación de un país que vive en un tiempo y espacio ficticios. Asumí el papel de intermediario entre la prensa y la gente, en este caso desde los diarios *El Tiempo* y *El Espacio*. Cada día, durante una semana, me puse una camiseta impresa con la primera página de estos periódicos y salí a caminar. En la parte delantera, las camisetas llevaban estampadas dos frases: «Ni El Tiempo ni El Espacio podrán borrar lo que me hiciste soñar» (Kylie Minogue, 1968) y «El Tiempo y El Espacio son sólo una ilusión» (Berkeley, 1685–1753). Durante siete días anduve sin rumbo por las calles de Bogotá para recordarle a la gente, y a mí mismo, lo que es vivir en una sociedad en la cual las noticias se basan en verdades a medias. ¿Cuántos lo percibirían?, no tengo idea.

Me vendo... no me vendo

Decidí no vendarme, y que nadie me ponga una venda. Para mis desplazamientos a través de las fronteras he emitido mi propio pasaporte, elongando el escudo nacional hasta formar una bala. He repensado la bandera de Colombia basándome en el sueño americano y he usado el himno nacional para musicalizar el ritmo de erecciones genitales que recuerdan el anacronismo y el machismo de algunos gobernantes colombianos. He firmado un contrato en notaría para que un compatriota en vía de extinción me dé sus cenizas. He promovido asiduamente el «derecho a la desnacionalización voluntaria hasta la abolición de la muchacha del servicio» (*País para quién*, 2010). También he participado en marchas en contra de las políticas del Vaticano cuando el Papa se desplaza, o mejor dicho, cuando lo desplazan, para realizar sus visitas de Estado (*Ratzinger*, 2010).

De Dios me libre

«Desplazarse está de moda
Ya sea de ida, ya sea de vuelta
Al andar se hace camino
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar
Cuando de nada nos sirve rezar».

NOMBRAR LAS COSAS: HISTORIAS DE DESPLAZAMIENTO*

Hannah Collins

Londres, Reino Unido (1956)

El año, 1992, el lugar, Estambul: el punto de encuentro simbólico y físico entre Oriente y Occidente, el que abarca ambos. *Signs of Life* fue la primera de una serie de imágenes que exploraba la relación de Estambul con su propio presente por medio de varias fotografías murales a gran escala. Estambul se ha visto unida y dividida por valores culturales y políticos en varias ocasiones a través de los siglos. *Signs of Life* se realizó en un momento en el que las mercancías traídas de la agonizante Unión Soviética creaban un rastro visual que iba de Oriente a Occidente: uniformes militares, íconos, gorros de piel y binoculares encontraban su lugar en las esquinas de Estambul. Mientras creaba las imágenes llevaba un diario:

En el centro de la ciudad el aire inmóvil es viejo y sin vida en los lugares en que el calor se concentra y parece temblar como escuchando la erupción de un terremoto desde abajo. Talleres olvidados y abandonados se recalientan, consumiendo los hornos hirvientes que albergan. De vuelta en las calles, el puerto se convierte en un mercado, la playa en un parqueadero y los muros que se desmoronan permanecen quietos mientras la gente, siempre rumbo a casa, sigue caminando.

Desde la cima de una colina cercana, las personas miran la ciudadela antes de volver al bus y seguir el viaje. Abajo, de pie junto al agua, un hombre me contó una historia en la que el río se ha secado a la luz de la luna y la gente lo atraviesa caminando.

In the Course of Time, un proyecto que empezó pocos años después, incorporó la imagen de un cementerio en Polonia. Llamé a esta imagen *The Hunter's Space*. Cuando se hizo posible entrar a la antigua Unión Soviética, emprendí viajes a través de Polonia a lo largo de dos años. Las obras resultantes actúan como testigos y evidencia. La obra ofrece un residuo fotográfico de vidas pasadas y una imagen de la naturaleza que envuelve el Cementerio Judío de Varsovia, abandonado y dejado atrás por los eventos del siglo XX. Construí la imagen a escala humana, reflejando las tumbas y los árboles en una imagen panorámica. En el diario de 1995 escribí:

El sol sale y se levanta sobre los bosques. Pequeños ratones corren entre la maleza. El murmullo de unos cantantes flota en el aire con las canciones de los pájaros de la mañana y en la distancia está presente el sonido de los carros que pasan.

Un camino difuso entre los árboles verticales marca el espacio del cazador. El cazador lleva flores y busca alrededor de las piedras planas y

* La traducción del inglés al español de este texto es de ERRATA#

Hannah Collins, *Gypsy Camp*, en *In the Course of Time/ The Hunter's Space*, 1995, impresión de plata montada sobre algodón, 262 x 585 cm. Foto cortesía de la artista.



grises, vencidas por el abandono de la naturaleza en una masa de pacífico verde. En este, el más ausente de los lugares concurridos, los visitantes buscan sus experiencias de infancia y sus almas se hacen compañía con mi mente finisecular. El cazador se mueve a través de este espacio enmalezado de la manera más silenciosa y deja que la brisa eleve suavemente su espíritu.

Otra imagen se convirtió en un vínculo entre las imágenes más tempranas de tiempo y lugar y obras más recientes como *Gypsy Camp* e *In the Course of Time*. Creé una imagen de un asentamiento temporal de gitanos a las afueras de Varsovia. Busqué que la sensación de la superficie de la imagen impresa a mano fuera igual a la de la superficie de los materiales a los que aludía: materiales familiares y cotidianos como tierra, madera y bolsas de plástico que estaban siendo usados para fines vitales básicos como dormir y comer. Quería que quien viera la imagen pensara en entrar en ella y sintiera su otredad y la frustración de la falta de comunicación que ofrecía. Como dijo Susan Sontag, «hoy todo existe para terminar en una fotografía». Se sentía como un acto de resistencia a esa afirmación: un vínculo en la comprensión de la migración y lo provisional.

Estos momentos tan silenciosos y solitarios de crear imágenes fueron la preparación para el encuentro con

la realidad de los desplazamientos contemporáneos, donde nunca hay una imagen o una historia sino, inevitablemente, muchas imágenes y muchas historias. Cada una de ellas puede convertirse en parte de la reinterpretación y la recreación de la filmación. Estos recuentos múltiples no aceptan una interpretación lineal y con frecuencia se prestan más para varias formas sobrepuestas por medio de imágenes fotográficas, filmes en pantallas múltiples o grabaciones de sonido.

Signs of Life e *In the Course of Time* fueron parte de un proceso de aceptación de mis orígenes judíos y polacos y del acto de migración de mis propios ancestros. Más adelante, *La Mina* (2001–2004) —un trabajo realizado con gitanos que viven en La Mina, una enorme urbanización construida por Franco en Barcelona— se relaciona más con mi vida actual como inmigrante en España. A partir de mi propia migración pude comprender ciertos aspectos de vivir con lo desconocido y el sentido de la travesía. Con esto no me refiero a las particularidades de acampar o moverse, sino a las sensibilidades cambiantes que se vuelven parte de la vida cotidiana cuando uno se separa de sus orígenes, y a cómo uno las lleva consigo o las deja atrás.

Al comenzar a trabajar en *La Mina* me dispuse a explorar terrenos compartidos con una comunidad, sin



Hannah Collins, *La Mina*, 2001–2004, instalación con cinco pantallas, Universidad Nacional, Bogotá, 2010. Foto cortesía de la artista.

poner límites inicialmente a la eventual forma que la obra podía tomar. Las reglas básicas para el trabajo surgieron de discusiones con la comunidad y del proceso de escritura de un guión. Escribimos un guión base con la comunidad, pero este se vio influenciado por los contratiempos, la espontaneidad y los desafíos del entorno físico. El engorroso aparataje cinematográfico necesario para la producción —«el escenario de ser visto»— fue visible para la población gitana pero no para la audiencia, y afecta el contenido del documento.

Yo era consciente de que la audiencia sabría poco acerca de la cultura de los gitanos, sobre la que se desarrollan sus historias, así como sobre las dinámicas situacionales del trabajo. En esta circunstancia, el espectador se convierte en autor arrojado a la errancia y al territorio que la obra evoca. *La Mina* cruza tres días y tres noches en un agudo contraste con el pulso de cronología lineal de los medios de entretenimiento contemporáneos. La temporalidad es un espacio exterior al paso de tiempo regulado y generador de ganancias. Trabajé sobre relaciones esculturales con el espacio y la escala, y me enfoqué

en la figura y el gesto, la comunidad y lo individual, para retratar la cultura nómada gitana. Filmé todo un poco desde abajo, de modo que la autoridad natural fuera de los participantes en la obra en lugar de pertenecer a la audiencia. Las cinco pantallas permiten que las ideas sean exploradas: las pantallas se comportan de modos distintos durante las diferentes secciones de la obra y fluctúan entre dar una sensación de autoridad en una secuencia y volver a un rol más descriptivo en otros momentos. Es posible ver diferentes perspectivas en *La Mina* mientras esta media entre documentos fílmicos, situaciones sociales y escenarios teatrales.

Después de *La Mina* he colaborado con los gitanos por más de diez años, lo que tuvo como resultado varias obras. Hacer *La Mina* me puso en una relación cercana con una comunidad en un momento de profundo cambio al inicio del siglo XXI. A partir del 2001, España empezó a aceptar muchos más inmigrantes, y la posición de los gitanos como minoría dominante, poco conocida o comprendida, fue desafiada. Durante los últimos diez años, mientras la ciudad crecía, la periferia de Barcelona ha cambiado hasta casi ser irreconocible. En 2007 realicé una obra corta que hacía seguimiento y filmaba de

nuevo las locaciones originales de *La Mina* en un proyecto para mapear el territorio (*La Mina 2007*). En la yuxtaposición de imágenes originales y posteriores se hacen obvias y reales las fracturas y fisuras de la ciudad en crecimiento, mientras devora la periferia y a quienes viven en ella.

Desde entonces he procurado ampliar mi trabajo con los gitanos. Intento dar más viabilidad y profundidad al acto original de la conexión. En *Drawing on the City*, un proyecto de escultura realizado con el apoyo de la ciudad de Barcelona, creé una ruta desde el centro de la ciudad hasta la periferia donde se encuentra La Mina. A lo largo de la ruta trabajé con arquitectos del 51% Studios de Londres para encontrar formas de conmemorar el pasado y proponer al mismo tiempo nuevas relaciones en el presente y el futuro. Una parte de este proyecto es *A Place for Horses*, el cual propone un mural de trescientos metros de largo (el largo de uno de los bloques de la urbanización La Mina) hecho con huellas de una carrera de caballos que se realizó con la comunidad. Los caballos dejaron marcas en el concreto húmedo colocado horizontalmente; luego, el concreto se cortó y se instaló en posición vertical sobre el

muro. Cuando las viviendas hayan desaparecido, las relaciones con los caballos y la naturaleza que los gitanos intentaron preservar permanecerán en forma escultórica.

Parallel, una obra de proyección en tres pantallas, se centra en la experiencia de tres migrantes africanos que viven en tres ciudades europeas. Tras *La Mina*, he trabajado de manera más y más directa con personas para reconstruir su experiencia en filmes o con grabaciones de sonido. Las recreaciones permiten a los protagonistas expresar dónde se encuentran en el tiempo y el espacio en relación con su propio estado psicológico y son la base para obras escultóricas, fílmicas y fotográficas. *Parallel* explora las vidas coincidentes que llevamos en la ciudad europea donde nos rozamos con otros cuya experiencia y condiciones de vida son el resultado de circunstancias desconocidas.

Los tres migrantes —Dewa, un hombre camerunés de 28 años; Pamela, una mujer de 33 años proveniente de Uganda, y Constantine, una mujer de 32 años de Costa de Marfil— se están adaptando a ciudades europeas distintas. Cada uno de ellos trae consigo

Hannah Collins, *Parallel* (still de video), 2007, 28 min, 3 canales HD, filmado en super 16mm, Basilisk Communications Production. Foto cortesía de la artista.



los recuerdos y circunstancias de un lugar que no pudo apoyarlos, y ciertas expectativas sobre Europa. Cada uno responde a sus circunstancias de diferente manera. Trabajé con un actor y un tutor para apoyar a los tres protagonistas en la recreación de su pasado. El resultado es una obra en tres pantallas donde cada uno realiza las actividades de su vida diaria, interrumpidas por secuencias de memoria que son improvisaciones basadas en su vida en África. Tres pasajes en el tiempo se yuxtaponen de una manera que sería imposible en la realidad cotidiana. *Parallel* permite una nueva relación con el espectador, a quien ofrece un rol activo para realizar conexiones entre los tres filmes y crear los eslabones faltantes. *Parallel* es un trabajo difícil de ver, pues en él se enfatizan la discontinuidad y la diferencia. El espectador se queda sin un lugar cómodo para estar, y la obra no es lírica.

Solitude and Company, mi obra más reciente sobre migración, es mucho más fácil de ver. La narrativa visual es un film en secuencia rápida de una fábrica

abandonada en Roubaix, en el norte de Francia. Allí, donde alguna vez la industria textil dominó el paisaje y las vidas laborales de esta región en el paisaje postindustrial de Europa del norte, ahora yacen ruinas. Fábricas que estuvieron activas hasta finales del siglo XX son ahora edificios abandonados y arruinados, cercados y vigilados, inaccesibles. En un área que alguna vez albergó casi exclusivamente al pueblo Flamenco, se ha asentado un nuevo grupo de migrantes provenientes de Argelia. Ellos están rodeados por un paisaje con una identidad visual con la que no tienen un vínculo y por edificios a los que nunca han entrado.

Hice un film que pasaba tiempo en ese lugar inaccesible y cuya banda sonora consiste en grabaciones de los sueños de los argelinos. Cada persona trabajó con un tutor para encontrar formas de grabar sus sueños como si estuvieran en ellos. El resultado constituye un documento que muestra aspectos ocultos de la migración, el más mental e imaginario de los lugares al que todos podemos ir cuando nuestras circunstancias físicas nos dejan escapar y nuestras mentes son libres de vagar por otros lugares y por el pasado.

EN EL UMBRAL: ESPACIOS SOCIALES EMERGENTES

Juan Fernando Herrán

Bogotá, Colombia (1963)

Los proyectos *Campo Santo* (2006), *Escalas* (2008–2011) y la obra *Espina dorsal* (2009–2010), giran parcialmente alrededor de la idea de que la conformación del espacio público es en sí misma un acto de definición de identidad. Antes de prestarme a equívocos, hablo de una concepción de espacio público que no está mediada por la institucionalidad. Me refiero a un espacio propicio para el encuentro de intereses y necesidades de una comunidad, que es designado, marcado y conformado a través del uso y de procesos participativos de un conglomerado humano. Se trata de un proceso de construcción de lugar que acoge en términos simbólicos a sus habitantes, dotándolo de sentido.

Durante el desarrollo del proyecto *Campo Santo*, hablé con algunos campesinos que viven cerca al Alto de las Cruces, lugar que ellos han elegido para conmemorar la muerte de sus seres queridos a manos de la violencia. Me decían que el lugar propiciaba un vínculo espiritual consigo mismos y con las personas ausentes, el cual era indicado por el símbolo de la cruz elaborado con materiales del lugar. De esta manera se compartía un sentimiento que se materializaba, se hacía visible y, que por su reiteración, se volvía un acto común. Un aspecto inquietante de este hecho es la necesidad que tiene la comunidad de expresar, en un lugar determinado que pareciera no existir en el ámbito social y cultural convencional, una situación

que en principio es individual pero que se comparte y se manifiesta en términos simbólicos. Para ello, se apropian de un lugar al cual solo se puede llegar a través de una trocha que se adentra en el bosque andino. Este paraje les ofrece la tranquilidad y reposo que buscan. Así, el lugar es señalado y dotado de sentido por medio de un acuerdo tácito. ¿Por qué se necesita un lugar externo? ¿Por qué el cementerio no les es propicio? Las respuestas tienen que ver en parte con el hecho de que la causa de muerte de estos seres queridos no ha sido natural, y que es preferible dentro de un contexto de temor que los vínculos sociales se mantengan anónimos. Por ello, ninguna de las cruces posee nombre. Esto también explica por qué estos signos son realizados con materiales efímeros. En efecto, la construcción del signo de la cruz tiene sentido en el lugar y momento en que la persona medita sobre el ser ausente. Aunque el duelo se cumple en el silencio y el anonimato, también se teje un vínculo social que unifica y solidariza a las víctimas.

Es sintomático que para llegar al Alto de las Cruces, se necesite de un desplazamiento que no es únicamente espacial; también es psíquico. La vida les reclama la búsqueda de otros espacios para completar las exigencias que la misma realidad les ha planteado. Aunque este desplazamiento podría ser inherente a la vida misma, en nuestro medio se plantea de forma reiterativa como una respuesta a la imposibilidad



Juan Fernando Herrán, s.n. (encenillo), 2006, impresión inkjet, 99 x 148,5 cm.
Cortesía del artista.

de conseguir dentro del contexto social, cultural y político un espacio justo. Por ello, una buena parte de nuestra sociedad se encuentra en tránsito y esta situación, que por definición debería ser temporal, se vuelve permanente.

Dentro del proyecto *Escalas*, realizado en la ciudad de Medellín, la dupla desplazamiento y espacio público se hace presente de manera diferente. En esta ciudad, entre 1983 y 1994, se erigieron cientos de esculturas en el espacio público que aun hoy en día definen en cierto grado la idea que tiene el ciudadano común sobre la escultura y las relaciones que establece con la ciudad.¹ La gran mayoría de estas piezas acoge los

parámetros del modelo modernista, esquema basado en la autonomía de la obra de arte y la confianza en su gramática formal. Este modelo no contempla las relaciones de sentido que se tejen en el entorno y las lógicas sociales y culturales. Debido a esta situación, y por un posicionamiento contrario al esquema de la escultura pública de raigambre modernista, mi indagación en el proyecto *Escalas* se centró en la búsqueda de expresiones tridimensionales en las zonas periféricas de la ciudad que, desde una perspectiva contemporánea, pudieran ser consideradas como intervenciones de carácter escultórico en el espacio urbano.

El rasgo distintivo de que la gran mayoría de estos conglomerados humanos surgieron como barrios de invasión, pone de manifiesto el hecho de que su configuración no obedece a procedimientos urbanísticos reglamentados sino que, por el contrario, los procesos de posesión, loteo y construcción responden a una situación previa, que está relacionada con el desplazamiento forzado. En estas circunstancias se busca

1 El auge de la escultura pública en la ciudad se desarrolló al amparo del Acuerdo sobre Obra de Arte, n.º 36 de 1982, mediante el cual el 70 % del valor del impuesto de construcción debía ser destinado al apoyo de la cultura. Aunque para su ejecución se contaba con una gama de posibilidades, en términos prácticos la gran mayoría de los constructores terminaron encargando y ubicando piezas escultóricas en el espacio público como un aporte al patrimonio cultural de la ciudad.

afanosamente un anclaje, un sitio donde ubicarse para empezar de nuevo.

Esta urgencia es tan básica y apremiante que los nuevos pobladores buscan un lugar para dormir. Por ello, el loteo es primordialmente un acto de apropiación, una demarcación que hace concreta la noción de espacio y que inicia el proceso de inclusión. Se conquista en primera instancia el terreno, esculpiendo la topografía a punta de pica y pala. Entonces aparece la horizontal que de manera contundente se opone a la inclinación del terreno. Luego, el concepto de lugar se grafica, se esboza espacialmente. Finalmente, esa idea se materializa a partir del uso de materiales y procesos constructivos básicos que dan forma a la morada.

Un habitante del barrio La Quebra comentaba:

Hace ocho años compré el terreno y durante todo ese tiempo he esperando tener el dinero para hacer la casa, hasta que me di cuenta que

ese día no iba a llegar. Por eso, hace dos semanas me vine a vivir acá y empecé mi casa con los materiales que me voy encontrando.

Dentro de ese proceso de reubicación, y apoyándome en lo que Mircea Eliade ha llamado *los ritos de tránsito*, el habitante pasa por tres etapas esenciales: separación, situación liminal o de umbral y reincorporación en la organización social. En nuestro medio, este discurrir fundamental no está exento de tropiezos y dificultades. Lo alarmante es que, con mucha frecuencia, los habitantes de estos barrios no cumplen dicho ciclo sino que por el contrario terminan viviendo en un estado liminal, en un espacio intermedio donde su posición ante la sociedad es incierta, tanto en términos laborales como sociales y políticos. La denominación de estos lugares como barrios de invasión, barrios piratas, zonas marginales, cinturones de miseria o incluso la denominación equívoca de estas zonas como *comunas*, nos señala que existen circunstancias de exclusión y anormalidad. Parecería que estos lugares

Juan Fernando Herrán, *Bifurcación*, 2008, impresión inkjet, 108 x 163 cm.
Cortesía del artista.





Página izquierda y derecha: Juan Fernando Herrán, *Espina Dorsal*, 2009–2010, instalación en madera, dimensiones variables, Palais de Glace, Buenos Aires. Fotos cortesía del artista.

están por fuera de los parámetros sociales y culturales imperantes.

Si el problema fuera tan solo de denominación sería menos apremiante, pero se trata de una situación integral. Recordemos que «un lugar es condición necesaria para el ejercicio de la autonomía» (Jaramillo 2004, 94). Pero esta condición no es solamente física. La noción antropológica de *lugar* se articula en referencia a las prácticas sociales tejidas en un medio específico y contempla también la dimensión simbólica. No es una razón económica la que justifica el trabajo comunitario en relación a los procesos de construcción llevados a cabo en esas zonas. Estos son un legado cultural: un vocabulario que se aprende y se pone a prueba todos los días, una serie de ejercicios territoriales eficientes y significativos en ese trasegar hacia la inclusión. Los procesos comunitarios de construcción hacen partícipes a los habitantes del espacio del otro y formulan un espacio social que se expresa, por

ejemplo, en los senderos y escaleras que allí conforman el espacio público. Cuando los habitantes participan de dicho espacio, definen su territorio, lo incorporan a su ser, lo interiorizan.

Cuando Marc Augé habla de la «necesidad de pensar la identidad», lo hace desde una perspectiva múltiple donde se simbolizan «los constituyentes de la identidad compartida, de la identidad particular y de la identidad singular. El tratamiento del espacio es uno de los medios de esta empresa» (Augé 1990, 57).

El espacio social es así un contenedor de perspectivas. También articula las nociones de lo público y lo privado. La primera vez que subí al barrio Las Independencias en el año 2007, me llamó poderosamente la atención la manera como las casas y las escaleras se imbricaban, cómo los volúmenes de las viviendas estaban definidos no solo por el tamaño del terreno sino que su forma aludía a un crecimiento irregular y constante que no



parecía tener límites. Mi interés por la forma de las casas y escaleras se complementaba con la percepción del sonido que cambiaba constantemente al pasar de vivienda en vivienda. O se escuchaba alguna emisora radial, o el último éxito de reggaetón, o las expresiones de los habitantes que, aún estando dentro de sus casas, se hacían públicas. Era una extraña sensación de intromisión. En estos lugares, la tajante división entre lo público y lo privado es inexistente. Así como las escaleras de acceso a una casa son una prolongación de la misma sobre el espacio público, los sonidos de los habitantes de estos barrios se combinan y entrecruzan en un paisaje sonoro que hace consciente al transeúnte de una estructura social abigarrada, entremezclada. No sobra mencionar que la mayoría de los habitantes de estos barrios periféricos proceden de distintas regiones del país. Por ende, sus tradiciones y costumbres son diversas. Esta situación, que bien podría ser positiva, también crea roces y tensiones. De esta manera, este nuevo ámbito social demanda

negociación y acoplamiento; un ejercicio de adaptación que es en sí mismo una práctica social.

Pero regresemos al entorno que nos ocupa. Así como podemos acercarnos a estos lugares desde la perspectiva arquitectónica o sociológica, también se hace evidente que es a través del cuerpo como logramos comprender el trabajo y esfuerzo que representa la existencia de estos barrios y en particular de su espacio público.

La escalera es un elemento que de manera efectiva negocia con una situación dada. La inclinación del terreno se sortea mediante la combinación de dos vectores. La huella y la contrahuella varían de acuerdo a las características de la superficie y a la necesidad de ascender. Pero dicha ecuación está atravesada por la dimensión corporal. La altura de los escalones, la inclinación y demás variables son una proyección del cuerpo, de sus capacidades y limitaciones.

En ocasiones su conformación está tan íntimamente relacionada con las dimensiones corporales y la *economía del esfuerzo* que es posible ver en determinados segmentos cómo la profundidad de los escalones es de quince centímetros, la mínima distancia para ejercer un apoyo, o que están diseñados para apoyar alternativamente el pie derecho o el izquierdo. Con ello la escalera no solo es eficiente sino que se vuelve un reflejo de las personas que la conciben y construyen, y también de los cuerpos que la usan.

La conformación general de estas estructuras exhibe unas lógicas que negocian las características topográficas y las demandas corporales, pero también dejan entrever una serie de conceptos y valores que permean a este conglomerado social. La persistencia, resistencia y obstinación parecen ser características básicas de la población. Se trata, sin embargo, de una situación que aunque se vuelve cotidiana implica una condición de límite.

La trama barrial de senderos y escaleras es sorprendente. A partir de trayectos que sinuosamente conquistan el terreno, aparecen ramificaciones que se extienden por la superficie inclinada de la montaña, dando paso finalmente a las escalas que permiten el acceso a cada casa. Estas últimas construcciones son únicas y dan respuesta a situaciones particulares que tienen que ver con la ubicación de la morada, su altura sobre el piso, y también con la posición de la puerta y la distancia que hay que franquear para conectarse con la escalera principal.

Este acoplamiento, esta extensión de lo privado en el ámbito de lo público es lo que da pie a la obra *Espina dorsal*, la cual indaga en términos espaciales y materiales sobre lo que implica la coexistencia de los elementos mencionados. La escultura retoma el esquema constructivo de las formaletas o moldes en madera que se utilizan para vaciar el concreto. La inclinación, disposición y el tamaño de los escalones están basados en estructuras reales y han sido realizados a partir de segmentos que se encuentran en diferentes barrios de la ciudad. Así, la pieza no se plantea como

una invención sino que es fiel a las circunstancias reales de donde proviene.

La obra plantea una enorme estructura que se levanta sobre el suelo y que conquista el espacio, apoyándose en soportes que se elevan paulatinamente hasta los once metros. A pesar de su tamaño, la pieza ostenta una fragilidad que hace eco a la inestabilidad y precariedad de la construcción social a la que se refiere. *Espina dorsal* alude a un territorio que está en constante cambio, que se construye como urgente respuesta a una realidad adversa.

La construcción de los territorios descritos en este artículo se presentan, por un lado, como una perentoria necesidad que acoge realidades convergentes y las dota de sentido. Sin embargo, estos espacios responden a dinámicas sociales de gran complejidad que señalan simultáneamente la incapacidad de nuestra sociedad para ofrecer espacios incluyentes. Recordemos sin embargo que «las fronteras y los límites, los puntos neutrales y los umbrales, cambian a medida que cambian los ejercicios de territorialidad en el espacio» (Echeverri y Rincón 2000, 153).

Referencias bibliográficas

- Augé, Marc. 1990. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Echeverri, María Clara y Anélido Rincón. 2000. «Ciudad de territorialidades: polémicas de Medellín», en: *Investigaciones 22*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Jaramillo, Ana María et ál. *Miedo y desplazamiento. Experiencias y percepciones*. Medellín: Corporación Región.

DIÁLOGO SOBRE LA FELICIDAD

Kevin Simón Mancera

Bogotá, Colombia (1982)

Alma Sarmiento* Amigo, con motivo de tu participación en *ERRATA# 5* me planteaste que aprovecháramos el entusiasmo y las ganas de trabajar juntos e hiciéramos una especie de entrevista, un diálogo. Acá va entonces un intento. Yo pregunto, tú respondes.

El tema de este número de la revista, migraciones y desplazamientos, se puede relacionar con tu más reciente trabajo, *En busca de la Felicidad* (peregrinaje a territorios llamados Felicidad), donde has decidido hacerle frente a la felicidad como problema *formal*, que se puede concretar, que se puede encontrar en un mapa, en un territorio, específicamente en 13 lugares llamados Felicidad que localizaste en ocho países diferentes de América Latina. A estos lugares partiste con unas cuantas libretas, una cámara fotográfica y algunos buenos libros. Las libretas las has llenado de dibujos y son, como me contaste en un *mail* «casi [...] seres autónomos, que crecen solos y yo solo les doy una manito». Eres entonces un peregrino que parte de lo virtual (mapas digitales) para llegar a lo real. ¿Cómo y por qué decidiste ir en busca de la felicidad de esta manera tan *sentimentalmente cartográfica*?¹

* Alma Sarmiento es una artista colombiana que vive en París desde el 2009. Actualmente está terminando una Maestría en Artes Plásticas en la Universidad Panthéon-Sorbonne. Escribe, hace collages, dibujos y videos.

¹ Expresión tomada del artículo de Suely Rolnik titulado «Sentimental cartography», publicado en el Catálogo de la XXIV Bienal de São Paulo de 1998.

Kevin Mancera En el 2008 viajé por primera vez fuera del país, llegué a Buenos Aires con la esperanza de viajar más rápido que mis fantasmas. Pero la decepción fue inmediata porque aún en otro lugar estos continuaban dentro de mí. Además comprendí que los viajes no tenían incluida la porción de felicidad que siempre me habían prometido. Todo lo contrario, estando lejos de casa, las cosas no eran necesariamente fáciles.

En una visita a la Biblioteca Nacional de Argentina, consulté la Colección de atlas y, en uno de ellos, me encontré con un lugar, una mina ubicada a 1.100 km de Buenos Aires, llamada La Felicidad. Armé una expedición a partir de la información que recibí vía *mail* del dueño de La Felicidad. Él me informó que esta se hallaba cerca de la frontera con Chile, en un pequeño pueblo de 2.800 habitantes llamado Andacollo. En el camino, sin embargo, me encontré con un obstáculo. Se trataba de una pesada capa de nieve que bloqueaba la entrada a la zona de las minas. Mi visita quedó frustrada a tan solo 3 km de carretera, y frente a un aviso de los bomberos de la región; si me aventuraba a caminar por esas zonas, ellos irían a buscarme, únicamente tres meses después, cuando llegara la primavera.

En ese viaje surgió el proyecto que describes y que ocupa mis días actualmente.

AS El encuentro con la felicidad se construye con un dibujo sobre un territorio, se trata de una *felicidad*



Laraos, Lima, Perú, a 10 km de distancia de la felicidad, 2011.
Foto: Kevin Mancera.

que es territorio y que en el camino que arrastran tus pies (o en el camino que *arrastra a tus pies*), en tanto que se recorre, es una felicidad territorializada, *colonizada*, explorada, ¿esto es algo parecido a una utopía? Y, pregunta obvia, ¿construyendo o recorriendo el territorio de la felicidad, la has alcanzado?

KM Desde que empezó el proyecto estuvo presente la imposibilidad de encontrar la felicidad. Tratar de encontrarla como territorio se puede convertir en un último recurso. Los desplazamientos eran largos y no a lugares de fácil acceso, lo cual hizo más bella pero complicada la búsqueda. Por otro lado, el ritmo del viaje lo impuso el dibujo: me quedaba en cada lugar el tiempo que tardaba en completarse un dibujo.

Primero tenía que recorrer los sitios donde paraba. Y luego me ponía a dibujar algunas cosas que encontraba en el camino. Como soy lento a la hora de dibujar, permanecía normalmente tres días en cada una de las poblaciones. Y alrededor de una semana en las grandes ciudades. Hasta el momento he visitado cuatro países y he estado de cara a la felicidad en dos ocasiones.

AS A lo largo de los dos últimos años de distancias geográficas, hemos mantenido una juiciosa comunicación epistolar y algunas conversaciones por *chat*. Con asombro, verdadera felicidad y emoción nos hemos topado con impresionantes coincidencias, hasta el punto de que he asumido esa concomitancia como una ley de nuestra amistad. En esta ocasión, esa ley no ha fallado, pues cuando me propusiste esta entrevista, estaba leyendo sobre una película que me gusta mucho, *Sans Soleil* (*Sin sol*, 1983) de Chris Marker, donde esencialmente se habla de los viajes, de la felicidad, de la memoria. El comienzo de la película (en su versión francesa) abre con una frase de Racine: «La lejanía de los países repara de alguna manera la gran proximidad de los tiempos».² Después aparece un plano con tres niños caminando por una carretera en Islandia. La voz en *off* de una mujer cuenta que este lugar y esta escena representan la imagen de la felicidad para Marker y que

2 «L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps» (La traducción es mía). La versión inglesa de la película comienza en cambio con versos de T.S Eliot: «Because I know that time is always time / And place is always and only place...» (*Ash-Wednesday*).

«él había tratado varias veces de asociarla a otras imágenes —pero eso no había funcionado nunca—. Él me escribía [dice la voz de la mujer]: “tocará que un día la ponga al principio de una película con un largo plano en negro. Si no se vio la felicidad en la imagen, al menos se verá el negro”».

Es curioso que esta película se llame *Sin sol* y que comience con una imagen que representa la felicidad para Marker. Normalmente la felicidad se asocia justamente a la luz, al sol (vacaciones playeras o *girardoteñas*, por ejemplo).

Yo relaciono el comienzo de *Sin sol* con este trabajo tuyo donde podría haber una lógica dialéctica, un encuentro de contrarios. ¿Cómo ha sido la *puesta en imagen*, a través del dibujo, de tu peregrinaje a las *Felicitades*? ¿Crees que la felicidad sí tiene una imagen, o se representa más con imágenes mentales o recorridos geográficos?

KM Ha sido muy importante estar registrando en las libretas mi recorrido, pues esto me ayuda a establecer una relación diferente con los lugares por donde he pasado. Me aleja de un registro automático y me acerca más a lo que cada lugar me ofrece. Si pensamos en una imagen de la felicidad, podemos ver cómo hoy en día siempre se está pensando en el registro e inmediata publicación de imágenes que certifican nuestras celebraciones, viajes o demás. El proyecto se construye desde la otra orilla, ya que se hace muy lentamente y en silencio, informando en breves correos sobre mi paradero.

Recuerdo a mi madre alarmada y preocupada, ya que el viaje sería por tierra, y por las incomodidades y posibles riesgos. Cada una de las respuestas a sus inquietudes me aclaraba las intenciones de mi viaje. Le respondí que lo bonito de viajar por tierra es sentir la distancia, sentir que me alejaba y me acercaba, entender que se necesita tiempo para llegar a algún punto.

Velasco, Santa Cruz, Bolivia, a 5 km de distancia de la felicidad, 2011.
Foto: Kevin Mancera.





Vinces, Los Ríos, Ecuador, a 3 km de distancia de la felicidad, 2011. Foto: Kevin Mancera.

También le hablé sobre lo irregular del territorio, y que no tenía claro realmente con qué me encontraría ni qué obstáculos tendría que resolver.

AS En *Los sinsabores del verdadero policía*, una de las enseñanzas que Amalfitano, profesor de literatura, le dejó a sus alumnos fue:

[Que] lo más importante del mundo era leer y viajar, tal vez la misma cosa, sin detenerse nunca. Que al cabo de las lecturas los escritos salían del alma de las piedras, que era donde vivían después de muertos, y se instalaban en el alma de los lectores como en una prisión mullida, pero que después esa prisión se ensanchaba o explotaba. [...] Que la principal enseñanza de la literatura era la valentía, una valentía rara, como un pozo de piedra en medio de un paisaje lacustre, una valentía semejante a un torbellino y a un espejo. Que no era más cómodo leer que escribir. Que leyendo se aprendía a dudar y a recordar. Que la memoria era el amor. (Bolaño 2011, 146).³

³ En un ensayo que se llama «Literatura y enfermedad», Bolaño dice, sin embargo, que los viajes enferman.

¿Cómo fue la compañía de los libros en tu viaje?

KM Siempre han sido importantes los libros en mi vida, desde que mi tío Selnich armó una biblioteca comunitaria con sus compañeros de universidad en casa de mi abuela, hasta hoy en día, cuando estoy trabajando con Andreita en nuestro proyecto familiar, Jardín Publicaciones. Disfruto tanto de la lectura como lo hago con el dibujo. De casa partí con la *Montaña mágica* de Thomas Mann, y en el camino se fueron sumando varios libros, uno sobre otro en mi equipaje, ya que tenía mucho tiempo libre y pocas ganas de iniciar charlas en los hostales donde me hospedaba.

AS Con respecto a esto que dices del tiempo libre, aprovecho para volver a *Sans Soleil* y hacer una última pregunta.

Al principio de la película nos cuentan también que a Marker, luego de dar muchas vueltas por el mundo, solo le interesa la banalidad. Enseguida nos explican que él opone el tiempo africano al europeo y también al tiempo asiático. Para él la humanidad saldó

las cuentas con el espacio en el siglo XIX, y lo que está en juego en el siglo XX es la cohabitación de los tiempos. ¿Cómo son los diferentes tiempos de las *Felicidades* latinoamericanas? ¿Y crees, como Racine, que «la lejanía de los países repara de alguna manera la gran proximidad de los tiempos»?

KM *Fuck the clock!* Ese fue uno de los temas que abordamos tú y yo en nuestra correspondencia durante el viaje, y en realidad, sin proponérmelo, mi relación con el tiempo cambió drásticamente desde el momento en que ya no tenía bajo mi control los horarios. Se me desbarató cualquier cronograma que tuviera en mente. Lo único que podía hacer era dejarme llevar e ir adaptándome a lo que el camino me ofrecía. A medida que me fui alejando de casa sí percibí una relación diferente de las personas con el tiempo, pero como el desplazamiento era lento y trataba de recorrer pequeñas distancias entre un punto y otro, los cambios no fueron muy bruscos. Se puede decir que como latinoamericanos tenemos una relación diferente con el tiempo respecto a los europeos,

por ejemplo. En Europa los trenes salen a tiempo, acá nos tomamos la libertad de esperar horas un tren y no hay problema. Los retrasos no son una novedad, muchas cosas por el estilo se repitieron una y otra vez durante mi viaje. Para finalizar, te podría decir que la distancia me acercó mucho más a las cosas con las que convivía y también a las personas que viven lejos y con las que cada día valoro más poder tener una correspondencia, como la que hizo posible este breve diálogo.

Referencias bibliográficas

- Bolaño, Roberto. 2011. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.
- Rolnik, Suely. 1989. *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade. Extracto publicado en el Catálogo de la XXIV Bienal de São Paulo, 1998. Disponible en <http://distributedcreativity.typepad.com/submap/2005/03/sentimental_car.html>

ENTRELÍNEAS

Manuela Ribadeneira

Quito, Ecuador (1966)

Todo comenzó cuando de niña crucé la frontera norte y me fui de paseo a Ipiales. En esa época, por disposición ministerial, todos los alumnos de escuelas y colegios debíamos recitar de memoria los límites de mi país. Lo hacíamos en un tono gangoso, destemplado, y con la misma certeza y convicción con que se recita una letanía. Además teníamos que conocer la forma del país y debíamos ser capaces de dibujarlo a mano alzada: un casi triángulo escaleno con dos de sus lados extendidos hacia el Este y un vértice que hacía enormes esfuerzos para declararse amazónico. Esta forma me era conocida, familiar, fija y estable. Tenía sentido.

En una tienda de útiles y textos escolares en Ipiales, encontré un mapa de Suramérica hecho en Colombia ese mismo año. Para mi gran desconcierto, en ese mapa mi país tenía otra forma y las fronteras y líneas divisorias no correspondían a las que yo solía rezar en el colegio. El triángulo se había encogido, perdiendo un buen pedazo de su territorio.

Ipiales cambió mi mundo y la forma de algunas cosas. Las líneas que definen todo tipo de territorio se habían transformado. Algunas eran visibles, otras invisibles, pero ya no eran cosas fijas, estables, claras y definitivas, sino entes movibles, flexibles, cambiantes, y cuyo sentido estaba justamente en esa movilidad. ¡Qué alivio!

El dueño del balón

Llevé a mis sobrinas al parque y al llegar encontraron un balón de fútbol. Cuando nos íbamos comenzó la pelea sobre la propiedad del balón. La primera afirmaba que ella lo había visto antes, que así lo había dicho en voz alta y que por ende era suyo. La segunda argumentaba que fue ella quien se metió entre espinos y ramas para sacar el balón y que sin duda por eso le pertenecía. La tercera aclaraba que el balón no era de la primera ni de la segunda sino suyo, porque siendo ella quien me pidió y convenció de que las llevara al parque, estaban ahí gracias a ella. En ese momento imaginé a mis sobrinas con barba y armadura, llegando a América, cada una al mando de un barco de distinta bandera.

Desde finales del siglo XV hasta mediados del XVII, españoles, ingleses, portugueses, holandeses y franceses llegaron a tierras americanas y dijeron: «Eso es mío». ¿Cómo se dice «esto es mío» y que a uno le crean? ¿Qué hicieron los europeos en el Nuevo Mundo para declararlo suyo?

El objetivo de la conquista y colonización era claro: los europeos querían tener dominio y control político y comercial sobre tierras americanas. Consideraban que tenían un derecho legítimo de dominio sobre el Nuevo Mundo y que por ende no necesitaban justificar y legitimizar la conquista ante los conquistados. Los

Manuela Ribadeneira, *Tiwintza Mon Amour*, 2005, técnica mixta, escala 1:1000, 100 x 100 x 30 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros, EE. UU.
Foto: Rodolfo Kronfle, cortesía de la artista.¹



actos de guerra eran manifestaciones de dominio y colonización. El poder y autoridad simplemente se ejecutaban, pero ante sus contemporáneos, coterráneos y ante los otros países europeos tenían que acudir a ritos, actos y ceremonias para declararse «dueños del

1 Ecuador y Perú sostuvieron, desde su Independencia a principios del siglo XIX, hasta 1998, una disputa territorial sobre regiones amazónicas y estribaciones andinas. Esto provocó continuas escaramuzas limítrofes, algunas de las cuales desembocaron en guerra. Tiwintza fue el nombre de un punto de frontera disputado en una batalla en 1995. Cuando Ecuador ganó esta batalla, Perú argumentó que Ecuador había conquistado la Tiwintza equivocada y que la verdadera se encontraba en otro lugar en manos peruanas. Como prueba de ello, los peruanos hicieron circular por el mundo una foto del presidente Fujimori bañándose en un río amazónico, supuestamente el Tiwintza. En 1998 ambos países decidieron que Argentina, Brasil, Estados Unidos y Chile determinarían por dónde debía cerrarse la frontera en disputa. Los garantes escogieron la versión peruana y el conflicto finalmente acabó. Como premio de consuelo y a manera de reconocimiento por esa pequeña victoria militar del año 95, Ecuador recibió un kilómetro cuadrado de tierra en la selva peruana llamado Tiwintza. Este pedazo de propiedad privada ecuatoriana, en medio de la selva peruana, no es soberano y solamente es accesible en helicóptero militar. *Tiwintza Mon Amour* es un modelo a escala, 1:1000, de este territorio.

balón».² La dificultad estaba en que cada uno de los países europeos tenía códigos culturales y ritos de posesión distintos, con orígenes y lógicas diferentes.

Mientras que los ingleses sostenían que ellos habían adquirido su derecho sobre el Nuevo Mundo a través de objetos físicos, los franceses usaron gestos, los españoles el lenguaje, los portugueses los números y los holandeses la descripción. (Seed 1995, 179)

En 1513 por orden de los Reyes de España, un jurista real escribió un texto llamado «El Requerimiento».³

2 «Mientras el poder militar efectivamente aseguró su poder sobre el Nuevo Mundo, los europeos del siglo dieciséis y diecisiete también creían en su *derecho* a dominar. Crearon estos derechos para sí, haciendo un despliegue simbólico de palabras y gestos que a veces precedían, otras veces seguían o sucedían simultáneamente, a la conquista militar.» (Seed 1995, 2, la traducción es mía). Este es mi *libro-musa*, el que inspira la mayoría de las cosas que digo en este texto.

3 El documento completo se puede encontrar en varios textos dedicados a la conquista española de América, entre estos, por ejemplo, *Historia de Indias* de Bartolomé de las Casas, o en Internet: <http://www.gabrielbernat.es/espana/leyes/requerimiento/r1513/r1513.html>

Se estableció además el protocolo de conquista que debía ser seguido al pie de la letra, para así establecer control político en tierras americanas. El protocolo dictaba que «El Requerimiento», texto de advertencia y amenaza,⁴ debía ser leído en voz alta frente a los enemigos, antes de comenzar la batalla, mientras que una segunda persona debía dejar constancia de que la advertencia se había proclamado. Este texto fue leído durante décadas, ya fuera en latín o castellano y casi siempre desde un barco o lugar bastante alejado de donde se encontraban aquellos a quienes supuestamente iba dirigido.

«El Requerimiento» era un ultimátum para que los habitantes del Nuevo Mundo reconocieran la superioridad del cristianismo y por ende se sometieran a la Corona española, representante máxima del cristianismo en la tierra. El texto señala que si se acepta la autoridad real, entonces «os dejaremos vuestras mujeres e hijos y haciendas libres y sin servidumbre», pero de lo contrario «tomaremos vuestras personas y de vuestras mujeres e hijos y los haremos esclavos, y como tales los venderemos y dispondremos de ellos como Sus Majestades mandaren, y os tomaremos vuestros bienes, y os haremos todos los males y daños que pudiéramos». El texto añade que la culpa de todos los males y daños no es de los reyes ni de los conquistadores sino de los americanos por no aceptar lo requerido.

Para los ingleses, declamar posesión no tenía ningún valor ni sustento. Leer un texto no tenía sentido, pues para ellos lo importante era «habitación y plantación».⁵ Construir casas, levantar cercas y cultivar la tierra. Según la ley inglesa de la época, construir objetos fijos y permanentes y utilizar la tierra eran acciones que establecían el título de propiedad sobre el territorio. Los ingleses venían a quedarse,

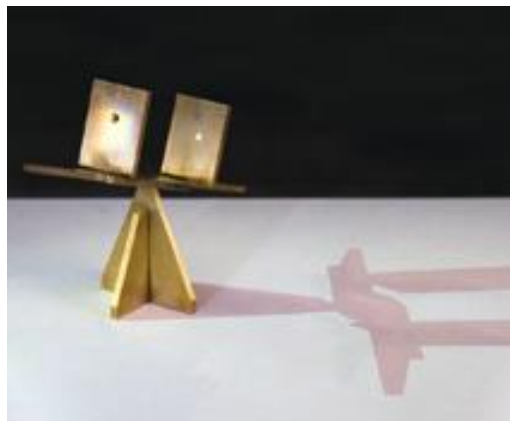
4 Según Seed, todo el protocolo de conquista española aplicada en América se origina en la conquista árabe de España. El origen del «Requerimiento» es la *Yihad*. Hay muchas definiciones de esta palabra pero la mayoría concuerda en que ante todo es una advertencia que además define las consecuencias.

5 Al respecto véase los textos de Seed (1995, 26–31) y Brown (1964).

y al hacerlo plantaban jardines que para ellos eran símbolo de lo cultivado, el opuesto a lo no trabajado y por ende salvaje. Cercas, casas y jardines eran la base del derecho de posesión inglesa sobre tierras del Nuevo Mundo.

Mientras los ingleses miraban al suelo, los portugueses al cielo. El rico conocimiento de navegación que tenían —sumado a la gran concentración de científicos árabes y judíos que huyeron de España a Portugal por la Inquisición— les permitió desarrollar instrumentos de navegación y de medición celeste. Estos nuevos conocimientos de astronomía les posibilitaron describir con exactitud constelaciones que eran hasta ese momento desconocidas para los europeos. Con nuevos instrumentos y nuevas técnicas podían tomar medidas exactas de la ubicación de las estrellas para así localizar tierras ignotas, y viajar a las recientemente encontradas con mayor rapidez y certeza. Además podían saber en todo momento dónde se ubicaban sus barcos.

Los portugueses llegaron a las costas del Brasil en abril de 1500. En uno de los barcos iba Maestre João, maestro piloto de navegación. Al llegar a la costa, Maestre João bajó del barco, levantó su astrolabio, midió el sol a medio día y determinó así la latitud del



Manuela Ribadeneira, *El arte de navegar* (edición de 3), 2011, bronce, 25 x 14 x 8 cm. Foto: María Teresa Ponce, cortesía de la artista.⁶

6 Esta pieza juega con la forma y uso de un astrolabio náutico «la aguja apunta al sol, el sol pasa a través de un pequeño hueco en dos rectángulos que están pegados a los dos extremos de la aguja. Esto produce un pequeño círculo de luz (en contra de la sombra de uno de los rectángulos) que marcan los números que determinan la altura del sol sobre el horizonte». (Seed 1995)

Brasil. Su reporte inmediato al rey fue una descripción de esta medición, los resultados y el dibujo de una constelación, la Cruz del Sur, que sería usada durante los siguientes siglos como referente de navegación para el hemisferio sur.⁷

Los portugueses llamaron *descubrimiento*⁸ a este nuevo método sistemático para encontrar nuevas tierras y volver a ellas con mayor facilidad y rapidez. Esta idea de descubrimiento, palabra que usamos hasta hoy con el sentido que le dieron los portugueses, es lo que según ellos les daba el derecho y autoridad sobre el Nuevo Mundo.

Los holandeses siguieron de cerca a los portugueses, pero los navegantes y colonizadores holandeses tenían órdenes de redactar descripciones y dibujar mapas detallados de los lugares visitados. Su reclamación de territorios se basa en la cartografía.

Los franceses llegaron a América a comienzos del siglo XVII. Su método de colonización consistía en lograr el consentimiento de las poblaciones nativas para someterse al dominio francés. Una vez conseguido este supuesto consentimiento se organizaba una gran ceremonia que replicaba la ceremonia de coronación de los reyes de Francia. Se trataba de una puesta en escena en la que participaban conquistados y conquistadores con trajes, vestidos, banderas, estandartes y cruces. Todos y cada uno de los elementos de esta ceremonia religiosa y militar, así como el orden en que se ejecutaba cada detalle, tenían un sentido simbólico para los franceses.⁹ El ritual consistía en una gran marcha a algún lugar sobresaliente previamente seleccionado, donde al llegar, entre cantos religiosos y militares, los

habitantes del Nuevo Mundo clavaban una gran cruz y luego la bandera de Francia, en un territorio que hasta ese momento les había pertenecido.

Y para concluir la historia de mis sobrinas: el balón me lo llevé a mi casa.

«Aquí se hace lo que digo yo»¹⁰

Ahora bien, hablando de territorios y de balones de fútbol, ¿cuál es la diferencia entre una dictadura y un régimen totalitario? Parece el comienzo de un buen chiste —como ese que pregunta por la diferencia entre lo concreto y lo abstracto— pero en realidad no lo es. Se trata de una pregunta territorial.

Una dictadura es una forma de gobierno que tiene el poder de gobernar sin el consentimiento de aquellos que están siendo gobernados. Su contrario es la democracia: un gobierno cuyo poder viene de la gente que es gobernada.

Un régimen o gobierno totalitario es un sistema de gobierno impulsado por una ideología única, que regula la mayoría o todos los aspectos del comportamiento público y privado de las personas. Los regímenes totalitarios, así hayan llegado al poder por caminos legítimos (elecciones o sucesión legal, por ejemplo), se mantienen en el poder por medio de una campaña de propaganda avasalladora, diseminada a través de medios de comunicación masivos controlados por el Estado. Detrás del régimen totalitario hay un partido político que cultiva el culto a la personalidad de su líder. Hay regulación y restricción de la libertad de expresión, vigilancia, y el uso del miedo y la intimidación como armas de control. Lo contrario del totalitarismo es el pluralismo.¹¹ El guante a quien le calce.

7 La carta completa de Maestre João al Rey de Portugal se puede leer en Fontoura da Costa (1934).

8 Para ahondar sobre el origen de la palabra *descubrimiento* y las definiciones de la época en diversos idiomas europeos, así como para conocer el uso actual de la palabra, véase Seed (1995, 129–130).

9 Hay una descripción maravillosa de una de estas ceremonias en la selva amazónica en la obra de Claude d'Abbeville (1963).

10 No cito una fuente directa de esta frase. Cito a todo dictador, dictadorzuelo, tirano o tiranillo, en lo público y en lo privado, que sin duda ha pronunciado esta frase alguna vez.

11 Así sea considerada como fuente poco fiable y de dudosa reputación, parafraseo a Wikipedia, pues me gusta lo que dice sobre este tema. Véase «Dictadura», «Totalitarismo» y «Autoritarismo».



Manuela Ribadeneira, *Being born in a stable doesn't make you a horse./ Nacer en un establo no hace de ti un caballo*, 2008, bronce con espejos ajustables, 12 x 10 x 8 cm, cada caballo. Foto cortesía de la artista.

Me hice británica hace un par de meses (ahora soy ecuatoriana y británica). No tuve que plantar jardines ni levantar cercas, pero sí tuve que jurar obedecer las leyes de mi nuevo país en una ceremonia solemne, oficial y obligatoria. Pues sin ceremonia no hay papeles. En los documentos que recibí poco antes del gran día, alentaban a los nuevos ciudadanos a vestirse con sus trajes nacionales para la ceremonia. Cuando al duque de Wellington le preguntaban por qué era comandante de las tropas inglesas si había nacido en Irlanda, él contestaba que «nacer en un establo no hace de ti un caballo». Yo finalmente fui vestida de caballo.

Referencias bibliográficas

- Brown, Alexander. (ed.). 1964. *Genesis of the United States*. New York: Russell & Russell.
- D'Abbeville, Claude. 1963. *Histoire de la Mission des Pères capucins en l'isle de Maragnan et terres circonvoisins*. Graz: Akademische Druck – u. Verlagsanstalt.
- Fontoura da Costa, Abel. 1934. *A Marinharia dos Descobrimentos*. Lisboa: Imprensa da Armada.
- Seed, Patricia. 1995. *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World, 1492–1640*. Cambridge: Cambridge University Press.

ANTAGONISMO O ACTIVISMO: DOS CARAS DE LA MISMA ARTISTA

María Rosa Jjón

Quito, Ecuador (1968)

rosajjion.blogspot.com

Acción Global de Migrantes es un proceso iniciado en el IV Foro Social Mundial de las Migraciones, realizado en Quito, Ecuador, en octubre del 2010, y que adquirió forma en el Foro Social Mundial de Dakar, Senegal, en enero del 2011. Se trata de una jornada de movilizaciones a nivel global, realizada por iniciativa de organizaciones de base que eligieron esta fecha simbólica como Día Internacional de los Migrantes, pues el 18 de diciembre de 1990 fue la proclamación en la ONU de la convención sobre la protección de los derechos de todos los trabajadores migrantes y sus familias. Dicha convención no ha sido ratificada por ningún país receptor de inmigrantes en el norte del mundo.

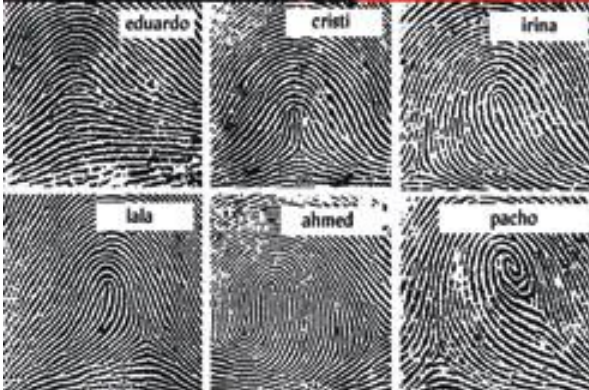
El video de la campaña 18 diciembre lo realicé incluyendo imágenes de varios fotógrafos y activistas de todo el mundo, a modo de *collage* colectivo, a partir de una convocatoria lanzada en la red internacional de organizaciones participantes y promotoras de esta iniciativa global.

La idea de la campaña es crear una voz de alerta a nivel mundial sobre la emergencia en relación a la seguridad de las personas en tránsito, a la falta de acceso a derechos por parte de la ciudadanía y a la criminalización de las personas migrantes. También se trata de dar visibilidad a la capacidad de organización y articulación política de los sujetos mismos de la migración, invitando abiertamente a quienes se sientan

interpelados para formar parte de este movimiento global, el cual lucha por su derecho a la movilidad.

Hago estas afirmaciones porque el 18 diciembre es el resultado de un trabajo que he venido desarrollando desde que yo misma entré a ser parte del llamado hecho migratorio; ha sido una trayectoria llena de encuentros y contradicciones, la cual he seguido con empeño y tratando de conjugar dos mundos que poco a poco se han ido fundiendo, al punto de no saber si soy más artista o activista, o quizás una *artivista*.

Desde el año 2000 vivo y trabajo en Italia. Durante estos años mi obra se vio transformada radicalmente. Pasé de ser una artista cuya reflexión subjetiva y autorreferencial sobre la condición de ser extranjera se limitaba a la mera representación del *otro*, a la puesta en marcha de prácticas colaborativas y compartidas, emprendidas en contacto permanente con sujetos y organizaciones de inmigrantes dentro y fuera del territorio italiano. En este contexto, la obra que he producido ha atravesado lenguajes y posicionamientos diversos. Desde la fotografía, el videoarte, el documental de autor, y la formación y entrenamiento en procesos de video participado, como formas expresivas, hasta la búsqueda de espacios de difusión y socialización del trabajo fuera de galerías o museos, y en espacios de actividad política.



María Rosa Ujón, *Rojo/Rosso*, 2004, 22 fotografías, impresión Lambda sobre papel, dimensiones variables. Foto cortesía de la artista.

El proceso creativo que adelanto se vio contaminado desde mis primeros años en Italia, por el trabajo de mediadora intercultural, al punto que decidí seguir un curso de Maestría en Mediación Cultural en la Universidad Roma 3. Esto me permitió comenzar a trabajar con el medio documental y a participar en foros y redes internacionales de migrantes, cuyas agendas políticas se iban consolidando a partir del primer Foro Social Mundial de Porto Alegre, Brasil en el 2001.

Desde mi llegada a Roma empecé a colaborar como voluntaria en servicios de mediación intercultural y asistencia a mujeres inmigrantes. En este espacio tuve la oportunidad de conocer a mujeres líderes migrantes, quienes cambiaron mi modo de entender la vida de los migrantes y sus aspiraciones, poniendo en crisis los regímenes de visibilidad que acompañan a la representación visual que yo proponía sobre las luchas migrantes.

En esta fase de profundización de temas y quehaceres artísticos y políticos, me he concentrado fundamentalmente en cuestionar y revisar, con herramientas audiovisuales, un prejuicio de fondo: la creencia de que los inmigrantes son mero objeto de asistencia y ayuda, subalternos a la toma de decisiones sobre sus propios destinos, con la consecuente representación canónica del migrante vulnerable o del migrante criminal. La realidad demuestra que las organizaciones de base y las asociaciones de extranjeros en los países receptores se van convirtiendo en fuerzas políticas, donde los migrantes juegan un papel imprescindible como actores sociales y políticos para la construcción de una ciudadanía universal, e inciden hoy más que nunca en las construcciones de imaginarios que contrastan con el racismo y la xenofobia.

En palabras del músico e intelectual Daniel Barenboim (2011): «los artistas debemos promover una conciencia civil consecuentemente con las dificultades del momento pero capaces de infundir confianza y seguridad en cada ciudadano». En el pasado se ha debatido mucho sobre los límites de los hombres de pensamiento. Ciertamente, encontramos en lados opuestos

al intelectual que tiene el deseo de cambiar el estado de las cosas y, por otra parte, a aquel que calla y produce en solitario un pensamiento crítico alejado de las emergencias sociales. Barenboim, en el mismo artículo del Manifiesto del 10 de noviembre del 2011, cita a Edward Said cuando dice que «los intelectuales deben dar una contribución activa, operando en primera persona. En este sentido los intelectuales deberían ser puntos de referencia para el resto de la sociedad».

Yo no sé si quiero ser un punto de referencia, pero sí sé que a estas alturas sería imposible para mí no pretender incidir en el terreno de lo político, usando en todo momento la producción simbólica y los espacios del arte para este fin. Retomando a Said: «un intelectual tiene el deber de no promover simplemente el bien de un individuo, sino que debe comprender responsablemente el estado actual de las cosas y pronunciarse, orientando aunque esto lo convierta en un antagonista». Encuentro en estas reflexiones la fuerza que me impulsa a atravesar permanentemente las fronteras entre la reivindicación de los derechos de las personas migrantes y el trabajo intelectual de producción de obras, entre la participación directa en el quehacer de la sociedad y la interpretación intelectual de los hechos cotidianos.

En el año 2004 fui comisionada por el Archivo delle Migrazioni (Archivo de las Migraciones) para realizar una muestra fotográfica llamada «El tiempo de las mujeres», en la que presenté veinte fotografías de gran formato bajo el título *Rojo*. José Roca, cocurador de la Trienal Poligráfica de San Juan, 2004, describió la pieza de la siguiente manera:

El tono «rojo intenso» de la serie realza, por contraste, aquellos fragmentos de la imagen donde aparece el blanco del papel. Enfocándose en miradas, eslóganes y demás detalles significativos en la lucha de los inmigrantes extranjeros por la aceptación de sus derechos adquiridos, la propuesta subraya la diversidad en la unidad, concepto esencial en el reconocimiento de la diferencia racial y cultural propia

de los procesos migratorios. El rojo adquiere, incluso, referencias políticas: desde la identificación con la izquierda (abanderada histórica de la lucha de los oprimidos) hasta la violencia implícita en toda lucha.

Durante los años del gobierno de derecha de Silvio Berlusconi (2000–2011) el activismo inmigrante se volvió esencial: la ley Bossi–Fini del 2001, y más tarde el Paquete de Seguridad del 2009 (una serie de normas y reglas que transformaron la migración ilegal en un delito penal), promovidos por los partidos de corte neofascista, dificultaron muchísimo la vida de los trabajadores inmigrantes y sus familias en el territorio italiano, dando lugar a expulsiones masivas, redadas y detenciones indiscriminadas, proliferación de centros de detención, identificación y expulsión, así como acuerdos internacionales orientados a la represión y el control policial de la inmigración. Mi trabajo como mediadora cultural en estos primeros años consistió en facilitar información y asistencia legal para inmigrantes recién llegados, así como en un trabajo de consultoría y mediación en escuelas para mitigar la incompreensión de la sociedad italiana hacia las nuevas culturas y rostros con los que deben compartir su país. De igual manera, fue prioritaria nuestra participación en manifestaciones y marchas de protesta contra las leyes xenófobas y racistas que promovía aquel gobierno, ocasiones que han servido para el fortalecimiento de redes y organizaciones de migrantes que poco a poco han ido adquiriendo visibilidad y participación en las instituciones locales.

En el año 2005 participé en la dirección y producción del video documental *La Polverera*, que trata sobre un campeonato de fútbol de mujeres inmigrantes de origen latinoamericano, el cual se juega cada domingo delante del emblemático Coliseo de Roma. Usando al rey de los deportes como justificativo formal, este trabajo retrata la vida de tres mujeres inmigrantes y las dificultades por las que atraviesan en el país de destino. Trata, además, de los mecanismos de trasmigración cultural y transnacionalización de espacios públicos que van instaurando las comunidades extranjeras en

las ciudades europeas, territorios de agregación de carácter temporal y espacios de ocio que se reproducen con las mismas características físicas de los parques y plazas de los países latinoamericanos de donde vienen quienes participan en el campeonato de fútbol. El documental propone una mirada transversal a la migración femenina, busca superar los estereotipos de drama y servilismo de las inmigrantes, proponiendo una narración horizontal y divertida, sin que ello la vuelva superficial. Esta producción fue realizada en colaboración con la Universidad Roma 3 —donde completé un curso de posgrado en Políticas del Encuentro y Mediación Cultural en Contextos Migratorios—, y fue parte de una serie llamada *Roma y sus ciudades*, proyecto documental que busca retratar a las comunidades extranjeras en el territorio de la capital italiana.

Este mismo periodo estuvo marcado por mi participación en foros sociales que se fueron organizando en diferentes partes del mundo: París 2003, Porto Alegre 2005, Quito 2006, Madrid 2006. El resultado de estos encuentros e intercambios fue la primera Cumbre de Comunidades Migrantes Latinoamericanas, realizada en Morelia, México, en mayo del 2007. La Asociación Candelaria fue parte del comité organizador de la Cumbre y nuestro aporte fue la organización de la muestra de cine y video que acompañó el evento.

Posteriormente, mi atención se dirigió a los jóvenes hijos de inmigrantes: a partir de enero del 2006 colaboré con la red de segundas generaciones en Italia G2, un colectivo de jóvenes, hijos de inmigrantes, que funciona en toda Italia y genera diálogos con instrumentos mediáticos como el Internet y los audiovisuales. Mi tarea dentro de la organización G2 ha sido la de facilitar y propiciar —mediante el video y la fotografía— la comunicación y difusión de la campaña de transformación de la ley de ciudadanía que se discute en el Parlamento Italiano de manera periódica pero sin ningún resultado. Por otra parte, nos ocupamos de temas de identidad y conflictos culturales, propios de los hijos de inmigrantes y de los jóvenes provenientes de diversos orígenes no europeos centrales, creando



María Rosa Ujón (dirección), Forte y chiaro/Fuerte y claro (estills de video), 2006, video 4'50", mini DV, junto a la Red G2 de Segundas Generaciones de la Migración. Imagen cortesía de la artista.

proyectos fotográficos y esfuerzos editoriales como fotonovelas, instalaciones de video, artículos ilustrados en revistas, etc. El video G2 obtuvo un Premio a la Comunicación Intercultural Mustafa Souhir, y el video clip *G2: Forte e Chiaro*, fue adquirido por el ministerio de Bienestar Social de Italia durante el gobierno Prodi, para la creación de una campaña nacional sobre

derechos de ciudadanía. En ambos casos, el guión y la edición del trabajo han sido una labor de equipo.

Forte e Chiaro (Fuerte y claro), un spot video realizado en Italia junto con la red G2 de segundas generaciones de inmigrantes, es un ejemplo posible de instrumento para la reflexión sobre el derecho a la ciudadanía de los hijos de inmigrantes en Italia, así como de restitución de resultados a los sujetos representados. Lamentablemente, dicha campaña nunca fue puesta en marcha y los casi dos millones de hijos de extranjeros, nacidos y crecidos en Italia, siguen enfrentando la marginación de una sociedad que se niega a reconocerse multicultural y pluriétnica.

En el 2009, en Flacso Quito, participé en el taller Fotografía Antropológica, dictado por la historiadora María Fernanda Troya. De dicho encuentro salió la propuesta del trabajo *Sujeto móvil*, que se ocupa de la construcción de las nociones de nación, Estado, país, frontera, seguridad ciudadana, etc., que dependen enteramente y se apoyan en la capacidad de la institución para generar una imagen fácilmente digerible por la sociedad, que justifique las acciones y políticas que se aplican para la salvaguardia de estos discursos nacionalistas y federalistas.

En la Fortaleza Europa, los inmigrantes se han convertido en los depositarios de la responsabilidad de todos los conflictos sociales, la inseguridad, el desempleo y la pérdida de identidad que afectan a estas sociedades prósperas y en crisis. Para ello la producción de campañas informativas que retratan al foráneo con características negativas que pueden suscitar rechazo, miedo o, por lo menos, perplejidad en la ciudadanía, es un modo eficaz de captar el apoyo de una población acrítica que consume mensajes sin discriminar sus contenidos y propósitos.

El racismo y la xenofobia son legitimados con este tipo de producción simbólica y son pocos los ejemplos de resistencia mediática posibles, frente a un dominio del mensaje oficial. Partiendo de estas premisas, *Sujeto móvil* se perfilaba como una oportunidad para usar el

retrato antropológico como una herramienta irónica que reforzara este modo de representación del otro, para llamar la atención sobre el racismo y la discriminación contra los inmigrantes y poner a prueba un uso posible, cultural y político, de la tipificación del sujeto amenazador. La obra consistió en convocar a un grupo de inmigrantes ecuatorianos en Roma y solicitarles su colaboración para construir un video en el que cada persona se sometía a posar durante un minuto delante de la cámara, inmóvil y sin pronunciar una palabra. En esta operación el poder de representación pasa directamente al sujeto retratado que acepta, pudiendo no hacerlo, ser cómplice en esta puesta en escena de la imagen del foráneo.

Si bien la migración, sus dificultades y subjetividades son el tema central de mi obra, y los foros de la sociedad civil han sido mis principales espacios de reflexión política, he podido formar parte de equipos de investigación sobre organizaciones de jóvenes de la calle, especialmente en mi país de origen, Ecuador.

María Rosa Ujón, *Sujeto móvil*, 2010, fotografías. Exposición «De frente y de perfil: fotografía antropológica en México y Ecuador», curada por María Fernanda Troya, Arte Actual, Quito. Foto cortesía de la artista.



En este sentido, he participado en proyectos de formación en video con jóvenes mujeres de barrios marginales de Medellín, Colombia, y en campañas regionales sobre la violencia de género en América Latina. El Puente, Laboratorio Colectivo de Artistas Antioqueños, nace de la necesidad de tejer puentes entre las dos orillas del Atlántico en el año 2001. En colaboración con la Fondazione Cittadellarte Michelangelo Pistoletto, se han venido realizando intervenciones artísticas en Medellín, con atención particular al barrio Moravia, Comuna 4 de la ciudad. En el 2004 fui invitada a formar parte de algunos proyectos del colectivo, en un esfuerzo de recolección de la memoria de las personas del barrio, casi todas desplazadas por la guerrilla e inmigrantes de todo el país. La tarea consistía en crear condiciones para reflexionar sobre el barrio y su tejido social, construyendo espacios de memoria junto a un enorme grupo de moradores que serían reubicados en otras zonas de la ciudad, debido a la peligrosidad del morro de basura en el que fue construido el barrio a finales de los años ochenta.

El documental inédito *LK 360*, realizado durante dos años junto a la Corporación de Reyes Latinos y Reinas Latinas del Ecuador, ha sido también un ejercicio experimental de retorno de resultados de investigación a los protagonistas de la historia. En este caso, el material producido ha servido para comunicar entre los miembros de la nación de los *Latin Kings*, sobre el largo y difícil proceso de transformación que atravesó la organización. Si bien se trata de un producto cuya distribución no ha sido posible hacer pública, es un instrumento de empoderamiento y difusión entre los jóvenes pertenecientes a este grupo. En este caso, particularmente, la figura del director e investigador desaparecen frente a la utilidad que se le ha encontrado al documento producido.

El trabajo artístico junto a una comunidad, por encima del simple hecho creativo, puede generar un tipo de colaboración que funcione como instrumento de reivindicaciones sociales, dando visibilidad al patrimonio simbólico de grupos menos visibles en nuestras

sociedades. El acceso a los medios de comunicación audiovisual es fundamental para atravesar los prejuicios y evitar la discriminación, transformando el enfoque y los modos de observar la migración, y fortaleciendo los procesos participativos, tanto en la creación artística como en la divulgación del material producido.

Gran parte del trabajo que he producido ha sido experimental, he ido construyendo espacios de diálogo, métodos de representación y estrategias de visibilidad, en la marcha. Sin embargo, algunos elementos son rocas fuertes de este proceso. La comunicación horizontal entre los sujetos representados y el investigador, el trabajo de equipo, organizado y participado, la voluntad política de los comitentes y el apoyo permanente de instituciones culturales y académicas. Sin estos ingredientes, un emprendimiento en el que se persiga la transformación social y las relaciones de poder, a partir de la producción simbólica, es un fracaso anunciado. La principal preocupación de mi proceso creativo ha sido el origen de la mirada: quién cuenta la historia, con cuáles instrumentos, quién decide las historias que se cuentan y dónde están el autor o autores de la narración. La distancia entre esta mirada y la construcción de un método de trabajo en donde la negociación permanente con el sujeto representado no se pierda de vista, son algunos de los retos que he debido enfrentar.

Si bien este texto no puede defenderse como ensayo propiamente artístico, sino más bien como un análisis paralelo de una porción de realidad que habla de migraciones y migrantes, creo que es importante entender el nivel de interconexión que tienen el arte y la política en la producción que trato de llevar adelante. Espero vivamente poder contribuir de alguna manera con estas experiencias a una discusión sobre los roles del artista y del arte en estos momentos en los cuales muchos países del mundo, la sociedad civil y los ciudadanos de a pie, han decidido reaccionar e indignarse.

Referencias bibliográficas

Said, Edward. 2011. *Música al límite: tres décadas de ensayos y artículos musicales*. Daniel Barenboim, prólogo. España: Nuevas Ediciones de Bolsillo.

Sitios de Internet

Acción Global de Migrantes:

globalmigrantsaction.org/

Cartas de mujeres, campaña sobre la violencia de género: www.cartasdemujeres.org/

La Polverera, documental: lapolverera.blogspot.com/

Forte e Chiaro, Red G2 Segundas Generaciones: www.secondegenerazioni.it/

Proyecto de video participado en Medellín, Colombia: moraviavideolab.wordpress.com/

WELCOME TO COLONIA LIBERTAD

Omar Pimienta

Libertad, Tijuana, México (1978)

Nací en la Libertad a finales de los 70. Nací último en una familia de 4 hijos. Ellos, los que decidieron por nosotros: Sara y Marcos, llegaron a la Libertad desde un pueblo de Jalisco en las entrañas de la República mexicana. Venían por el sueño americano, pero algo los hizo despertar a tiempo. Se quedaron en esta colonia —desde la cual escribo en este momento—, al margen, en una ciudad que no tenía mucho tiempo de haber nacido. Estaban muy próximos a la fuente de trabajo, como es común en todo el que emigra. Se quedaron dentro de la propia patria pero muy lejos de la misma. Ella, a escribir poesía, plantar geranios y criar a sus hijos. Él, a cruzar la frontera todos los días, traer dólares y terminar la casa infinita.

Este texto hablará de mi práctica artística desde varias direcciones, y a través de distintos medios; cubrirá un proyecto de video, uno de foto documental y otro más largo, que a su vez se multiplica, y versa en relación al concepto de comunidad. Cada uno de estos proyectos de alguna forma nace en la herrería de don Marcos, mi padre, en la colonia Libertad, a 10 cuadras del cruce fronterizo entre Tijuana y San Diego, e intenta atravesar un par de fronteras propias: entre la crítica implícita y el arte; la historia y su paulatina recreación; los desplazamientos y sus limitantes; la memoria y sus espacios.

Bookleggers¹

Como parte de la exhibición colectiva Caltranzit, el artista Octavio Castellanos y yo, en colaboración, intervenimos un Chevrolet Malibu del año 76. La pieza consistía en esconder la mayor cantidad de libros dentro del auto con la finalidad de traficarlos al otro lado de la frontera. Contactamos a Juan, un residente de la Libertad con experiencia en el empaquetamiento de mercancía ilegal. Convertimos el taller de herrería de don Marcos en un estudio/clavadero. Juan intervino el tanque de la gasolina, paneles de las puertas, maletero, guantera, cofre. Alrededor de 120 libros se lograron esconder. Al día siguiente crucé con éxito *la mercancía*. El automóvil se exhibió en la Galería Herbert Marcuse de la Universidad de California en San Diego, de su cofre se proyectó el video que registró la acción. El video muestra el «Manifiesto Booklegger» que hace referencia a los miles de tijuaneños que cruzan la frontera con las pretensiones de estudiar de forma ilegal en los centros educativos estadounidenses. En muchas ocasiones los libros de estos estudiantes son los elementos delatores con los cuales se investiga el delito de acceder a la educación sin estar matriculados como estudiantes internacionales, esto incrementarían su matrícula considerablemente.

1 Omar Pimienta y Octavio Castellanos, *Bookleggers*, 2004, video, 3'46".



Omar Pimienta, *Colonia Libertad*, 2006. Foto cortesía del artista.

El Manifiesto Booklegger

Los académicos fronterizos, Javier Durán y Juan Carlos Ramírez-Pimienta han teorizado con la noción de los *wet minds* o *mentes mojadas*: mexicanos que han emigrado a la educación estadounidense durante sus años formativos o la educación de posgrado. Dentro de este grupo existe una variante: los nativos de los estados fronterizos del norte de México, muchos de los cuales han sido empujados a Estados Unidos por el sistema mexicano de educación centralista y terminan cruzando la frontera a diario para educarse.

Desde los inicios de los *commuter minds* o mentes en tránsito, los oficiales de inmigración estadounidenses han estado al acecho de libros como evidencia incriminatoria del crimen de educarse gratuitamente. Muchos de los *commuter minds* son detenidos, expulsados de las instituciones educativas y en el peor de los casos pierden la facultad de cruzar la frontera.

Nuestro trabajo es (citando a Capone) proveer una demanda. (Pimienta y Castellanos *Los Bookleggers*)

Mi hermano mayor, mi hermana y yo formamos, durante muchos años, parte de este grupo. Una población flo- tante con la facultad de cruzar la frontera de forma legal pero sin la capacidad económica de sustentar una vida de tiempo completo en Estados Unidos. Durante la administración del presidente Barak Obama, la cantidad de deportaciones ha aumentado drásticamente, una gran parte de los hijos de estos migrantes *repatriados* cruza la frontera para seguir con sus estudios en Estados Unidos, dada su nacionalidad estadounidense y la decisión de no permanecer separados de sus padres. El fenómeno de los *commuter minds*, o mentes

en tránsito, está en constante crecimiento y apela a formas creativas para permear las leyes educativas por el tiempo necesario hasta conseguir terminar los estudios. Este video logró colarse en la muestra de video «Surveying the Border; three Decades of Video Art about the United States and Mexico», y se mostró en el Museo Getty de Los Ángeles, California. A la muestra asistimos Octavio, Juan y yo: estando ahí, frente al video proyectado en una pantalla de cine, nos pareció que de alguna manera habíamos cruzado una frontera importante.

Foto de frontera diaria

Durante el último año de mi Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, en la Universidad Estatal de San Diego, mi tiempo se redujo drásticamente. Entre la escuela, la escritura (ese mismo año terminé mi poemario *La Libertad: ciudad de paso*, que ganaría al año siguiente el premio de publicación de Conaculta, otorgado por el Centro Cultural Tijuana) y el trabajo en la herrería de don Marcos, me quedaba muy poco tiempo para la creación. Decidí entonces hacer uso de mi tiempo libre: el cruce diario de la frontera. Inicé un fotoblog² en el que subía, cada día, una imagen de mis momentos de espera en la frontera. El proyecto *Foto de frontera diaria* inició el cinco de agosto del 2005 y terminó en la misma fecha del 2006. Calculé una media de apertura del obturador de 1/320 segundos, crucé la frontera poco más de 200 veces con una duración aproximada de 45 minutos por cruce, que constituían un total de 150 horas de espera durante el año. Terminé con poco más de 200 imágenes que en realidad

2

Véase, www.fotodefionteradiaria.blogspot.com



Omar Pimienta, 2006/07/14 (línea fronteriza), 2006. Foto cortesía del artista.

representaban la captura de menos de un segundo de todo ese tiempo.

Lo que intenté registrar no era Tijuana o San Diego, sino ese espacio de negociación entre los dos países. Los actos cotidianos del cuerpo en tránsito. Si el día a día no me significaba un lugar de ruptura, aún podría representar la oportunidad de realizar actos modestos de resistencia manteniendo así la posibilidad de un cambio sistemático. Me enfocaba en las relaciones de intercambio, los momentos de interpolación de las imágenes creadas por ambas culturas. La ubicación de esta documentación es en sí el movimiento entre dos puntos de la red geográfica: Tijuana–San Diego. Dentro de este territorio, tenía la intención de evaluar mi rol social como agente transfronterizo, las características inherentes a esta categoría de residentes: personas que se mueven de una cultura a otra por muchas razones y cuya importancia reside únicamente en su condición de transición, los objetos que pudiera traer consigo, su cuerpo como herramienta de trabajo y las razones de su desplazamiento.

El primer migra en interrogarme fue mi madre:

- ¿Cómo se llama tu papá?
- Marcos Ramírez.
- ¿Cómo se llama tu mamá?
- Sara Pimienta.
- ¿Dónde vives?
- En Nacional City.
- ¿A qué fuiste a Tijuana?
- A visitar a mi abuela.

Y así, practicando antes del cruce, mucho antes de saber leer y escribir, aprendí a mentir mirándote a los ojos.

(Omar Pimienta, *La Libertad: ciudad de paso*, 2006)

Welcome to Colonia Libertad

El proyecto *Welcome to Colonia Libertad* nace de la necesidad de crear un monumento representativo de la colonia. Surge a partir de un documento histórico, uno de los bocetos de Frédéric Auguste Bartoldi. Mediante la apropiación de dicho boceto se crea una serie de piezas que pretenden formar una dinámica de análisis, práctica y apreciación de la

colonia Libertad y sus características específicas. La colonia Libertad fue hasta 1994 una de las zonas de cruce ilegal con mayor efectividad, dada su proximidad a la zona urbana de San Diego. La Operación Guardián y su eventual militarización de la frontera logró la disminución de los intentos de cruce; sin embargo, las noches de neblina continúan permitiendo que esta comunidad siga siendo una ruta efectiva y relativamente segura. Actualmente, a raíz de la recesión económica, cada vez más ciudadanos americanos inmigran a la colonia por carecer de capital suficiente para solventar los altos costos de vivienda en San Diego. Este grupo que inmigra a Tijuana por su propia voluntad, se suma a la población que es diariamente deportada y esta, a su vez, a la población nativa de la colonia, haciendo de la misma una zona efervescente en sus dinámicas fronterizas.

La primera versión de *Lady Libertad* es una serie de piezas hechas en yeso. Las piezas de arte/artesanía

fueron creadas en Libertad en colaboración con Víctor Toscano, reconocido yesero y moldero de la colonia. La industria del yeso fue durante muchos años una importante fuente de ingresos para los residentes hasta que las leyes contra la piratería redujeron considerablemente la cantidad de talleres artesanales en la colonia. Las piezas se venden como *curiosidades* en la línea fronteriza y se exhiben a su vez como piezas de arte en diferentes galerías y museos donde se han expuesto. Esta primera versión de *Lady Libertad* pretende cuestionar las dinámicas de los mercados transfronterizos, tanto de arte como de artesanías y su repercusión en las comunidades manufactureras, además de servir como un monumento horizontal de la colonia. Una pieza representativa que a su vez puede trasladarse junto al turismo que entra y sale de Tijuana.

La segunda versión de *Lady Libertad* consta de un pedestal metálico de 4 m x 57 cm en su base cuadrada y 7 m x 52 cm hasta su punto más alto. *Lady Libertad* es

Omar Pimienta, *Aparición 1*, 2007. Foto: cortesía del artista.



una estatua de la libertad inflable sobre una pirámide/ágora que fue construida en la herrería de don Marcos en colaboración con herreros residentes de la colonia y con el apoyo de la beca de investigación artística de la Universidad de California (UCIRA, por sus siglas en inglés). *Lady Libertad* tiene capacidad para 45 personas en su interior. La pieza es desarmable, pretende una itinerancia dentro de la colonia donde se llevarán acabo acciones públicas. Estas acciones partirán conceptualmente de un punto geopolítico específico que es la colonia misma, y de ahí podrán evolucionar en variadas direcciones: académicas, lúdicas, críticas, sociales y recreacionales. Este ejercicio de escultura social intenta desarrollar estructuras creativas entre los residentes con la intención de difundir prácticas artísticas locales que repercutan a nivel comunidad de forma crítica. El concepto *comunidad* se ha fragmentado por dinámicas inversas de alienación social, resultado de los fenómenos culturales y económicos que han afectado a Tijuana en los últimos años, y más específicamente a esta colonias cuyas características podrían representar a la ciudad entera.

La pieza utiliza el sincretismo de una iconografía lejana, desplazada más de cuatro mil kilómetros desde su origen a esta ciudad de paso. A pesar de su lejanía geográfica sigue representándonos culturalmente. Sin embargo, la apropiación de estos íconos provenientes de dos viejos mundos vuelve a recordarnos la relatividad de la historia, la visión en macro y micro del concepto *comunidad* y las características de sus fundaciones. Estas dinámicas de migración–asentamiento–migración, y muchas otras que nacen a partir de la estratégica ubicación de la colonia, pretenden ser analizadas de forma colectiva y comunitaria dentro de un monumento que busca cuestionar la naturaleza misma de monumento. El concepto de *monumento* proviene del latín *monere* y significa «para recordar» o «para advertir». Estos conceptos requieren de una corporeidad y permanencia que *Lady Libertad* confronta, hace uso de una monumentalidad inflable y una base movable, no solamente transformable, sino desarmable y transportable con la finalidad de itinerancia dentro de la colonia. Un monumento que se transforma, se guarda y se lleva, un monumento de paso para la colonia de una ciudad de paso.

entrevista

DEPENDENCIA MUTUA: «LAS FRONTERAS HAN SIDO MI TERRITORIO DE TRABAJO»

A Eulàlia Valldosera por Jorge Blasco

Entrevistar a un(a) artista es una experiencia que, aunque tenga menos apariencia documental, añade material a la memoria de una obra, crea nuevo contenido que parece representarla. Pero si la *obra* se entiende como un ocurrir constante, en realidad se hace que esta siga en movimiento, enraizándose en nuevos lugares y situaciones.

Por ello, al acercarse a través de la entrevista, hay que ser consciente de que se está entrando a formar parte de la práctica artística que se documenta, asumiendo esa responsabilidad que supone modelar junto con otros lo que alguien comenzó en un momento determinado: en este caso la artista Eulàlia Valldosera y su trabajo *Dependencia mutua*.

En la obra de Valldosera flotan, pesan, aparecen y desaparecen temas clave de nuestro tiempo: el poder, la inmigración, la mujer, el trabajo, el imaginario sexual, etc., toda una constelación de aquello que nos hace humanos o inhumanos.

La parte más visible, aquella que ocurre en la galería, en este caso parece discurrir alrededor de una performance registrada en video, en la cual una joven limpia una estatua romana de mármol. En otro monitor aparece la misma chica, ya en un ambiente hogareño, comentándole a la artista determinados aspectos de su vida. Se trata de dos registros visuales totalmente diferentes, pero imprescindibles. También aparecen en la sala fotografías de retrato, en las cuales un pañuelo va mutando mediante la utilización evidente de recursos digitales. Momentos en que imágenes fotográficas son parcialmente borradas, sin ocultar la herramienta con la que se intervinieron. Un último espacio de la galería acoge una buena cantidad de fotocopias, imágenes, textos, referencias a las que podríamos tener la errada tentación de llamar *material de archivo* o *documental*. Otra instalación, en forma de proyección móvil, nos deja ver una mano que limpia toda la sala.

Eulàlia Valldosera no trabaja expresamente con la migración, tampoco hace un trabajo feminista, aunque

Set para la filmación de la performance *Dependencia Mutua* de Eulàlia Valldosera en el Museo Arqueológico de Nápoles, 2009. Esta y todas las demás fotos son cortesía de la artista.



la mujer, sus acciones, representaciones y trabajos estén siempre presentes. ¿O quizás sí?... De hacerlo, se aproxima a estas experiencias desde una postura alejada de la forma a la que nos tiene acostumbrados el poder patriarcal en Occidente, esto es, categorizando. Y lo hace empezando por sí misma, en su papel de artista, lo cual no deja de ser arriesgado.

Dicho esto, que comience el discurrir de *Dependencia mutua*, pidiéndole a la artista que nos acompañe por la obra en el sentido más extenso de la palabra, a través de sus respuestas que estarán acompañadas por imágenes y textos.

La escultura

Jorge Blasco Gallardo Dinos, por favor, todo lo que debemos saber sobre esa escultura, sobre lo que la rodea, más que sobre su plástica o calidad.

Eulàlia Valldosera Recuerdo la impresión que mi hijo de nueve años y yo tuvimos al pasear por las salas repletas de esculturas y bustos de mármol en la planta baja del Museo Arqueológico de Nápoles, y que él

expresó de forma muy clara: «¿por qué están todos desnudos?».

Uno de los grandes coleccionistas vinculados a la galería, quien me había invitado a exponer en su galería privada, nos facilitó coche, chófer y guía turístico para conocer lo mejor de Nápoles en un día, y este Museo era una parada obligatoria: el primer gran museo concebido a partir de la colección de bienes rescatados de Pompeya y Herculano, y auspiciada por un personaje de la Iglesia que adquirió fama y poder gracias a ella. La palabra clave de mi proyecto ha quedado dicha: *poder*.

Recorríamos esa carismática institución italiana, depositaria de valiosos objetos con los que en su día traficaron los poderosos, buscando una escultura que representara una figura de poder, para hablar en mi performance de todas esas representaciones que acabo de mencionar y que constelan el paisaje artístico (y no solo artístico). Quería hablar de las relaciones de poder y, hacerlo en el contexto italiano,

me permitía señalar la dependencia con su legado histórico, por ser contemplado hoy en día como un valor exportable, no solo para la economía turística, la imagen de la ciudad, sino —y con Berlusconi más que nunca— como valor de cambio y ejemplar, dado su valor representativo por ser la *cuna de Occidente*.

La exhibición y conservación¹ de ese enorme legado histórico-político son una carga que funciona y se utiliza para frenar el cambio y la renovación tan necesarios en nuestro sistema artístico: la escenografía del pasado ocupa tanto espacio que le resta capacidad de acción a la creación contemporánea.

Elegí la estatua de Claudio, el Emperador romano, por varias razones. La primera ya ha sido expuesta: es una pieza que forma parte del legado histórico-político. La segunda, porque representa a un líder político que en su momento —no lo olvidemos— fue elevado a la categoría de sagrado. Existe otra estatua idéntica a la escogida, con el rostro de otro emperador, lo cual nos habla de producción masiva y no de talla única. No nos encontramos exactamente ante una obra de arte tal como la entendemos hoy, y tampoco ante un símbolo pensado para decorar, sino ante un objeto producido para ocupar un lugar en el templo, no en el actual, el Museo, sino en el dedicado a los líderes romanos de Ercolano (Nápoles).

Escoger la estatua de Claudio me posibilita decir que todas las estatuas son objetos de poder, figuras para el culto. Efigies que nos recuerdan que aquellos a

1 La exposición temporal de la colección Farnese estaba en preparación y, casualmente, asistí a la escenografía a medio realizar de las salas que la albergarían. Las esculturas eran lo más parecido a un objeto, algunas envueltas, dispersas por el suelo y taburetes, toda su sacralidad se convertía en algo cotidiano, en trabajo, en labor: la responsabilidad de trasladar cosas que pesan, delicadas... Las luces estaban apagadas, la luz natural que penetraba por los ventanales variaba exageradamente a medida que el viento desplazaba las nubes y procuraba un ambiente dramático a la sala que por supuesto estaba cerrada al público. Esta sala, repleta de guerreros en posturas de lucha, con los pomos de sus espadas alzados, la filmaría e incorporaría después al discurso de la performance.

quienes representan son intocables. ¿Hemos superado esa forma de culto?

La tercera razón es su semidesnudez, la exhibición muscular de un cuerpo masculino obviamente idealizado: el objeto de deseo. La estatua representa, ante todo, carne. El paso del tiempo ha hecho mella en su fría piel de mármol. Su pecho al descubierto lo hace extrañamente frágil y poderoso, y su postura soberbia responde a los cánones del cuerpo humano que también utiliza el espacio publicitario contemporáneo. No obstante, en la publicidad la exhibición del cuerpo es anónima, y el poder político ahora se representa bien encubierto.

Liuba

JB Queremos oírte hablar de Liuba, ya que en la obra la voz es de ella.

EV Supe que en Nápoles la mayoría de trabajadoras domésticas procedían de Ucrania, y su físico es justamente el opuesto al prototipo de napolitana: altas, rubias y disciplinadas. La chica que nos atendió en el hotel se había teñido el pelo para pasar más desapercibida y evitar así los tratos discriminatorios que reciben en una ciudad de por sí bastante dura, azotada por la mafia que silenciosamente oprime a familias de bajísimo poder económico. Pensé en todas las presentadoras de TV italianas, en su mayoría teñidas de rubio.

Quise retar a la galerista y le propuse que me prestara a su asistente doméstica y niñera de su hija para que fuera la protagonista de mi obra. Como tantas mujeres con una profesión exigente —o en palabras más anticuadas: como toda mujer liberada— ella, la galerista, depende de otra empleada que bajo sus órdenes ejecuta todo aquello que su posición no le permite. La conocí en un par de fotos que me envió la galerista por correo y efectivamente era del tipo que me esperaba, joven, guapa y con porte inocente. Le pedí que trabajara para mí y actuara en mi lugar. Convertida en mi *alter ego*, por primera vez delegaría a otra persona el trabajo de actuar en una de mis performances. Yo me situaría en el lugar de la jefa.

Still del video *Liuba*, video documental que acompaña la videoproyección de la performance *Dependencia Mutua* de Eulàlia Valldosera.



Liuba entró al Museo por primera vez en su vida. Se puso bajo mis órdenes y permitió que la moldeara como quien moldea una estatua de barro tierno bajo sus manos, sin reaccionar, adaptándose a cada indicación, ejecutando un acto en el que tenía muchísimas horas de práctica diaria: limpiar. Estaba ante dos estatuas: la de piedra y la de carne, y entre ambas no había mucha diferencia.

Días más tarde la fui a visitar a su domicilio, cámara en mano, para que me hablara de sí misma. Embarazada hace varios meses, en su residencia de un barrio periférico de Nápoles había una televisión emitiendo en ucraniano. Nacida en Chernóbil, me cuenta que es una desplazada más, que a nadie le importa si no tiene

documentos, ni siquiera cuando la detienen por no llevar el billete del autobús que la lleva al trabajo.

Me muestra las fotos de su matrimonio, para el que retornó puntualmente a su país. Mezcladas con las fotos de su boda aparecen aquellas que le envié después de haber actuado para mi performance. Me cuenta que se las ha mostrado a los suyos y, como quien no quiere la cosa, afirma que ambos acontecimientos han sido los más relevantes de su vida.

Feminismo y relaciones de poder

JB Es habitual verte envuelta entre textos y teorías feministas, sin embargo, hoy en día hacerse llamar *feminista* es identificarse con una categoría, lo cual es algo profundamente patriarcal. Necesitamos saber

cómo te liberás de ese gesto de *hombres sabios* que consiste en referirse a sí o a su trabajo con cualquier apelativo categórico y taxativo.

EV Las relaciones de poder y los intercambios desiguales, aparte de ser cuestiones de inmadurez social en términos *egoicos*, nutren siglos de prepotencia patriarcal, claro, pero lo que me interesa es cómo esas figuras o roles acaban interiorizándose y determinando el comportamiento humano. Seguramente aquello que une los dos extremos opuestos de las clases sociales está dentro de nuestra psique: el poderoso establece una relación de mutua dependencia con el subalterno. Un rol necesita al otro para que cada cual pueda justificar su lugar en el mundo.

Mi enfoque sobre el comportamiento femenino inquieta mucho a las practicantes del feminismo, quienes a menudo lo interpretan como una debilidad o una concesión al pensamiento dominante, o como una simple autoreferencialidad, en el sentido de realizar un arte para, por y desde el ser mujer como característica diferencial.



Eulàlia Valldoseira da instrucciones a Liuba durante la grabación de la performance.

Por supuesto que me interesan los fantasmas de ambos géneros, en la medida en que pueden ser justificados por todo un hacer cultural que forma parte de nuestra herencia y que debemos revisar. Al sacar a la luz aquellos aspectos del comportamiento femenino que siguen soterradamente vigentes, el público se ve abocado a recorrer su propio paisaje psicológico con sus derivaciones conductuales, suspendiendo el juicio y omitiendo temporalmente los valores programáticos que la práctica feminista defiende. Dibujar nuestras sombras con exactitud, como paso previo a la apuesta por unos valores equitativos, es una tarea desagradable para todos, aun sabiendo que las zonas oscuras del comportamiento humano nutren todo comportamiento ejemplar. Propongo que sin juzgar nos acerquemos a aquellos aspectos que, aunque sean tenidos por débiles, simplemente marcan un modo diferente de hacer y experimentar la vida.

En el hacer inocente de Liuba, limpiando cada centímetro de la imponente estatua masculina, se despliega poco a poco una actitud creciente de poder. Aunque suene contradictorio, se trata de un poder que no implica superioridad sino que es ejercido desde el acatamiento y la sumisión. La consciencia que demuestra esa mujer respecto al lugar que ocupa en la sociedad es fundamental. Porque no es su aspecto *naïf* lo que conmueve sino su sabia humildad, su acercamiento sensual y caritativo, el despliegue de su arte de *cuidar* y reparar que resuelve con pragmatismo, sin alardes, sin soberbia; ella toca y acaricia la estatua sabiendo que toda figura de poder no es sino un muñeco, un fantasma encadenado a su papel en la sociedad.

Sumisión, devoción: los fantasmas de la libido femenina acechan. Sé que mi apuesta es de una tremenda ambigüedad. No separo, no arguyo, no reivindico desde la mirada de género, sino que hablo de cómo los mecanismos del poder se nutren de cierta tensión sexual. Me refiero al modo de entender la sexualidad femenina, a través de su capacidad para desvelar y subvertir los roles de poder.

O quizás estemos ante la vieja erótica del poder desde un nuevo ángulo. Todas las estatuas son objetos de poder, figuras para el culto. Como ejemplifica esta acción filmada, solo a los que están más ausentes en el rango social se les permite tocar los símbolos de la autoridad, cualquier otra persona los estaría mancillando. Aún hoy, en el espacio de poder del museo, el espectador solo puede mirar y no tocar.

La pieza oculta que articula el engranaje que mueve *Dependencia mutua* es la galerista, que sin mostrarse por ningún lado, aparece irónicamente representada en la figura de su asistente. Ciertamente, ella es la gran desencadenante del despliegue de lugares de poder que he descrito al principio: es quien ejerce el poder de encargar la obra a la artista; la que quiere que los artistas que visitan Nápoles establezcan una relación con la Gran Historia; la que conectando a los artistas con los coleccionistas, magnates de la industria o la política, pone en peligro el trabajo con los grandes sectores de públicos para promover la dependencia entre el Arte en mayúsculas y sus clientes. La ausencia física de la galerista refuerza las relaciones de mutua dependencia que establece con su asistente y conmigo. En el documental, Liuba describe las labores que realiza a diario, horas de limpieza en soledad y rutina es el material del que está hecha la sombra que deja la galerista al ingresar en su importante tarea. Queda claro que la mujer emancipada necesita de los servicios de la subalterna para ejercer su propia labor.

Sorprendentemente, la artista aparece unos segundos, hablando, pero no es su voz la que oímos sino la de Liuba, cuando cuenta que trabaja sin contrato, en un gesto vago que señala la ambigüedad del rol de la artista. Soy la limpiadora y, al mismo tiempo, su señora. Sí, soy capaz de situarme en cada uno de los polos, y esta es mi ventaja respecto a las demás figuras de este teatro.

Narrativa, espacio y estructura

JB Descríbenos el espacio de *Dependencia mutua*.
Decide tú lo que entiendes por espacio.

EV La clásica presentación expositiva suele enfatizar una sola obra perfectamente acabada (cerrada, diría yo), con materiales duraderos, de gran tamaño si es posible, y quizás acompañada por una serie de obras menores laterales —recuerda la expresión periodística *daños colaterales*—. Esta distribución de los materiales producidos por un artista entorno a una idea o intención es clásica. Se las denomina obra principal y obras secundarias. Todo aquel material que ha sido necesario para procesar la idea, entender el contexto, pensar el medio —la experimentación técnica o filosófica, las fuentes, flujos e influjos, las reflexiones, análisis, los desvíos del tema, etc.—, todas las producciones que suelen nacer junto con la pieza principal tienden a desaparecer bajo el peso de esta. Los entornos de exhibición y divulgación tienden a imponer una diferenciación de valor entre esos dos mundos, en general tendemos a establecer jerarquías verticales para así demostrarnos que en el fondo estamos participando de la escala de valores imperante, sin apenas cuestionar nuestra fijación objetual, abandonándonos a la producción material y olvidando que las gestiones, las actitudes, los actores son objetos que también participan en los procesos, que deberían estar presentes en los resultados en un ejercicio de transparencia, de transmisión de experiencia en la dinámica creativa.

Cumpliendo con el objetivo expositivo, la realización del *gran objeto* susceptible de ser adquirido, y borrando todo subproducto molesto para la captación de un mensaje central y centralizador, alimentamos esa típica relación jerárquica que acabo de describir. Sin embargo, la presentación circular de una serie de obras o desarrollos en torno a una pauta de trabajo o idea, la ejecución en *red* a manera de con-creación con los diversos autores que componen el drama de la creación y las circunstancias limítrofes que la acompañan: ese es el verdadero aspecto femenino y feminista de mi trabajo. Esta concepción del trabajo es lo que resulta más difícil de defender en el espacio expositivo, el cual sigue las leyes predominantes del mercado y tiende a elegir una pieza mayor en detrimento de las piezas menores, y consigue dispersarlas, ocultarlas. No



Sala de documentación junto con una instalación con doble proyección de vídeo, 2 espejos de mano rotatorios y libros, 2010, Galería Joan Prats, Barcelona.

solo los diversos agentes que intervienen en el sistema artístico promueven su desaparición, sino que el propio artista, para adaptarse al medio expositivo, tiende a trabajar en este sentido sin poderlo remediar, como si de un cuerpo solo pudiéramos ver su rostro y suponer que todos los miembros están ahí representados, en ese fragmento maquillado, presto para la foto publicitaria con sonrisa forzada.

En el corazón de este trabajo existe la intención de hablar de nuestra relación cultural para con los objetos destinados al Museo, y por ende del papel que cumplen conservadores, comisarios, directores y restauradores, así como todo aquél que desempeña una tarea, por importante o sencilla que sea, en el espacio artístico. Todos ellos deberían nombrarse *cuidadores*, pues participan de esa amplia gama de roles maternos que, sin diferencias de rango, son los encargados de mantener viva y actualizar la memoria de nuestro imaginario visual.

JB La obra narrada por quien la cataliza, en este caso tú, produce una historia, quizás un cuento, que se

vuelve parte de la obra misma, la obra se hace verbo y esa es una de sus garantías de eternidad. En el fondo es una manera de documentar. Tu obra, sin ser evidentemente documental, está llena de documentalidad. Cuéntanos al respecto.

EV Según lo dicho en mi anterior reflexión, *Dependencia mutua* no habla solamente de la dependencia entre roles sociales sino entre las diversas caras de la producción artística. La obra no solo es la video-performance que conocemos en primer plano sino un complejo entramado de producciones:

- *Liuba* es el video documental que he mencionado anteriormente, de pequeño formato, donde en un extenso *plano de situación*, nuestra protagonista nos narra en primera persona quién es, cómo vive y trabaja.
- Un conjunto de fotografías a gran tamaño donde los gestos y posturas de la limpiadora interfieren en la factura misma de la imagen que, retocada digitalmente, aparece deformada para enfatizar los

mecanismos engañosos que ejerce la imagen publicitaria. En las fotos, las acciones propias de borrar y limpiar se tornan literales y desvelan —en un acto de raíz pornográfica— las operaciones digitales que normalmente resultan invisibles en el resultado final. Las herramientas de posproducción fotográfica han afectado profundamente al medio desde el abandono del sistema analógico.

Aquí ya vemos cómo el trapo que se usa para la limpieza se transforma en velo. El velo que cubre el rostro femenino nos remite a la integración espiritual de los presupuestos bajo los cuales se da la seducción. Las imágenes impresas son continuación y conclusión de la video-performance. Muestran a la mujer resolviendo simbólicamente, y en un solo gesto, la tensión que genera una relación de sometimiento mutuo.

- *Limpiezas* es un despliegue de pequeñas imágenes fuente, un archivo de fotografías nos introduce al trabajo de campo, a la operación de cazador de imágenes propia del lenguaje documental que vengo practicando desde siempre. Se trata de la recolección de datos previa a la conceptualización de la performance. Estas imágenes muestran a trabajadores de la limpieza extranjeros operando en lugares emblemáticos de las grandes ciudades (monumentos e iglesias, hoteles y bares); los extranjeros son los encargados de habitar o de hacer habitables esos lugares sagrados.

- El conjunto de dibujos, las notas, especialmente aquellas en forma de fotocopias de materiales visuales y escritos que acompañan y problematizan los conceptos barajados en la video-acción, las dinámicas de pensamiento, mi práctica de la bibliomancia —mis encuentros casuales que enfatizan la *no originalidad* de mis ideas, pues toda idea es patrimonio de muchos, como puede verse en los materiales que recojo y propongo al espectador—. En los papeles diseminados en el muro a modo de cartografía de mi *no-acción*, aparecen diseminados los temas que me han ocupado desde siempre: la obra como objeto, sus vicisitudes, cuidados, el cuerpo y la materia; el trapo de la limpieza convertido en velo, el significado del velo en

los rituales de raíz religiosa, el carácter mágico de la sirvienta en el imaginario colectivo, etc.

- En una sencilla videoinstalación se proyecta la imagen de una mano flotando, gracias a un espejo de mano rotatorio que recoge la proyección y la dispara en largos devaneos por paredes y techo. Se trata de la instalación lumínica más simple que he realizado, heredera de los mecanismos que produjeron mis obras más monumentales. El gesto mágico convierte el espacio de la galería en el objeto primordial que se presta a ser limpiado para denunciar, con ironía, que toda puesta en escena requiere una operación de limpieza previa, ya que el blanco immaculado del espacio expositivo nos protege del exterior contaminado.

Este simple mecanismo pretende invadir y transgredir el lugar en el que se ubique —poblado de objetos o no— ya que su presencia meramente virtual permite que nos fijemos en el espacio para así distanciarnos de él y percibirlo como un objeto en toda su apariencia pensada y diseñada. La galería es también un objeto de poder.

Flying mirror nos recuerda que la imagen está hecha de luz, el principio mediante el cual el dispositivo fílmico se hace posible, y nos evoca el nacimiento del cine y su trampa mágica.

- *Trapo, velo, lienzo, pantalla* es una segunda performance ejecutada en el seno del espacio digital: una animación hecha a partir de una serie de fotografías yuxtapuestas. Se trata de la filmación de la pantalla de mi ordenador, lo que permite ver la sucesión de imágenes situadas unas encima de otras y descubiertas una a una gracias a su eliminación progresiva. A medio camino entre un pincel y una vulgar bayeta, el ratón digital es una herramienta camuflada del *Photoshop*, que permite borrar la superficie de la pantalla como si esta fuera el cristal que nos separa de la ficción. De este modo, descubrimos las diversas capas que la conforman, y en cada nueva capa algo ha sucedido: el trapo que oculta el rostro de la chica se vuelve bandera, velo mortuario o religioso, camisa



Eulàlia Valdósera, *Limpezas*, 2009, serie fotogràfica que mostra a treballadors de la neteja en llocs públics de Roma, Nàpols i Barcelona.

de hombre o *foulard* étnico; le descubrimos el rostro y, con ropa de trabajo o en traje *sexy*, termina por travestir la estatua que aparece detrás ella. En su obsesivo acto acaba por interferir en nuestra percepción de la estatua, el mármol cobra vida y la figura de la limpiadora deviene autómatas. Víctimas de su rol, de su dependencia, los géneros se intercambian.

JB Describe el sexo tal como ocurre en el proceso de la obra y cómo transcurre en su exposición. En definitiva, el sexo en la práctica viva y sin fin que es *Dependencia mutua*.

EV Hay algo tremendamente triste en la ejecución de la video-performance. Cuando ya hubo recorrido cada hueco, cada pliegue de la escultura, pedí a Liuba que dejara de limpiar y siguiera con sus dedos las juntas que a modo de cicatrices cubren el cuerpo de la estatua. La unión de la cabeza al cuerpo se hace visible mediante un surco aterrador. Siguiendo un impulso oscuro le pedí que lo abrazara. Con ese gesto parecía que le restituyera a la estatua esa humanidad que le faltaba a ella, quien por su actitud sumisa y silenciosa cumpliendo mis órdenes se parecía a una máquina, prestando un servicio más que la mantuviera en su no-lugar dentro de la sociedad. Un lugar que la ausentaba de sus renuncias y de su incapacidad para denunciar. Es propio del lenguaje sexual abandonarse al otro. Así pues, lo que siguió no estaba en el guión. En un acto que trasgredió las normas impuestas por los conservadores y restauradores del museo, la mandé subirse a la peana. Al estar a la misma altura que la figura de mármol surgió una intensidad que, al momento de apagar y encender los focos, parecía imitar una ficción. El cine es el lugar donde nace la pornografía y desplegar los gestos amorosos suponía enfatizar el medio que estaba usando: el dispositivo cinematográfico. La presencia del lenguaje cinematográfico era para mí tan importante como la acción que estaba grabando, y ello quedó aún más reforzado cuando, en el proceso de posproducción, introduje planos de las estatuas de la colección Farnese que encadenaban la violencia implícita de sus posturas y, cómo no, de

sus fracturas con la lectura sexual desprendida de su visión fragmentada.

Borrar, limpiar, tocar

JB Es inevitable acordarse de esas novelas o películas de *up and down* inglesas, más que de películas trágicas sobre la inmigración como *L'America*. Es por la limpieza de su factura, seguro. Necesitamos saber cosas sobre los verbos *limpiar, borrar*: Mary Poppins era una simple institutriz elegante, culta, perfeccionista —que por cierto hacía volar objetos y camas— y nadie se acuerda de los nombres de los niños, ni del padre.

EV *Borrar, limpiar, tocar*, en este orden, siempre en un sentido de cuidar, tratar, palpar, separar el sujeto del objeto —problematizando el estatus del objeto y la obra de arte dentro de este sistema de pensamiento— son las estrategias que han operado en mis procesos de trabajo desde sus inicios hasta hoy. En *El ombligo del mundo* (1991) construí una imagen, mi imagen: un torso femenino, mediante mis propias colillas pacientemente colocadas en una gran alfombra que posteriormente decidí barrer en público. Sí, decidí limpiar, o sea, destruir, el objeto de mi producción, el

Eulàlia Valldosera, *Dependencia Mutua*, still de la video-performance, 2009. Foto cortesía de la artista





Eulàlia Valldosera, *Barrida #2 (El ombligo del mundo: Pechos)*, 2000, stills del video que documenta la acción, Witte de With Contemporary Art, Rotterdam.

resultado de un concienzudo y doloroso trabajo de construcción. Cuando deposito e insemino cada colilla que conforma ese cuerpo de mujer, estoy recordando —una operación esencial de la memoria— el tiempo contenido en cada una de los cigarrillos fumados en la pasividad más apacible.

Y, sin embargo, en el acto de *barrer* y enfrentarme a mi propia suciedad se libera mágica e insidiosa, en el tejido de esa misma alfombra, una segunda imagen hecha de ceniza, de los residuos de aquellos restos que irremisiblemente impregnaban la alfombra.

De la imposibilidad de borrar definitivamente un gesto que provenía del trabajo, de la acumulación de rutinas que no solo remitían al acto de barrer sino también al de fumar (fumar la vida, en el sentido de gastarla o echarla a perder mediante una acción destructiva o aceptada socialmente como productiva), la imagen final que emergía se convertía en metáfora de la pintura: huella, sombra y desecho de un acto o de una serie de operaciones que desaparecen en el tiempo. El objeto de nuestra producción como artistas no es sino el desecho de una cadena de sucesos. Estos, no obstante, se testimonian mediante una serie de documentos —fotos, videos, textos o dibujos— que pasan a ser la *obra* y que sustituyen en cierta forma al objeto destruido. Limpiar, editar, traen consigo la necesidad de interpretar y discurrir sobre algo implícitamente auténtico u original que se nos escurre de las manos.

En esta pieza ya estaba mi concepción de la obra artística como un medio que, vana y fragmentariamente, nos propone visualizar aquellos procesos que ocurren en el *sótano* (lo privado, inconsciente, prohibido, sucio y vulgar) y que habitan en perpetua tensión con la vida del *piso de arriba* (lo normativo, lo público, etc.). Me refiero a la conciencia de que tales procesos nunca serán representables en su totalidad y que cuando aparecen surgen como ruidos, discursos que no encajan en el paradigma artístico aceptado.

Las fronteras han sido mi territorio de trabajo, y se expresan como tensión entre lo privado y lo público,

por ejemplo en el ciclo de instalaciones lumínicas de *Apariencias* (1992-1996), donde el dispositivo técnico se mezcla con el objeto que se inmiscuye en la imagen o resultado final de la proyección. La obra es una amalgama del proceso de construcción de la creación que tuvo lugar en secreto, y el público se siente abocado a deshacer las operaciones *escenografiadas* en el espacio, un espacio del que literalmente está formando parte, pues no hay límite que defina dónde termina la pieza y dónde el espacio concluso y seguro para la contemplación.

Ahora bien, si borrar fronteras define en gran parte mi tarea y la de muchos artistas de mi generación, en mi caso hay un elemento que ha ido emergiendo con fuerza y que sustenta ese significado, rodeándolo de un aura alquímica: *el jabón*. Ya he mencionado la labor con productos de limpieza convertidos en dispositivos móviles en *Botellas interactivas* (2009). Pues bien, aquí el acto de borrar se torna ritual colectivo. La mayoría de botellas contienen fragmentos de relatos contados por trabajadoras domésticas, esposas o esposos, que narran situaciones donde su respeto y la dignidad se han visto comprometidos. Al *tocar*, al establecer contacto íntimo con el envase, el público libera tales discursos de su interior, y en el acto de compartir podría decirse que también libera esas situaciones —por otro lado tan comunes— del peso que significa tener que vivirlas y transmitir las en la esfera de lo privado. La pieza estrella de la serie es aquella botella que solicita a su usuario que le narre y deje grabado en su interior una experiencia que desearía borrar de su vida. Efectivamente, una vez se ha dejado grabada nuestra voz, la botella borra el contenido que otro usuario grabó con anterioridad, de tal modo que la botella nos propone una solución a todo el lastre que dejan esas idas y venidas del *up and down*, en un ejercicio metafórico de ayuda mutua.

No quiero dejar de señalar uno de los aspectos que visualizo en la constelación de trabajos que conforman *Dependencia mutua*, un objeto que habla de la transformación que vive nuestra protagonista y que culmina cuando lo vemos colocado en la cabeza de

la limpiadora, ocultando su identidad. De esta manera, simula un acto que está en el corpus sagrado de aquellos rituales que convierten a la mujer en esposa mística.

El trapo, protagonista de fondo de esta muestra, es manto, velo y pantalla, tela que vela o desvela significados ocultos. Se convierte en velo ritual, símbolo de la unión carnal, cuando cubre la cabeza de la protagonista en su casamiento, como vemos en el documental. También se torna metáfora de la unión mística cuando oculta su rostro, como muestran las fotografías. Y cuando recorre el museo limpiando los muros, la propia galería deviene pantalla y escenario de un ritual desmitificador que transforma las cosas en lo que son, meros objetos.

Y es que el jabón está emparentado con todas aquellas operaciones neptunianas que tienen que ver con la disolución del ego —con esas capas culturales que nos cubren o descubren—, y en consecuencia con la fusión con el otro, con la ayuda y el servicio, metáfora del papel que reivindicó para el artista.

Proceso y exposición

JB Necesitamos saber todo lo posible sobre el proceso de *Dependencia mutua*. Es decir, se trata de una obra muy potente al ser expuesta pero, como toda obra que merezca ser llamada así, ocurre de muchas maneras, una de ellas, la exposición.

EV Mi experiencia anterior a *Dependencia mutua* fue la concepción y realización de una exposición en un Museo estatal. Quise incluir mis últimas producciones, entre ellas mis *Botellas interactivas*. Propuse al personal del Museo crear una mesa de trabajo para estudiar la puesta en escena de la obra, puesto que se trata de un trabajo donde apenas existe frontera entre lo que llamamos la *obra* y el *público*. Las *Botellas* se dispusieron en peanas lo suficientemente altas como para que el espectador se convirtiera en usuario, pudiera cómodamente sostener cada botella en su mano y sentir su vibración, mirar por una rendija hacia su interior, llevársela al oído o hablarle, dependiendo en cada caso del tipo de intervención que se hubiera realizado en cada botella y que resultaba enteramente invisible. Mi intención era procurar



Público en la exposición «Dependencias» manipulando las *Botellas interactivas* (Forever Living Products #3), 2009, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

su buena conservación y estudiar la reacción física y anímica de los usuarios, el nivel de intimidad que requería su exhibición y uso, lo que me permitiría comprobar si las peanas eran lo más aconsejable o si habría que considerar otro tipo de presentación. En fin, dirigir el proyecto en una buena dirección, entendiéndolo como una experiencia y no como pura exhibición objetual al uso.

Sin embargo, al permitir tocar estas botellas que eran vulgares envases de detergentes —aunque por dentro albergaran un complejo mecanismo, caro y frágilmente diseñado— el usuario y los vigilantes perdieron los límites de respeto habituales y las botellas empezaron a sufrir golpes, arañazos, caídas y apretones que fueron destruyendo uno a uno los prototipos expuestos. Como la mesa de trabajo no pudo ser organizada por falta de comprensión del Museo, una vez más fui testigo de la destrucción de un trabajo (ien obras del pasado ese ha sido un tema recurrente!).

Cuento todo esto porque esa fue la experiencia que me llevó, por primera vez, a querer trabajar en el contexto expositivo escogiendo una obra de arte como tema de reflexión. En fin, haciendo una cita o apropiándome de un objeto que de por sí ya tiene cierto estatus dentro del sistema artístico, algo a lo que me había negado hasta ese momento.

Memoria, objeto, tecnología

JB Memoria, objeto, tecnología. Obsesiones de nuestro tiempo. Hay ensayos enteros sobre cada uno de estos temas pero en tu trabajo no se habla sobre dichos conceptos, se trabaja con ellos y en ellos. Guíanos por la manera en que de hecho esos términos están presentes en tu práctica artística.

EV Entiendo mi trabajo como una serie de actuaciones que documento. Eso supone generar memoria y reflexionar sobre ella como eje fundamental de la labor del artista. Para ello siempre he utilizado objetos carentes de memoria, lo suficientemente banales

o impersonales, que forman parte de la cotidianidad contemporánea y que difícilmente acumulan la textura del tiempo. En *Dependencia mutua* doy un giro radical al utilizar la conocida estrategia de apropiarse un objeto que ya forma parte del entorno artístico, es decir, que ha sido aceptado como portador de un aura que le otorga dignidad y poder, diría yo.

Vivimos un cambio de paradigma provocado por la tecnología que, por un lado, potencia un nuevo lugar para la génesis de memoria y, por el otro, termina reduciendo nuestra capacidad de gestionar la memoria de una manera creativa y colectiva. La tecnología, pensada para generar, almacenar y transmitir información, fomenta la velocidad, acumulación, provisionalidad y desestructuración ya que el trabajo de escoger, valorar y borrar lo innecesario queda siempre en un segundo plano, es más, se está convirtiendo en un acto utópico. El tiempo pausado, necesario para la correcta digestión y valoración de la cantidad ingente de información que manejamos gracias a la tecnología, desaparece, y con él la posibilidad de estructurar los datos y generar conocimiento haciendo uso de nuestra capacidad simbólica y relacional, sin la que no es posible generar y nutrir nuestra memoria colectiva.

La memoria es esencialmente un acto creativo. No es un almacén, un archivo guardado y estancado, un museo intemporal convertido en industria del ocio. No se trata de ser guardianes y controlar una determinada lectura del pasado, eso no nos permitiría seguir creciendo. Se trata de acceder a contenidos del pasado para explicarnos el presente en constante fluir.

Existen dos tipos de memoria: el recuerdo, que no es productivo porque viene cargado de una nostalgia paralizante, y la memoria entendida como un acto creativo, es decir, aquellas informaciones del pasado que nos asaltan en nuestro presente para desvelarnos, darnos distancia, contexto o perspectiva sobre lo que está ocurriendo, lo que nos permite vislumbrar hacia dónde vamos.

Eulàlia Valldosera, *Borrar* de la serie *Dependencia Mutua* #3, 2012, impresión glicée, 85 x 120 cm.



De modo que recuperar la memoria creativa es recuperar la capacidad crítica, de cambio y renovación. La memoria siempre se está haciendo, es inconclusa, permite combinar y recombinar contenidos dispares, dependiendo de las necesidades emocionales que tengamos en cada momento y del interlocutor que tengamos al frente. Hay algo de acto mágico en nuestro hacer memoria. Es un proceso que nos lleva toda una vida puesto que con cada nuevo descubrimiento nos vemos obligados a reordenar las carpetas, los estuches, los conceptos que nos habíamos fabricado para tenerlo todo ordenado. Solo conociéndonos bien seremos capaces de reinventarnos.

JB Gracias al papel que han jugado las mujeres en el cuidado de objetos decorativos, o quizás por desgracia —el arte era cosa de hombres—, la memoria de siglos de humanidad en sus hogares y familias ha quedado grabada para nosotros. Las cajas llenas de dichos objetos, la limpieza del polvo que los ensucia hace mucho tiempo: el estereotipo de imágenes semejantes es una mujer que los saca o un hombre

profesional que los procesa. Hay un amplio espectro de zonas grises entre una y otra imagen. Necesitamos saber en qué espacios te encuentras a gusto, cuáles son los colores del *pantone* de tu actividad.

EV Quizás el tema de fondo en *Dependencia mutua* sea el de sanar la herencia, en el sentido de que para proyectarnos hacia el futuro² debemos *limpiar* y ordenar el pasado. Esto sucede al valorar en su justa medida los objetos de los que nos rodeamos. Todo objeto es susceptible de ser un objeto de poder. Los llamo así porque me gusta considerar a los objetos como dispositivos capaces de generar vivencias (vida) a todos aquellos que entran en contacto con ellos. Sean de tipo utilitario o decorativo, fetiches personales o producciones seriadas, nuestras pertenencias conforman nuestro paisaje cultural y también el doméstico, puesto que recogen y emiten información. Por lo tanto, todo objeto representa un aspecto del ser humano y vive gracias al vínculo que ha creado con este.

Establecemos muchos tipos de vínculos³ con nuestros objetos domésticos aún cuando no siempre seamos conscientes de ello, y a través de los objetos

2 «Todo lo que ha pertenecido a una persona sigue ligado a ella, y ella está presente en él. Así, por ejemplo, hay una gran diferencia entre si entramos a vivir en una casa vieja o a una nueva, de si estamos en una iglesia o ciudad vieja o nueva. Lo viejo lleva a veces adherido algo bueno y a veces algo angustiante. En algunos casos lo viejo está pleno; en otros vacío. Estamos pues ligados a lo viejo de una manera que no podemos definir pero que no obstante sentimos. Y es que lo viejo, a diferencia de lo nuevo, nos plantea reclamaciones que debemos satisfacer si queremos tenerlo y conservarlo». (Hellinger 2007, 135)

3 «Cada uno deja una impronta en cada cosa que toca o mira. Un objeto, sea más o menos natural o biológico, bien sea algo inerte, aséptico, sintético, o bien algo vivo, empieza a cobrar vida y energía, empieza a contener códigos ajenos a él [...] precisamente cuando las intenciones y los pensamientos de los hombres penetran en su pequeño campo, de tal manera que este objeto queda activado o amplificado con la impronta personal de quien lo ha tocado o simplemente lo ha mirado, y de alguna forma, se desplaza la información de su alma o de sus intenciones hacia aquel objeto. De hecho, puede decirse que cualquier cosa tiene "memoria", o capacidad de almacenar registros». (Povo 2011, 63).

representativos de la historia personal los individuos tejen y se vinculan con la historia colectiva o la *Gran Historia*. A su vez, los objetos representativos de la Historia traen un relato personal adherido, una acumulación de vicisitudes.

Cualquier objeto, nuevo o viejo, puede crear dependencias. Debemos preguntarnos ¿qué está sustituyendo ese particular objeto?, ¿qué acción, sentimiento, memoria, etc.? Nuestros objetos funcionan como guardianes de nuestra memoria, de nuestras intenciones y sueños. Propician nuestro sentido de pertenencia a este mundo, nuestros vínculos con los demás, y apartan la sensación de soledad existencial. Nuestras pertenencias activan nuestro poder personal. ¿Hasta dónde nos definen? ¿Hasta dónde delegamos en ellos nuestros sentimientos de seguridad, de identidad? Y muy al contrario, ¿admitimos que requieran un cuidado aún sin ser una persona? Si reparamos en ello debemos admitir que son entidades vivas. En esto no existen diferencias entre los objetos viejos y los nuevos. Hagamos el intento de mirar los objetos nuevos con la misma mirada que ponemos en los viejos.

Fijémonos en aquellas prácticas anónimas (escoger, guardar, reparar, jugar con los objetos que tenemos a mano) que sirven para sanar aspectos oscuros de la propia historia. Cuando un artista crea un objeto de arte, básicamente está haciendo lo mismo. Carga un objeto con su intención proyectándole un discurso (verbal, visual, etc.), para que todo aquel que esté delante reciba esa carga. En realidad, toda persona crea objetos mediante sus proyecciones, o bien asimilando en su sistema anímico las informaciones que traen consigo. En este último caso, debe desvelarlas, y esto es también un acto creativo. Rememorar significa recordar, como hizo Isis con el cuerpo fragmentado de Osiris (según la mitología egipcia), al reconstruirlo añadiendo un contenido emocional propio en la operación, sin el cual no hubiera sido posible devolverle la vida.

La persona que se relaciona con un objeto es, de hecho, su creador (así lo postulo en mi trabajo

en proceso, *Interviewing objects*, 1997–2008). Desplacemos la atención del objeto al sujeto que trata con dicho objeto. Pongamos el acento en el autor. El poseedor o admirador de un objeto es su autor, su artista, así que el museo, el espectador, son una creación más, y por supuesto cabe recordar que todos llevamos un artista dentro.

Los aspectos de reparación requieren grandes cantidades de energía, por no hablar de las grandes partidas presupuestarias que poco se problematizan. El patrimonio engulle tiempo y dinero que deja de invertirse en proyectar, pensar, gestionar energías, agentes y colectivos sin la obligatoriedad de la producción de objetos concretos.

En la cultura de lo femenino el jabón desempeña esa parte oculta de nuestro vivir, los aspectos de higiene y cuidados en general ocupan el rango más bajo de la escala social. Y, sin embargo, el jabón me fascina por su potencial metafórico en el sentido de su capacidad para disolver barreras identitarias, puesto que todos traemos al mundo la necesidad de considerar que algún día seremos deshecho para los demás.

Referencias bibliográficas

- Hellinger, Bert. 2007. *Pensamientos divinos. Sus raíces y sus efectos*. Barcelona: Ridgen Institut Gestalt.
- Povo, Marta. 2011. *El hemisferio olvidado. Canalización, inspiración y comunicación*. Barcelona: Harmonia's.

Still del video *Dependencia mutua*, doble proyección monocular. Video 1 (videoperformance): HD, stereo, vertical, duración 6', tamaño de proyección 2 x 3,50cm. Video 2 (documental): Liuba, HD, stereo, vertical, lengua italiana y subtítulos en castellano, duración 4'40", en pantalla 19".



a:dentro

EL MDE11: ARTE RELACIONAL, ESTÉTICA Y COBERTURA

Encuentro Internacional de Medellín

«Enseñar y aprender. Lugares de conocimiento
en el arte»

Museo de Antioquia

Septiembre a diciembre del 2011

En los últimos meses del 2011, la agenda cultural de Medellín se ha visto ocupada por unos eventos que, poco a poco, consiguen espacio en la ciudad: las actividades del MDE, sigla con la que empieza a conocerse al Encuentro Internacional de Arte de Medellín. Aunque la oferta de exposiciones en otras instituciones ha aumentado considerablemente y el Encuentro, con sede en el Museo de Antioquia, no es el que acapara la programación del año, sí es un acontecimiento que concentra el interés y se convierte, con todo derecho, en el más importante del 2011.

Por su mismo formato, el MDE11 parece un evento privilegiado, no para discutir obras y exposiciones o para hacer crítica a la gestión del Museo, sino para discutir la manera en que las instituciones ensayan formas alternativas de inserción del arte en un medio de políticas apáticas y respuestas áridas. Marca también cierta *tendencia*, ya que sus influencias empiezan a verse en jóvenes artistas que, a la hora de formular proyectos y buscar subvenciones estatales, encuentran allí un referente y una especie de modelo a seguir.

Digamos también que el evento se ve obligado a tomar un rumbo que asegure una rentabilidad política. Este hecho proviene de la insistente imagen, divulgada por las últimas administraciones locales, de una Medellín que está en pleno desarrollo, que vuelve a estar «abierto al mundo» y vela por la inclusión social.

Más allá de que las dimensiones de esta edición parezcan menores, debe señalarse una semejanza con la versión del 2007: la abundancia de actividades, propósitos, dinámicas y procedimientos que no alcanzan a captarse asistiendo a las muestras o enterándose por la prensa, razón por la que solo pueden juzgarse con la interposición de un discurso administrativo que, a veces, se superpone innecesariamente a las obras. De hecho, la evidente dimensión procesual de las propuestas pasa de cuestión formal —como ocurría en el arte de hace algunas décadas— a una metódica a veces elíptica, que solo se capta si se está entrenado para decodificar la jerga de los indicadores. Una especie de presentación *informativa*, de *estética administrativa* poblada de mapas conceptuales,



informes corporativos y formularios en red, con los que se confirma la centralidad vigilante de la institución. Una situación donde el protagonista no es el arte o el espectador, sino el mismo museo, que fija organigramas, esquemas y planillas sobre paredes y publicaciones como quien pone sellos en una carta de improbable destinatario.

Por fortuna, ya estamos lejos de los ataques lanzados por opinadores que, en el 2007, señalaban cómo el arte visto en el evento de ese año debía ser estimado, no por críticos de arte, sino por contralores. Los artistas, convertidos en *misioneros* según un cronista perplejo, mostraban una búsqueda desmedida de legitimidad que hoy, por fortuna, ya no inquieta. Sin embargo, la pregunta por los límites de la gobernabilidad y la comunicabilidad del arte merece considerarse de nuevo, a la luz de las intenciones estéticas, que parecen ahora más plegadas a obligaciones decididas en secretarías que a determinaciones artísticas.

Como en la primera versión, subsiste una falta de respuesta crítica ante el evento, hecho que, en buena medida, impide la discusión de acontecimientos que

fijan puntos de referencia. Medellín no conoce una plataforma de crítica a las instituciones de suficiente potencia, ni posee prensa impresa con columnistas de arte activos, razón por la cual la resonancia verbal de los eventos es casi inexistente y las actividades del Museo no tienen pronunciamientos de profesores, historiadores y críticos. En el MDE07, sorprendía que todo el discurso crítico acerca del evento estuviera concentrado en la agencia de prensa del evento y que periódicos y medios se hubieran dedicado a insulsas reseñas sobre el número de visitantes a las exposiciones e informes burocráticos sobre el éxito del programa. Ahora, con una prensa más discreta y una menor amplificación, el evento parece haberse dado cuenta de que los alcances más importantes ocurren cuando los procesos formativos están en el centro de sus programas. Añadamos, también, que es muy fructífera la vía abierta en la edición actual mediante la acertada consideración de la(s) cultura(s) popular(es) como espacio central para la producción del conocimiento en el arte. Prueba de ello es el Diplomado en Músicas Callejeras, que debería extenderse en el futuro a otras expresiones.



Foto de una de las clases del Diplomado de Culturas Musicales Callejeras titulada Ver-siones académicas del underground, Encuentro Internacional de Medellín MDEI1, sede de Artes del Instituto Tecnológico Metropolitano. Fotos del Museo de Antioquia, bajo licencia Creative Commons, Atribución – No comercial – Compartir igual. www.mde11.org

Dado que el MDEI1 insiste en la primacía de la circulación, es importante señalar la manera como se define el vínculo con unos entes gubernamentales bastante satisfechos con las bondades ofrecidas por la asimilación local de las estéticas relacionales. Como en ningún otro lugar del país, en Medellín el apoyo a las instituciones culturales parece estar condicionado por la adopción de temas predeterminados, por la garantía de legibilidad general de los eventos y la posibilidad de medir el *impacto social* y la rentabilidad política. En ninguna parte se ven tantos intereses respecto a la memoria, el desplazamiento, la reparación, la inclusión social, todos ellos elementos válidos como parte de un programa político, pero sospechosos en el arte cuando se ve una coincidencia de última hora con las agendas de turno.

La presencia del arte relacional, encapsulada bajo el aspecto de una forma novedosa y liberadora de producción comunitaria, con posibilidades más amplias que las ofrecidas por el arte *de élite*, no es, sin embargo,

nueva. Ya en el 2007 se había observado un intento semejante por superar manifestaciones que perpetuaban el fetichismo de la pieza concluida, el aura del creador y el espacio canónico del museo. Los *lugares de encuentro*, que fueron cruciales, solo parecían conservar el *espacio* como lastre modernista y se aventuraban en las múltiples posibilidades ofrecidas por el universo de las relaciones sociales entendidas como arte. Ahora, se nota un desplazamiento donde el arte no es solo garantía de hospitalidad, sino también opción cognitiva y forma de participar en el juego globalizado, exigente, de la sociedad de la información. Esto último, en algunos casos, configura metáforas poderosas, como la del diccionario de Diana Aisenberg, pero en otros hace alusiones remotas, como en el caso de la pieza de Oswaldo Maciá en el Museo de Arte Moderno.

Vale la pena recordar que en su *Estética relacional*, uno de los oráculos incorporados de los médiums locales, Nicolas Bourriaud, su autor, exponía que la suya era

una «teoría formalista del arte» e insistía también en que la exposición seguía siendo «la forma relacional por excelencia», dos elementos centrales en esta discusión, si pasamos por alto la idea —desconcertante para los que creen en la novedad de comedores, carpas y rompecabezas— de que «todo arte es relacional». Aunque Bourriaud insiste en que la obra por venir no es ya una pieza para ser contemplada ni un espacio para ser recorrido, sino duración para ser experimentada, donde se opera una especie de modelamiento del comportamiento social, es necesario tener en cuenta, una vez más, que el arte de piezas terminadas, de museo o *tradicional* también puede inducir a reflexión y provocar actitudes críticas. Suscitar pensamiento, generar conciencia o instaurar subjetividad no son funciones privativas de una forma artística; e incluso, no es algo exclusivo del arte. Si bien las propuestas relacionales pueden resultar refrescantes en un contexto donde hay agotamiento, en otros pueden resultar una barrera para el pluralismo artístico y la activación efectiva del campo. En un medio «difícil para el arte contemporáneo» como Medellín, sin crítica, con una baja profesionalización, con actores que se involucran en más procesos de los que deberían, el

arte relacional está sometido a malentendidos y, sobre todo, a una artificiosa y perjudicial hegemonía. Lo discutible no es, por supuesto, la teoría, ni tampoco el arte que la acompaña. Lo que parece criticable es que obras formalizadas como *encuentros*, *citas*, *inserciones* y *fiestas* se pongan al servicio de una especie de inclusión gratuita y multitudinaria en la que se quiere ver *cobertura* o, peor aún, que se tematizen elementos de especificidad cultural y se pongan al servicio de la autopromoción. No hay nada más molesto que las fichas digan, insistan y a veces *griten* la importancia moral de lo que se está viendo.

La legibilidad social del arte relacional, el aparente carácter medible de su impacto —que a veces, en sus perversiones, es mero activismo con registradora— y la inclinación permanente a sumarse a los programas de gobierno adoptando su retórica, son asuntos que deben ser examinados con cuidado y confrontados con los verdaderos méritos artísticos de las piezas exhibidas y con la evaluación del alcance práctico de las actividades pedagógicas. No sobra recordar que, en los últimos dos siglos, cualquier intento por defender la validez estética y la mayor estatura ética de

Diana Aisenberg, *Historias del arte*, Encuentro Internacional de Medellín MDE11. Fotos del Museo de Antioquia, bajo licencia Creative Commons, Atribución – No comercial – Compartir igual. www.mde11.org





La escuela del mal de Paulo Licona, Encuentro Internacional de Medellín MDE11. Fotos del Museo de Antioquia, bajo licencia Creative Commons, Atribución – No comercial – Compartir igual. www.mde11.org

un arte *comprometido* o de vocación social ha estado condenado al fracaso, terminando en propaganda. Incluso que una práctica autocrítica por excelencia como la del arte guarde distancia crítica con el Estado, quien garantiza su llegada a las comunidades, no la libra de ser un «actor de gobernabilidad» como cualquier otro. Aunque muchos creen que la singularidad es un atributo menor, aún buscamos en el arte una capacidad simbólica e interpretativa que supere formas y estilos, aunque sigue dependiendo de su especificidad formal para sobrevivir como espacio de libertad. Afortunadamente, aun en un escenario como el que aquí se discute, tenemos obras y actividades que mantienen este imperativo.

Lo último que se puede considerar son las dos premisas más novedosas de esta edición: la aspiración cognitiva del evento —presente en el mote «lugares de conocimiento en el arte»— y el impacto pretendido en la educación, la didáctica y la pedagogía. En primer lugar, habría que afirmar otra vez la dimensión cognitiva del arte en general y rechazar la idea de que el arte de vocación esteticista o tradicional no posee tal condición. ¿Cuál es el conocimiento específico que da el arte? Esa parece una buena pregunta, no para trazar equivalencias gratuitas entre arte y ciencias sociales, sino para profundizar en la autonomía. Por otro lado, es necesario apuntar que el arte tiene

relaciones problemáticas, no tanto con la enseñabilidad, sino con la educabilidad. En últimas, el conocimiento es una experiencia que no depende de quién enseña, sino de factores que se resisten a programas. En este punto, caracterizado por el azar, por la respuesta impensada, es donde arte y educación logran parentesco: la libertad del espectador para recibir o no recibir es la misma que tiene el alumno. Como alguna vez dijo Tom Wolfe en *La palabra pintada*, «el público siempre llega de último».

Luego de haber presenciado algunas de las muestras, conferencias y actividades, quedan algunas imágenes, las cuales no provienen de los informes insistentes sino de las mismas obras, expuestas con una timidez que hay que reprochar. Finalmente, es al arte mismo adonde hay que ir en busca de más preguntas, y el MDE11 lo ofrece en una dosis buena aunque pequeña. En la obra de Paulo Licona, *La escuela del mal*, había una pista de *skate* con una invitación a usarla, y también una ficha en la cual se leía que el Museo de Antioquia se eximía de cualquier responsabilidad en un eventual accidente. Unas estudiantes de Comunicación Social de cierta universidad de élite que fueron al Museo para hacer una tarea contemplaban con perplejidad a la performista guatemalteca Regina Galindo, quien, desnuda, se ofrecía al tacto de un público solo constituido por invidentes. Un espectador de la

provincia, al observar la exposición «Antropología de la mula», se quejaba de que la artista hubiera puesto equivocadamente en el mapa de Colombia el municipio de Tierralta, Córdoba.

Pero, quizás, la imagen más perdurable sea la del proyecto que desarrolló el artista catalán Pep Dardanyà en el barrio Moravia, ese punto de referencia que, a veces, cansa como tópico y como excusa usada por todos los que vienen a Medellín para conseguir capital simbólico a cambio de inmersión. El asistente a la exposición veía un vídeo, unas cifras y un calendario: típicas muestras del informe pseudo-etnográfico en el arte. Sin embargo, en el calendario, mirando con atención, se veían, además de la información habitual, doce fotos desconcertantes y un texto lacónico. Aunque el impreso en fondo negro sea solo un recordatorio de acciones e intervenciones que el espectador no alcanza a calibrar, para el autor de estas líneas este objeto es un buen ejemplo de lo que debe ser una intervención: quien mapeó trató respetuosamente a la

comunidad y el arte no renunció a su compromiso con la creación de símbolos, imágenes y, sobre todo, narraciones, una de las artes más difíciles de dominar en una época de gestos plásticos sin imaginación. Solamente por ver unas imágenes magníficas y unos relatos que no se explican entre sí y problematizan la relación entre palabra y fotografía, que no eluden el misterio histórico de esta comunidad valiente y atribulada, vale la pena escuchar el discurso de explicación, con todo y su retórica predecible. A veces, la obra de arte hace que aguantemos las palabras que lo explican y le presta un servicio a aquello que solo aceptamos de contrabando.

Por Efrén Giraldo

Ensayista y crítico. Licenciado en Español y Literatura, Magister en Historia del Arte y Doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia. Es profesor asociado del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, en Medellín.

La memoria reciclada de Pep Dardanyà, Encuentro Internacional de Medellín MDE11. Fotos del Museo de Antioquia, bajo licencia Creative Commons, Atribución – No comercial – Compartir igual. www.mde11.org



a:dentro

FALLA EN EL CORAZÓN

A propósito del cambio de sede de la Galería
Santa Fe

Hasta el 30 de diciembre estuvo abierta la emblemática Galería Santa Fe en el segundo piso del Planetario Distrital de Bogotá. Esto no significa que la Galería Santa Fe se acabe, solo cambia su icónica y tradicional sede después de 33 años. A partir del 2012 el Planetario se convertirá en un museo exclusivamente científico. La ciencia, en este caso, resultó exclusiva; la galería sale de ese edificio tras haber perdido una lucha a pulso con los padrinos de las ciencias astronómicas, que siempre le habían tenido ganas a esa sala, para construir un espacio interactivo que acompañe el exiguo show de las estrellas.

Salir a buscarle un espacio a lo que parecería ser un proyecto caprichoso y hasta poco democrático no ha dado muchos frutos; eso del arte contemporáneo es para la inmensa minoría que lo entiende y lo aprecia, es decir, para los artistas y el puñado de profesionales que vive de las artes: gestores, curadores, críticos. Esta incómoda ciudad, que cada vez se densifica más a nivel de comercio, desdeña los espacios de disfrute para la cultura, ya sea por falta de comprensión de los procesos que es posible adelantar a través de ella, o porque los beneficios para la comunidad no son contantes y sonantes en comparación con los altos costos que supone. Sin embargo, el grupo de personas que trabajan en el Instituto Distrital de la Artes – Idartes a favor de este proyecto, es consciente de

la necesidad que tiene la ciudad de un espacio semejante, y por eso plantearon una estrategia de solución temporal que busca darle posada a la desplazada galería, mientras continúa parte de su programación, que incluye el Premio Luis Caballero.

La nueva sede temporal —una casa muy bogotana de 680 metros cuadrados, estilo Tudor y llena de cuartos— elimina por completo los principios formales del cubo blanco. Buscando que el proyecto sea más ambicioso que el anterior, al espacio para exposiciones se sumarán un centro de documentación, una sala infantil, salas para diálogos creativos con artistas nacionales e internacionales y también un espacio para residencias artísticas. Con todo y eso el futuro de la galería continúa siendo tanto amargo como incierto. La prensa se ha limitado a informar sobre el traslado de la galería a la sede temporal, sin tomar una posición crítica frente a este desplazamiento, o sin siquiera arrojar una opinión sobre la conveniencia de un traslado que obedece al cuestionable afán de separar arte y ciencia. Los encargados de salvar la galería —al menos conceptualmente— han generado espacios de opinión con expertos y artistas, para tratar de encontrar una salida a la ingrata labor de buscarle un nuevo hogar a esa niña incompleta que la Santa Fe siempre ha sido. Todos los lamentos son por lo mismo: la sala, el espacio arquitectónico, la salida de ese edificio.

Es que el adjetivo para calificar esta sala, antes como ahora, sigue siendo el de *incompleta*, porque la Galería Santa Fe, desde sus improvisados inicios, siempre ha estado en un déficit arcaico, en estado embrionario, a punto y deseosa —para sonar menos negativa—. Y ahora, para colmo, sin haber llegado a un destino parece empezar una nueva deriva.

Ciertamente, da tristeza que la sala salga de ese edificio que es patrimonio, y que ha sido el cuerpo del alma de la galería, con las ventajas evidentes de estar bien ubicado en un circuito de espacios de exposición y galerías, junto al parque, y que además tiene siempre garantizado ese público incauto que visita la sala mientras espera el inicio del show de las estrellas. Pero su ubicación en ese edificio moderno y de patrimonio, que siempre ha seducido por las curvas de su espacio —esas curvas indomables que se volvieron uno de los criterios para el Premio Luis Caballero y que varios artistas terminan por detestar una vez se embarcan en el reto de domesticarlas— extrañamente la hacía

Galería Santa Fe — sede temporal, 2012, Barrio La Magdalena, Teusaquillo, Bogotá.
Foto: Pablo Adarme.



caer en la trampa del cubo blanco, que paradójicamente defendían los científicos de al lado.

Recuerdo la intervención de María Teresa Hincapié en el primer Premio Luis Caballero, una obra polémica y difícil de justificar a la hora de solicitar los permisos a la oficina de administración del Planetario. La artista tuvo a bien abrir la galería y comunicarla con el parque a través de una de sus ventanas, removi6 el vidrio de 250 x 250 cm, le puso una puerta colonial que se abría de día y se cerraba de noche, sembró maticas y pasto en las grietas del deteriorado piso de caucho (antes de la remodelación del año 2000) y trajo sus perros *basset hound* a pasar el día en la sala que quedaba comunicada directamente con el parque a través de una escalera en guadua que descendía por la ventana. Al finalizar la exposición, la escalera no se desmontó y mucho menos la puerta, porque el vidrio de la ventana se partió cuando lo estaban quitando, y una vez premiado el Luis Caballero ya no había presupuesto para hacer arreglos ni cambios. Como esta, fueron varias



Edgar Guzman Ruiz, *Circundante*, 2007, cordón, espejos, argollas, 3.24 x 8 x 55 m, IV Premio Luis Caballero, Galería Santa Fe, Planetario Distrital, Bogotá. Foto del archivo de la Galería Santa Fe.

las batallas que debieron librarse para que ese arte —que según los mismos judas que ahora desplazaron a la Galería, era del tipo que destruía el espacio, lo tugurizaba y además ponía en riesgo la seguridad de todo el edificio— tuviera el lugar que tuvo. Esa era la naturaleza y una de las fortalezas de ese espacio que nunca se comió el cuento del cubo blanco y siempre permitió que se hiciera lo que los artistas tenían que hacer; pero por lo mismo, la batalla por la autonomía del espacio estaba perdida de antemano.

La sala también es incompleta porque desde sus improvisados inicios ha gozado de los privilegios de tener un público que no le correspondía: el que se pasea por el Parque de la Independencia y busca estar bajo techo cuando empieza a llover, el que no tiene nada más que hacer mientras espera la siguiente función del show de las estrellas del Planetario y que, aunque varias veces le sirvió a la galería para justificar la solicitud de presupuestos bajo la excusa de ser una de las salas más visitadas del país, también era un público que vandalizaba, robaba y dañaba las obras y no pocas veces cuestionaba la pertinencia de los contenidos y mandaba censurar (sin mucho éxito) varias de las exposiciones que se presentaban. ¿Cómo

no iban a resultar problemáticos los contenidos para un público menor de edad, sin un programa pedagógico que acompañara al visitante en su recorrido?

La historia de la Galería Santa Fe es larga y corta a la vez, porque se puede resumir en cuatro episodios: cuando hospedó al Museo de Arte Moderno de Bogotá y marcó su destino como sala; cuando resucitó a principio de los noventa con María Elvira Ardila y Jorge Jaramillo, tras 12 años de haber mantenido un bajo perfil, transformándose en un espacio vital, abierto a la experimentación, la curaduría, las publicaciones de arte independientes, y a presentar el arte del momento organizando salones de arte joven y el Premio Luis Caballero. El tercer episodio es cuando la galería, bajo la dirección de Jaime Cerón y gracias a todo el impulso y la vitalidad con que venía, se abre a la ciudad, aumenta sus áreas de cobertura y su presupuesto, traza políticas culturales más allá de las paredes curvas de su sala y abre una multitud de concursos; los mismos que en parte fueron responsables de su cuarto episodio o decadencia, a finales de la primera década del siglo veintiuno, cuando por falta de un director o curador específicamente para la sala, esta quedó programada a punta de convocatorias. Así,

la ausencia de un responsable fue secando su vitalidad, tornándolo en un espacio muerto y aburrido que sobrevivía de las glorias pasadas.

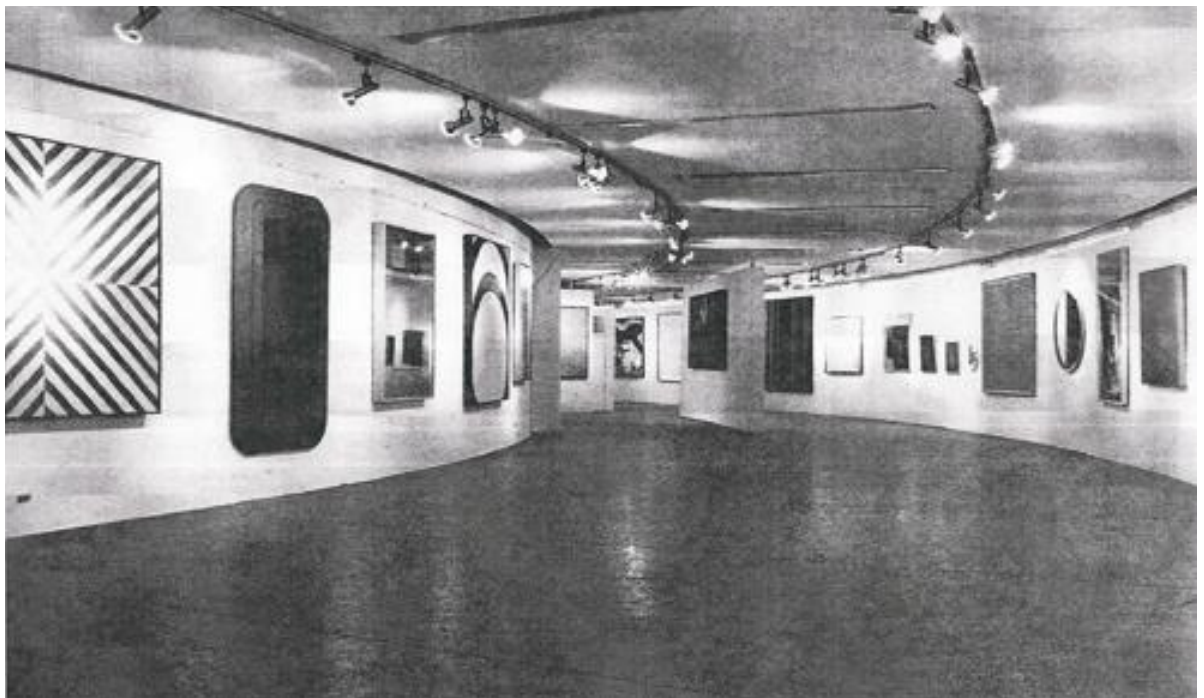
La emergencia en que se encuentra la Galería Santa Fe en este momento no es por la pérdida de su espacio arquitectónico, altamente simbólico pero incómodo, o de ese público masivo pero prestado, sino porque se trata de un proyecto incompleto al que le falta corazón, ese órgano capaz de seguir latiendo aunque el cuerpo esté enfermo. Falta la vitalidad y falta la salud, como en la mayoría de espacios de exposición que logran subsistir en el país, porque cuando tienen el espacio arquitectónico no cuentan con el presupuesto para programarlo o para contratar un equipo calificado que lo dirija o lo administre; y si tienen el personal, entonces no tienen el espacio ni los recursos, y cuando tienen el espacio y algo de recursos, entonces es un espacio politizado que no logra encontrar un público al cual ofrecerle su ligera programación, ya que dentro de sus políticas desaparecen los contenidos polémicos. Pero público no hay, entre otras cosas, porque nunca queda presupuesto para contratar a una persona de prensa que, a fuerza de cansar a los

medios de comunicación con su insistencia, los termine educando respecto al hecho de que no son los periodistas quienes les hacen un favor esporádico a las galerías, sino que más bien son estas las que genuinamente les ofrecen los contenidos para llenar su cuota semanal de oferta cultural.

La historia de la Galería no es nueva, se repite una y otra vez. El caso más patético tal vez sea el del Museo de Arte Moderno de Bogotá, por lo que revisarlo nuevamente podría servir para disminuir el susto que se le tiene al cambio de la Santa Fe. La larga lucha que han librado las distintas administraciones por mantener espacios, tanto físicos como conceptuales para la cultura, es parte de la historia del arte colombiano tanto como el mismo Fernando Botero. La pelea ya la venían dando las damas de la cultura, Marta Traba y Gloria Zea, desde la década del 60, por la necesidad de crear un museo de arte moderno en una ciudad que superaba el millón de habitantes.

Según Jaime Iregui, en su libro *Museo fuera de lugar*, durante las primeras décadas de funcionamiento del Museo de Arte Moderno, este era «un espacio utópico

Vista general de la exposición «Color», Museo de Arte Moderno, 1975, Planetario Distrital, Bogotá. Foto: Rubiano-Roda, archivo de la Galería Santa Fe.



y experimental, de un laboratorio de pensamiento y reflexión, que funcionó como *forum*», gracias a la actitud de vanguardia del grupo de personas que lo fundó —especialmente los arquitectos de *Proa*— y a su profunda convicción de que había que darle lugar a la modernidad en el contexto local. Pero con el posterior nombramiento de Gloria Zea como nueva directora, el MAM tomó un enfoque distinto, más cercano al modelo norteamericano de gestión. Según el mismo Iregui, con esta noción de museo se perdió ese carácter de *fórum*, de punto de encuentro y discusión con el que se había formado. Como nueva directora, Zea logró que la cervecera Bavaria le prestara un espacio por el lapso de un año y tocó las puertas de la Alcaldía de Bogotá para que le adjudicaran un espacio en el recién construido Planetario Distrital. Sin embargo, tras ocho años de haber ido construyendo poco a poco la imagen de que aquel era un espacio que representaba lo que podría ser el futuro del arte del país, al MAM se le negó la posibilidad de quedarse de forma definitiva en la sede del Planetario. No obstante, se consiguió que la Alcaldía le donara el lote donde hoy por hoy se encuentra.

En diciembre de 1985 se inauguró el nuevo espacio tal y como Rogelio Salmona lo diseñó. Sin embargo, con esta nueva fase el museo aumentó los costos y tuvo que reducir el equipo de trabajo especializado y el tiempo destinado a la investigación curatorial, la producción logística, las publicaciones y sus programas pedagógicos, para dedicarse casi exclusivamente a la exhibición de enlatados o a realizar lo que Jaime Iregui llama *exposiciones de embajada*, es decir, las investigaciones realizadas por otros espacios que justamente se financian vendiendo y exportando sus exposiciones a otros museos. Esta decadencia en el apoyo a la escena local y en los contenidos ofrecidos, no demoró en generar tensiones entre el MAM y la comunidad artística, la cual tenía otro tipo de expectativas respecto a ese momento inaugural.

Esta ruptura es altamente significativa, y es aquí donde radica mi interés por contar la historia. Precisamente cuando el MAM logró materializar un lugar propio en la ciudad se inició esa pérdida de

representatividad del museo dentro del sector artístico. Es por eso que este momento crucial, cargado y definitivo para la Galería Santa Fe, implica repensar el nuevo espacio no solo en términos arquitectónicos, sino además en la concepción de su estructura interna de funcionamiento. En el caso de la Galería, lo que hace difícil darle contexto a las prácticas de arte contemporáneo es que requieren un espacio de investigación y discusión que se articule a partir de las actividades curatoriales y pedagógicas, en diametral oposición a la supuesta democracia que produce el exclusivo formato de convocatoria, a la que se había entregado ciegamente la programación de la Galería Santa Fe hace algunos años.

Una galería es, ante todo, una forma de pensar, y como tal, puede o no estar asociada a un lugar, a un edificio. Es un modo de relacionarse con el contexto mientras lo construye. Claro está que la noción de espacio como algo móvil desestabiliza, pero mal mirado también transforma en algo vital. Y es esa movilidad, la de los latidos, lo que le está haciendo falta a la cáscara seca y dura en que se ha convertido la Galería Santa Fe, con todo y sus curvas.

La Galería, hoy por hoy, es un barco sin capitán que necesita desesperadamente una cabeza que asuma las responsabilidades de una programación y produzca contenidos. Los aspectos conceptuales de lo que será la nueva galería son determinantes, exigen un líder y que la labor curatorial se intensifique para que haya un contacto piel a piel con el contexto, pero para eso es muy importante que se piense bien la estructura de funcionamiento. Varios de los museos y centros de arte contemporáneo más exitosos del mundo ofrecen un modelo que ya ha sido probado con éxito: un director que ayude a conseguir y administrar los recursos, que vigile la pertinencia de un programa, que se vuelva el corazón de la institución y no el simple guardián o la niñera del espacio. En últimas, se trata simplemente de conformar un equipo educado profesionalmente para lo que se necesita y se le contrata: como mínimo un director que coordine un grupo de trabajo y consiga los recursos, un curador (porque no son lo mismo), un

Galería Santa Fe – sede temporal, 2012, Barrio La Magdalena, Teusaquillo, Bogotá. Foto: Pablo Adarme.



técnico, un comunicador o un departamento de prensa y uno pedagógico. Esto ya está inventado, tan solo se trata de ajustar el modelo a la escala del espacio y del presupuesto, porque de nada sirve un cambio de edificio si no se rediseñan las estructuras internas para su adecuado funcionamiento.

La Galería Santa Fe por fin tiene una casa, es en arriendo pero no la tiene que compartir, ahora es dueña de su programación y señora de su sala y podrá hacer con ella lo que le venga en gana, pero hay que ponerle el corazón, de lo contrario, con o sin casa, la Galería seguirá siendo un cascarón que no produce contenidos. Sea cual sea el espacio que la aloje, los méritos como institución dependerán de las exposiciones que le ofrezcan a la ciudad, del público que sean capaces de brindarle a los artistas, de la memoria y el material de investigación que le puedan legar a la historia del arte con su activa participación en la construcción del campo artístico colombiano; cualquier otra cosa sería muy decepcionante.

La galería me recuerda «El torso de Apolo arcaico», un poema de Rainer María Rilke que termina con un llamado al cambio, y justo lo que inspira el cambio es un pedazo roto, un torso incompleto:

No conocemos la inaudita cabeza
en que maduraron sus pupilas. Pero
el torso arde aún igual que candelabro
donde su vista reducida tan sólo

se mantiene y fulge. Si no no podría
cegarte el curvado pecho, ni en el giro
leve del muslo vagara una sonrisa
hacia aquel centro en que gravitara el sexo.

Si no fuera hermosa esta piedra trunca
bajo la caída clara de los hombros,
no luciera así igual que piel de fiera,

ni irisara desde todos los contornos
como una estrella: pues ahí no hay un punto
que no te vea. Has de cambiar tu vida.

(Rainer María Rilke, «El torso de Apolo arcaico»,
Nuevos poemas)

Por Mariangela Méndez Prencke

Egresada de la Universidad de los Andes, donde actualmente es profesora asociada, con Maestría en Curaduría del Centro de Estudios Curatoriales del Bard College en Nueva York. Ha trabajado como asistente de los Salones Nacionales y Regionales de Artistas con el Ministerio de Cultura y como asesora de la Gerencia de Artes Plásticas del IDCT.

a:dentro

QUINCE AÑOS DEL PREMIO LUIS CABALLERO*

Reminiscencias de la Galería Santa Fe

A la segunda edición del Premio Luis Caballero, llevada a cabo en el 2001, se presentaba un Wilson Díaz de treinta y pico años, intentando acceder a ese espacio retador, después de haber participado como artista emergente en las diferentes posibilidades que el distrito —con sus recién estrenadas políticas— ofrecía. Había expuesto en la Galería Santa Fe, en los corredores del segundo piso; había intervenido el espacio exterior del Planetario; había participado en muestras individuales, colectivas, salones de arte joven, e incluso había hecho curadurías. Con el proyecto (Sin título) presentado en ese entonces para el Luis Caballero —quizás por sus antecedentes de usuario del espacio— propuso, entre otras cosas, constituir un archivo de la Galería, refrescando esa memoria medio olvidada y problematizando igualmente la carencia de archivos consolidados donde poder investigar los procesos del arte más reciente. Hoy,

* Antesala: hablar del Premio Luis Caballero hoy, supone tratar tres asuntos: 1) políticas públicas de cultura, 2) un espacio-lugar específico y 3) el diseño de un programa. De estos temas no se puede hablar por separado, sino en imbricación.

La flor caduca de la hermosura de su gloria, su segundo proyecto, recibe al visitante con una pintura luctuosa que reza «Galería Santa Fe» y que ofrece, junto con las *Malas amistades*, una serenata de despedida de la sala. Citaba el caso de Wilson Díaz, pues desde su proceso particular como artista que utilizó la infraestructura institucional, se puede ver con cierta claridad la emergencia de un enclave de eventos en el momento de su encadenamiento. Paso entonces a excavar en esa historia, la cual sigue medianamente embolada puesto que cada trasteo desmiembra un poquito el corpus de documentos y produce una consiguiente pérdida de información.

El punto de inflexión aquí es la década de los noventa, durante la administración de Jaime Castro, estando Gloria Triana en la dirección del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y Bertha Quintero en la subdirección. El Instituto no tiene dinero pero las arcas del Distrito las está saneando el alcalde. Bertha Quintero viene implementando una serie de decisiones que conducen a una reestructuración del

Wilson Díaz, *La flor caduca de la hermosura de su gloria* (detalle), 2011, instalación de 9 pinturas en acrílico sobre tela de tamaños diferentes; 9 dibujos en carbón de madera de coca sobre papel de tamaños diferentes; audio para toda la sala con canciones de propaganda de 8 períodos presidenciales, de 1970 a 2002; 50 acetatos de 33, 45 y 78 rpm, prensados en Colombia con sus carátulas originales; intervención sobre paneles de la Galería Santa Fe; y performance en la inauguración con la banda musical Las Malas Amistades. Galería Santa Fe, Bogotá. Foto: Pablo Adarme.



Instituto en la práctica y que tiende a reorganizar el interior del mismo desde la definición de áreas y la constitución de coordinadores para las mismas. En ese momento también está allí Jorge Jaramillo, en artes plásticas y visuales, produciendo cambios con paciencia pues la plata no alcanza. En contraste, los pasos a dar son muchos. En términos del espacio de exhibición, lo adecúa, dotándolo de luz profesional, eliminando un mesón inquietante y suprimiendo un par de puerta-ventanas; después conseguiría paneles móviles. Posteriormente produce una programación, activando los pasadizos del primer y segundo pisos del Planetario con exposiciones y propone eventos y muestras itinerantes. De este modo, la Galería a mediados de los años noventa, necesitaba reconquistar a un público y posicionar de nuevo el espacio, como lo había hecho el Museo de Arte Moderno durante su trashumancia por el lugar. La primera acción encaminada en esa dirección la llevó a cabo María Elvira Ardila, antecesora de Jaramillo en el Distrito, al abrir el Salón de Arte Joven en 1991 y promover una dinámica de exposiciones.

El resultado de los procesos mencionados se consolida en el lanzamiento del primer portafolio de estímulos en 1996, y un año después con la puesta en circulación de la primera edición del Premio Luis Caballero. El evento hacía parte fundamental de una geometría que incorporaba otros dos componentes: el Salón de Arte Joven y la formación de públicos. El programa de actividades ya se había granjeado la atención del público joven, que probablemente conformaría parte de los participantes del salón quienes, más adelante, podrían llegar a ser proponentes para el Premio. Ese fue el caso de Díaz, también el de Jaime Ávila.

Durante ese período de tiempo, entre 1994 y 1997, entre la coordinación de Jorge Jaramillo y Jaime Cerón; en el tránsito entre las alcaldías Castro-Mockus-Bromberg y el paso de las subdirectoras Bertha Quintero a Rosa Jaramillo, se produjo el cambio cualitativo que direccionó el sector hacia una profesionalización de las políticas culturales distritales. Hoy en día, esos modelos crecen saludablemente en el Distrito, funcionan en Medellín de forma ejemplar, en Barranquilla incipientemente, y también en Cartagena.



Jaime Ávila, *Cuarto mundo: diez metros cúbicos*, 2003, IV Premio Luis Caballero, Galería Santa Fe, Bogotá. Archivo Galería Santa Fe.

¿Fase crítica?: la actual

Largas polémicas se han desatado con motivo de la inminente entrega, este fin de año, del espacio en el que ha funcionado por 33 años la Galería Santa Fe. Y no es para menos, perder un lugar con el cual se ha contado durante tanto tiempo supone entrar en una situación de crisis. Como elemento agregado de desconcierto, debe mencionarse la transición a una nueva administración en la ciudad, con todas las incertidumbres que ello conlleva. Con semblante pesimista el campo del arte asume tal coyuntura, con la aprensión de que en el tránsito de un espacio a otro y de una administración a otra, muchas cosas —ganadas a lo largo de tantos años— se puedan enredar por el camino, y con el temor, nada infundado, de que en la sede temporal nos quedemos viendo pasar los años, tal y como de hecho ya sucedió.

El espacio de exhibición que se va a entregar, para que no lo olvidemos, albergó nueve de los Salones Atenas del Museo de Arte Moderno y dio origen al

primer evento liderado desde el Distrito, el Salón de Arte Joven, que desapareció hace cinco años sin que nadie lo notase ni comentase las posibles razones de su desaparición. También allí tuvieron lugar las seis primeras ediciones del Premio Luis Caballero, uno de los eventos centrales del arte contemporáneo nacional. Vale decir que además se han llevado a cabo numerosas muestras individuales y colectivas en la Sala Alternativa, donde con el tiempo, han tenido lugar exposiciones sorprendentes y novedosas.

Sobre la primera problemática, se ve claro lo siguiente. Al parecer la pérdida del espacio de la Galería Santa Fe y los debates que este hecho supone, parece que oscurecieron el verdadero debate, esto es, que adentrados en el año 2012, en el marco de un campo fortalecido y ampliado con la presencia de por lo menos seis facultades de arte en la ciudad, tres ferias, múltiples espacios alternativos, cerca de catorce galerías de arte, artistas de todo el país estableciéndose constantemente

en Bogotá, con la reciente creación de un instituto dedicado al fomento del arte o de las artes en la ciudad, Bogotá no cuenta todavía con una sede propia en la cual se desarrollen las diferentes acciones que ocupan al Instituto Distrital de las Artes – Idartes. Parece difícil reconocer que todos estos procesos de transformación del sector y la maduración de las políticas hayan ocurrido sin lugar, esto es, en ausencia de un espacio físico que condensara y convocara al campo. Con el precario usufructo del espacio de la Galería en calidad de invasores prolongados y en compañía de un vecino que siempre nos consideró inoportunos y cargosos, hemos pasado ya la primera década del siglo XXI y las últimas del XX. Las lamentaciones no deben ser por un espacio que finalmente nunca se ha poseído, la preocupación y las exigencias deben direccionarse hacia la necesidad inminente de adquirir un lugar propio y la construcción de una edificación adecuada para albergar los diferentes frentes de los que se ocupa el Instituto. Así, la discusión acerca de si la sede temporal es adecuada o no debe sobrepasar los niveles primarios para plantearse la necesidad de contar con un lugar adecuado y permanente, con salas de exhibición, de documentación, de conferencias y lugares de encuentro.

Casa Tres Patios y Taller 7 (Medellín) han visto con creces los resultados de generar un lugar de encuentro, un espacio de representación de la comunidad artística, cuyas dinámicas promueven con vitalidad. Se puede ir a Lugar a Dudas (Cali) para conversar, para tomarse un tinto, para buscar algún catálogo o, es más, para revisar el correo. Allí se promueven proyectos, se ve cine, se hace gestión. Por allí pasa constantemente gente de afuera y de adentro, son lugares de paso pero también de referencia. Y cito tres ejemplos de espacios alternativos, pues, por alguna razón paradójica, la Galería Santa Fe, siendo de la Alcaldía, teniendo carácter institucional, de hecho ha venido actuando como un espacio alternativo. Eso es interesante en términos de su capacidad para ser flexible, cambiante y para acoger proyectos experimentales y distintos. Pero su virtud también ha sido su defecto. Su presencia nos hizo olvidar las carencias del lugar y

la precariedad de un enclave, una ubicación en el marco del Planetario, que de continuo procuraba eyectarla al espacio exterior del edificio.

El Premio Luis Caballero, entrando a una nueva fase

Las opiniones que circulan por muy diversos medios: artículos de revistas, páginas de Internet, panfletos, mesas redondas, conversatorios y conversaciones, ponen de manifiesto cinco preocupaciones primordiales alrededor del futuro del Premio Luis Caballero. Por una parte, la pérdida de convocatoria del premio, tanto por parte de los artistas como del mismo público. Segundo, el anquilosamiento del estímulo, que parecería no estar obedeciendo a las dinámicas de un sector cambiante, desde un diseño que tiene ya quince años. Tercero, la pertinencia del Gran Premio o, en su defecto, la ampliación de la bolsa de trabajo correspondiente a cada uno de los participantes. Cuarto, la necesidad de mantener la identidad de la convocatoria. Quinto, el requerimiento de un esquema de internacionalización de los artistas participantes. Paso entonces a revisar a continuación los diferentes puntos.

Por una parte, en su nuevo esquema, los artistas participantes en el Luis Caballero presentarán sus proyectos de manera simultánea, no secuencial, según comentan las directivas del Idartes. Los artistas podrán decidir entre distintos lugares identificados por el Instituto o por ellos mismos. Esta situación trae ventajas, como lo es el hecho de que un espectador interesado puede programarse para visitar todos los espacios y percibir más claramente niveles de comparación, de contraste o de conexión. Igualmente, la simultaneidad permitirá invitar a curadores internacionales para que operen como jurados y, así mismo, para que participen en un seminario de carácter internacional sobre arte contemporáneo. Dicho elemento aseguraría el fortalecimiento de una de las mayores falencias del evento: garantizaría una mínima visibilidad internacional. Por otra parte, fue eliminado el premio mayor y fueron ampliadas las bolsas de trabajo.

En relación con los ejes de discusión, muchos estamos de acuerdo con la eliminación del premio y con



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

la ampliación de las bolsas de trabajo. Sin embargo, abordaré los otros ejes mencionados. De este modo, la ampliación de las bolsas podría ser bastante relativa si parte de ese apoyo, los artistas deben invertirlo en las adecuaciones de los lugares elegidos. Además, al disgregarse el evento, multiplicándose en diversos espacios, se está contando con la existencia de un público lo suficientemente cautivo como para asumir los costos económicos y de tiempo que implican tales andanzas. Como ese no es el caso, la tendencia será al posicionamiento de ciertos lugares favoritos, bien por su ubicación, bien por el interés que despierte el artista, mientras otros emplazamientos quedarán desprovistos de asistentes. En ese sentido, es claro que a una redefinición del evento no solo debería corresponderle la estructura misma de este, sino la problematización sobre la formación y ampliación de públicos, la cual no se está logrando, de hecho, en los últimos años ha llegado a un notable nivel de estancamiento.

La propuesta de flexibilizar el Premio Luis Caballero y darle nuevas características probablemente lo vuelva a empoderar, eso es interesante. Desaparecerá la posibilidad de ver a un grupo de artistas someterse al mismo tipo de retos, eso es una pérdida. Pero la verdadera preocupación que se cruza por la mente es la siguiente: ¿está el Instituto en condiciones económicas de multiplicar por ocho el personal de montaje, seguridad, servicios generales y coordinación necesarios para cubrir la simultaneidad de los pasos que se requieren para llevar a cabo cada muestra y mantenerla activa? Igualmente, ¿cuenta con las suficientes

finanzas para cubrir los arrendamientos y costos en los que se incurrirá en los ocho espacios? Eso sin contar con el hecho de que, en aras de atender el desarrollo del Seminario Internacional, los funcionarios del Instituto estarán atendiendo su organización. ¿Eso no pondrá en un segundo lugar, sin proponérselo, a las exposiciones en inútil rivalidad con el evento académico?

Por otra parte, podría parecerse el nuevo esquema del Premio, de manera muy interesante al del MDE. Eso es sugestivo, no obstante, Bogotá no cuenta con los mismos recursos económicos, ni la infraestructura, ni el apoyo de la empresa privada como los tiene la ciudad de Medellín. Todos esos factores son dignos de ser pensados cuidadosamente. Decir, por otra parte, que la sede del Luis Caballero es la ciudad es un tanto la verificación del aumento de la precariedad: es pasar de ser *okupas* a arrendadores nómadas.

Por último, parece sumamente válida la intención de refrescar un evento que se ha ido anquilosando, no obstante, el diseño del Premio no ha dejado de ser interesante. Parecería tener más sentido establecer un debate sobre la producción de un nuevo evento (¿un nuevo concurso?), que convocara a aquellos a quienes el Luis Caballero no hubiese premiado. Ciertamente, tiene más sentido multiplicar las ofertas que reemplazarlas (rediseñarlas). Entretanto, parecería que el nuevo esquema no hace sino perpetrar el sistema de exclusión que ha mantenido a determinados artistas ausentes de la convocatoria. Eventualmente, preocupa que esos

◀ **1.** Archivo de Bogotá, sala de exposiciones (Calle 6B # 5 – 75). Foto tomada de Wikipedia, bajo licencia Atribución-Compartir Igual 2.0 Genérica (CC BY-SA 2.0) **2.** Casa Museo Quinta de Bolívar del Ministerio de Cultura, espacio interior y jardines (Calle 20 # 2 – 91 Este). Foto tomada del Flickr de Andrés Arias, bajo licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-NC-SA 2.0) **3.** Biblioteca Nacional de Colombia, vestíbulo central (Calle 24 # 5 – 60). Foto tomada del Flickr de Leonardo Forero, bajo licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-NC-SA 2.0) **4.** Estación de la Sabana, edificio 5, segundo piso (Calle 13 # 18 – 24). Foto tomada de Wikipedia, bajo licencia Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0) **5.** Galería Santa Fe – sede temporal: carrera 16 # 39-82. Foto: Pablo Adarme, archivo de la Galería Santa Fe **6.** Museo Colonial del Ministerio de Cultura (Carrera 6 # 9 – 77). Foto cortesía del Museo

Colonial y Museo Iglesia Santa Clara – Ministerio de Cultura, República de Colombia **7.** Museo de Arte Contemporáneo (MAC) (Carrera 74 # 82A – 81, barrio El Minuto de Dios). Foto tomada de <http://www.barriosdebogota.com> **8.** Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo), primer piso (Calle 24 # 6 – 00). Foto tomada del Flickr de IMAGEN09, bajo licencia Atribución-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-SA 2.0) **9.** Museo de Arquitectura Leopoldo Rother de la Universidad Nacional de Colombia (Carrera 30 con calle 45, Ciudad Universitaria). Foto tomada del Flickr de José Joaquín Gómez Romero (legnorre), bajo licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-NC-SA 2.0) **10.** Plaza de mercado distrital de Las Cruces (Calle 1F # 4 – 60). Foto tomada del Flickr de Wolfgang Sterneck (Sterneck), bajo licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-NC-SA 2.0)

artistas ausentes se sientan igualmente excluidos de las propuestas de los Salones Nacionales y Regionales. Así, habría que señalar que resulta por demás necesario evitar el alineamiento de las políticas nacionales con las locales. La producción de efectos de verdad que es consecuencia del estímulo de determinados ejes culturales en detrimento de otros, puede finalmente tener como consecuencia la pérdida paulatina de la diversidad, en lugar de promover la multiplicidad, uno de los objetivos primordiales de una política pública incluyente.

Por Ana María Lozano Rocha

Maestra en Artes plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Candidata a Magíster de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Javeriana. Se desempeña desde hace más de doce años como docente universitaria, coordina el área de Historia de la Fotografía de la Especialización en Fotografía de la Universidad Nacional de Colombia y es directora y coordinadora académica del Diplomado Teorías del Arte Contemporáneo de la Universidad Javeriana.

a:fuera

LA BIENAL DE LO POSIBLE

8ª Bienal do Mercosul

Porto Alegre, Brasil

Curadores: José Roca (general); Pablo Helguera (pedagógico);

Cauê Alves, Paola Santoscoy y Alexia Tala (adjuntos); Fernanda

Albuquerque (asistente) y Aracy Amaral (curadora invitada)

9 de septiembre al 15 de noviembre del 2011

La frase «la política es el arte de lo posible» se le atribuye a muchos políticos. Si admitimos el estatus de la figura del curador/autor como un paradigma plenamente establecido en nuestra cultura actual, la octava edición de la Bienal del Mercosur es, en el sentido de la frase, fundamentalmente política.

El curador general de esta edición, José Roca, dice haberla pensado como un *collage* en el que se apropia de varios elementos o partes que, según su criterio, han tenido buenos resultados en algunas de sus experiencias anteriores para eventos similares. Tal procedimiento, decididamente *duchampiano*, es llevado con la habilidad de un político experimentado, lo que resulta en una composición muy bien hilada, pensada con realismo a partir de una mirada integral que sabe poner en diálogo el circuito del arte local con los participantes de diferentes formaciones, sobre un tema que se revela actual —mucho más por la urgencia que por la novedad—, y que surge conectado a la misma articulación dada al evento por la curaduría. Una bienal económica, como representación

esmerada de una dinámica económica mayor, lo que la hace exitosa.

Si no se puede decir que cada una de las partes que genera esta composición representa novedad, sí puede decirse que debido a su falta de pretensiones por el ineditismo, estas terminan ofreciendo a sus acciones más alcance que otras iniciativas observadas en eventos similares, en donde la idea de lo inédito estuvo presente. Cada acción curatorial desarrollada por los curadores adjuntos expande la red de relaciones y conexiones entre agentes culturales y públicos específicos en diferentes direcciones, volviendo el arte más amplio y abarcador.

La iniciativa de la Casa M, «un espacio de encuentro para la comunidad artística local, personas interesadas en el arte y la cultura, maestros y estudiantes de arte y afines» (Roca 2011), es un ejemplo a seguir. No pretende garantizar visitas masivas y su importancia no es disminuida por este aspecto, al contrario, eso hace que la Casa M desempeñe un papel fundamental, funcionando

Elda Tessler, *IST ORBITA* (detalle), 2011, «8ª Bienal del Mercosur», Porto Alegre. Foto: Cristiano Sant' Anna/Indicefoto.com



como un punto de conexión y disparador de discusiones sobre las producciones expuestas y las inquietudes traídas por los artistas. Se garantiza en este espacio un clima agradable, algo entre lo doméstico y lo público, que posibilitó y posibilita un intercambio más efectivo entre los participantes y los visitantes. La curadora Fernanda Albuquerque resalta la necesidad de pensar en un programa de actividades que invite a las personas a «convivir, habitar y activar el lugar».¹

El riesgo que se asume, en un caso como este, es el de la reafirmación de la familiaridad típica del medio de las artes, grupo siempre limitado por sus mismas capacidades de interlocución, en una reocupación nostálgica de un ambiente radicado en la idea de espacio burgués familiar, lo que imposibilitaría cualquier extrañamiento necesario a la reflexión. Lo raro aquí, sin embargo, es justamente la instauración de esa posibilidad de convivencia. La casa de amigos, en donde conocemos amigos de amigos, funciona porque es abierta y permeable. No hay el populismo de un evento para centenas de ausentes (mental o físicamente) y el público objetivo

1 La citación de fragmentos de los curadores adjuntos no pretende desconocer el aspecto colaborativo del trabajo entre el equipo curatorial, solo hace mención a la autoría de los textos publicados en el catálogo de esta Bienal.

de esos encuentros, a pesar de restringido, no es excluyente.

Esta convivencia es optimizada por «Continentes», en donde espacios expositivos previamente activos en Porto Alegre, Santa Maria y Caxias do Sul, se organizan para recibir y colaborar con espacios de ciudades como Cali, Quito, Asunción, funcionando como aglutinadores de iniciativas autogeneradas en Latinoamérica. La curadora adjunta Paola Santoscoy indica que la intención es consolidar el funcionamiento de esa red a partir de la programación del evento sin desechar la autonomía que estas iniciativas exigen desde sus localidades de origen.

De forma similar, «Ciudad no vista», curada por Cauê Alves, funciona como una especie de acupuntura urbana. Pensada a partir de la categoría de arte cristalizado a partir del término *sitespecific*, las obras que componen esta acción curatorial parecerían limitadas a una educada pulidez. Algunas optan por un abordaje hecho lateralmente, con el fin de que no haya una postura de embate frontal con su entorno o contexto. Otras parecen llevar un espíritu de rescate de la esfera pública casi utópica (aunque cierta conciencia de nuestra condición anómala se revela en

la propuesta curatorial). Todo ello para no detallar tan visiblemente las contradicciones de los espacios urbanos con las que dialogan. Queda la impresión de que la ciudad se dispone a recibirlas con gusto...

No obstante, considerando el contexto de espectacularidad que abarca el término *sitespecific* hoy en día, la débil ironía de la mayoría de las intervenciones que vemos en otros eventos, en los que la crítica institucional y la intervención urbana se volvieron como un juego previsible y extremadamente confortable para espacios institucionales —estando la misma urbe y sus espacios públicos ya institucionalizada— estos trabajos que toman la ciudad de forma más discreta muestran el esfuerzo por invertir en la posibilidad de experimentar de manera más específica, sin solo adherirse cínicamente a lo espectacular.

Ejemplo de ello es el trabajo de Elida Tessler, *IST ORBITA*, que emerge como un pasaje imprevisto en el camino cotidiano de la ciudad. El trabajo se adapta al trayecto que el visitante de un espacio de lectura llamado «Garaje de los libros» hace entre los volúmenes y

estantes, dependiendo de sus escogencias e intereses. Después de dejar Porto Alegre, este visitante aún se pregunta por qué tomó del estante un determinado libro, o se arrepiente de no haber regresado para recorrer otros caminos. La intervención nace de un pasaje de *Finnegans Wake*, de James Joyce, sobre la circularidad del tiempo y sus desdoblamientos.

En «Cuadernos de viaje» y «Más allá de las fronteras», la acción curatorial se apropia del desplazamiento como disparador de los proyectos realizados por los artistas. En la primera, con curaduría de Alexia Tala, no hay destino definido para los nueve artistas cuya práctica habitual ya incluye el acto de viajar. En la segunda, la curadora invitada, Aracy Amaral, ofrece a los artistas el desafío de elegir una entre tres rutas predeterminadas por el Estado de Rio Grande do Sul: la región de las Pampas, la de las Antiguas Misiones y la de los Cañones. Para los nueve artistas invitados la experiencia de recorrerlas sería la base para la creación de los trabajos y revelaría la diferencia entre las delimitaciones políticas que forman los mapas y las culturas que habitan estas delimitaciones.



Felipe Cohen, *Luz Caída*, 2011, instalación, «8ª Bienal del Mercosur», Porto Alegre. Foto: Fábio Del Re.

Galpones del muelle del puerto, «8ª Bienal del Mercosur», 2011, Porto Alegre.
Foto: Gilberto Mariotti.



El carácter itinerante de la investigación se vuelve más interesante cuando es contrapuesto al espacio expositivo del Museo de Arte de Rio Grande do Sul, en donde el resultado de esa experiencia se consolida. Una solución muy lúcida por ejemplo, es la de Felipe Cohen, en su instalación *Luz Caída*. Los escarpados y abismos de la región recorrida son adecuadas para el funcionamiento interno del trabajo, que no olvida las dimensiones del museo en el que está la exposición y de las cuales depende, ni se deja llevar por un ímpetu de representación más plana de los paisajes de los cuales se alimenta. La luz natural que con el pasar del día altera la percepción del lugar —esculpiendo los relieves que hacen los abismos— cuando es trasladada al museo se vuelve punto de referencia para una iluminación artificial que recorta los objetos de la composición. No hay ilusión, sino tema revelado.

Propuesto por Pablo Helguera como una acción curatorial entre otras, el «Proyecto pedagógico» afirma la pedagogía en cuanto campo expandido y vehículo de mediación. Al poder trabajar más directamente con

artistas y sus prácticas, su triunfo está en mirar el tema y los aspectos en discusión con la misma autonomía que en otras acciones curatoriales, sin el complejo de inferioridad que generalmente sufren los núcleos educativos institucionales, muchas veces funcionando a remolque debido a las demandas de una curaduría centralizadora.

Negativa

En uno de los textos más interesantes disponibles en el catálogo, *(duo)decálogo*, en donde el concepto y las directrices del evento se definen en gran medida por su negativo (en veinte ítems que afirman lo que no es ni debe ser una bienal), José Roca deja ver las razones de la fluidez que ocurre en el evento. El ítem número 12 parece referirse específicamente al montaje de su espacio irradiador: «Una bienal no es una feria de arte: los artistas no deben estar aislados cada uno en su espacio como si estuviesen en un stand de feria comercial. Sus obras deben estar en un diálogo espacial; ese texto resultante es lo que denominamos *curaduría*» (Roca 2011).



Cristina Lucas, *La liberté raisonnée* (detalle), 2011, «8ª Bienal del Mercosur», Porto Alegre. Foto: Cristiano Sant' Anna/indicefoto.com

El tema del territorio² se destaca con la ubicación de las bodegas del muelle del puerto, diseñada por el margen del río Guaíba, en donde embarcaciones de varios tamaños navegan con una tranquilidad técnica. La frontera (condición simbólica fundamental de cualquier río) sirve como telón de fondo para el trazado de la exposición. Pero la obsesión por trabajos que mencionan directamente las cartografías y los mapas vuelve el argumento desarrollado en el espacio un poco repetitivo, categorizado. Al fin y al cabo, la elección adecuada de un tema que represente una condición actual como esta no garantiza un abordaje que pueda escapar a la ilustración. Por otro lado, los buenos trabajos emergen más nítidamente sobre otros. Para no mencionar el *performance* de Cristina Lucas, *Pantone -500 +2007*, que plantea el tema más explícitamente,

2 «La 8ª Bienal del Mercosur tiene como tema el territorio, en su definición crítica desde una perspectiva artística en términos geográficos, políticos, culturales y económicos». (Roca 2011).

quiero citar, de la misma artista, la proyección *La Liberté raisonnée*, donde asistimos a un drama filmado en un escenario. De acuerdo con el desarrollo de la secuencia de escenas dramáticas, nos damos cuenta de que incidirán inevitablemente en la reconstitución del cuadro de Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*. Hasta allí la escenificación nos había guiado únicamente a lo que ya conocíamos, como en una especie de explicación por imagen y narrativa. Pero la película no cesa cuando la pantalla se reconstituye, lo que garantizaría la presencia de la idealización de la libertad puesta en el cuadro original. Es lo que está destinado a la figura de la libertad, durante las escenas posteriores, lo que termina explicando la película: la mujer que empuñaba la bandera de la Revolución Francesa no avanzaba sobre la trinchera por estar guiando al pueblo. Huía de la turba enloquecida que la perseguía para lincharla. He ahí un trabajo elocuente sobre nuestra condición actual cuando se trata de la redefinición política de límites territoriales, reales o imaginarios, sin recurrir a la literalidad de las banderas.

Alternativa

En «Geopoéticas», texto de Roca referente al conjunto de trabajos expuestos en las bodegas del puerto, se cuestionan algunos puntos importantes: «¿Cuáles son las alternativas de resistencia que se ponen frente al *diktat* del capital? [...] «¿Cuáles son las alternativas frente a la noción tradicional de nación? ¿Es posible que existan cartografías que no estén al servicio de la dominación?» (Roca 2011).

Si buscamos las respuestas en el camino propuesto por la curaduría, es evidente el cuestionamiento de la idea de la nación aliada a la crítica —constante en varios trabajos— del discurso nacionalista en consonancia con el capital que antes lo apoyaba. Pero tan evidente como esta crítica es la falencia de los discursos que dependían de la idea de nación como valor fundamental para el buen funcionamiento de sus instituciones.

Por eso, parece más fácil traer el asunto a la superficie y explicarlo con una diversidad de ejemplos. En ese sentido, la elección del formato de esta edición está en consonancia con el discurso del capital más reciente: actuación sin fronteras, mercados comunes³ —aunque parte del discurso nacionalista aún desempeñe un papel de sumisión, como necesario, para la garantía de algunos monopolios estratégicos o de mano de obra a bajo costo importada clandestinamente de localidades arrasadas por las crisis causadas por la circulación sin reglas del capital financiero—, la valoración de algunas importantes conquistas políticas como desconectadas de transformaciones económicas, el reemplazo de la lucha de clases por conflictos denominados culturales y la condición de prestadores de servicios asumida por los artistas viajeros, como vanguardia del juego de las relaciones actuales de trabajo.

Se trata de una versión moderna de la ocupación de un espacio por el arte en las dinámicas culturales dentro del capitalismo contemporáneo. Como en muchos casos, la producción cultural (liderada por el arte) enseña (a cambio de su propia inserción) cómo es posible hacer más con menos, mostrando el camino estratégico a los emprendedores más atentos.

Sin embargo, nada de eso es suficiente para que se menosprecien los hechos de esta Bienal. Una mirada dirigida hacia un contexto más amplio muestra que otros eventos de gran tamaño con más recursos y más tradición ni siquiera llegan al punto de reconocer las oportunidades presentadas por estas estrategias curatoriales, ni parecen estar atentos a las condiciones del juego del capitalismo más reciente. Aún funcionan como ferias calcadas en el consumo directo de los objetos comercializados y al mismo tiempo mantienen los lenguajes museológicos más gastados como signo de un lastre simbólico que solo agrada al visitante que desea ser agradado. En fin, todo lo que una bienal ya no necesita ser para que surja como un evento cultural agitador potente, aunque sin novedad o ruptura, pero con oportunidades de problematizar su misma condición.

Esta edición de la Bienal del Mercosur hace lo posible, algo que en el contexto actual es extraordinario. Lo mínimo que se debería esperar de aquí en adelante, de cualquier evento de esta naturaleza.

Por Gilberto Mariotti

Candidato a doctor en Artes Visuales de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA / USP) y magíster en Poética Visual de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (2009).

3 En nota al pie del texto «Geopolíticas»: «Una de las razones para interesarme por el tema de la geopolítica para la Bienal del Mercosur es puramente anecdótica: siempre me llamó la atención que una bienal de arte llevara el nombre de un tratado de libre comercio» (Roca 2011).

a:fuera

FESTIVAL ÜBER LEBENKUNST / ARTE PARA SOBREVIVIR*

Organiza: Fundación Alemana para la Cultura, Berlín

Colabora: Casa de las Culturas del Mundo

17 al 21 de agosto del 2011

El festival «Über Lebenskunst» o «Arte para sobrevivir» es un evento organizado por la Fundación Alemana para la Cultura (Kulturstiftung des Bundes) en colaboración con la Casa de las Culturas del Mundo (Haus der Kulturen der Welt), que se llevó a cabo entre el 17 y el 21 de agosto en Berlín. En pocas palabras, «Arte para sobrevivir» se puede describir como un proyecto sostenible en el campo de la producción cultural y, por esta razón, el festival se organizó teniendo en cuenta los criterios de aprovechamiento máximo de los recursos (energía y agua), la reducción de las emisiones de gas carbónico y el compromiso frente al cambio climático. De esta manera, se trata de un festival realizado por un equipo interdisciplinario, que durante un fin de semana y en jornada continua ofreció un amplio repertorio de las distintas iniciativas artísticas contemporáneas relacionadas con la problemática ambiental. Así, tanto las obras como la exposición se articularon de

tal forma que el evento se configuró bajo la categoría de la sostenibilidad.

Con este festival se logró ampliar la participación de los ciudadanos en torno a esta cuestión. Además de tomar parte activa en los proyectos presentados en forma de exposiciones, talleres y discusiones, los visitantes estaban inmersos en un entorno sostenible, por lo que debían ajustarse a los requerimientos que la propuesta les planteaba. De este modo, el rol de espectador pasivo se transformó en el de un agente activo que incidía directamente en el entorno.

«Arte para sobrevivir» tuvo como sede principal la Casa de las Culturas del Mundo, un edificio de concreto con formas onduladas, diseñado en 1957 como sala de conferencias y que, posteriormente, se usó como espacio para exposiciones de arte contemporáneo no europeo. Un edificio concebido bajo el paradigma de la funcionalidad de la arquitectura moderna: amplias salas de conferencias, espacios abiertos, neutrales y con iluminación natural óptimos para la exposición

* El nombre del festival plantea un juego de palabras. Se puede traducir como «Arte para sobrevivir» o también como «Sobre el arte de la vida».

Cultivos en los estanques de la Casa de las Culturas del Mundo, 2011, «über Lebenskunst», Berlín. Foto: Joachim Loch.



de obras y la circulación del público. No obstante, para este festival, el edificio se adaptó a los criterios de un sistema sostenible. Más allá de la funcionalidad espacial, se tuvieron en cuenta las dinámicas que tenían un impacto directo en el entorno: consumo de energía, transporte, alimentación, producción de basuras, entre otros.

En este sentido, se aprovecharon de la mejor forma los recursos que ofrecía el edificio; por ejemplo, los estanques situados frente al acceso principal y que le dan a la fachada un efecto majestuoso, se utilizaron por un colectivo de artistas (MyVillages.org) para sembrar cientos de lechugas. Aunque a primera vista parecía ser un trabajo de jardinería, con más detenimiento se notaba que en realidad era un cultivo en desarrollo. Las lechugas fueron cosechadas para obsequiarlas o llevarlas al restaurante, donde se prepararon ensaladas que consumieron los visitantes. Con este cultivo urbano se redujo la distancia entre los productores y consumidores, así el festival se presentó consecuente con un entorno sostenible ya que se disminuían las emisiones de gas carbónico producidas por el transporte de alimentos.

Al interior del edificio, el *hall* principal estaba ocupado por una estructura de madera muy sencilla, sin pañetes, ni acabados, que dejaba ver las vigas y láminas de madera, así como los distintos ensamblajes. Esta estructura estaba dividida en pequeñas habitaciones conectadas entre sí, mediante una especie de laberinto de varios niveles. Allí tuvieron lugar los talleres abiertos al público, se presentaron los distintos proyectos e investigaciones y se llevaron a cabo gran parte de las discusiones. Asimismo, el material museográfico proyectado por Schroeter und Berger correspondía a un diseño sostenible. En lugar de imprimir y repartir cientos de plegables, los visitantes podían consultar las carteleras ubicadas en sitios estratégicos y tomar las pestañas que contenían la información necesaria. Igualmente, la exposición contaba con una estación donde los visitantes podían imprimir los contenidos de los temas de discusión según un interés específico.

La implementación de medidas como las anteriores permitieron acreditar la sostenibilidad del evento ante una firma especializada, demostrando cómo el modelo de sostenibilidad de la producción industrial se aplica al campo de la producción cultural para reducir las



Soundtrack, 2011, «Über Lebenskunst», Berlín. Foto: Joachim Loch.

emisiones de gas carbónico. Lo cual, a su vez fue posible gracias a las medidas tomadas por los organizadores en consonancia con las propuestas presentadas:

- Aprovechamiento de energías alternativas. Para llegar a la exposición y visitar las intervenciones en la ciudad se podía utilizar transporte solar, eléctrico y las bicicletas dispuestas para este efecto. Asimismo, el festival se animó por cuenta de *Soundtrack*, un proyecto-discoteca que funcionaba las veinticuatro horas en la terraza del edificio y que solo operaba gracias a la energía que provenía de los generadores de cerca de cinco bicicletas que debían ser usadas por los visitantes.
- Reducción de la movilidad. La mayoría de presentaciones y discusiones que tenían invitados internacionales se realizaron vía *Livestream* para reducir las emisiones causadas por los vuelos. Asimismo, se presentaron distintos proyectos, como

Vorratskammer, el cual ofrecía alimento que procedía exclusivamente de productores locales.

- Disminución de la producción de basuras. La estructura de madera que acogió la mayoría de presentaciones fue diseñada por el equipo de arquitectos Fat Koehl para ser reutilizable, de hecho ya está planeado dónde se instalará durante el próximo verano y en adelante quedará a disposición de otros eventos.
- Uso de aguas lluvias y filtradas. Para el evento se instaló una planta creada por el colectivo de artistas Das Numen que filtraba el agua del río que pasa al lado de la Casa de las Culturas del Mundo, para usarla como agua potable.

En lo que corresponde a los proyectos artísticos, quisiera resaltar la obra *Vorratskammer (La despensa)*, un proyecto ideado por Antje Schiffers, Kathrin Böhm

y Wapke Feenstra, quienes conforman el colectivo de artistas MyVillages.org. Este trabajo consistió en la adecuación de una despensa durante un año para dotar de alimentos a los 5.000 visitantes que se esperaban. La idea inicial era la de reducir emisiones de gas carbónico al consumir solo alimentos procedentes de la producción local, con lo que se disminuía la energía invertida en el transporte y en la fabricación industrial. Así, contactaron pequeñas granjas de productores alternativos o artesanales, y se fabricaron conservas, encurtidos y bebidas, como resultado de un trabajo colectivo y de talleres de capacitación. Durante el festival, los alimentos fueron almacenados en una alacena abierta, ubicada en el restaurante del edificio, que podía ser contemplada por el público como si estuviera en un gabinete de curiosidades. Productos fabricados de forma tradicional, identificados con etiquetas que señalaban el origen o el autor del producto, aparecían ante el asombro de los asistentes como reivindicación de una cultura rural olvidada. A la entrada de la despensa estaban escritos, según peso o cantidad, los alimentos allí depositados, con el fin de señalar los recursos necesarios

para el evento y la planeación llevada a cabo para tener existencias ajustadas sin carencias ni excedentes. La despensa dotó exitosamente al restaurante, al café y a una estación ubicada en la terraza, donde los visitantes podían degustar los distintos productos. Además, la estación de la terraza fue también el punto de encuentro entre los productores y los consumidores, quienes dieron a conocer detalles de su cultura rural o de sus modos de producción.

Por estar basada en una red de productores locales, el acceso a algunos alimentos fue limitado, con lo que se mostraba la compleja red de mercado que está detrás de los productos de consumo diario. Como lo manifestó Antje Schiffers durante la entrevista que dio para este artículo, los visitantes experimentaron esta limitación cuando, por ejemplo, querían tomar una taza de café o una cerveza. Estos dos productos fueron excluidos porque no se producían en la región escogida. Así, el proyecto se revelaba como algo más que un Bio-Catering o una degustación, adquiriendo su dimensión real: recurrir a una red local de alimentos implicaba acomodarse a aquello que ofrece una región

Myvillages.com, Vorratskammer, 2011, despensa abierta y lista de los alimentos almacenados, «Über Lebenskunst», Berlín. Foto: Joachim Loch





Vic-ventures, *Energy Streetfight*, 2011, estación solar móvil, «über Lebenskunst», Berlín. Foto: Joachim Loch.

y renunciar obligatoriamente a otros productos a los que desde tiempo atrás se estaba acostumbrado.

«Arte para sobrevivir» también se llevó a cabo en el espacio público por medio de catorce iniciativas desplegadas en distintos puntos de la ciudad. Una de estas iniciativas fue *Energy Streetfight*, concebida por el colectivo Vic Ventures. El proyecto promovía la reducción del consumo de electricidad a través de una competencia entre vecinos. El desafío tenía la forma de un video juego, cuyo objetivo era conquistar una isla. Para esto, se sumaban semanalmente el registro de los contadores de luz, se procesaban los datos con una función algorítmica y cada edificio obtenía una puntuación determinada. De esta manera, con un menor consumo de energía se obtenía una mayor cantidad de puntos, y aumentaba la velocidad de los barcos del video juego que debían llegar a la isla. Todo tenía lugar en una estación solar móvil instalada en la calle. Allí se podían consultar las gráficas y seguir el desarrollo del juego.

Además, el festival presentó la discusión de la sostenibilidad en relación con un cambio cultural. Antje

Schiffers manifestó la preocupación que tuvo el equipo curatorial al querer relacionar el debate de la sostenibilidad con el campo de la producción cultural, ya que normalmente esto se ha hecho respecto al campo científico y político. Se puede decir que corrían el riesgo de tomar un tono radical o de organizar un festival de arte activista en contra de políticas o de prácticas científicas específicas. Sin embargo, la inclusión de iniciativas que implicaban una participación activa, una experiencia directa con un modelo sostenible, permitió involucrar tanto la técnica científica y las reglamentaciones políticas, como un *aprendizaje* en términos de experiencia.

En este sentido, «Arte para sobrevivir» puede interpretarse como la puesta en escena de dos posiciones contemporáneas en torno a la sostenibilidad. Por una parte, la iniciativa de insertar este debate en el campo de la producción cultural, responde quizás al reclamo que distintos autores han señalado bajo la noción de *déficit cultural* (Margolin 2005). Estos autores resaltan cómo la discusión en torno a la sostenibilidad se ha concentrado básicamente en buscar una solución científica o política frente al cambio

climático, de la mano del desarrollo de un objeto, una técnica o a través de la reglamentación de las medidas necesarias. Por lo que reclaman la apertura de un lugar de discusión en torno a un cambio en las costumbres y experiencias cotidianas en donde las prácticas culturales tienen cabida.

Por otra parte, distintos autores han planteado la cuestión de una *estética de lo sostenible* que presenta a la actividad artística como un punto de origen de las soluciones frente al cambio climático. Estas iniciativas se caracterizan porque están concebidas en el marco de la producción cultural, pero al ser implementadas en la realidad se transforman completamente en una práctica social (Kurt 2004).

Ya fuera generando energía con bicicletas, consumiendo los alimentos de *La despensa*, participando en las discusiones, ahorrando energía, etc., la experiencia de estar en un entorno sostenible hace visible la forma en que se articulan una práctica artística y una social. En el marco de la producción cultural se originaron iniciativas que planteaban soluciones prácticas en la cotidianidad, tal como ocurre con el campo científico y político. De esta manera, con este festival la incidencia del campo de la producción cultural estuvo a un nivel similar al de la ciencia y la política. La creatividad y la participación desbordaron el campo de la producción cultural, en este caso la Casa de las Culturas del Mundo, para disolverse en una práctica cotidiana.

Sin embargo, vale la pena preguntarse por la proyección de estas iniciativas a largo plazo. Aunque la mayoría de proyectos están financiados hasta mediados del 2012, el siguiente paso para implementarlos permanentemente es quizás una tarea conjunta con otras áreas del conocimiento. Podría pensarse en la legalización de

la red de productores locales de Berlín-Brandemburgo como una opción competitiva de mercado, en un trabajo interinstitucional de las redes de investigación creadas durante el festival o en la implementación de modelos sostenibles en otras esferas de la ciudad.

Para terminar, quiero referirme al significado que este evento tendría en el contexto colombiano y en el marco de una política de restitución de tierras. En este caso es importante la reivindicación de la cultura rural y la refundación de una comunidad. «Arte para sobrevivir» constituye un buen modelo de referencia para iniciar esos procesos desde las prácticas artísticas. *La despensa*, por ejemplo, reconstruyó una antigua red de productores locales con un fin sostenible, en Colombia el objetivo sería probablemente otro, pero se lograría a través de un método similar.

Referencias bibliográficas

- Margolín, Víctor. 2005. «Reflections on art and Sustainability». In *Beyond the Green: Toward a Sustainable Art*. Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago.
- Kurt, Hildegard. 2004. «Ästhetik der Nachhaltigkeit». In: *Ökologische Ästhetik: Theorie und Praxis künstlerischer Umweltgestaltung*. Basel: Birkhäuser.

Sitios de Internet

- www.energy-streetfight.com/
- www.hildegard-kurt.de
- www.myvillages.org/
- www.ueber-lebenskunst.org/
- www.vic-ventures.com

Por Oscar Mauricio Ardila Luna

Artista e investigador independiente radicado en Berlín.

publicados



EUGENIO BARNEY CABRERA Y EL ARTE COLOMBIANO DEL SIGLO XX. ANTOLOGÍA DE TEXTOS CRÍTICOS (1954–1974)

Ivonne Pini y Sylvia Juliana Suárez Segura (eds.)
Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Colección
Obra Selecta, 2011, 256 páginas
ISBN: F0000106600002

A pesar de lo oportuno y necesario de publicar a un crítico e historiador de nuestras artes plásticas como lo es Eugenio Barney Cabrera, por su fecundidad y visión —sobre todo en un momento en el que la crítica de arte en Colombia deja mucho qué desear y mucho más por decir y publicar, abriendo un vacío para el viejo oficio de pensar—, lamentablemente las llamativas imperfecciones editoriales desvían la atención, que se debiera concentrar en el contenido y en el pensamiento de Barney, hacia estos inesperados descuidos y carencias de la edición.

En un país con pocos museos de arte, escasas y deficientes colecciones públicas, que ya no hace las continuas y obligadas exposiciones retrospectivas de sus artistas, y con un declinar evidente en el interés por la escultura, la pintura, el dibujo, el grabado y la pintura mural, hacer un libro que cubre veinte años de su actividad (a pesar de que el título del libro dice «el arte colombiano del siglo XX») sin incluir ni una sola ilustración, es hacernos avanzar a ciegas en su lectura, si es que verdaderamente se puede avanzar así. Ver las obras de Augusto Rivera, Armando Villegas, Judith Márquez, Francisco Cárdenas, Beatriz Daza, Josefina Albarracín, Hena Rodríguez, Ramón Barba, Hanné Gallo, Carlos Granada, Luciano Jaramillo, Alfonso Mateus, Luis Ángel Rengifo, José Domingo Rodríguez, Alicia Tafur, Tiberio Vanegas, etc., de las que habla Barney es más que imposible, de manera que buena parte del texto de Barney no solo pierde así su raíz y parte de su razón de ser, sino que su comprensión y valoración se convierten en un acto de fe. En reemplazo de estas ilustraciones indispensables, la editorial ha preferido incluir once fotos del autor (una con Nirma Zátare, otra con Feliza Bursztyn); un recorte de prensa (con su nota sobre Cecilia Porras) mal cortado y mal impreso; seis páginas con la deficiente reproducción de una «Carta de elogio», y tan solo una *obra de arte*: Eugenio Barney ante una escultura precolombina, *tema* de Barney pero el único que no se trata en el libro.

Muchas son las obras y los artistas jóvenes ante los que Barney declara su fervor y esperanza en su porvenir y destino artísticos, obras que probablemente no

tendremos la oportunidad de ver, y artistas en los que don Eugenio vio una vocación y talento por los que apostó su intuición y saber pero que el tiempo *extravió*, lo cual agrava aún más la falta de ilustraciones del libro y le resta méritos a la investigación y al trabajo de los editores.

El orden que se les ha dado a los artículos de Barney obliga a que invariablemente estos estén titulados de igual manera; por ejemplo, durante 80 páginas vemos repetirse página tras página el encabezado «Arte y artistas», y en las 40 siguientes, el título «Actualidades de las Artes Plásticas». Además, hay encabezados que la editorial repite en los bordes de las páginas —enfrentadas al título repetido del libro y al nombre del autor—, de tal manera que no solo abunda en la inutilidad, sino que inexplicablemente se renuncia al muy viejo, sensato y utilísimo recurso de ir haciendo en estos amplios márgenes los índices temático y onomástico que tanto necesitamos de guía los lectores, para así saber, por ejemplo, cuándo Barney habla de Manuel Hernández, de un Salón Nacional o de la «insularidad de nuestros artistas».

Sin ilustraciones, sin guías y casi sin títulos, tampoco el orden de los textos ayuda al lector, pues al decidirse agruparlos por los nombres de las columnas que Barney escribió, se sacrifica el orden cronológico real, que es lo que el libro parecía ofrecernos en un principio, de manera que en una páginas se habla de la obra de María Thereza Negreiros y 130 páginas más adelante ella debuta en Colombia mostrando su primera obra en el Salón de Cúcuta («surgió un nombre promisorio [...], es indudable su talento»), para lo cual los editores no han tenido ni siquiera la consideración de una nota que nos prepare para semejante inconveniente, ni para ningún otro, pues les parece que ningún aspecto de esta historia crítica lo necesitara. Y se equivocan, pues además de los muchos sucesos tratados por Barney que necesitarían de una nota (han pasado ya 50 años), están los problemas de la edición no cronológica, o cronológica a saltos, como cuando un tema, por ejemplo el de la «Exposición de Arte Religioso» de 1955, vuelve a ser tratado cien páginas más adelante.

O mayores descuidos, con el lector (por la falta de notas) y con la edición, como pasa con el largo artículo sobre Alejandro Obregón reproducido en la sección de «Otros Artículos de Prensa y Manuscritos», que se nos presenta como (aproximadamente) de 1964 e innumerables *sic*, lo que nos hace suponer que se trata de un manuscrito inédito y no de un artículo de prensa, sobre el cual los editores han intentado en dos ocasiones completar el texto (*ilegible en el original*), sin ni siquiera decirnos, ni saber, que este texto fue publicado, corregido y completado —sin uno solo de los pedantes *sic*— por la misma Universidad Nacional en su revista *Ideas y Valores* en 1967, y que además fue incluido por el propio Barney en su libro *Temas para la historia del arte en Colombia*, también publicado por la Universidad, en 1970. Esto no solo sorprende sino que hace innecesaria la inclusión de este texto en el libro, debida solo a... ¿imprevisión? O la extensa entrevista que le hace José María Álvarez D´Orsonville en 1959, que se nos presenta con el título por triplicado de «Manuscrito», en que se ahorran la nota sobre su publicación en el tercer tomo de

las entrevistas de J. M. Álvarez D'Orsonville en el capítulo «Crítica de arte» junto a entrevistas a Walter Engel, Marta Traba y Arango Ferrer, en 1960, en la Biblioteca de Autores Contemporáneos del Ministerio de Educación Nacional,¹ y que para mayor sorpresa volvemos a encontrar, repetido en una tercera parte, seis páginas más adelante, en una versión que seguramente fue leída en público (pues comienza con «Señoras y Señores»), bajo el título de «Nacionalismo y Colonialismo», y con un cambio no notado, ni anotado ni explicado, según el cual el Barroco se desarrolló «a partir del siglo XVI», pero después, en las páginas repetidas, se desarrollará un siglo más tarde, «a partir del siglo XVII», y en donde cambia en la enumeración de los pintores que en América hemos intentado «superar»: a «los Canos» por «los Zurbarán».

Todos estos descuidos, más las faltas de criterio editorial, las carencias en la investigación, los índices deficientes, los errores que salpican el texto (como llamar cómicamente «ratón» a la «razón» de Luis López de Mesa) y la pobreza en los recursos de la edición, hacen de este pretensioso lujo con papel especial (¡para ilustraciones!) y vanidosas guardas, algo inacabado, casi un desperdicio, poniendo en evidencia que el diseñador ha sustituido al editor. Y que el «diseñador» ni siquiera es un diseñador editorial, y que el editor hace muy mal en delegar sus responsabilidades o en intentar ocultar sus no-saberes o negligencias bajo una sobrecubierta colorida y una costosa pasta dura. En todo caso, falta amor por la obra de Barney, la historia, las artes, los lectores y por ese viejo y buen oficio de editor, que, según parece, está en decadencia.

Nos queda por saber cuánto hay de este nuevo libro de Barney Cabrera en sus otras obras, por ejemplo en su *Geografía del arte en Colombia* de 1960, publicado por la Universidad Nacional, que comienza con una de sus tesis más preciadas:

La insularidad ha sido la característica principal de las artes plásticas en Colombia. Y no porque descollaran poderosas individualidades, pero sí porque se dificulta hallar un común denominador estético. Las tendencias y las escuelas de ultramar, de manera heterogénea y anárquica, invadieron siempre los talleres nacionales. Y éstos, como ínsulas sin contacto con otras del archipiélago patrio, produjeron ajenos en un todo a la voluntad artística, al deseo de expresión colectiva. Es decir, que nuestros artistas han sido, por lo general, gentes sin escuela definida y voluntaria [...]

Siete páginas que reproduce idénticas este nuevo libro, tomadas de un artículo de *El Tiempo* de diciembre de 1963, eso sí, con el título de «Geografía del arte en Colombia», pero sin ninguna nota. Esto genera dudas, que no deberían surgir en el lector, y que mucho menos tiene que ser él quien las resuelva, dudas que provienen de las innumerales imprecisiones de esta edición, que debemos llamar francamente por su nombre: errores. ¿Qué finalidad o sentido tiene reproducir partes de otros de sus libros?

¹ Una impecable edición del Instituto Caro y Cuervo, de 440 páginas y con un tiraje que supera en 1.700 ejemplares a los 300 de esta mediocre edición que comento.

¿Por qué no se dice lo que se hace? ¿Se sabe o no lo que se hace? ¿Hay más textos repetidos? ¿Por qué no se hace una edición completa de la obra de Eugenio Barney Cabrera? ¿Y de la de Walter Engel? ¿Y de la de Casimiro Eiger, tan incompleta y deficientemente hecha por el Banco de la República en 1995? ¿Y de la de Juan Friede? Una golondrina no hace verano.

No quiero dejar caer densa una sombra sobre el libro con estos tropiezos editoriales, pues poco pueden contra un pensar serio, responsablemente polémico (en un país dividido culturalmente todo es polémico) y profundo sobre una interpretación cultural de nuestro devenir en las artes, y que mucho *dice* sobre el hoy de instituciones oficiales, museos, salones, academias, galerías, publicaciones, crítica de arte y sobre nuestras artes contemporáneas, pues la historia que aquí aflora no es únicamente la descripción de sucesos, sino de ideas poderosamente arraigadas a problemas que no solo no hemos resuelto sino que se han agravado, disimulado o evitado.

No creo, como al final dice Barney, que de tanto mirar al pasado nos hayamos quedado sin rostro, es que nunca lo hemos tenido, y solo pensando profundamente en nuestra contradictoria realidad podremos afirmar una obra. Cuando Barney llegó a esta conclusión no pensó que alguna vez él también sería «pasado». Pero es polémico (actual), lúcido y necesario. Lo que nos deja sin rostro es mirar únicamente hacia el futuro, por ajeno y azaroso. Él mismo afirmaba que si bien nuestro arte es «insular», nuestra economía *nacional* es de «vertiente», es decir que ni es nacional ni sus grandes decisiones las tomamos nosotros, aunque comprometan de manera definitiva nuestro porvenir, nuestra autonomía y nuestra(s) cultura(s), dejándonos sin rostro y sin la santísima trinidad de pasado, presente y futuro.

Antes de la «Cronología» (preparada por Luisa Fernanda Ordóñez Ortigón) y de los pobres índices Temático y Onomástico del final, viene una breve sección de «Anexos», con una obra de teatro! y una carta de Eugenio Barney dirigida a los profesores y estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, con motivo del cierre decretado por el gobierno nacional en 1971, la cual sí tiene algún sentido de estar aquí, pues en ella habla el político, siempre presente en sus notas sobre arte pero nunca tan explícito. Acusa Barney al gobierno, al presidente de la República y a la gran prensa, de habilidosos tergiversadores de la verdad (es decir, de mentirosos!), promoviendo una campaña de difamación y desprestigio contra la Universidad (que «para lograrlo, todo recurso es factible y practicado»). ¿Por qué, se pregunta Barney, por qué esta «infame hazaña», este «pueril pretexto» contra «el prestigio de la comunidad universitaria»? Dejemos que sea un rector de la Universidad quien le responda, casi 40 años después: porque «estamos enseñando demasiado». O como lo dice Barney: «tomar conciencia de las realidades históricas y analizar con objetividad crítica las condiciones en que se debate la sociedad colombiana»; por eso las «informaciones falsas», «la distorsión» que hacen el gobierno y los medios de comunicación: «El objetivo evidentemente es el desprestigio» de la universidad pública.

Nos recuerda la «Cronología» del libro que en 1970 Barney era director del Departamento de Historia y decano de Ciencias Humanas de la Universidad, y que en 1969 se «desempeñó como director de Extensión Cultural de la Universidad... y director de Museo de Arte Moderno de Bogotá», función que asumió después «del veto a Marta Traba promulgado por el gobierno de Carlos Lleras Restrepo». Marta Traba, solidaria con los estudiantes durante una similar ocupación militar a la Universidad, había ayudado a los heridos y dado declaraciones en la prensa, por lo que se le acusó de colaborar con la *subversión* y fue citada al DAS (de tan oscuro prestigio) para rendir declaraciones, de donde provino su expulsión del país, que el gobierno echó atrás después de una ola de protestas solidarias, pero se le exigió retirarse de la enseñanza.

El país (América y medio mundo) estaba candente: había sido «abatido por el Ejército, Efraín González», un «grupo armado desconocido» hacía su aparición guerrillera (el ELN), vendrían la muerte del padre Camilo Torres, «el asesinato de Che Guevara», llegaban a su fin las vidas de Quintín Lame y María Cano, Israel emprendía una «ofensiva contra los países árabes», Mayo del 68, «invadieron Checoslovaquia», treinta y cuatro sacerdotes forman el grupo Golconda en Colombia, escándalo en el Ministerio de Agricultura del gobierno de Lleras Restrepo, «avión de Avianca secuestrado a Cuba», se constituye la Organización para la Liberación Palestina, protestas contra la guerra en Vietnam, «Radio Tricolor de Cali es suspendida por transmitir discursos políticos contra el presidente Lleras», «alarma popular en Estados Unidos por el deterioro del planeta», gobierno socialista en Chile, «fraude electoral en las elecciones presidenciales en Colombia», Estados Unidos entra en Camboya, surge en Colombia el «tercer partido político», se funda Greenpeace contra los ensayos nucleares de Estados Unidos, «se esfuma la Reforma Agraria» en Colombia, «el general Augusto Pinochet instauró un régimen fascista» en Chile, «surge el M-19», «Watergate, la caída de Nixon», «atentado contra el presidente de los Estados Unidos», «hallan droga en el buque Escuela Gloria de la Armada Nacional»... Hago esta apresurada, y ciertamente muy breve enumeración (que ni siquiera incluye lo más grave: la sistemática destrucción de cualquier forma de colectivismo), *aprovechando* lo ocurrido a nuestra crítica de arte Marta Traba para decir que los textos de Eugenio Barney Cabrera aquí publicados no pueden entenderse cabalmente si no se tienen en cuenta la realidad social, económica, política y cultural de Colombia y del mundo, que tan poderosamente definen su destino, sumiéndola en la contradicción, hecho que Barney menciona minuciosa e insistentemente, reflejado en el arte que se hace —o deja de hacer— en Colombia. Así se entienden más plenamente sus reclamos al abandono en el que la Universidad mantiene su escuela de arte, su papel ante el Ministerio de Educación, su defensa de la extensión cultural que debe acometer la Universidad, su pensar sobre las humanidades en la academia, su propuesta de reformar los Salones Nacionales, sus opiniones sobre el arte abstracto de los *maestros* colombianos, su señalamiento al individualismo en el arte, su defensa del muralismo incipiente y del grabado... Todo lo que explica la cultura en un país que él consideraba en «dramática transición», desde la Conquista.

Como dijo Guy Debord en esos años en *La sociedad del espectáculo* (1967): pasamos del *ser* al *tener*, y del *tener* al *parecer*; «sólo se permite aparecer» a lo «que *no* es». «La razón de que el espectador no encuentra casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes», y el *espectáculo es el capital, en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen*. De aquí provienen tanto los rechazos de Barney como su insistencia urgente de un arte propio y *nacional*: «Por ello, tal vez, Alejandro Obregón ha podido decir el nombre de Colombia con orgulloso sentido de lo particular y con sabia consciencia [sic] contemporánea» (c. 1964).

Por Santiago Mutis Durán

Poeta, ensayista, editor y crítico de arte.



ERRATA

COLOQUIO ERRATA# 5
FRONTERAS, MIGRACIONES
Y DESPLAZAMIENTOS
SEPTIEMBRE 3 Y 4 DE 2012

El nuevo número de la *Revista de Artes Plásticas y Visuales ERRATA#* busca hacer una revisión de los imaginarios culturales, políticos y económicos presentes en las prácticas artísticas contemporáneas con relación a los fenómenos de migración demográfica y a diversos desplazamientos; en primera instancia, el desplazamiento de poblaciones que son forzadas a moverse en el territorio, pero también a tantos otros que tienen lugar en lo lingüístico, lo simbólico o lo cultural.

Buscando generar una serie de discusiones vinculadas a la publicación de ERRATA#5, dentro del contexto colombiano y el latinoamericano, el coloquio ampliará los temas tratados,

involucrando las miradas de tres artistas que han trabajado activamente el tema en su producción e investigación desde el cine, la literatura y las artes visuales; y luego, enlazando los debates de la práctica artística frente a la migración con aquellos de las ciencias sociales y los estudios culturales y visuales.

ENTRADA LIBRE con inscripción previa, diligenciando el formulario en línea disponible en: www.idartes.gov.co.
www.fgaa.gov.co – Certificado con el 80% de asistencia.

MAYORES INFORMES coloquioerrata@gmail.com

1^{ER} DÍA

Lunes 3 de septiembre de 2012

2:00 p.m.

Verificación de inscripciones

**IDENTIDAD Y TRANSCULTURACIÓN:
DAVID ZINK YI HABLA DE SU OBRA
CON EL CURADOR MIGUEL LÓPEZ**

2:30 – 4:30

**TRES MIRADAS A LA MIGRACIÓN
DESDE EL ARTE**

5:00 – 7:00 p.m.

William Vega (cine), Alejandra Jaramillo (literatura),

David Zink Yi (artes plásticas)

Modera: Julián David Correa

2^{DO} DÍA

Martes 4 de septiembre de 2012

2:30 p.m.

Registro de asistentes

**MESA TRANSDISCIPLINAR ENTRE
ARTES Y ESTUDIOS CULTURALES**

3:00 – 6:00

Jesús Martín Barbero, Alfredo Molano y Hollman Morris

David Zink Yi conversará con artistas que traigan sus portafolios y trabajos a la Galería Santa Fe –sede temporal
Miércoles 5 de septiembre, 4:00 p.m. a 6:00 p.m.
Carrera 16 No. 39–82, esquina

Una muestra de su trabajo se podrá ver en Plataforma Bogotá
Calle 10 No. 4–28

Organizan

La Fundación Gilberto Alzate Avendaño y la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, con el apoyo del Banco de la República

Informes

Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Gerencia de Artes Plásticas y Visuales
Tel. (571) 282 94 91 ext 181

Foto: Francis Alÿs (en colaboración con Julien Devaux), *The Green Line*, 2004, video documentación de una acción, Jerusalem. Foto: Julien Devaux, cortesía de Francis Alÿs.



CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea que sus exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados en ERRATA#, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: revistaerrata#@idartes.gov.co o artesplasticas.revista@gmail.com



paute en **ERRATA#**

Nº5 FRONTERAS, MIGRACIONES Y DESPLAZAMIENTOS

EDITORIAL 12

HABITAR EN DESPLAZAMIENTO: EJERCICIOS DE EXTRANIAMIENTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

María Clara Bernal 16

*Francis Alÿs, Santiago Sierra y Tania Bruguera:
exilios voluntarios, lugares en debate y
desplazamientos orales* 20

Andrés David Montenegro

*Contaminaciones en el arte contemporáneo
cosmopolita* 42

Carla Macchiavello

*Raíces, rutas y otros radicalismos: el
desplazamiento más allá del trauma* 62

María Clara Bernal

DEL TEXTO AL CONTEXTO

Martin Grossmann 82

*Curaduría y contexto: el arte, la ciudad y sus
desplazamientos* 86

Gilberto Mariotti y Tatiana Ferraz

Intercambio cultural: Brasil y América Latina 108

Aracy Amaral

Escena artística: arte contemporáneo 116

Aracy Amaral

Diálogo abierto con Aracy Amaral 126

Cauê Alves

*Desplazamientos y reposicionamientos en
el arte: en el paso de lo internacional a lo
contextual* 140

Martin Grossmann

HOMENAJE

*Ablandar la curaduría: los proyectos expositivos
de Gustavo Zalamea* 168

Jaime Cerón

DOSSIER 180

Carolina Caycedo

Fernando Arias

Hannah Collins

Juan Fernando Herrán

Kevin Simón Mancera

Manuela Ribadeneira

María Rosa Jijón

Omar Pimienta

ENTREVISTA 226

*Dependencia mutua: «Las fronteras han sido
mi territorio de trabajo»*

A Eulàlia Valldosera por Jorge Blasco

A: DENTRO 242

El MDE11: arte relacional, estética y cobertura

Efrén Giraldo

Falla en el corazón

Mariangela Méndez Prencke

Quince años del Premio Luis Caballero

Ana María Lozano Rocha

A: FUERA 262

La Bienal de lo posible

Gilberto Mariotti

Festival Über Lebenkunst / Arte para sobrevivir

Oscar Mauricio Ardila Luna

PUBLICADOS 274

INSERTO

Gustavo Zalamea

ARTES



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Colombia \$32.000

ISSN 2145-6399



05

9 772145 639001