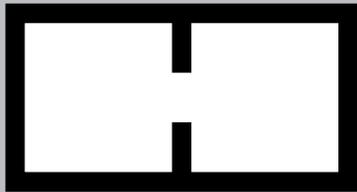


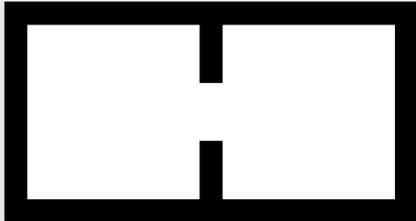
LUGARES DE TRÁNSITO



FOTOGRAFÍA Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

PHOTOGRAPHY AND ARTISTS-IN-RESIDENCE PROGRAMMES

LUGARES DE TRÁNSITO



FOTOGRAFÍA Y RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

TABLA

<i>Genealogía de un tránsito</i>	
<i>El privilegio de la movilidad</i>	
<i>Espera</i>	
<i>Entremedio</i>	
<i>Real Estate / Levels</i>	
<i>De tiempos y ciudades</i>	
<i>La imagen como lugar inhabitable</i>	
<i>Entrevista a Marta Soul</i>	
<i>Nexo</i>	
<i>The Canal Zone</i>	
<i>1146 km.</i>	
<i>Tomar la calle</i>	
<i>Lugar o estrategia narrativa</i>	
<i>Cree</i>	
<i>Educación pretolera y pedagogía Bauhaus</i>	
<i>Un arte austero y una vida exuberante</i>	

PROYECTOS DE CREACIÓN

José Manuel Castellón
Matías Costa
Humberto Díaz
Tatiana Fernández Geara
Juan Pablo Garza
Adler Guerrier

Mateo López
Byron Mármol
Juan Carlos Martínez
Rosell Meseguer
Esteban Pastorino
Aleix Plademunt

Carlos Sanva
Daniel Silvo
Juan Diego Valera
Gonzalo Vargas

.....	7
.....	12
.....	17
.....	34
.....	50
.....	65
.....	79
.....	85
.....	97
.....	110
.....	128
.....	145
.....	158
.....	169
.....	181
.....	201

TEXTOS

Alessio Antonioli
Stefan Benchoam
Luis Gómez Rincón
Sara Hermann
Tania Hernández
Paulina León

Miguel A. López
Roxana Martínez
Aitor Méndez
Gean Moreno
Tania Pardo
Michelle Ricardo

Rafael Sánchez-Mateos
Paniagua
María Wills Londoño
Johann Wolfschoon
Belén Zahera

Genealogía de un tránsito

Eneas Bernal

En la casa de un amigo que vivía en la calle San Isidro en Madrid, conocí a la que con el tiempo se convertiría en la compañera de una aventura y un trabajo que nos ha traído, después de cuatro años, hasta aquí. Entonces ya circulaba en las conversaciones la palabra, *crisis*, pero aún no era conocida, no mucho. La recesión, la crisis, podía ser leída en los periódicos o escuchada en la tele, pero no parecía habitar en los cuerpos todavía. Aquella noche cenábamos comida vegetariana, tomábamos cerveza... El caso es que por aquella casa apareció Marta Soul. Nos presentamos y estuvimos conversando. Sobre el *potlatch*, sobre ser un niño, sobre el mundo del teatro, sobre Caracas y su comunidad artística... Marta estaba ilusionada porque se disponía a viajar pronto a esta ciudad para hacer unas fotografías.

Después nos vimos varias veces e intercambiamos experiencias. Primero en Madrid y a veces en León, donde a mediados del año 2008 me instalé. Poco a poco la posibilidad de realizar un trabajo juntos iba tomando su forma. Nos llevó tiempo comprendernos, también a nosotros mismos; la precariedad de la escena cultural, de la vida artística o el papel que la cultura parecía asignarnos en nuestras ciudades, se abrió paso en las vidas... Dos palabras se hicieron fuertes en aquel año: cartografía y gentrificación. Un buen número de amigos trabajaban en torno a ellas.

Lugares de Tránsito fue el título a partir del cual rotulamos esta experiencia, un trabajo que se ha llevado a cabo con voluntad en el hoy, *entre un viejo mundo que se va y otro que comienza a componerse*, como escriben sobre el presente dos amigos muy queridos, y por bellas razones, ellos me acompañan al tratar de contar y reconstruir aquí el espíritu y la atmósfera de esta hermosa aventura. No es sencillo mostrar el espíritu de una experiencia y pocas veces suele estar disponible en los libros. Un editorial podría tratar de eso.

09

Marta y yo teníamos ya algunas experiencias en esa región que llaman América Latina, y podría decirse que queríamos hacer una cartografía más. El proyecto, tal y como fue articulado, buscaba visibilizar el trabajo de un grupo de creadores desde España y experimentar con la noción de autoría: compartir, encontrar y hacer poroso ese conocimiento. Esta fue la ilusión que puso en marcha el proyecto. Planteamos una exposición, una muestra que se dilataría en el tiempo y en el espacio, e iría recorriendo distintas ciudades. En cada una de ellas, en cada itinerancia, se incorporarían otros autores. Nuevos artistas que se sumarían con sus trabajos realizados sobre el terreno. Queríamos mostrar gran cantidad de vitalidad,

la de aquellos contextos, la del espacio expositivo también. Junto a esta ocurrencia, en nuestras prácticas se iba formando un deseo y con ello, otra posibilidad. El presupuesto fijado parecía querer ir a parar fuera del trabajo previsto. Propusimos algo: potenciar un programa de encuentros entre artistas. Esto suponía crear una nueva línea en el proceso. Entonces renunciamos a hacer esa exposición.

En Venezuela trabajé algunos años en la cooperación cultural española. Me preguntaba entonces por qué no podrían ampliarse las líneas de actuación en América Latina. Junto a las prácticas habituales, entre otras, la de mostrar arte e impartir talleres de artistas, desde la acción cultural nacían ya iniciativas que se encaminaban a viajar a estos contextos a aprender, a escuchar, a dialogar, no solo a mostrar arte. Entonces pensamos en mover a algunos artistas y costear su formación en América Latina, hacerles viajar allí para aprender, para compartir experiencias, para generar lugares en los que las personas puedan reconocerse. También sus diferencias. Así lo pensábamos, en cada destino se produciría un trabajo con esos aprendizajes. Además podríamos establecer, cooperar o consolidar algunas residencias artísticas de forma permanente, incluso podría crearse un nuevo modelo de residencias artísticas. *Lugares de Tránsito* era un proyecto demasiado ambicioso.

Tramamos algo: los encuentros en estas ciudades partirían de los deseos por compartir los trabajos de un grupo de creadores. Artistas todos ellos que incidían en mirar la ciudad y sus espacios comunes pero contando siempre con la complicidad de los otros. Sus obras anteriores, si bien eran heterogéneas, solían instalarse en un lugar: el de la fotografía y los formatos documentales. Una formalidad, una etiqueta, unas palabras también, que expresan con limitaciones los trabajos de estos creadores que —como muchos otros artistas hoy en día— coinciden en establecer sus prácticas sin subordinaciones, capaces de crear lugares de encuentro: espacios donde mirar, vivir y hacer, junto a otras personas.

Junto a los patrocinadores de la AECID y sus responsables cerramos el proyecto, un presupuesto final, y acordamos juntos no ir a un destino únicamente. Desde entonces se podría decir que no ha existido ninguna corrección política. En los Centros Culturales en el Exterior como en las Embajadas se nos han facilitado innumerables herramientas y se han comprendido los diferentes gestos artísticos que se ponían en marcha. Hemos conocido a algunos amigos. Nos han dejado hacer y aprender. Nos hemos dejado también a nosotros mismos. Las condiciones fueron buenas.

010

Las líneas divisorias del mapa han dejado de guiar nuestras vidas ya. Incluso las personas que comparten un territorio, un contexto o un lugar, ya no se rigen sólo por divisiones semánticas de índole nacional. Los saberes se diseminan por espacios desiguales, pero sobre todo deslocalizados. Y las prácticas artísticas, el arte, no son la excepción. Nuestro país no es ajeno a este hecho: *la importancia de la movilidad*. Pero apenas tenemos en este campo experiencias valiosas. Salvo considerables excepciones, las exposiciones de creadores vivos y/o comisarios, fuera y dentro de nuestras fronteras, no han venido acompañadas del interés esperado por los artistas que desarrollan su labor desde aquí. Es triste señalarlo, pero numerosas y costosas iniciativas fracasan una y otra vez. En el caso de los artistas afincados en nuestra nación, la mayoría continúan siendo desconocidos internacionalmente y su presencia exterior, que implicaría un rico diálogo, sin financiación *patria*, pocas veces se vuelve realizable.

Las residencias artísticas son un paso importante en este camino ya que permiten compartir trabajos y experiencias de forma prolongada. *Procesos que luego influyen y acaban por formar parte de programas de instituciones.* En *Lugares de Tránsito* hemos trabajado en esa línea y hemos comprobado cómo parte de los autores que hoy se presentan han encontrado otras formas, otras inquietudes y motivaciones en sus respectivos encuentros, y cómo estos están siendo acogidos por otras instituciones internacionales. Las residencias artísticas son esenciales por la movilidad que producen: la movilidad de las personas, de los artistas, del conocimiento entrando y saliendo de un país, los saberes, los métodos, las sensibilidades. Son lazos de colaboración que fomentan el intercambio de imaginarios y, en definitiva, permiten participar de las transformaciones sociales de nuestro mundo y nuestro tiempo.

Una aproximación a *Lugares de Tránsito* podría comenzar diciendo que es el título de un extenso proyecto de creación, un programa de residencias comisariadas por Marta Soul que ha dado lugar a una exposición, un foro de pensamiento, y la presente publicación. Un trabajo realizado en las ciudades de La Habana, Santo Domingo, Maracaibo, Bogotá, Miami, Ciudad de Guatemala, Ciudad de Panamá y Quito. En cada uno de estos ocho destinos una pareja de artistas junto a un comisario de exposiciones perteneciente al contexto, y el trabajo de Marta compartieron una labor, la de realizar una acción tan infrecuente como necesaria hoy: estar y pensar juntos.

Un proyecto donde la fotografía ha tenido un peso especial, no como una posición desde la que trabajar o como un medio de trabajo, la fotografía ha sido el espacio compartido por todos en *Lugares de Tránsito*, el de un extenso grupo de personas, gentes decididas a componer unas líneas de investigación que venían de contextos y posiciones bien diversas pero que en definitiva, abordaban todos, de algún modo, esa pregunta lanzada hace algún tiempo sobre *cómo contribuyen las imágenes de hoy a hacer legible la ciudad.*

011

Escribimos desde España, la que alguna vez fue *una república de trabajadores*. En este tiempo hemos recibido premios. Galardones de arquitectura. ¡La arquitectura española! La ciudad española. El aire español. Tenemos ladrillos. Tenemos huesos. Donde antes había una fuente, ahora hay parquímetros. Donde antes existían conversaciones, hoy hay baldosas, se han hecho demasiados negocios mientras nosotros andábamos de *rumba*.

En estos últimos treinta años se diría que hemos viajado. Y hemos traducido esos viajes en una cultura. La hemos construido, asumido y sostenido de algún modo entre todos, algunos la han votado incluso, un tiempo después se encontró un nombre para ella: *cultura de la transición*. Una ideología moderna, de modernitos. La puerta estrecha por la que se ha ido colando el neoliberalismo más siniestro. Sin ella, por ejemplo, sería imposible salir y vivir en nuestras ciudades. La noche es otra cosa, pero acudir durante el día a lo nuevo, a lo anónimo de las ciudades españolas es intolerable. Aún así, hemos encontrado las formas y los placebos necesarios para hacerlo. Sería como llevar en el bolsillo una especie de Biblia emergente. Sin ésta, y sin las personas que surgen en esos encuentros, sería imposible. Algunos de los términos en ese libro podrían ser, entre otros: *tejido urbano, inteligencias colectivas, desarrollo sostenible, transversalidad, implementación de conocimientos, construcción activa, ciudadanía global, cinturones de pobreza...*

España parece demasiadas veces una gestoría (hoy más que nunca, cuando parece que son buenos gestores lo que bien nos hace falta ¡dios nos libre!), una empresa inmobiliaria de términos, habladurías y paisajes piloto que han encubierto y disfrazado lo que verdaderamente hacíamos y decíamos. Se ha abierto un abismo entre las palabras y los hechos. Pensamos que con éstos nuevos términos, nuestros quehaceres adquirirían cierta diferenciación, *status* sería la expresión, cierta exclusividad al fin y al cabo, y sobre todo profesionalidad, y los hemos asumido. Lo hemos estado delegando casi todo.

¿Qué significaría una ciudadanía con personalidad propia? ¿Cómo se valora un lugar? ¿Cómo se comparte una realidad? estas palabras, pertinentes en ese mundo que se va, que desaparece, encabezaban el dossier de Lugares de Tránsito. Hoy quizá ayudan poco a intuir el trabajo que tendríamos por delante, lo que haríamos luego, al fin y al cabo no eran más que terminologías por erosionar.

Un ciudadano y una persona no son sinónimos, pero en cualquier caso, lo que sorprende de estos usos, es que sus significados o los significados que nos han sido dados, han terminado por suplantar las vidas mismas en la práctica. Así, se han introducido estas maneras en las sensibilidades de todos y pareciera que cuestionamos algo tan natural como que *las personas existen*. Existimos. En su lugar, y sobre éstas, se imponen las necesidades, como la necesidad de *hacer el bien*. Estas tres palabras las hemos escuchado reiteradas veces a lo largo de esta aventura. Ante ellas... ¿qué podríamos hacer? ¿una barricada quizá?

Pero *Lugares de Tránsito* no es exactamente una trinchera, comparte muchos deseos por serla, y por participar de esas inquietudes que procuran volver a trazar los límites del individuo, de su valor como creador de realidades. Este trabajo acompaña ese experimentar con la noción de autoría, con la posibilidad de componer otros encuentros, con el *hacer en colaboración*, con posibilitar que las sensibilidades se muevan o sencillamente con pensar qué significa y qué potencias contiene, eso de estar y vivir junto a los otros.

En todos los casos se trata de un trabajo pequeño. No hay que alucinarse frente al espejismo de una nueva transición. Esto es algo pequeño, en comparación con lo que parece estar sucediendo hoy ante la infelicidad, ante un verdadero deseo, ante un buen sueño, ante el placer que ha supuesto vivir algunas experiencias que nos gustan y los aprendizajes que hay en ellas. Experiencias sencillas, llevadas a cabo por personas. Personas haciendo juntas, personas ya sin trucos, sin clases, sin autoridades, sin cargos, que han puesto en marcha un acontecimiento que no habíamos vivido nunca en la ciudad. Los que hicieron posible otra vida durante un tiempo en 2011, aún nos dan miedo, y esto es hermoso. Queda mucho por aprender, por tomar, queda saber cómo llenarnos de vida, cómo recuperar la vida quizás.

Lugares de Tránsito no concluye con otro modelo de hacer arte, o producir arte. La posibilidad de estas experiencias confirma que todos son aprendizajes, que las palabras, las imágenes, el pasado, el futuro o las calles aún permanecen abiertas, por mucho que algunos pretendan cancelarlas, liquidarlas o clausurarlas.

012

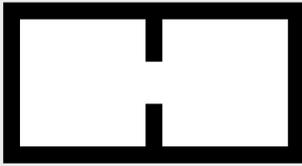
En estos momentos dos impulsos parecen atravesar los cuerpos: huir de España o resistir y combatir lo que viene.

Frente a los mercados, frente a la clase política, frente a los estados, se encuentran las personas, estas viven pasiones y adquieren la potencia, poco a poco, de trabajarse un mundo para sí. Genet, sin acritud, diría que, ante la necesidad de extender tanto bien, las personas podrían disponer del deseo de elegir otra cosa... La excesiva profesionalidad a la que se ha sometido la vida ha conseguido transformar en muchas ocasiones los bellos encuentros en vagas y aburridas negociaciones, cuando no en ignominiosos créditos. No es demasiado complicado saber para quién o para quiénes va destinado ese *bien* que nos procuran. Si bien las razones son fáciles de entender, aquellos que gestionan y administran nuestras vidas poseen una sola: socializar sus miserias e individualizar sus riquezas.

En estos años, los que hemos promovido este proyecto, hemos intentando defender unas ideas y una posición por encima de cualquier gestión eficaz, sostenible y profesional. Frente a esto, hemos contado con el apoyo de curadores en cada destino, hemos cuidado la visión de los artistas y hemos cuidado sus creaciones. Sus trabajos, y los escenarios que se muestran, nos ayudan a intercambiar imaginarios, a pensar juntos, y también a contemplar otras formas de vida. Estos artistas no han estado en mundos mejores, sino en el de todos, y con sus experiencias y aprendizajes nos están ayudando a traducirlo. Estos trabajos muestran las fisuras que (des) estructuran nuestros espacios comunes (Bogotá); exponen los límites de la imagen (Santo Domingo); estudian los encuentros de la sociedad con la política (La Habana); analizan los dogmas de nuestro sistema (Maracaibo); investigan el potencial simbólico del lenguaje del dinero (Miami); abordan las relaciones entre capitalismo y comunidad (Ciudad de Panamá); comparten los deseos de las personas por una verdadera intimidad (Ciudad de Guatemala) o marchan hacia la búsqueda de la naturaleza y lo natural en la ciudad (Quito).

En las páginas siguientes pueden contemplarse algunas de las imágenes creadas en este tiempo, también las ideas puestas en juego, en viaje. Unos procesos cuyos contenidos se extienden a través de seis ensayos inéditos y una entrevista a Marta Soul. La presente edición conecta por primera vez y activa todas las experiencias acontecidas y sus correspondientes líneas de investigación.

Esa sí que es nuestra deuda. No hemos deseado hacer el bien, exigimos entonces que nos den nuestro castigo. Pero un castigo a la altura de nuestros bellos delitos.



El privilegio de la movilidad

Alessio Antonioli

Las residencias son ampliamente reconocidas como un paso importante en la carrera de artistas y, más recientemente, comisarios. Aunque sus perspectivas podrían parecer reducidas todavía —hecho relacionado tal vez con la creciente influencia del mercado en la cultura, exigiendo productos o algún tipo de resultado tangible tras cualquier actividad, algo que las residencias no siempre pueden probar—. En cualquier caso, la forma en la que las instituciones las han adoptado y la frecuencia con la que figuran en las programaciones de museos y galerías, de pequeños proyectos curatoriales y espacios gestionados por artistas, así como bienales o incluso ferias de arte, son una prueba de su buena reputación.

Su proliferación, así como la variedad de participantes, anfitriones y contextos, presuponen una gran diversidad de enfoques y consecuencias. No obstante, podría señalarse un aspecto común en ellas, y es una correspondencia con la capacidad de los profesionales del arte para viajar, investigar y trabajar en cualquier parte del mundo: la movilidad. La movilidad se ha convertido en un elemento esencial en el campo del arte, donde los límites geográficos parecen —o al menos eso se espera de ellos— flexibles y porosos. Y ello va en el interés del desarrollo profesional y el intercambio cultural y, por supuesto, del crecimiento del mercado del arte. Sin embargo esta euforia por la movilidad a menudo pasa por alto, situaciones en las que el acceso, entendido como la capacidad para viajar, sigue siendo un problema importante, que arroja cuestiones fundamentales sobre unos procesos que deberían ser menos accidentados.

Tras haber dedicado más de una década a poner en marcha y desarrollar residencias artísticas a través de Gasworks y de Triangle Network, me gustaría resaltar los beneficios de éstas, precisamente por su repercusión en los artistas, en las organizaciones y sus escenas artísticas particulares.

Para muchos artistas, las residencias suponen una estimulante oportunidad para desarrollar sus conocimientos desde nuevos contextos con nuevos recursos, conexiones y posibilidades.

dores, que trabajan juntos y se ayudan unos a otros, convirtiéndose en una verdadera fuente de recursos entre sí. La flexibilidad y la estructura informal de estas iniciativas, así como una estructura basada en el proceso como tal, a menudo dan pie a conexiones sorprendentes e improbables, generando actividades excepcionales. Me viene a la mente, por ejemplo, la residencia en Lugar a Dudas, Cali, Colombia, que el artista británico Ben Judd realizó con jóvenes artistas locales. Fue un trabajo complejo —un vídeo que presentaba una religión ficticia—, en el que participaron además otros artistas tales como diseñadores de moda y joyería, arquitectos, escritores, músicos callejeros e, incluso, ¡adivinos! Otro gran ejemplo, también acontecido en Lugar a Dudas es la residencia del comisario brasileño Ricardo Resende, que pasó un buen tiempo investigando la escena artística de Cali con el objetivo de crear un archivo de los mismos, este trabajo sin precedentes aún se conserva en la biblioteca de Lugar a Dudas.

Sustentadas en la generosidad, el apoyo y la voluntad de originar nuevas investigaciones y conexiones, estas residencias a menudo implican a sus audiencias en los procesos creativos, alentando posturas más participativas, cuestionando esa tradicional separación entre el creador y el espectador, y proporcionando al público otras vías de acceso a la creación contemporánea.

Enumeradas sus ventajas y su creciente popularidad, se podría afirmar de las residencias que son representativas de un mundo artístico contemporáneo que integra de forma sistemática un alto nivel de movilidad. Al hilo de tales valoraciones en torno al imperativo de movilidad en el mercado global, la investigadora y consultora Cristina Farinha, ve en el artista a un pionero: «Los mercados de trabajo globales requieren trabajadores capaces de desarrollar constantemente su flexibilidad, su adaptabilidad, su espíritu emprendedor y capacidad de aprendizaje continuo... Y al identificar tales demandas, nos damos cuenta de que no son aptitudes en absoluto ajenas a un artista»¹. De hecho, el vínculo intrínseco existente entre las residencias y la movilidad hace que sean determinantes a la hora de promover «cambios en los perfiles profesionales y en los procesos de trabajo, llegando a alterar el resultado artístico».

Pero Farinha también nos advierte de que este nuevo perfil, que coincide con las expectativas del mercado mundial, implica ingenuamente que «la simple existencia de tecnologías más rápidas y baratas de información y comunicación, las extensas redes de transporte, o el proyecto de integración europea habrían de ser suficientes para la emancipación de cualquier individuo de aquellos condicionamientos impuestos por categorías tales como los estados-naciones, los territorios, las clases sociales o las familias».

La realidad a la que parecemos estar asistiendo, sin embargo, es una creciente brecha entre aquellos artistas para quienes la movilidad se presenta como una oportunidad, y aquellos otros que se ven automáticamente excluidos por su situación personal o económica, o como resultado de su lugar de nacimiento. Hasta hace poco, las agencias internacionales, de financiación (Unión Europea, Arts Collaboratory, Fundación Príncipe Claus, AECID, entre otras) trabajaban para resolver cuestiones relativas al acceso, apoyando infinidad de proyectos transnacionales y transculturales que fomentaban y reforzaban la comprensión mutua de sociedades civiles. Pero aunque dichos organismos continúan su labor, la crisis financiera

1. FARINHA, Cristina: «Networks as Contemporary Diasporas: Artists in Between Individuality and the Community in Europe», pp. 141-150, en CVJETIČANIN, Biserka (ed.): *Networks, The Evolving Aspects of Culture in the 21st Century*. Institute for International Relations, Culturelink: Network, Zagreb, 2011.

mundial y una ola generalizada de conservadurismo político han traído consigo una primera tanda de recortes, y parece probable que los próximos presupuestos sufrirán mayores reveses.

Las barreras a la movilidad —aún si descartáramos las cuestiones de financiación— continúan siendo un impedimento difícil de salvar para algunos. En los dos últimos años en Gasworks, un artista brasileño en residencia fue deportado por considerarse que su tipo de visado no era el correcto. Una artista paquistaní esperó durante seis meses hasta descubrir que su pasaporte y solicitud de visado para el Reino Unido habían sido extraviados y debía comenzar de nuevo las tramitaciones. A una artista de Palestina se le rechazó inicialmente el visado para asistir a una conferencia por estimar sus ingresos mensuales demasiado bajos como para garantizar el regreso a su país. Y la solicitud de un artista de Irán, a quien se le requirieron multitud de documentos, fue rechazada en dos ocasiones sin especificar los motivos de esta privación. Lamentablemente, no se trata de casos aislados, ni limitados al territorio del Reino Unido, Europa o EE.UU. En de Triangle Network está ocurriendo algo similar a los artistas que se mueven hacia y dentro de Asia, Oriente Medio y África.

Considerando, entonces, la movilidad como uno de los pilares para el desarrollo profesional de artistas, algo que viene además implícito en la definición de *artista internacional* (quienes son capaces de asumir el acceso a medios de producción, investigación, apoyo institucional, visibilidad, mercados, etc.), entonces, ¿qué ocurre con los artistas que no pueden formar parte de esto? ¿Cómo se ve afectada su práctica y qué canales les quedan para difundir su trabajo?

Consciente de esta realidad, Farinha señala que «las oportunidades de movilidad parecen estar al alcance de aquellos que ya son móviles, bajo el principio de *movilidad que llama a movilidad*». Esta situación no solo esboza el perfil del artista móvil, sino que opaca al mismo tiempo el del artista no-móvil, haciéndolo prácticamente invisible fuera de su contexto. En esencia, lo que Farinha da a entender es que son siempre los mismos nombres y caras los que copan un gran número de residencias, exhibiciones en bienales y ferias en todo el mundo.

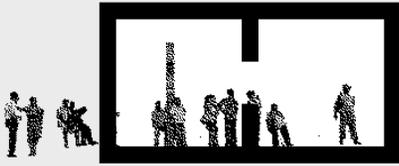
En modo alguno pretendo sugerir que debería penalizarse a los artistas móviles por sus privilegios. Tampoco conozco la solución perfecta para corregir el desequilibrio que acabo de señalar. En todo caso, estoy a favor de una mayor proliferación y un mayor apoyo a las residencias y, en especial, a aquellas desarrolladas por colectivos y espacios gestionados por artistas pues, a pesar de ser quizás las más distanciadas de los mercados mundiales, representan un medio excepcional para ampliar el acceso y la visibilidad de los artistas. Además en este tipo de residencias, su espíritu emprendedor posibilita a artistas, comisarios y otros profesionales del arte tener carta blanca para experimentar no sólo en sus prácticas, sino también con los propios formatos de los proyectos como pueden ser las residencias.

Por ejemplo, en 2006, Goddy Leye, artista y fundador de ArtBakery, en las afueras de Duala, Camerún, organizó *Exit Tour*. El proyecto consistía en un viaje en transporte público de dos meses de duración, cruzando las capitales de África Occidental hasta llegar a Dakar, Senegal, y coincidiendo en el tiempo con la Bienal de Dakar. El objeto del viaje y sus diversas escalas era contrarrestar la sensación de aislamiento de los participantes fomentando el encuentro con otros artistas que vivían en contextos socio-culturales similares.

El viaje, financiado por los propios artistas y por la venta de obras realizadas durante los recorridos, fue un gran acontecimiento. Proporcionó contactos directos y oportunidades de

investigación, cuya influencia aún es hoy evidente en los artistas que participaron y en aquellas personas que conocieron a lo largo del camino. Irónicamente, Senegal denegó algunos de los visados para entrar en el país, pero el enfoque en el proceso y en el propio viaje, y no tanto en el destino, restó importancia a este inconveniente.

En un momento en el que, dadas las severas restricciones financieras y políticas actuales, la movilidad se está convirtiendo cada vez más en un privilegio, *Exit Tour* y otros proyectos como el Festival de Performance de Cali y la Escuela Móvil, organizada por el colectivo de artistas Helena Producciones, así como *Lugares de Tránsito* y otros, han desarrollado proyectos que vuelven la espalda al mercado a fin de explorar otras vías de movilidad y diferentes formatos de residencias. Ello visibiliza a grupos muy diferentes de artistas que, por regla general, se verían excluidos del circuito internacional del arte. No obstante, con un mínimo o casi inexistente apoyo institucional, estas iniciativas son también las más vulnerables y precarias. Confío en que continúen recibiendo apoyo y sean valorados por la cantidad de trabajo que desarrollan sobre el terreno (resulta entonces interesante el hecho de que todos estos proyectos independientes poseen un alto nivel de movilidad en sus programas, una noción que hace a sus responsables involucrarse en los propios procesos de la residencia, viajar junto a otros artistas o llevarles hacia ellos), algo con lo que las grandes instituciones no podrían siquiera soñar.



Humberto Díaz Daniel Silvo

RESIDENCIA ARTÍSTICA COMISARIADA JUNTO A TANIA HERNÁNDEZ

LA HABANA, 2010 - 2012

23 Y 10; 31 Y 100; KOLHY; 23 Y COPPELIA;
AVE. DEL PUERTO; LÍNEA Y G; MATERNIDAD
OBRERA; 41 Y 76; 31 Y 8; 31 Y 10; 41 Y 74;
23 Y L; 41 Y 96; 42 Y 41; 31 Y 76; 31 Y 114;
LÍNEA Y 18; 41 Y 84; PEDIÁTRICO MARIANO;
114 Y 51; 41 Y 42; 41 Y 46; 100 Y 51; 23 Y D

SERIE DE 24 FOTOGRAFÍAS. IMPRESIÓN
DIGITAL SOBRE BASE RC

DIMENSIONES VARIABLES

EN ESTAS PÁGINAS SE PRESENTA UNA
SELECCIÓN DE LAS OBRAS QUE FORMAN LA
SERIE COMPLETA.

CORTESÍA DE LOS ARTISTAS

Espera



Espera

Tania Hernández

La realización de una obra conjunta entre dos artistas pudiera parecer una tarea compleja y azarosa, más cuando dicha obra debe versar bajo el enunciado general de un proyecto: *Lugares de Tránsito*. Sin embargo, cuando el contexto en el cual debe desarrollarse dicho intercambio es Cuba, la tarea se torna menos complicada.

La heterogeneidad de lo periférico latinoamericano, caribeño y —por si fuera poco— socialista, le otorga a Cuba la ventaja simbólica y política de poder comportarse como una localización intermedia, no saturada por completo por el centro como único foco soberano de absoluta irradiación del sentido; un espacio que se resiste a ser común y que, por tanto, es capaz de inspirar a cualquier artista.

Durante más de cincuenta años, las circunstancias político-económicas de su sistema social y su inestabilidad la han condicionado como un escenario de transitoriedad, y han causado profundos efectos en la población. La precariedad del día a día en este país ha determinado que la provisionalidad sea el principal estilo de vida de la mayoría, «resolver con lo que hay», pero sobre todo «resolver hoy sin pensar en mañana» se ha convertido en la estrategia de supervivencia más socorrida.

La imposibilidad de planear el futuro sobre la base de preceptos sólidos provoca que los cubanos vivan en una espera constante: de un futuro mejor, del cese del bloqueo¹, de un cambio en el sistema social, y sobre todo de la posibilidad de emigrar para iniciar una vida real.

Precisamente, este concepto de la espera, tan vinculado a la vida diaria del cubano, es el punto de partida de la serie fotográfica de los artistas Daniel Silvo (España) y Humberto Díaz (Cuba).

Como fenómeno general, este referente temático se define como un estado por el que atravesamos para avanzar hacia lo definitivo, es permanecer en un sitio donde se presume que ha de ocurrir algo, es tener la esperanza de conseguir lo que se anhela. Desde este punto de vista «la espera» se convierte en un lugar no físico sino mental, que asumimos mientras no acontece lo que se desea, sin dejar de tener en cuenta que no es un estado exclusivo de la sociedad cubana, sino un padecimiento psicológico que afecta a los individuos a nivel global.

Ciertamente, el hombre contemporáneo es pasivo durante la mayor parte de su tiempo. Es el eterno consumidor que se satura de todo lo que necesita y lo que no. El mundo es para él

1. El Bloqueo no es más que el embargo comercial, económico y financiero que Estados Unidos impuso desde octubre de 1960 en contra de Cuba. Inicialmente el embargo fue una respuesta a las expropiaciones por parte de Cuba de propiedades de ciudadanos y compañías estadounidenses en la isla. En 1992, el embargo adquirió el carácter de ley con el propósito de mantener las sanciones contra la República de Cuba. Posteriormente en 1996, el Congreso de los Estados Unidos aprobó la Ley llamada Helms-Burton Act. De esta forma se eliminó la posibilidad de hacer negocios dentro de la isla o con el gobierno de Cuba por parte de los ciudadanos estadounidenses. En 1999, el presidente Bill Clinton amplió el embargo comercial prohibiendo a las filiales extranjeras de compañías estadounidenses comerciar con Cuba por valores superiores 700 millones de dólares anuales. También el embargo incluye restricciones que impiden que los ciudadanos estadounidenses viajen a Cuba.

un enorme objeto para satisfacer sus necesidades más caprichosas, por lo que ha llegado a ser un gran insaciable, siempre a la espera de algo y siempre decepcionado.

El trabajo de los artistas Humberto Díaz y Daniel Silvo establece conexiones e indicios del acontecer político en una ciudad como La Habana. La experiencia que compartieron durante agosto y septiembre de 2010 en la isla se materializa en un trabajo cuyo título es *Espera*, fenómeno que impregna todas las esferas de la sociedad cubana, teniendo en todas ellas una lectura y una razón de ser políticas. El fin del bloqueo de los Estados Unidos, la concesión de un visado para salir del país, el permiso del Estado para adquirir un coche, el regreso a Cuba de los cinco héroes en prisión en los Estados Unidos o simplemente la cola del pan son motivos de espera para cualquier ciudadano cubano.

Centrándonos ahora en la valoración de la obra que nos ocupa, *Espera*, sin más pretensiones que la de ser una descripción objetiva del mundo exterior, está constituida por un conjunto de 24 fotografías hechas a diferentes paradas de guaguas² de la ciudad. A pesar de la obiedad de las imágenes con relación al concepto que las genera, la serie logra dimensionar positivamente un segmento intrascendente del paisaje urbano, convirtiéndolo en escenario de atractivas imágenes que inducen al espectador a penetrar en los misterios que encierran las miradas y poses de los seres humanos retratados en su drama cotidiano. Y es que a veces la obiedad misma de las imágenes es el gancho que estimula al espectador para descifrar los mensajes ocultos, la simplicidad crea sospecha, desconfianza, pero sobre todo procura un receptor activo e indagador.

Mujeres comunes cargadas de grandes bolsos que esperan el ómnibus para llegar a su destino, parejas de jóvenes enamorados que no se limitan a dar muestras de afecto en lugares públicos, ancianos que descansan, amigas que conversan, unos que llegan, otros que vencidos de tanta espera deciden partir en busca de otros medios de transporte e incluso, paradas solitarias, inertes, majestuosas —si se quiere— como testigos eternos del ir y venir de diferentes generaciones; son elementos que nos hacen preguntarnos: ¿Quiénes son? ¿Hacia dónde van? ¿Qué historias encierran cada uno de estos lugares?

De aquí y de allá aparecen comunidades unidas en una tarea —la de esperar— en estos espacios materiales entre los que abundan obras de hormigón armado, herencia del movimiento moderno en el Caribe, junto con construcciones más funcionales y de elementos básicos como la chapa y el tubo de metal. Estos individuos, sumidos a un tiempo en la monotonía y la impaciencia que genera la espera misma, se convierten en metáforas de una sociedad contemporánea que se encuentra siempre a la espera de algo. Lugares que simbolizan ese espacio de tiempo en el que los sujetos, sin estar completamente alejados de los conflictos y el estrés de la dinámica cotidiana, tienen la posibilidad de detenerse a pensarse a sí mismos.

2. En Canarias, Cuba y Puerto Rico, «guagua» es el nombre vulgar que se utiliza para llamar a los ómnibus que prestan servicios urbanos.



41 Y 76

40 X 60 CM.

41 Y 96

40 X 60 CM.





23 Y L

40 X 92,8 CM.





42 Y 41

40 X 83,2 CM.





23 Y COPPELIA

40 X 76,8 CM.

MATERNIDAD OBRERA

40 X 88 CM.

31 Y 100

40 X 97,6 CM.

31 Y8

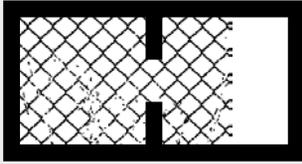
40 X 59 CM..



31 Y 10

40 X 70,4 CM.





Mateo López

Juan Carlos Martínez

Residencia artística
comisariada junto a
Roxana Martínez

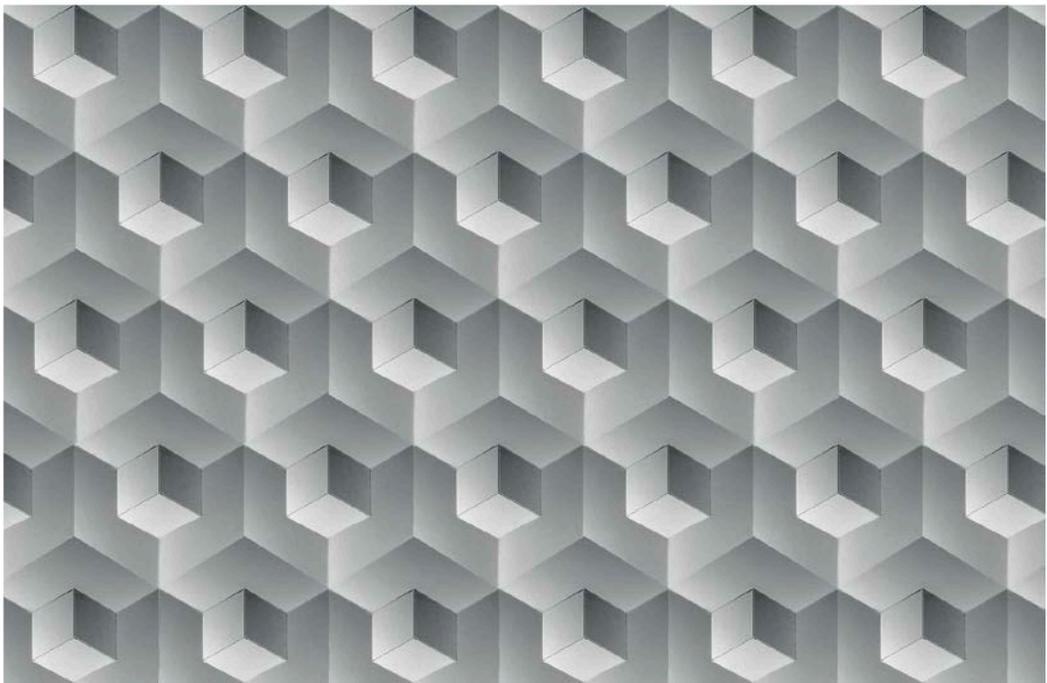
BOGOTÁ, 2010 -2012

PROYECTO COMPUESTO POR CINCO CARPETAS DE TRABAJO: [1] PRIMEROS
RECORRIDOS POR BOGOTÁ [2] RECORRIDOS REFERIDOS A ENTREMEDIO [3]
MURO O CELOSÍA [4] BYSTANDERS [5] LIBROS DE ARTISTA

POLÍPTICO DE DOCE FOTOGRAFÍAS REALIZADAS EN IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE
BASE RC, DIMENSIONES VARIABLES. 2 FOTOGRAFÍAS, TINTAS PIGMENTADAS
SOBRE PAPEL DE ALGODÓN, (150X180 CM. CADA UNA). DOCUMENTOS. DIBUJOS

CORTESÍA DE LOS ARTISTAS

Entremedio



Bogotá: Punto de encuentro y divergencia

Roxana Martínez

Con frecuencia Bogotá es descrita como una ciudad poco amable y fría, sin embargo, esto no fue excusa para que Mateo López, artista colombiano, y Juan Carlos Martínez, de España, dieran inicio a su proceso de trabajo. De haber tenido en Bogotá a dos artistas que no fueran ellos, o de haberlos reunido en otra ciudad el resultado de este experimento habría sido otro, y de ahí la importancia y el impacto en su obra del entorno que los recibió y los inspiró.

¿Qué pueden hacer dos personas que nunca antes se habían visto y que deben convivir durante un mes, ante los deseos de producir una obra conjunta? Salir por ahí, andar por la calle, dar vueltas y dejarse llevar. Esta fue la respuesta y la excusa que dio inicio a su encuentro. Al mejor estilo de una *road movie*, fueron los recorridos, los que permitieron que juntos anduvieran por la ciudad —la que Mateo quiso mostrarle a Juan Carlos, y la que Juan Carlos estaba interesado en ver—. El trayecto fue ese espacio donde charlaron, discutieron, intercambiaron opiniones sobre su experiencia y decidieron que el relato del viaje, además de la visión de dos, necesita de momentos de soledad e introspección.

En un comienzo, fue la deriva lo que guió los recorridos y les permitió hacerse preguntas acerca de la relevancia de lo encontrado en combinación con su resultado final, pero más allá de poder definir la ruta o el destino, la única certeza fue la de ir descubriendo conjuntamente cómo acercarse a una de las tantas caras de esta ciudad donde abundan los conjuntos residenciales cerrados, los vidrios polarizados, las cámaras de seguridad, las rejas en las ventanas y puertas de las casas, los vigilantes y las requisas. Así, cuestionando el porqué naturalizamos este tipo de expresiones restrictivas en nuestro día a día, Mateo y Juan Carlos, comenzaron a darle forma a su interés por abordar los límites, las barreras y las fronteras físicas y simbólicas que delimitan lo público y lo privado, la promesa de protección y seguridad, y los visos de la paranoia capitalina.

Muchos nos identificamos con el interés de ambos autores por el entorno urbano bogotano contemporáneo. Algunos lo hemos explorado desde las manifestaciones de la gráfica popular y los estudios culturales, y otros, desde la antropología urbana, el urbanismo, el periodismo, el arte, la música y la literatura. En ese sentido, este proyecto en particular tiene como ventaja

el cruce de miradas muy marcadas por el dibujo, la fotografía y el diseño gráfico. Quienes nos hemos involucrado con este proceso de trabajo en *Lugares de Tránsito-Bogotá*, nos hemos cuestionado permanentemente cómo hacer una obra conjunta y lo que esto supone. Aquí el concepto del límite en la ciudad se traslada a la experiencia de estos dos artistas y, a Bogotá, como escenario de encuentros e interacciones. Si bien la empatía dio para entablar un diálogo en torno a los intereses comunes, no siempre se traspasó la barrera del hacer propio. En este sentido, tanto Mateo como Juan Carlos se permitieron pensar juntos un espacio, protegiendo la privacidad y la libertad que les da hacer las cosas cada uno a su manera. El dibujo para Mateo y la fotografía para Juan Carlos, además de formas de registro y expresión, son en su proyecto *Entremedio*, la línea invisible que permite que algunas cosas se filtren mientras otras permanecen en su lugar.



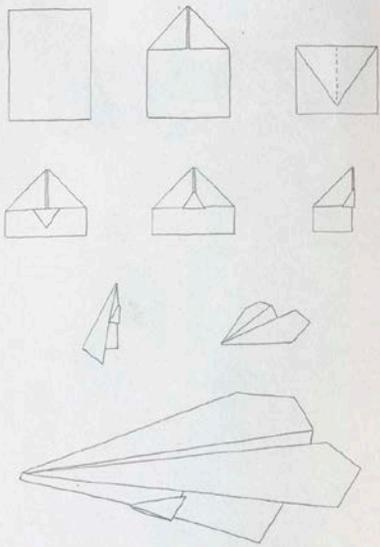
Entremedio

Desde el estudio de los contornos y afinidades entre el dibujo y la fotografía —Mateo y Juan Carlos respectivamente— los artistas desarrollan este trabajo a partir de itinerarios en motocicleta por la capital colombiana: imágenes de los recorridos por la ciudad, una serie de fotografías, un cuaderno de apuntes que consta de dos volúmenes (libros de artista) dan forma a la experiencia resultante. Procesos que evidencian las fisuras que (des)estructuran la ciudad y sus espacios públicos, desde las fronteras interpersonales y sus códigos de convivencia, a los privilegios y desventajas asumidos por una sociedad jerarquizada.

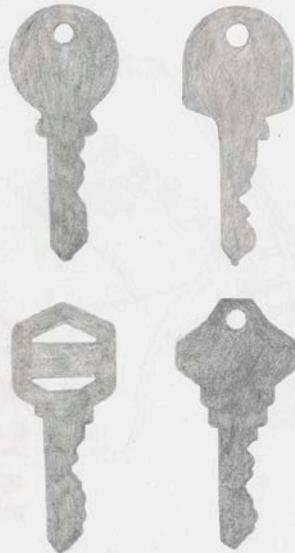
El juego entre lo público y lo privado cobra vida en su propuesta evidenciando las maneras en que lo arquitectónico y el cuerpo humano, como barreras, conforman el paisaje urbano y se incorporan a la vida cotidiana de la ciudad. ¿Quiénes hacen uso del espacio público y qué recursos utilizan para exteriorizar su poder? La mirada *voyeurista* del vigilante pone en cuestión las fronteras de la libertad, la intimidad y el punto de vista dominante retratados a través de la fotografía.

De igual manera, la retícula de la ciudad y elementos como las rejas los inspiraron para pensar en un elemento geométrico que representara gráficamente el concepto del límite. Fruto de la curiosidad por explorar la forma y el tránsito entre modos de representación distintos, lograron a partir de la representación isométrica de un cubo, crear un elemento que funciona como patrón con el que se puede jugar a modular y construir superficies que luego se cortan y pliegan. Este ejercicio pretende cuestionar según ambos artistas «lo ilusorio entre bidimensional y tridimensional» a partir de las posibilidades del dibujo y la fotografía. Por el momento, las ideas para experimentar con este elemento están abiertas y no se ha definido aún la forma que puede llegar a tomar en la instalación, sin embargo hay un gran interés por utilizarlo como celosía o barrera semipermeable que permita ver lo que hay del otro lado y hacer énfasis en la necesidad de mirar y mostrarse sin ser tocado.

Por último, están los cuadernos (uno para cada uno, con el mismo formato y número de páginas) que sirven como espacio para registro de notas e ideas de la experiencia y su mirada sobre la ciudad a partir de los recorridos. Estos cuadernos se plantean como piezas de elaboración individual, una especie de cajitas sorpresa que afianzan la investigación de ambos autores donde la ciudad y sus límites hacen parte tanto de los contenidos del trabajo como del resultado formal de las obras que han sido producidas.



2



CALLE 59 No. 3A-51 (402) CAMPINERO, 86607A
(204)



EFFECTOS ESPECIALES. SET DE ILUMINACIÓN PARA UNA TELENOVELA

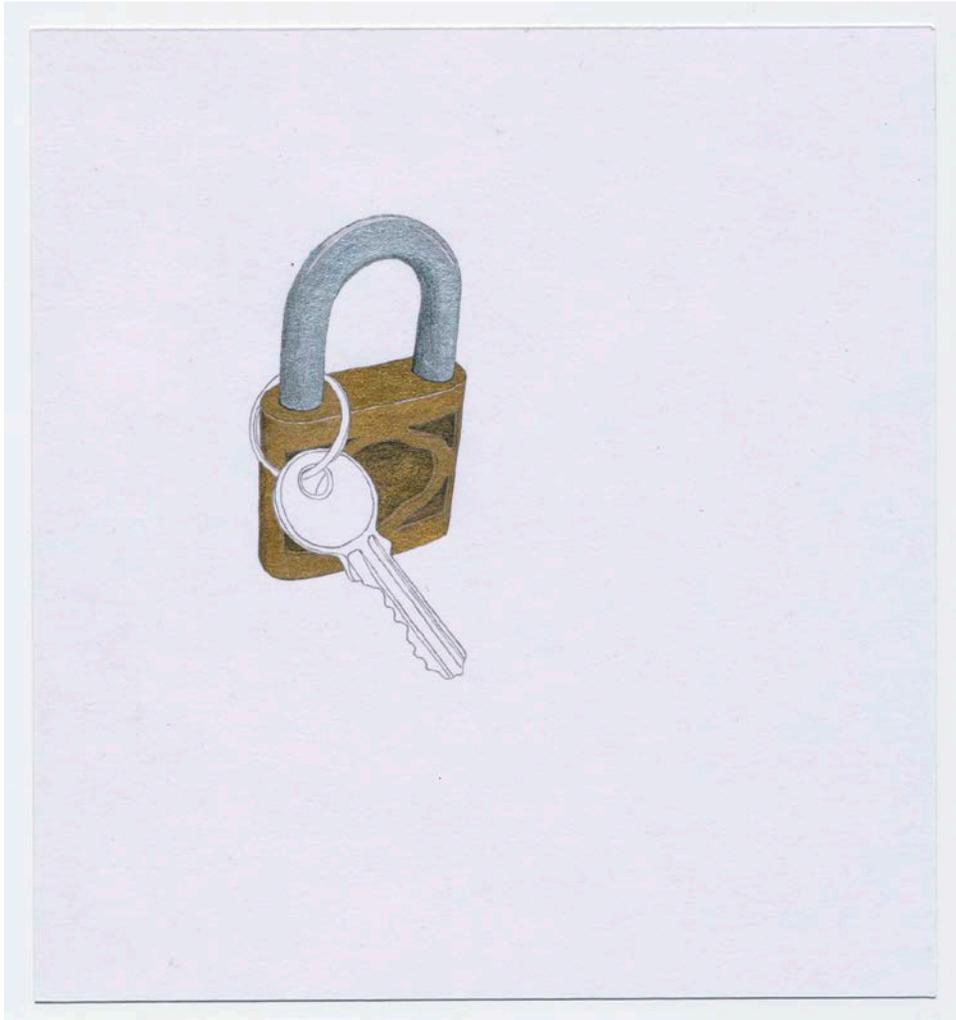


BORRACHERO

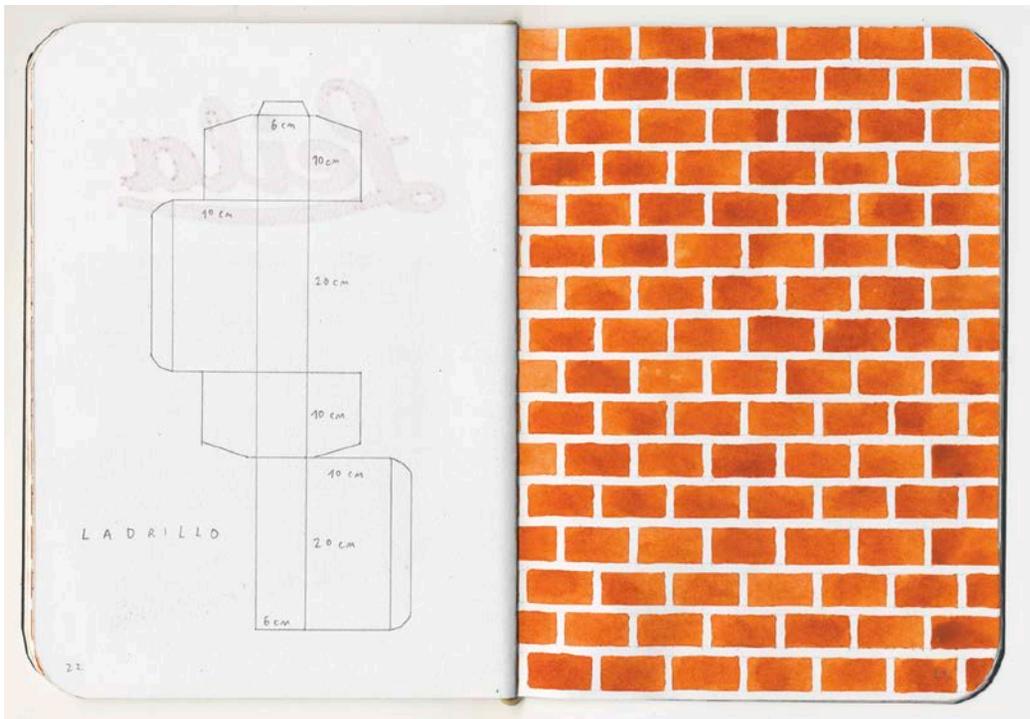
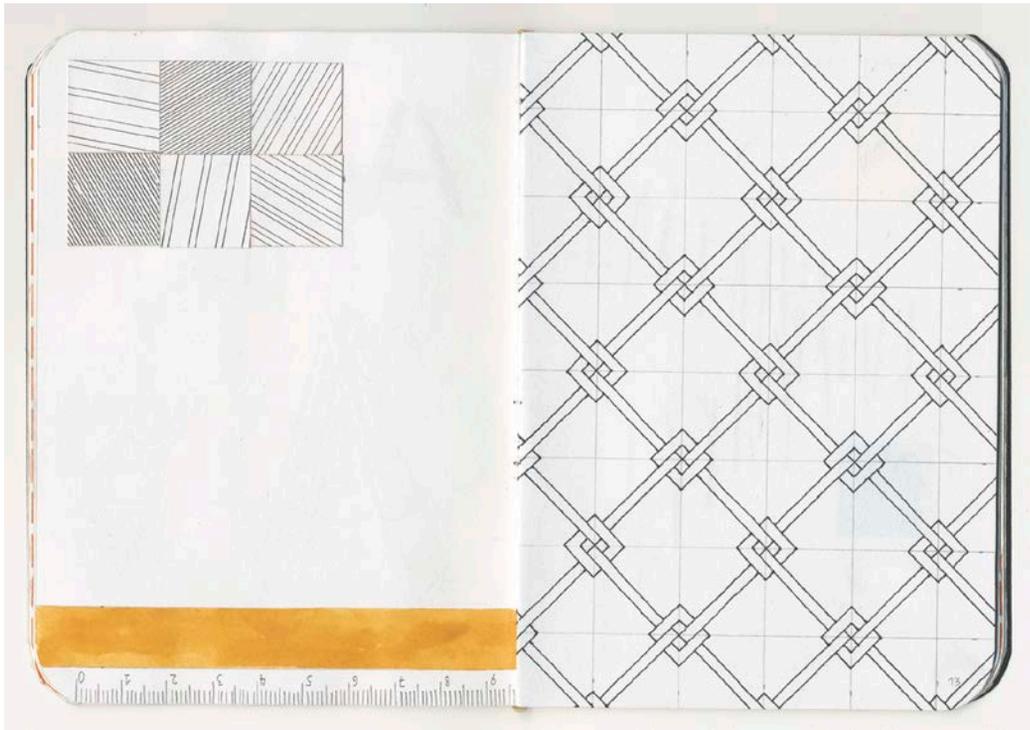
Flor de la que se obtiene la burundanga, sustancia que tiene la propiedad de doblegar la voluntad de las personas. Además hace perder la memoria de todo lo que sucede durante el tiempo que dura su efecto. Es muy común ver en bares y discotecas carteles que advierten que debemos cuidar de nuestras bebidas por la frecuencia con que ocurren abusos y robos relacionados con esta droga



MIRADOR ROMÁNTICO. LA CALERA





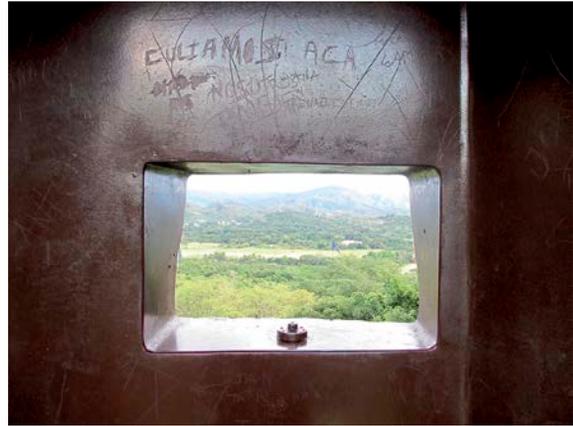




THE HIDDEN VIEWER. OBSERVADOR INADVERTIDO



QUIQUE

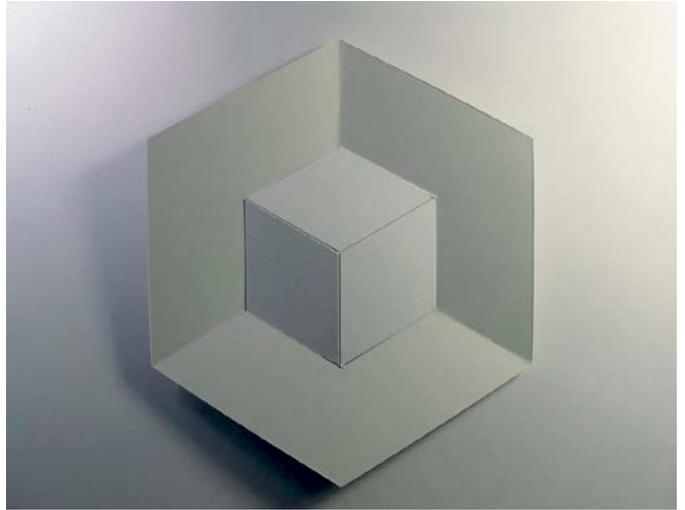
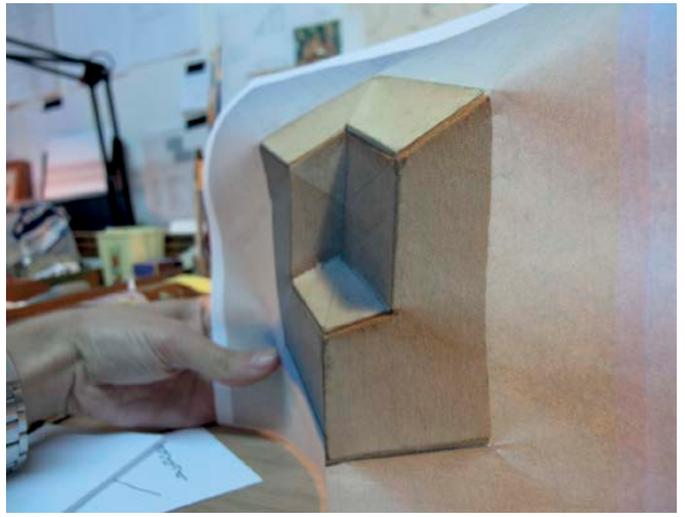
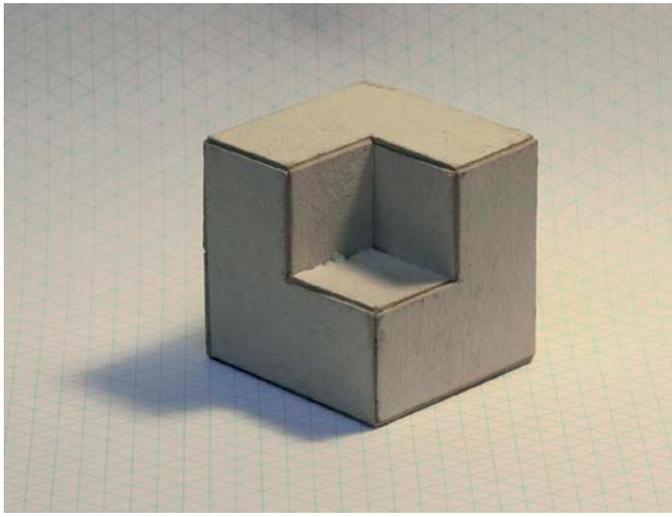


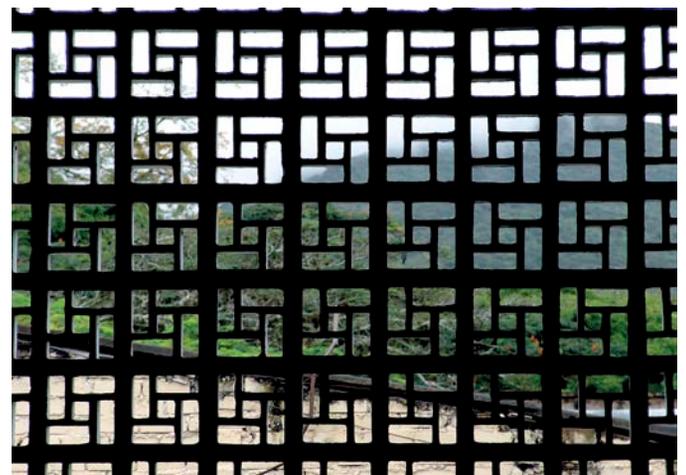
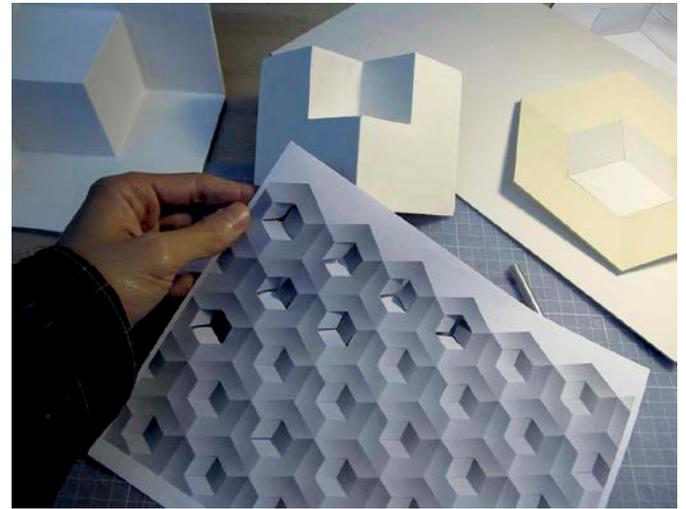
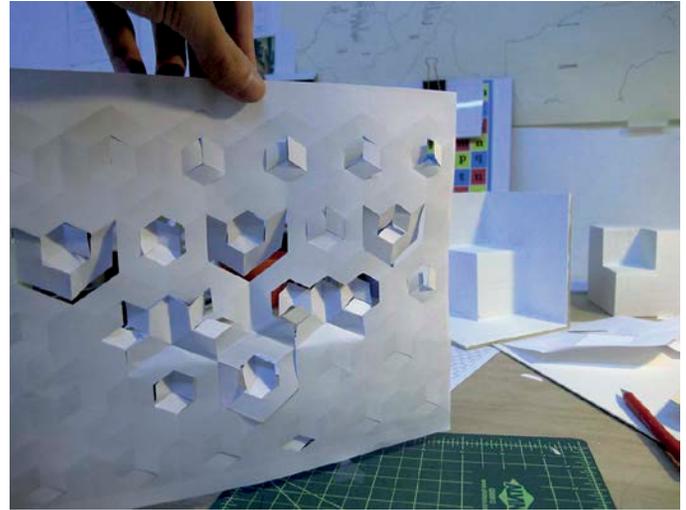
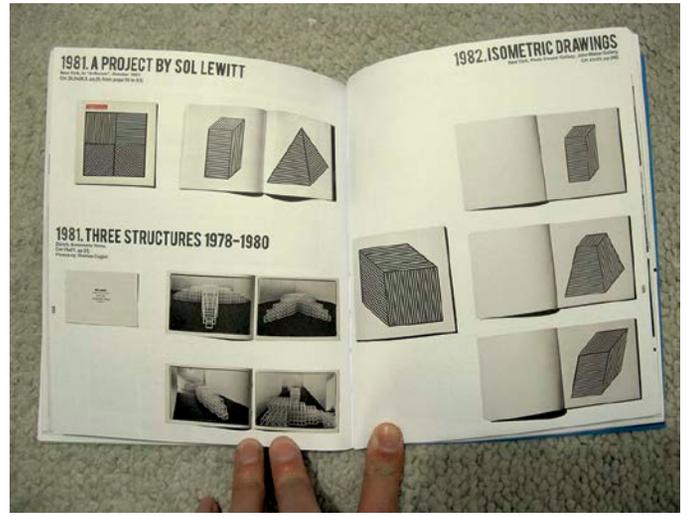
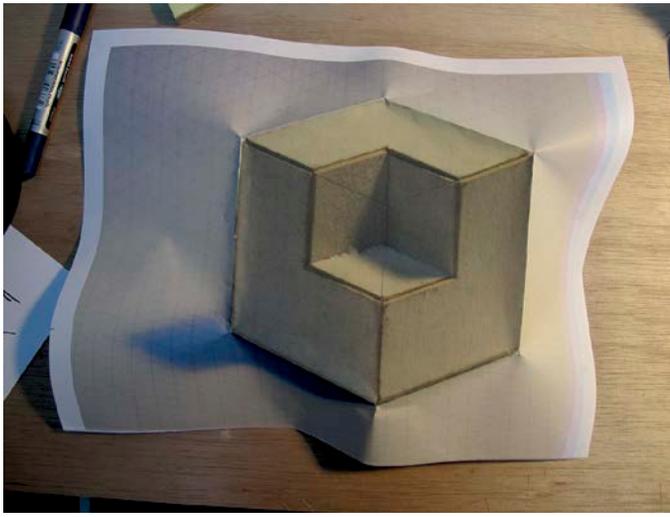
MIRADERO



MIRADOR SOBRE UN MAPA POLÍTICO EN RELIEVE DE COLOMBIA









BYSTANDER



THE HIDDEN VIEWER



Adler Guerrier Rosell Meseguer

RESIDENCIA ARTÍSTICA COMISARIADA JUNTO A GEAN MORENO

MIAMI, 2010 – 2012. PROYECTO COMPUESTO POR DOS FOTOGRAFÍAS SOBRE VALLA PUBLICITARIA, DIBUJOS, LIBROS DE ARTISTA, DOCUMENTACIÓN

156 X 400 CM. (VALLA). METAL, MADERA, COPIAS FOTOGRÁFICAS EN PAPEL, COLLAGE, PERIÓDICOS, MAPA. DIMENSIONES VARIABLES

CORTESÍA DE LOS ARTISTAS



Real Estate / Levels



Real Estates Stories

Por Gean Moreno

A pesar de los incansables filtros que median en la imagen de una ciudad, a pesar de esas iconografías invariables de las películas y los anuncios publicitarios, las ciudades continúan siendo estructuras complejas y generativas: Miami no es diferente. Las alteraciones íntimas, los casi inapreciables *feedback loops*¹, las lógicas inesperadas, los hábitos jerarquizados socialmente, los códigos de conducta impuestos y sus violaciones continuas, las olas de inmigrantes y el pensamiento que éstos importan. Todas estas cosas hacen realmente inestable a nuestra ciudad, a pesar de lo que parecieran sugerir esas hileras perfectas de edificios frente al mar que se repiten una y otra vez en las secuencias iniciales de películas y programas de televisión.

En nuestra colaboración era importante evitar la tentación de desarrollar una línea de investigación que impusiera sobre la ciudad ideas preconcebidas, tanto externas como aquellas motivadas por una mirada local demasiado habitual. Las cosas debían desarrollarse orgánicamente, alimentarse de esas muchas complejidades que la ciudad genera. Cualquiera que fuera la experiencia final que desarrolláramos alrededor de Miami, ésta debería de ser inmanente a las fuerzas y a las corrientes con las que nos topábamos y enlazamos en el propio proceso. Teníamos que trabajar de abajo hacia arriba, y de adentro hacia fuera.

El trabajo en colaboración entre Rosell Meseguer y Adler Guerrier arrancó sin un plan concreto. Fue deliberado. Comenzó con *tours* por la ciudad. Largas conversaciones. Reuniones para determinar una estrategia de trabajo. Teníamos que demoler y comenzar desde cero. La idea era que Adler llevara a Rosell por la ciudad y dieran extensos paseos, de tal manera que ella pudiera experimentar algunas de esas desiguales y heterogéneas texturas presentes en Miami. Hacerle sentir algunas de las tensiones que se producen y se evaporan al cruzar un barrio o cuando transitas de un enclave a otro.

Adler ha dedicado años a investigar y fotografiar diferentes zonas de Miami, en particular áreas marginadas, no solo social y económicamente, más bien en el sentido de que sus historias se han visto distorsionadas, y en ocasiones borradas por completo. Durante los *tours*, Adler ampliaba la mirada de Rosell incorporando sus conocimientos, mientras Rosell, desde su mirada extranjera, discutía las cosas que él decía — detalles que la familiaridad pronto

1. N.d.A. *Feedback loops* (círculos de retro alimentación) en referencia a las variaciones climáticas que se producen y cómo éstas modifican la comprensión de la ciudad.

convirtió y pulió en un sano diálogo, superando las distancias entre ambos, aproximándoles definitivamente—. Este fue el prelude del proyecto.

Después de esto, se sucedieron las reuniones estratégicas en el estudio de Rosell —nuestra base de operaciones y de almacenamiento de datos—, las conversaciones giraban en torno a la noción de complejidad, de los cambios en las condiciones materiales y afectivas que uno siente se desplazan de forma errática por la ciudad. Por supuesto, «sintonizar» estas cosas presupone algo más que ir a dar un par de vueltas y observar desde el coche. Es necesario conectarse a múltiples capas, reconocer los vectores que las conectan, apreciar esas variaciones que se articulan entre ellas.

Descartamos rápidamente la idea de realizar impresiones fotográficas en un sentido tradicional como obligatoria. También se descartó la presentación fotográfica convencional como la forma dada del proyecto, aunque sin bloquear esta última opción si fuera necesario y tuviera sentido —y lo cierto es que así fue, en cierta medida—. No obstante, para observar una ciudad es necesario observar primero *sus* canales fotográficos, obviando aquellos ya valorados y reconocidos institucionalmente. Esto significó buscar y recopilar y documentar periódicos, tabloides, vallas publicitarias, pancartas políticas, letreros, folletos y tarjetas de invitación, logotipos de la ciudad y sus instituciones, noticias de los telediarios, etc. Uno debe ir más allá de la fotografía y conectar con esa corriente de imágenes que confieren ciertas formas a la ciudad.

Durante el proceso de trabajo, el proyecto —que amenazaba con ser eterno— se convirtió en un archivo de materiales impresos y fotografías que cubrían desde el piso al cielo raso una pared de más de 6 metros; un enorme banco de imágenes digitales que renunciaban a su valor estético —sea esto lo que sea— a favor de la producción de enlaces internos y disyuntivas que plasmaban los complejos panoramas urbanos y suburbanos de la ciudad. El objetivo de todo esto no era tanto ofrecer la «visión» de Miami en sí, sino más bien sugerir, que la ciudad es un amplio e inestable campo de texturas y los impactos afectivos que produce.

Un proyecto, empero, no es una ciudad. El mapa y el territorio no son lo mismo —ya nos lo enseñó Borges—. Los impulsos de la archivística deben frenarse, habría que configurar razonablemente el rendimiento de sus esfuerzos. Y así, finalmente, Rosell y Adler necesitaron dotar de una forma más sólida, al, hasta esos momentos, archivo líquido y potencialmente

ilimitado que habían ido reuniendo. Ambos consideraron que la intersección entre las historias reales y los bienes inmuebles —como sucede en las películas «basadas en hechos reales» y dado el gran número de viviendas embargadas y carteles de venta de inmuebles con el que se toparon— proporcionaba un terreno lo suficientemente rico para capturar algo de la bizarra complejidad de la ciudad.

Así surge *Real Estate / Levels*, que casa a la perfección la atmósfera de una película de suspense, un *thriller*, con el paisaje desolador de ese otro Miami (¿real?) que aflora. Desde Coconut Grove, Liberty City, Brickell o Morningside, los artistas exploran el potencial simbólico existente entre el lenguaje del dinero y el paisaje urbano. El resultado es *Real Estate / Levels*, un archivo metafórico, un diario plural y compartido sobre las polifonías que nacen en esa delicada línea que abraza lo público y lo privado.

El trabajo final mantiene algunos aspectos del archivo inicial que lo produjo y trata de incorporar otras formas como las vallas publicitarias. Uno de los aspectos en mi opinión más interesantes es pensar en esa cantidad ingente de imágenes de infraestructuras —líneas de alta tensión, vallas, entramados urbanos— que sobrevivieron a la criba final. Creo, en cierto sentido, que éstas sí son representativas de las hipótesis que guiaron el proyecto: que son de menos relevancia las cualidades obvias y fotogénicas las que fijan una ciudad, que sus intangibles —aunque muy reales— materialidades y texturas; que las cosas que parecen no estar ahí o que son inmateriales, como la electricidad viajando por líneas de alta tensión, son las verdaderas fuerzas que marcan el acontecer urbano y generan las morfologías tectónicas que organizan nuestra cotidianidad.





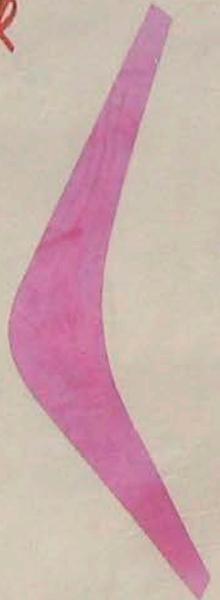






ICE

ERIA
CULOS PARA EL HOGAR
STAMPS · EBT
EZAS Y VINOS
ADO PERSONAL
RILLOS · SODAS
E
IRTS
ETAS TELEFONICAS
S



BREAKING NEWS BREAKING NEWS

EVERYTHING'S GONE
Four Loko
www.drinkfour.com

MINDLESS BEHAVIOR

El mejor plan de la historia
49.99
El mejor plan de la historia
49.99

Rock out without your wallet out
radio
All-in-house music subscription.

BREAKING NEWS BREAKING NEWS

EVERYTHING'S GONE
Four Loko
www.drinkfour.com

#1 GIRL
IN STORES 9.20

MINDLESS BEHAVIOR

DREAM HOUSE **DREAM HOUSE** **DREAM HOUSE**

Music to go-go
radio
Millions of songs in your pocket.





DOWNTOWN MIAMI
OVERTOWN
WYNWOOD (FILM WITH GEAN MORENO)
SOUTH MIAMI
SOUTH BEACH
COCONUT GROVE (MAP)
CORAL GABLES
DESIGN DISTRICT
MIDTOWN
NORTH BEACH (NADA)
OPA LOCKA
LIBERTY CITY
LEMON CITY/LITTLE HAITI
BRICKELL (CRAZY ABOUT YOU RESTAURANT)
DORAL
MORNINGSIDE
AVENTURA
MIMO



SE HABLA ESPAÑOL,
BASED ON A TRUE
STORY

REAL ESTATE LEVELS

SOMETHING IS BASED
ON A TRUE STORY

DYASPORIA

KREYOL

LWA-LOI-LUA

CASH POR SU INSERT
HERE. JUST AHEAD
LEFT. SE HABLA
ESPAÑOL

GUERRILLA (GORILA)
ADVERTISEMENT

BASED ON A TRUE
STORY (BASADO EN
UNA HISTORIA REAL)

HALF WAY BUILDING



REAL ESTATE / LEVELS

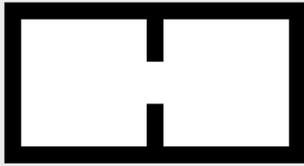
2010 - 2012

2 FOTOGRAFÍAS SOBRE VALLA (DIMENSIONES VALLA 156 X 400 CM.)



NOWHERE BETTER THAN THIS PLACE
SOME WHERE BETTER THAN THIS PLACE

Félix González-Torres



De tiempos y ciudades: fotografía colombiana hoy

Maria Wills Londoño

La una encierra todo lo que se acepta como necesario cuando todavía no lo es; las otras lo que se imagina como posible y un minuto después deja de serlo.

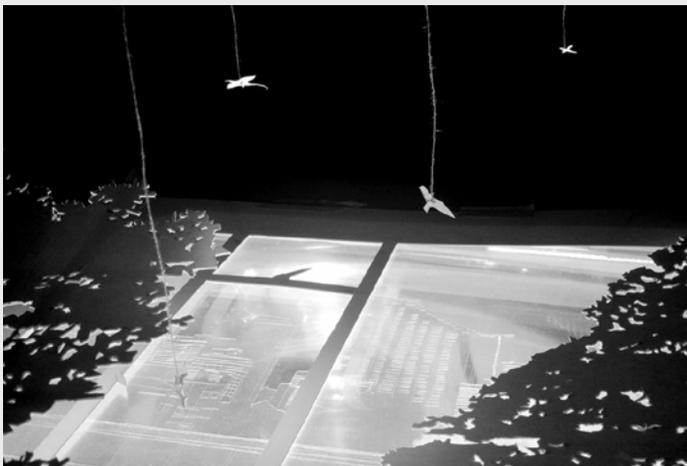
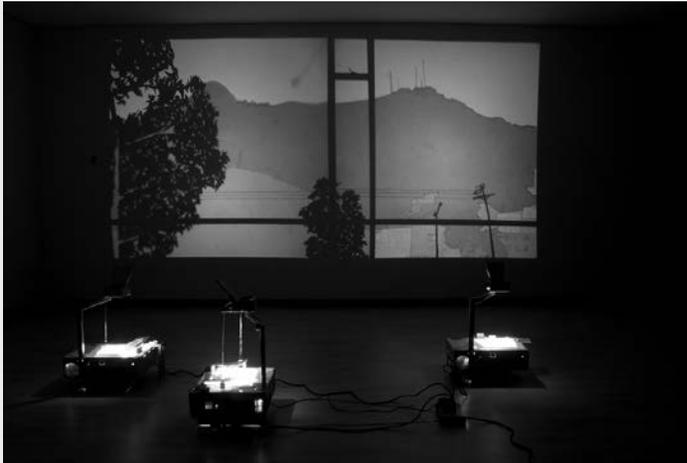
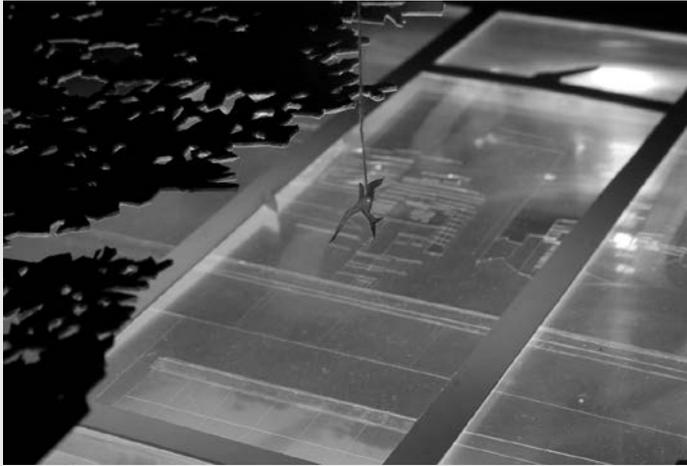
Las ciudades invisibles, Italo Calvino

En Colombia, la foto más allá del documento, fue muy recientemente adoptada por las artes visuales. Propuestas fotográficas experimentales realizadas en los años setenta y ochenta por artistas como Víctor Robledo o Fernell Franco, las cuales buscaban una mirada más subjetiva del medio, han tenido un debido reconocimiento desde las instituciones museales, sólo en las últimas décadas¹. Más allá de unos cuantos portafolios, muy escasas propuestas fotográficas hicieron parte de la agenda de galerías y las publicaciones sobre fotografía artística² que en otros países de Latinoamérica permitieron una visualización de esta disciplina creativa, en Colombia son prácticamente inexistentes. La circulación en este sentido ha sido escasa.

Superando cualquier intención de querrela sobre este particular, más bien se evidencia cómo esta circunstancia ha permitido desde la actualidad, una mayor flexibilidad y capacidad de reflexión sobre el medio mismo, a diferencia de otras latitudes, en donde el medio fotográfico más bien ha luchado constantemente contra un terco arraigo a una perspectiva tradicional de fotografía objetiva y documental. La modernidad en las artes en muchos países, entre ellos Estados Unidos, planteó la fotografía desde el medio mismo (fotografía directa), y para fomentar su autonomía la alejó de otras prácticas artísticas. Esta discusión formalista que parecería anacrónica se mantiene, y como lo menciona el crítico y artista Jorge

1. En *El tribunal del arte*, dice Douglas Crimp: «la fotografía ha tenido que luchar para ser considerada arte y no técnica y así entrar en los museos».

2. Solo la tradición de fotografía de reportería gráfica la cual ha sido central dentro de la construcción de la historia del país dentro de la cual están grandes nombres como Carlos Caicedo, Manuel H., Nereo López, Leo Matiz, Melitón Rodríguez, entre otros, pudieron lograr la circulación de sus imágenes en revistas y periódicos no especializados.



ANGÉLICA TEUTA

*DECORACIÓN PARA ESPACIOS
CLAUSTROFÓBICOS*

2009.

INSTALACIÓN.

CORTESÍA DE LA ARTISTA

Ribalta al citar una publicación sobre la Historia de la fotografía de calle editado en 1994³: «la *street photography* aparece como una reencarnación del *straight photography* (fotografía directa)»⁴.

La fotografía relacionada con la ciudad que será el tema central de este escrito, también ha tenido históricamente una posición ambivalente. Desde los maravillosos registros realizados por Eugène Atget del París de principios de siglo XX, se ha visto esa doble función del registro arquitectónico que inicialmente tenía una misión histórica y catalogadora de lugares, edificios y esquinas de una ciudad, cuyo patrimonio es invaluable, pero que definitivamente fue vindicada como una mirada artística por parte de creadores de vanguardia como Man Ray y Berenice Abbott. Desde entonces los puntos de vista fotográficos sobre la ciudad han sido infinitos. En Latinoamérica además, se han revelado a través de la imagen, procesos mutantes en las urbes cuyas utopías modernistas se derrumbaron dejando unas ruinas que se tornan en elemento identificador de nuestros entornos, culturas e hibridaciones.

El presente escrito presenta propuestas de artistas colombianos contemporáneos que han planteado una mirada a la arquitectura desde una fotografía que se entiende como extendida por ir más allá del medio, para reflexionar sobre su relación con el espacio. Estas aproximaciones a la ciudad irán más allá del registro del espacio público, del documento urbano, de la ya mencionada *street photography*, para revelar esa condición social y cultural de la metrópoli contemporánea que no busca ser foto sino más bien reflejar alienaciones, generar ensayos libres sobre las tensiones que se han generado por el fracaso de las ciudades democráticas imaginadas. Por ello la fotografía actuará desde un amplio margen para expandirse y saltar no solo entre medios y disciplinas, como el dibujo y la instalación, si no también entre la ficción y el documental (e incluso borrar los límites entre éstos) y borrar fronteras entre la realidad y la imaginación, incluso sirviendo para crear espacios y construcciones arquitectónicas artificiales.

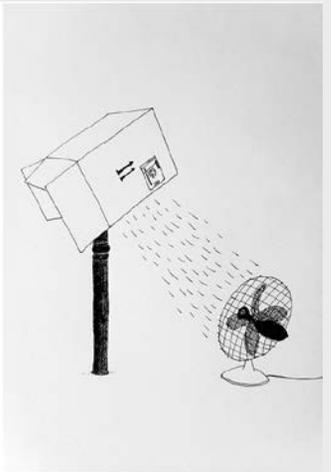
El trabajo de Angélica Teuta (Medellín, 1985) lleva la fotografía a sus principios más básicos: la proyección de luz para la consolidación de una imagen tal como lo harían, entre los siglos XV y XVII, la linterna mágica o la cámara oscura. Esta última fue el primer intento por reproducir la realidad y registrar el mundo inicialmente como pintura y, posteriormente, mediante experimentos con bromuro de plata en placas metálicas conocidas como daguerrotipos. Esta intención de plasmar huellas de la realidad tan inherente a lo fotográfico se repiensa en varias obras de las presentadas. Sin embargo sus propuestas parten de esa ontología de la imagen fotográfica que la define ante todo como dibujo de luz. En *Decoración para espacios claustrofóbicos*, Angélica Teuta, parte de la imposibilidad de gozar de los espacios híper-aglomerados de los edificios multi-vivienda, que se reproducen de manera acelerada en las ciudades y cuyos espacios, son cada vez más cerrados y pequeños. Propone por ello crear una ventana ficticia a través de proyectores de acetatos reciclados, en los cuales diseña casi a manera de maqueta, las vistas que deberían existir en las ventanas inexistentes de estos espacios comprimidos.

3. MEYEROWITZ, Joel y WESTERBECK, Colin: *Bystander: a history of street photography*, Bulfinch Press, Boston, 1994.

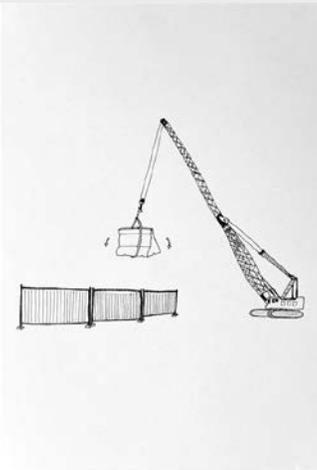
4. RIBALTA, Jorge: «Dos apuntes para Helen Levitt», en VV.AA.: *El tiempo expandido* (catálogo de PhotoEspaña 2010), La Fábrica, p. 173.



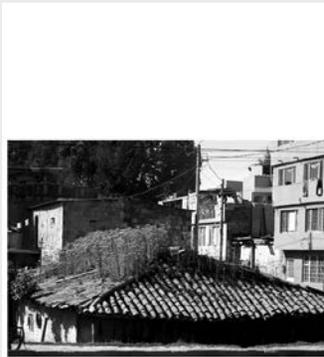
SCULPTURE TO GET CAUGHT



SCULPTURE TO BE BLOWN AWAY



SCULPTURE TO CREATE AN IMPACT



GARDEN FOR THE HEIGHTS

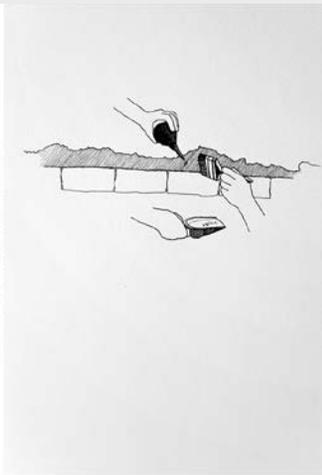
ANDREA ACOSTA

BOCETOS PARA ESCULTURAS ENCONTRADAS

2010 - 2011

TÉCNICA MIXTA. FOTOGRAFÍA, TINTA SOBRE PAPEL

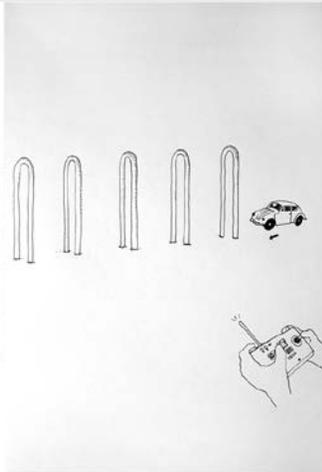
CORTESÍA DE LA ARTISTA



ON THE ORIGINATION OF LANDSCAPE
(urban anthropology)



SCULPTURE TO CAPTURE THE SCENT OF THE CITY



DOMINO EFFECT



MOUNTAIN

Desde esas fronteras indecisas encontramos la obra de Andrea Acosta (Bogotá, 1981), quien desde su deambular por la ciudad⁵, hace registros de situaciones objetuales para las cuales inventa una historia dibujada de posibles causas que pudieron llevar a estos eventos, que en su mayoría son efímeros, arbitrarios y en muchos casos absurdos. Estas *Esculturas involuntarias*⁶, generadas por construcciones o simplemente por la cotidianidad urbana, generalmente pasan desapercibidas y por ello, son aisladas por el encuadre fotográfico para permanecer en el tiempo y permitir el trazo de ficciones urbanas bastante surreales a partir de registros de lo real. Acosta establece un diálogo muy interesante entre medios para delinear, desde la fotografía (que actúa como testigo de las esculturas encontradas), un dibujo de una realidad imaginada. Para la artista se genera la posibilidad de intervenir el espacio público sin realmente alterarlo físicamente.

El deambular, que es finalmente otro tipo de trazo realizado con pasos en el espacio, permite una mirada alterna de la arquitectura urbana, en donde siguiendo el planteamiento de la artista, ciertos elementos rompen un supuesto orden preestablecido en la ciudad y se registran fotográficamente como gestos esculturales o accidentes temporales.

El recorrido por algunas poblaciones de Colombia ha permitido a la artista Ximena Díaz (Bogotá, 1977) realizar un registro de anti-monumentos; de ruinas de edificios nunca finalizados por estar financiados por el narcotráfico o por estar inmiscuidos en otro tipo cartel que surge de la negligencia administrativa en la ejecución de proyectos públicos. La artista presenta en *Futuro perfecto* estas estructuras arquitectónicas del horror, mediante filmaciones a manera de *stills* fotográficas deformadas gracias a un recurso filmico inspirado en el director Alfred Hitchcock, que permite resaltar lo abyecto de un objeto o persona mediante una toma que se aleja y se acerca al mismo tiempo.

Esta parodia catalográfica, como la denomina Díaz, recuerda sin duda los registros tipológicos exhaustivos realizados por los alemanes Bernd y Hilla Becher desde mediados del siglo XX para registrar modelos y estructuras industriales desde un punto de vista estético. La catalogación de estos *elefantes blancos*, como se denominan en Colombia estos proyectos arquitectónicos suntuosos que no tienen como finalidad el logro de un espacio construido, sino más bien la repartición corrupta de recursos, plantea una reflexión crítica sobre las frágiles y conflictivas disyuntivas de la lógica capitalista. Hay además que decir, que en contextos como el colombiano, se ven a parte alteradas por un sinsentido en la aproximación a lo colectivo que lleva al abandono y la desidia, por parte de toda la sociedad. «Mi trabajo, desde hace algunos años, se sitúa en los momentos de atasco o embotellamiento del modelo de sociedad capitalista moderna. A través de mis proyectos busco identificar los grumos que detienen o interrumpen el flujo del modelo. [...] Transito los márgenes de las narrativas ideológicas, económicas y tecnológicas, miro lo lateral, lo marginal, lo residual, el error y el deterioro».

Nada más propicio para reflexionar sobre las fracasadas utopías del modernismo, que la arquitectura, y aunque plantear críticas o glorificar la modernidad desde las propuestas

5. El proyecto fue iniciado en recorridos por la ciudad de París, pero continúa en Bogotá, en donde sin duda hay una estética urbana diferente a la de las ciudades europeas.

6. Brassai publicó en la revista surrealista *Minotaure* (1933) sus fotografías de Esculturas involuntarias, las cuales mostraban diversos objetos en su mayoría desechados y encontrados por él, como pedazos de jabón, un tiquete de bus enrollado y papeles, entre otras.

artísticas actuales se ha vuelto un lugar común, vale la pena resaltar algunas propuestas que van más allá de lo obvio para crear reflexiones relacionadas con el tiempo y su capacidad de distorsionar o afectar la mirada de la arquitectura y de la ciudad. En estos momentos de crisis en la vida urbana, en donde megalópolis al borde del colapso y del fracaso como Bogotá, son la contra-cara del enfrentamiento del ser humano con la naturaleza, vale la pena reflexionar sobre las maneras en que se pensó el futuro en el pasado. Menciona Italo Calvino en su libro *Las ciudades invisibles*: hay que «buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno y hacer que dure y dejarle espacio». Espacio físico y mental, espacio para la memoria.

La obra del artista/arquitecto Luis Fernando Ramírez (Bogotá, 1969) pretende justamente reflexionar sobre cómo los modelos modernos se constituyeron en grandes meta-narrativas como la fe en el progreso, el desarrollo de la ciencia y la tecnología, con fines colectivos y sostenibles, que tal vez, por su grandeza en las ciudades de nuestro continente, se revelaron más como fracasos que como logros. *Closer Than We Think* (Más cerca de que lo que pensamos) cuestiona ideas relacionadas con la muerte de la arquitectura moderna más allá de la nostalgia de un futurismo que no fue, para resaltar un espíritu moderno que se niega a desaparecer. [...] «A través de imágenes que tomo prestadas de la modernidad, de historias ficticias, textos e hibridaciones culturales, mi trabajo considera los posibles significados de una modernidad híbrida y poluta, pero aún deseable»⁷.

La visión que el pasado nos arroja de un futuro que debía ser, se manifiesta en esta obra a través de una proyección de fotografías de arquitectura futurista de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, mayoritariamente en América del Norte, realizadas por el artista en algunos casos, y tomadas de archivos, en otros. El uso de la fotografía resulta sumamente interesante en esta obra ya que la imagen estática titila, mientras un reloj de tiempo avanza quinientos años a manera de película o cómic de ciencia ficción, pero nada pasa en la imagen. Esa imagen del futuro permanece congelada a medida que el reloj avanza y regresa al año actual. Ramírez toma la medida del tiempo como una de sus coordenadas esenciales, y en este sentido iban las investigaciones del científico/arquitecto Buckminster Fuller, quien consideró que para la permanencia de la humanidad habría que cambiar los códigos temporales de la sociedad y las rutinas del sueño entre otras pautas de comportamiento del ser humano.

Al igual que la obra *Pasado Tiempo Futuro* de Nicolás Consuegra (Bucaramanga, 1976) nos queda la duda ¿Puede ser la arquitectura un sistema para medir el paso del tiempo? Efectivamente, la fotografía sí se concreta como el testimonio principal de la arquitectura de una era. En Colombia uno de los principales fotógrafos de la arquitectura modernista fue el alemán Paul Beer, quien en los años cincuenta y sesenta era contratado por constructores y arquitectos para hacer los registros de sus espacios. De manera impecable y exhaustiva retrató casas y edificios emblemáticos de la capital colombiana en el momento de su máximo auge modernista. Consuegra utiliza una de estas fotografías para realizar una construcción idéntica de este espacio, y plantear un juego de la mirada. Lo que a nosotros nos llegó como huella de un pasado en blanco y negro, es escenificado en tiempo presente y vuelto a retratar en colores.

El efecto ilusionista de este *trompe-l'œil* modernista revertido, engaña al espectador, quien en principio se acerca a las dos imágenes, la original y la contemporánea (realizada con la maqueta a escala) para revelar ese carácter ambiguo de la imagen posmoderna que toma

7. Tesis de grado de su maestría en Artes en la Universidad de Stonybrook, Nueva York, 2011.



XIMENA DÍAZ

FUTURO PERFECTO

2011

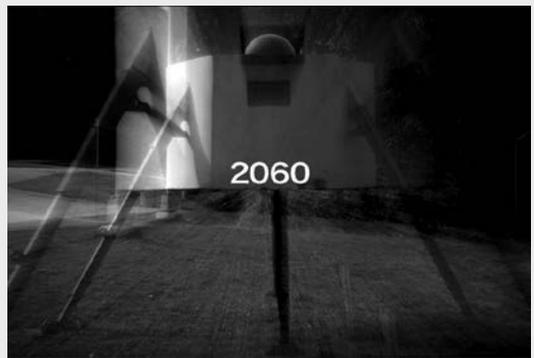
COMPENDIO VIDEOGRÁFICO DE EDIFICIOS INACABADOS

VIDEO INSTALACIÓN

CORTESÍA DEL ARTISTA



elementos esenciales del medio fotográfico —que para muchos es espejo de la realidad— pero la deconstruye reflexionando sobre sí misma y su capacidad de falsear el tiempo y por medio de éste, lo real. Desde Douglas Gordon que lo hace usando la cinematografía, hasta Cindy Sherman que personifica mujeres del cine estereotipadas a Jeff Wall, quien en los setenta inicia sus procesos de construcciones y mímicas de escenas casi fílmicas o barrocas, llegando a Andrea Robbins y Max Becher, quienes llegan al extremo de construir un pueblo ficticio de invasión tipo favela o comuna, para retratarlo y crear conciencia sobre la pobreza. La cuestión de los límites entre la ficción y la realidad será una temática central de lo fotográfico, y mas allá, una manera de reconstruir un pasado que ya no volverá, un *pasado tiempo futuro* que pareciera quedar estático ante una realidad en cambio permanente.



LUIS FERNANDO RAMÍREZ

CLOSER THAN WE THINK

2010

VIDEO INSTALACIÓN

CORTESÍA DEL ARTISTA



NICOLÁS CONSUEGRA

PASADO TIEMPO FUTURO

2010

VISTA DE EXPOSICIÓN EN GALERÍA
NUEVEOCHENTA, BOGOTÁ

CORTESÍA DEL ARTISTA

NICOLÁS CONSUEGRA

*SIN TÍTULO (HOMBRE DE OFICINA) DESPUÉS DE
MANUEL H. RODRÍGUEZ. DE LA SERIE...*

ENCUENTRE LAS DIFERENCIAS

2010

IMPRESIÓN GICLEÉ SOBRE PAPEL DE CONSERVACIÓN

60 X 115 CM.

CORTESÍA DEL ARTISTA



NICOLÁS CONSUEGRA

INTERIOR (DESPUÉS DE PAUL BEER)

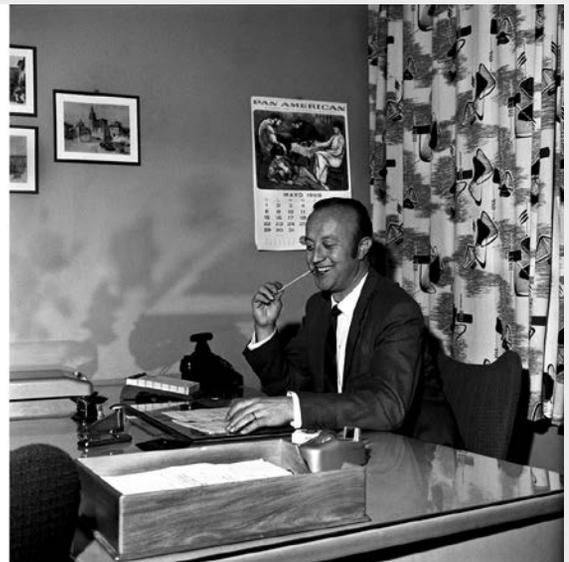
2010

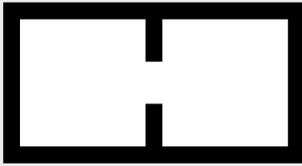
IMPRESIÓN GICLEÉ SOBRE PAPEL DE CONSERVACIÓN

90.5 X 133 CM.

ESTA IMAGEN FUE TOMADA E IMPRESA A TODO COLOR A PARTIR DE LA INSTALACIÓN REALIZADA EN BLANCO Y NEGRO EN LA GALERÍA NUEVECHENTA, SEPTIEMBRE DE 2010

CORTESÍA DEL ARTISTA





La imagen como lugar inhabitable: la fotografía como reivindicación de un territorio indeterminado

Belén Zahera, Londres 2012

Respecto a la naturaleza del medio fotográfico, surgen dos circunstancias que conviene analizar. Su relevancia reside en que ambas dejan entrever un tipo específico de relación con la fotografía, y, por tanto, una posición contemporánea desde la que hablar, hacer y pensar la producción de imágenes. En primer lugar, la *democratización* de la fotografía, su instantaneidad y los modos de su distribución han contribuido a transformar el mundo en imagen, y de esta forma, a percibir el rastro fotográfico en todas partes. Lo importante aquí no es ya el análisis de una realidad constituida por imágenes sino el ser susceptible de ejercer indistintamente de productor, manipulador, consumidor o transmisor de ellas. Por otro lado, cuando se piensa en fotografía uno se encuentra siempre ante la incómoda sospecha de su no existencia, de que ella no es, en sí, ni un algo determinado ni un concepto, sino un constante indicio de algo que nada tiene que ver con ella en sí. Esta no identificación de la fotografía consigo misma es el origen de numerosos debates en relación al medio, a su *ser*, pero también puede ser el punto de partida para pensar y hacer fotografía *de otro modo*. Lejos del escepticismo que estos dos problemas —la borrosidad de roles debido a su constante presencia y su aparente carencia de ontología— pudieran acarrear, esta situación no hace más que demostrar que la fotografía es, en la actualidad, tierra de todos y de nadie y que, por ello, constituye un espacio incierto pero también común para la aparición de discursos y para la producción de significados.

En este sentido, la posición que se ocupa hoy en relación a la producción fotográfica es inherente a una constante reflexión en torno a la imagen. Es un proceso doble que se vuelve sobre sí mismo una y otra vez. Por ello, la fotografía ya no puede entenderse como una disciplina de productos aislados con unas características determinadas. La fotografía es un proceso, instaura un tipo de lenguaje, un espacio de relación. La fotografía es ya un tipo de pensamiento. Un pensamiento con las imágenes o en imágenes. Precisamente porque su condición de medio queda «subsumida» a su ser-espacio, la fotografía se constituye como realidad en sí misma en lugar de sólo representar o conectar con un mundo supuestamente concebido como externo a ella.

Este estatuto de la fotografía sin duda difumina los límites tradicionales no sólo en cuanto a la producción/recepción de imágenes sino también a lo que esperamos de ellas. Para pensar la fotografía y la producción de imágenes en la actualidad, es necesario entender, en primer lugar, que el rol del fotógrafo y del espectador, del productor y del consumidor, se entremezclan constantemente. Y en segundo lugar, que en virtud de esta convergencia y a través de las imágenes, se ponen en juego una serie de relaciones con la realidad —esa realidad de las imágenes y del mundo— que ya no abogan por un re-conocimiento de ésta, sino por una reinención o reasignación de significados. Estos dos aspectos, que gran parte de la práctica

artística contemporánea ha comprendido perfectamente desde hace algún tiempo, siguen, sin embargo, entrando en conflicto con ciertas disciplinas académicas. El conflicto surge cuando éstas quieren dar respuestas en vez de proponer preguntas, buscar contextos en lugar de pretextos, denominar territorio a lo que es un espacio, concebir la producción artística en un tiempo concreto en vez de suspendido o intentar disciplinar aquello que debe permanecer libre. Pensar que el arte va por detrás y que, por tanto, no posee posibilidad de acción responde únicamente a un generalizado escepticismo heredado de un cierto tipo de pensamiento. Poder relacionarse con la realidad de otro modo supone poder utilizarla, intervenirla e idear herramientas para reescribirla y entenderla en vez de pensarse siempre sometido a sus estructuras. Esto es algo que se experimenta cada día en nuestras sociedades y que los artistas han sabido reivindicar recientemente incluso sin darse cuenta.

Hay una escena en la película *Film* de Beckett, que es relevante para ilustrar una particular relación con la fotografía como materia de una realidad susceptible de ser intervenida por un sujeto dentro del binomio iconoclasia-iconofilia.

Buster Keaton, personaje principal, mira unas fotografías antiguas mientras pasa sus dedos sobre ellas. Reconoce y es reconocido a la vez. Este espacio-tiempo que posibilitan esas



imágenes tiene carácter táctil en relación a la supuesta *indexicalidad* de la fotografía. Acariciar esa superficie es como entrar en contacto directo con aquello que estuvo ante ella. En un momento dado, Keaton se incomoda y rasga violentamente las fotografías. Esta ruptura

de la imagen es la ruptura de esa conexión entre pasado y presente, de la representación e identificación, una ruptura material y psicológica.

En la concepción tradicional el proceso fotográfico es, de alguna forma, lineal. Realidad, fotógrafo, fotografía y espectador forman una especie de cadena unidireccional. En este



contexto y si las escenas anteriores no pertenecieran a una película, ese acto iconoclasta de destrucción de la imagen nunca hubiera existido a los ojos de nadie. Es decir, en un proceso donde el que contempla la imagen es el último eslabón de una cadena en donde cada rol es fijo, esta acción contra la fotografía se pierde en el olvido. Ahora bien, en la actualidad, lo que la tecnología ha posibilitado es que ese reparto de papeles se confunda constantemente y que la tan criticada pérdida de *indexicalidad* de la fotografía a causa de su posible manipulación y re-distribución no haga más que añadir tactilidad a la imagen. Así que, por un lado, tenemos a un fotógrafo descentralizado y por otro, a un espectador igual de responsable de las imágenes que mira como de aquellas que también produce por una suerte de contacto con ellas. Porque cualquier tipo de operación sobre una imagen, crea en sí otra: ya sea por manipulación de su superficie, alteración de su color, tamaño o forma, adición de elementos, simple borradura o por asociación con otras fotografías, estas operaciones son tanto acciones iconoclastas como productoras de nuevas imágenes. Y si algo ha cambiado la tecnología es que todas estas transformaciones, de las que toda imagen es susceptible, han devenido de algún modo, inmediatas y, por ende, son lanzadas de vuelta al universo de las imágenes como un *boomerang*. Estas operaciones rasgan la superficie de las fotografías al igual que lo hacía Keaton en la película. Alteran esa figuración, esa tendencia a pensar que

la fotografía es sólo un soporte que lleva el reflejo del mundo. Y debido a que todo el mundo puede actuar del modo que antiguamente sólo le estaba permitido al fotógrafo, la fotografía se convierte en un espacio, un espacio de participación. En este sentido lo que la fotografía ofrece, entendida incluso antes de que ella ocurra —como objeto—, es la posibilidad de acción de una comunidad sobre la realidad.

Esta manera de entender la fotografía como un espacio común nos dice algo acerca de los modos de hacer, de cómo se articula esa producción de las imágenes en la actualidad dentro de la esfera del arte. Fotografiar significaría entonces el fracaso constante en el intento por territorializar una experiencia. Territorializar no es más que limitar algo para determinarlo, someterlo a un sistema para que permanezca en él. Al encuadrar, se cree conquistar un espacio de la realidad, separarlo y hacerlo propio. Si fotografiar deviene siempre un intento fracasado, una especie de deseo insatisfecho no es más que por la continua sospecha de que acotar la imagen es a la vez abrir un espacio infinito, un no-territorio, un territorio imposible de determinar. Al fotógrafo que sale a tomar un pedazo de realidad siempre se le escapa parte de esa experiencia de la toma. Y eso que falta en la fotografía, aquello que no se puede identificar es lo que posibilita a otra persona a poner en relación esas imágenes, a transformarlas, una vez más, a intentar territorializar esa experiencia del que mira.

Esta actividad, que se ha vuelto un bucle inseparable, reinventa no sólo las imágenes sino la supuesta realidad de la que eran portadoras. El intento de territorialización surge de la certeza de que es la intertextualidad entre imágenes y no ellas por sí solas lo que hace posible que uno produzca otros significados, otros discursos que se introducen de nuevo en el mundo y por tanto lo transforman. De alguna manera, las características de visualidad y tactualidad que Benjamin atribuía respectivamente a la imagen y al coleccionismo se reúnen, hoy en día, casi de manera inseparable, en ese lugar del pensamiento en imágenes: «La propiedad y el tener están subordinados a lo táctil, y se encuentran en relativa oposición a lo óptico»¹. ¿Cómo poder hacer tal distinción hoy en día? ¿No son las imágenes tan materiales como aquellos objetos del coleccionista donde «el mundo está presente, y ciertamente ordenado [...] según un criterio sorprendente»²? ¿Acaso no importan más por aquello que despliegan que por aquello que contienen?

En julio del 2011 la revista *Science* publicó un artículo acerca de cómo memorizamos información en la era de Internet³. Analizando los resultados de cuatro estudios se concluyó que, cuando los sujetos esperaban poder tener futuro acceso a una información, recordaban menos su contenido pero aumentaban su capacidad de memorizar cómo volver a ella, dónde encontrarla de nuevo. Definían, por tanto, Internet, como «*a primary form of external or transactive memory, where information is stored collectively outside ourselves*»⁴. Esta manera de conocer y de recordar no viene dada exclusivamente por la posibilidad de acceso a la red sino también por la cantidad ingente de información disponible que ésta posibilita. Las

1. BENJAMIN, Walter: *Libro de los Pasajes*, (ed. Rolf Tiedemann), Akal, Madrid, 2004, p. 225.

2. *Ibíd.*

3. SPARROW, B. (et al.): «Google Effects on Memory: Cognitive Consequences of Having Information at Our Fingertips», *Science* 14-07-2011. Sinopsis: <http://www.sciencemag.org/content/early/2011/07/13/science.1207745>

4. N.d.E. Forma primaria de memoria externa *transactiva* (trans-activa, más allá de su actividad normal), donde se almacena colectivamente fuera de nosotros mismos.

imágenes son también información. No es casual que en los últimos años se haya disparado el uso de herramientas como los blogs que no son más que una forma de archivo. Esta práctica, que no es nueva en los procesos artísticos, habla sin embargo de una generalizada relación con las imágenes. La cuestión, como a veces se piensa, no radica en si se necesita crear o no más imágenes; esto se hace constantemente. Lo importante es qué se hace con ellas, y esto es algo que la práctica e investigación artística tiene muy claro. Estos archivos *online* ofrecen no sólo una forma de memoria, sino una conexión entre imágenes —información— de cualquier ámbito, que aparecen conectadas en su supuesta desconexión, muchas veces desvinculadas de su contexto original, localizadas en su deslocalización. ¿No es esto la constitución de un espacio donde hay algo que se está produciendo constantemente?

Lo que la práctica artística hace, entonces, es tomar la fotografía como este espacio indeterminado que nada tiene que ver con aquello que ella representa sino con el lugar del discurso que es el lugar de su aparición. Este concebir las imágenes como pequeños eventos, es lo que hace posible la articulación de narrativas y la construcción de realidades que pertenecen a otro mundo posible. Sólo si se asume la fotografía como un espacio y no como una disciplina se puede entender que lo que conforma el pensamiento en imágenes es la relación entre ellas y no sus significados aislados como fragmentos de una exterioridad inalcanzable.

En este estado de cosas, el mayor daño que se le hace a la fotografía es quizá potenciar algo así como su *fotografeidad*, su encerramiento intencionado a la hora de hablar de ella o de exhibirla en las instituciones. Mientras la fotografía se ha establecido como un pensamiento que reivindica un espacio, las imágenes expuestas siguen imponiendo los roles y las formas de relación a la manera tradicional. La teoría crítica, que continua obsesionada por añadir un pie de foto a cada imagen, parece no percibir que los artistas hace tiempo que dejaron de basar su práctica en ilustrar referencias. Ellos saben muy bien que no sólo se fotografía con una cámara y que los significados emergen de lo que se escapa más de lo que permanece. ¿Sería muy arriesgado decir que a los artistas les interesa la historia pero no pueden tomarla en serio?

Dijo Barthes, quizá de manera accidental, que «la imagen es aquello de lo que estoy excluido»⁵. Hacer y pensar las imágenes se da siempre y únicamente en un acercamiento. No se trata, por tanto, de conocer su esencia o la esencia de aquello que las trasciende sino de rodearlas, cambiarlas de lugar, conectarlas, reordenar o inventar sus significantes, etc. Su materialidad como objetos del mundo que son, permite la intervención en su superficie y la transformación de su significado mediante una apropiación, ficcionalización y recontextualización infinita. En este sentido, la fotografía, entendida como un tipo de pensamiento del arte, establece un no-territorio que es un lugar común, cuyos límites han sido borrados precisamente por ese deseo de apoderarnos de ellos. Sólo mediante este dispositivo y en ese espacio de acción podremos imaginar otros mundos, no la representación de éste sino la construcción de aquel.

5. BARTHES, Roland: *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México, 1993, p. 112.



PROYECCIÓN LUGARES DE TRÁNSITO EN CCE, SD.
SANTO DOMINGO

2010

CORTESÍA DE MARTA SOUL

Entrevista a Marta Soul

COMISARIA DE LUGARES DE TRÁNSITO

Tania Pardo



MIAMI

2010

CORTESÍA DE MARTA SOUL



CIUDAD DE GUATEMALA. GUATEMALA

2011

CORTESÍA DE MARTA SOUL

Tania Pardo: ¿Cómo surge y por qué *Lugares de Tránsito*?

Marta Soul: *Lugares de Tránsito* surge de la percepción de una situación de aislamiento en el ámbito artístico, que quería tratar de reducir.

En concreto, la idea parte de la reflexión sobre el valor que se le ha venido otorgando al individualismo creativo y la desmitificación del aislamiento del artista. Esto es especialmente claro en el sector de la fotografía dentro del mundo del arte.

Todo el trabajo realizado en este proyecto está basado en el intercambio y la experiencia vivencial, es la manera en la que actualmente yo puedo entender todo proceso y desarrollo cultural.

En mi opinión, la producción artística se hace mucho más difícil en el aislamiento del artista. De ahí el esfuerzo que se ha llevado a cabo para acercar ideas y procedimientos de artistas que han desarrollado su trabajo en lugares y condiciones muy distantes.

T.P.: ¿A qué os referís cuando habláis de *Lugares de Tránsito*?

M.S.: Un lugar de tránsito es un espacio caracterizado por múltiples cambios en el tiempo, ese espacio puede referirse a un lugar físico o incluso mental. Como afirma Tania Bruguera en una de las entrevistas realizadas para el documental del proyecto: «El mejor ejemplo de lugar de tránsito es mi cabeza». Yo creo que el artista se encuentra sometido a expresar continuos estados procesuales de cambio y adaptación a todos los niveles: social, político, emocional, etc.

Además, las fronteras, no sólo las físicas, también cambian con relación al espacio donde se mueve el individuo. En el proyecto, los artistas locales y residentes aprenden a convivir dentro de una experiencia cambiante, entre ambos se crea una especie de relación de resi-

dencia en la que la creatividad compartida se ve transformada continuamente.

Lugares de Tránsito tiene un poco que ver con todo esto y al mismo tiempo quedan implícitas múltiples interpretaciones. La idea toma como referencia el estado de las cosas adaptado a una forma móvil constante.

Se me ocurrió que era un buen título del proyecto porque representaba bien el planteamiento de múltiples residencias de artistas trabajando en un mismo proceso de colaboración cultural, habitando distintos lugares y momentos temporales. Existen objetivos comunes, pero también contextos distintos.

T.P.: En *Lugares de Tránsito* se han llevado a cabo ocho encuentros en diferentes países, ¿Qué han aportado las diferencias culturales de cada uno de estos países al proyecto?

M.S.: Prefiero ver la situación como enriquecimiento creativo prescindiendo, en la medida de lo posible, de la idea de diferencias culturales. En cada experiencia hay personas con objetivos distintos, que tienen que negociar mediante la cultura que tienen más a mano. La situación de enriquecimiento creativo se habría dado también dentro de un mismo país e incluso de una misma ciudad, ya que las diferencias están a la vuelta de la esquina. Los países aportan realidades distintas y lejanas, la cultura está cambiando continuamente y es eso lo que creo que ha aportado más al proyecto.

T.P.: Una de las ideas fundamentales de este proyecto es realizar otros discursos artísticos, fundamentalmente basados en la pluralidad y la transversalidad, ¿cómo se plasma todo esto en el resultado?

M.S.: La obra resultante del trabajo colectivo en cada destino es única y no es la suma de la aportación de dos personas distintas. Tiene una identidad visual propia del trabajo plural. Por tanto, el resultado tiene un interés fuera de lo común en este ámbito de trabajo.



ESTEBANA Y GONZALO

QUITO

2011

CORTESÍA DE ADRIÁN BALSECA

En mi opinión, no es posible entender el arte del siglo XXI atendiendo únicamente al producto final. Debemos ser capaces de entender y hacer comprender la obra artística desde su origen y proceso y no como mero elemento acabado de una acción artística específica. Por otro lado, tampoco puede entenderse al artista como un actor aislado del contexto social en el que se encuentra.

En este sentido, el resultado del trabajo que se ha llevado a cabo en cada una de las ciudades implicadas en el proyecto, debería afrontarse como parte del proceso y no como fin en sí mismo.

Las experiencias de trabajo han sido muy diferentes entre sí y en ocasiones el propio proceso de trabajo ha resultado difícil, lo cual puede plasmarse ahora en los proyectos realizados o no (si es que quisiéramos verlo sólo como resultado). El verdadero interés que tiene el proyecto creo que va más allá de las expectativas que se puedan plantear del mismo, al estar caracterizado por una importante parte experimental, los resultados pueden ser mejores o peores, así como se podrían definir también las experiencias en común vividas por los artistas, pero lo significativo de todo este trabajo es que aporta una reflexión del mundo y de nuestro entorno muy diferente a si se hubieran dado de una manera aislada. Y con eso, es lo que creo que hay que quedarse de todo esto.

T.P.: Entonces el resultado final de los trabajos, ¿cómo es planteado: como parte de un proceso o cómo muestra del resultado final?

M.S.: La exposición final se plantea de tal manera que pueda incluir el resultado y el proceso creativo. Aunque intentáramos plantear una exposición que mostrara sólo el resultado final de la obra de un artista, implícitamente se estaría incluyendo también el proceso de dónde ha surgido. Las fotografías que se exhiben finalmente pertenecen a una selección de todo un proceso que se

materializa en un espacio expositivo como conclusión de cada idea.

En esta exposición además existe la posibilidad de mostrar el proceso creativo de un modo explícito. Se parte de una experiencia que ha sido generada por el propio proyecto, así que el proceso está mucho más patente en la obra. Se trata de dos artistas que han trabajado juntos durante un periodo de tiempo predeterminado y en unas condiciones especiales. Además, los comisarios han estado presentes durante el desarrollo creativo de los artistas.

Lugares de Tránsito es algo más que la suma de una serie de destinos distintos. Los diferentes públicos que acuden a la exposición pueden entender la idea expositiva atendiendo sobre todo a que el proyecto representa el transcurso de diferentes residencias artísticas.

Por este motivo, en el planteamiento expositivo no tiene sentido ocultar la parte procesual de cada trabajo y de todo el proyecto *Lugares de Tránsito*, pero inevitablemente, a los visitantes se les ofrece sobre todo el resultado de un trabajo conjunto y global.

T.P.: El proceso en este proyecto es muy importante, así como la documentación generada y la experiencia vivencial a través de encuentros, ¿podrías explicarme en qué consistían?

M.S.: El orden en que han ido transcurriendo los encuentros ha sido, desde el punto de vista cronológico, muy parecido en los ocho destinos. La parte principal del proceso consiste en un mes de estancia en uno de los destinos, en la que un artista propuesto por mí convive con un artista propuesto por un comisario local. Obviamente, en la mayoría de los casos los artistas visitantes ya habían contactado por Internet con la persona que iban a conocer en su destino. De hecho, habían tratado de plantearse intereses comunes y posibilidades de trabajo durante la residencia. Pero la realidad ha sido que las

ideas planteadas en esos contactos previos no han tenido mucho que ver con la experiencia del encuentro vivencial. Por tanto, casi todo lo que habían hablado antes por Internet, se transforma en ese momento específico.

Ha sido interesante comprobar cómo la convivencia ha determinado el proceso creativo. Durante la primera semana de estancia hubo mucha reflexión y búsqueda de intereses comunes por parte de ambos artistas. Yo viajaba a cada destino justo en ese momento (durante la segunda semana de estancia) y he podido vivir claramente el proceso de documentación y búsqueda de coherencia en el trabajo para los dos artistas.

En este proyecto, la labor de comisariado ha consistido más bien en escuchar, entender y hacer comprender la obra desde su origen y proceso. Para ello he tenido que participar como persona involucrada dentro del trabajo cultural que se estaba generando, pero lógicamente sin intervenir en la toma de decisiones creativas.

T.P.: Como comisaria de *Lugares de Tránsito*, ¿cómo han resultado los comisariados en los ochos países?

M.S.: Un aspecto muy importante de este proyecto ha sido que su carácter dinamizador no se limitara a los artistas, sino que también incluyera comisarios emergentes. Salvo algunas excepciones, casi todos los comisarios locales eran personas jóvenes, muy involucradas en la actividad artística y cultural de la ciudad de destino, pero con una repercusión internacional aún muy limitada. El proyecto ha tratado de dar visibilidad a escenarios creativos en los que sabemos que están ocurriendo cosas interesantes, pero apenas logran traspasar sus fronteras. Y no hay que olvidar que es importante también

vertebrar la obra generada por los artistas del proyecto dentro del panorama local en que se ha gestado. Los comisarios de los lugares de destino han sido esenciales para permitir que saliera a la luz esa escena local al tiempo que el propio proyecto *Lugares de Tránsito* trataba de incorporarse en el proceso cultural de cada ciudad.

T.P.: ¿Cómo te ha resultado la labor curatorial y cómo te has enfrentado a ella en este ambicioso proyecto donde es relevante la relación artista/comisario?

M.S.: Actualmente, en gran parte de proyectos artísticos, la relación entre comisario y artistas es bastante vertical, en el sentido de que el curador selecciona una serie de obras ya creadas y producidas por uno o más artistas en el pasado. En esta ocasión, mi labor curatorial comenzó al proponer la participación de la mitad de los artistas del proyecto. Mi relación con ellos en este caso ha sido más bien horizontal, porque no ha habido una tarea de selección de obra por mi parte. De hecho, han existido muy pocas sugerencias y desde luego ninguna imposición. Mi labor se ha desarrollado más bien como soporte de proyectos. Creo que yo he servido para que se apoyaran en mí y fueran comprobando que eran realizables las ideas que iban surgiendo de su libertad creadora. Mi principal labor ha consistido en escuchar y hacer preguntas, ya que las decisiones las iban tomando ellos. Al final de cada proyecto local no había nada que elegir por mi parte, a diferencia de otros proyectos curatoriales, porque los artistas ya habían decidido en qué consistía la obra que querían aportar. En ese sentido, es cierto que el proyecto ha sido ambicioso por su dimensión internacional y por el enfoque experimental del que parte, pero no lo ha sido tanto si tenemos en cuenta que el comisariado se ha entendido como una tarea al servicio de los artistas.



MATEO LÓPEZ, MARTA SOUL Y JUAN CARLOS MARTÍNEZ

BOGOTÁ

2010

CORTESÍA DE MARTA SOUL



REUNIÓN DE TRABAJO EN RESIDENCIA LEGAL ART
CON GEAN MORENO, ROSELL MESEGUER, MARTA
SOUL Y ADLER GUERRIER. MIAMI

2010

CORTESÍA DE MARTA SOUL

T.P.: Me resulta muy interesante la noción de co-autoría en el resultado de las parejas de artistas que han surgido de cada encuentro, ¿Cómo ha sido el proceso de selección o encuentro entre las parejas de artistas?

M.S.: La noción de co-autoría es esencial en este proyecto. El modo en que se ha tratado de resolver aquí es el siguiente: inicialmente yo me he encargado de seleccionar ocho artistas que, por su trayectoria (por ejemplo, porque tenían experiencia e interés previo en América Latina) y potencial creativo para trabajar en común, parecían idóneos para el proyecto. Después, los comisarios locales me han propuesto a la que para ellos era la pareja más adecuada para ese artista dentro del panorama local. En este proceso de selección se tenían en cuenta las posibilidades para realizar un trabajo en co-autoría por parte de los dos artistas, entre otros muchos factores, pero no necesariamente que hubiera similitud en la obra, sino que hubiera una aparente facilidad de entendimiento, de carácter, inquietudes, etc.

En realidad, el trabajo en común ha funcionado muy bien. Aun así, la co-autoría es un concepto complejo que puede enfocarse desde muchas perspectivas, y no es posible desarrollar todas sus posibilidades en un único proyecto como *Lugares de Tránsito*.

T.P.: En concreto, este proyecto incide en la idea de generar redes de trabajo y colaboración, ¿Cómo ha revertido esto en los artistas y comisarios implicados?

M.S.: Desde un principio se ha tratado de generar una red de trabajo en la que se

podiera superar la distancia geográfica. Primero en la preparación del encuentro entre artistas, que fui acordando con cada comisario local. Después, en la organización de la residencia, entre comisarios y gestores implicados.

Por otro lado, los artistas que viajaban a cada destino impartían un taller durante su estancia que les ayudaba a conocer mejor la escena local. En algunas ocasiones esto ha revertido en acciones concretas en la que una comunidad artística proponía implicarse, como es el caso de Santo Domingo, donde se generaron una serie de participaciones artísticas a la llegada de Aleix Plademunt.

El proyecto ha presentado la posibilidad de conocer y entremezclar nuevos estilos de creación en torno a la fotografía. Ha implicado a todo tipo de artistas plásticos en relación a una sola idea cooperativa.

En el caso de los comisarios, han estado encargados (y siguen estándolo actualmente) de mantener esa puerta abierta en América Latina, ahora que ya se tiene experiencia previa y que se pretende que la muestra de los trabajos realizados, se presenten allí, una vez inaugurada la exposición en España.

En este sentido, se prevé instaurar un nuevo modelo de itinerancia del proyecto donde no haga falta incluir la exposición, sino una adaptación de la misma mediante la presentación del vídeo documental, la publicación o la participación concreta de los artistas, en distintos países que muestren interés en acoger el proyecto.



JUAN PABLO GARZA
Y CARLOS SANVA.
MARACAIBO

2010

CORTESÍA DE MARTA SOUL



MATÍAS COSTA Y JOSÉ MANUEL CASTRELLÓN

PANAMÁ

2011

CORTESÍA DE MARTA SOUL



JUAN DIEGO VALERA Y BYRON
MÁRMOL. GUATEMALA

2011

CORTESÍA DE MARTA SOUL

T.P.: Uno de los marcos de trabajo de este proyecto es la relación con América Latina, ¿por qué?

M.S.: No se han descartado en ningún momento otros destinos (Europa y Asia sobre todo) pero, obviamente, las características lingüísticas de Latinoamérica y la presencia de la acción cultural española (a través de la AECID y las embajadas) aportaban una confianza en la realización del proyecto que en otros destinos no habríamos tenido. Además, hay que tener en cuenta que el proyecto no tiene lugar en los países con mayor impacto internacional (como Méjico, Brasil o Argentina) sino que trata de buscar destinos «emergentes», y esto habría sido posiblemente más complicado en otros continentes.

En cualquier caso, partiendo de las experiencias obtenidas y el aprendizaje que nos ha ofrecido el proyecto, somos conscientes de que la idea es absolutamente exportable a otros destinos. En realidad, lo importante es haber podido generar esa posibilidad de proyecto interesante para el futuro, saber que es viable.

T.P.: Has hablado de «emergencia» en tanto en cuanto países, artistas o comisarios, ¿Cómo se asume aquí este concepto?

M.S.: Prefiero utilizar la idea de creación emergente para situaciones culturales que tienen lugar en un contexto específico y en un momento histórico más o menos determinado. Por eso, cuando hablo de «destinos emergentes» estoy pensando en lugares en los que la fotografía contemporánea no ha tenido un papel destacado dentro del ámbito artístico y es ahora cuando empieza a tenerlo.

Prácticamente en todos los países que componen el proyecto *Lugares de Tránsito* se da aún un cierto distanciamiento entre la fotografía y las demás artes plásticas. Se trata de contextos culturales en los que la fotografía se interpreta aún de un modo muy relacio-

nado con lo documental y con la representación de lo cotidiano. Si a esta situación unimos la carencia de medios técnicos ligados a la práctica más creativa de la disciplina (por ejemplo, los laboratorios profesionales se han transformado o han desaparecido de un modo muy rápido), e incluso la escasa transferencia del conocimiento mediante talleres, seminarios, etc., podemos entender mejor a lo que me refiero con situación emergente.

Durante mis estancias en estos destinos he comprobado que en todas las ciudades hay un conocimiento del medio fotográfico técnicamente equiparable al de los demás lugares del mundo, pero a nivel creativo había hasta hace poco una línea de separación demasiado clara entre la producción fotográfica y la de otras formas de expresión plástica, muy a diferencia de la situación europea que conozco. Lo interesante es que este proceso de separación está empezando a cuestionarse en los ocho destinos en los que se ha llevado a cabo el proyecto *Lugares de Tránsito*. Así que en este sentido creo que hemos estado en el lugar adecuado y en el momento idóneo.



AVIÓN EN EL CIELO. QUITO

2011

CORTESÍA DE MARTA SOUL



Byron Mármol Juan Diego Valera

RESIDENCIA ARTÍSTICA COMISARIADA
JUNTO A STEFAN BENCHOAM

CIUDAD DE GUATEMALA, 2011 - 2012

COLECCIÓN DE 20 FOTOGRAFÍAS

FOTOGRAFÍA. IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE BASE RC

4 FOTOGRAFÍAS DE 60 X 80 CM. (CADA UNA), 6 FOTOGRAFÍAS DE 60 X 45
CM. (CADA UNA) Y 10 FOTOGRAFÍAS DE 80 X 60 CM. (CADA UNA)

EN ESTAS PÁGINAS SE PRESENTA UNA SELECCIÓN REALIZADA POR LOS
ARTISTAS DE 17 OBRAS

CORTESÍA DE LOS ARTISTAS

Nexo

Nexo

Stefan Benchoam

Desde su inicio, la colaboración entre Juan Diego Valera y Byron Mármol, suponía una serie de retos interesantes. Cada artista cuenta con una aproximación a la fotografía totalmente distinta; por un lado el acercamiento intimista, espontáneo y frontal de Valera, que permite al espectador adentrarse en el entorno fotografiado. Por otro, el proceso minucioso y casi pictórico con el que Mármol compone cada una de sus imágenes para luego fotografiarlas.

Entendiendo y respetando cada uno los procesos del otro, se dio paso a una serie de discusiones de cómo deberían de afrontar la colaboración. Las propuestas que surgieron fueron numerosas, e incluyeron la posibilidad de un encierro de ambos fotógrafos, en el que los sujetos a fotografiar fueran invitados a visitar o a vivir junto a ellos. El ejercicio reflejaría el encierro colectivo que se vive actualmente en Guatemala a causa de la criminalidad, y buscaría lidiar con las nuevas dinámicas de intimidad y psicosis que resultan de estos contextos.

Para su colaboración, Mármol actuaría como un auténtico anfitrión, produciendo y brindándole acceso directo a Valera a una serie de espacios y situaciones con los cuales compartiría algún vínculo personal. Adicionalmente, Mármol utilizaría herramientas del Internet como las redes sociales para invitar a sus círculos más íntimos a participar en el proyecto en proceso. Luego, cuando la puesta en escena estuviera montada, cada quien retrataría estas situaciones a su propia manera, ambos jugando con los límites de sus prácticas formales respectivas. El objetivo era romper con nociones de autoría individual, de líneas estéticas definidas, para en su lugar, darle a los sujetos un mayor protagonismo en la imagen. Así generarían un cuerpo de trabajo que retratase a la juventud guatemalteca de hoy en día, que está altamente influenciada por Internet y las posibilidades de expresión, socialización y comunicación que esta tecnología facilita.

Así pues, mi trabajo como curador en esta colaboración fue encontrarle una contraparte local a Valera, y luego acompañarlos a los dos en el proceso. Durante las semanas de convivencia y producción se vio a dos artistas muy emocionados por el intercambio de ideas, propuestas y estilos. Ambos curiosos, abiertos a conocer y exponerse al estilo del otro, y por sobre todo frontales, a la hora de retratar a sus sujetos exaltando las perversiones y los desencuentros que surgían con candor.

██████████

Nexo es el trabajo de dos autores quienes —a pesar de utilizar métodos desiguales para producir imágenes— fijan para llevar a cabo este proyecto, por un lado, el factor humano como posibilidad de un lenguaje común y, por otra parte, la combinación de polaridades en sus quehaceres diarios. Un marco de colaboración desde el que se potenciarán simpatías y afinidades entre ambos artistas.

El cuerpo de trabajo que resultó de este proceso es enigmático e íntimo a la vez. Vemos una serie de imágenes que nos inquietan y atraen, situándonos en entornos inimaginables que, a su vez, nos resultan sumamente familiares. A través de las fotografías se develan momentos prohibidos, presentados con candor y de forma visceral.

En su gran mayoría, las imágenes que surgen a partir de la colaboración entre Mármol y Valera contienen sujetos retratados hacia el centro de su composición. En muchos casos, los sujetos miran directamente a la cámara, casi retando a un espectador que de cierta manera invade y comparte su intimidad. Sumado a esto, el contraste que surge entre la iluminación particular de cada imagen (la utilización de flash o luz natural) y la libertad que asumen los artistas a la hora de presentar fotografías en blanco/negro y en color, reafirman la variedad estilística de la obra. Los sujetos que aquí aparecen conforman una nueva generación de guatemaltecos, acostumbrados a la omnipresencia de la cámara, de la foto, de la imagen, y enfrascados, por lo mismo, en una negociación constante, un hecho que es tomado por ambos autores como modelo para desarrollar su trabajo en Ciudad de Guatemala, y que les lleva a una comprensión mutua. *Nexo* muestra el acontecer de los días en los que se suceden sesiones fotográficas y encuentros surgidos de las diferentes convivencias. Un trabajo firme que retrata las prácticas de una comunidad temporal —las de un grupo de personas cualquiera— cuyos miembros se debaten ante la vaguedad de los espacios comunes y sus deseos de una verdadera intimidad.



JUAN DIEGO VALERA

S/T

60 X 80 CM.



BYRON MÁRMOL

S/T

60 X 80 CM.



BYRON MÁRMOL

S/T

60 X 80 CM.

BYRON MÁRMOL

S/T

60 X 45 CM.

BYRON MÁRMOL

S/T

60 X 80 CM.







JUAN DIEGO VALERA

S/T

80 X 60 CM.

BYRON MÁRMOL

S/T

60 X 45 CM.



PÁGINA 108

JUAN DIEGO VALERA
S/T
60 X 45 CM.

JUAN DIEGO VALERA
S/T
60 X 45 CM.

PÁGINA 109

JUAN DIEGO VALERA
S/T
60 X 45 CM.

JUAN DIEGO VALERA
S/T
80 X 60 CM.

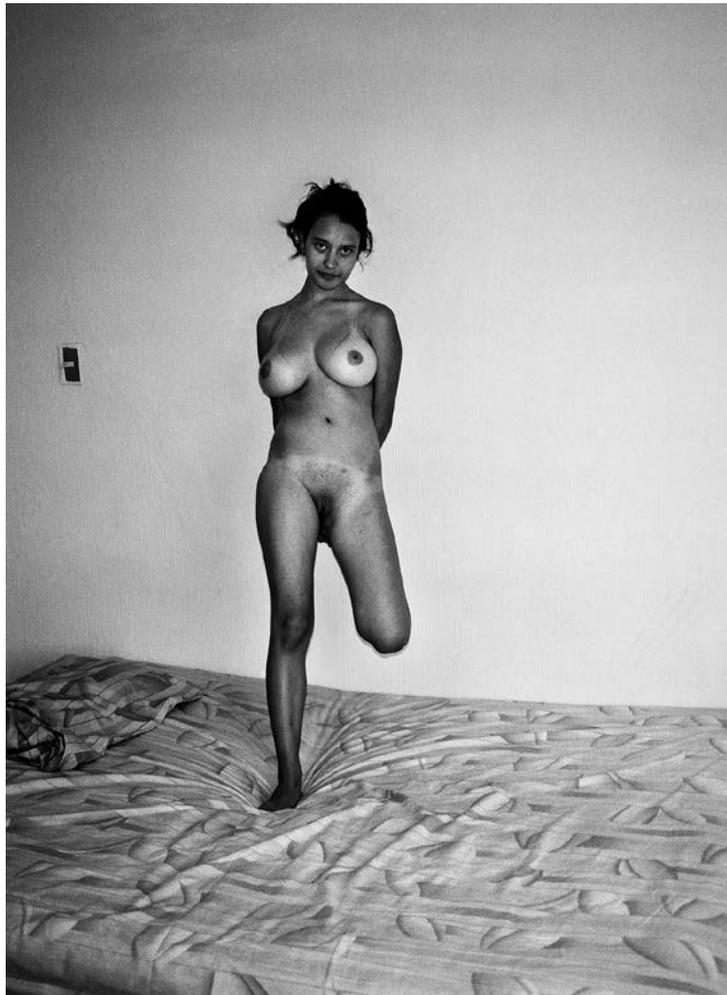
JUAN DIEGO VALERA
S/T
60 X 45 CM.



PÁGINA 106

JUAN DIEGO VALERA
S/T
80 X 60 CM.

JUAN DIEGO VALERA
S/T
80 X 60 CM.

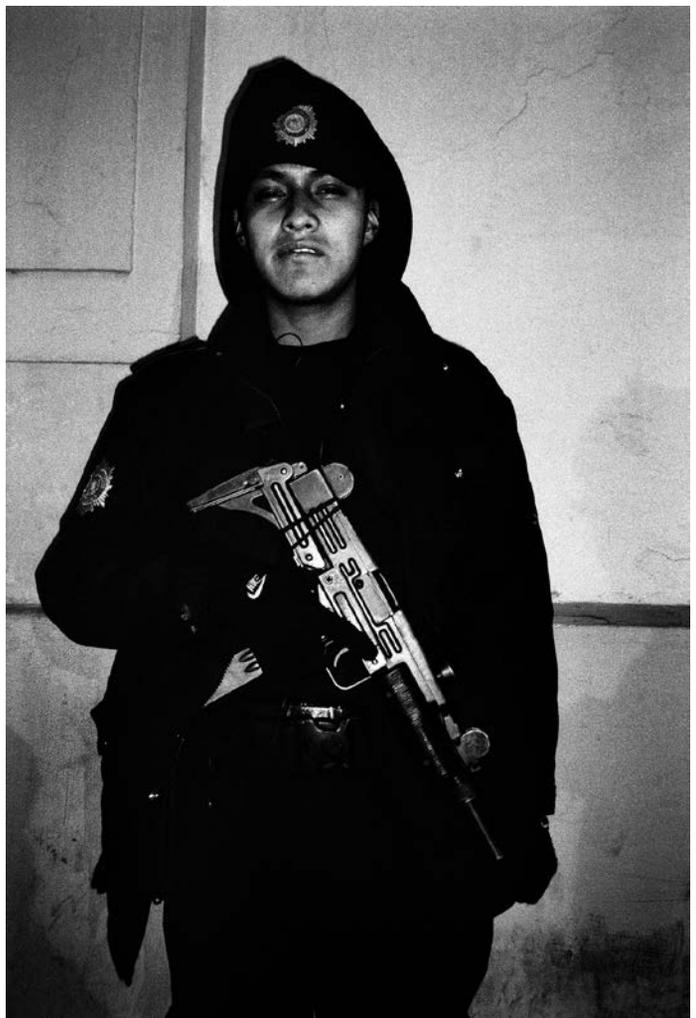


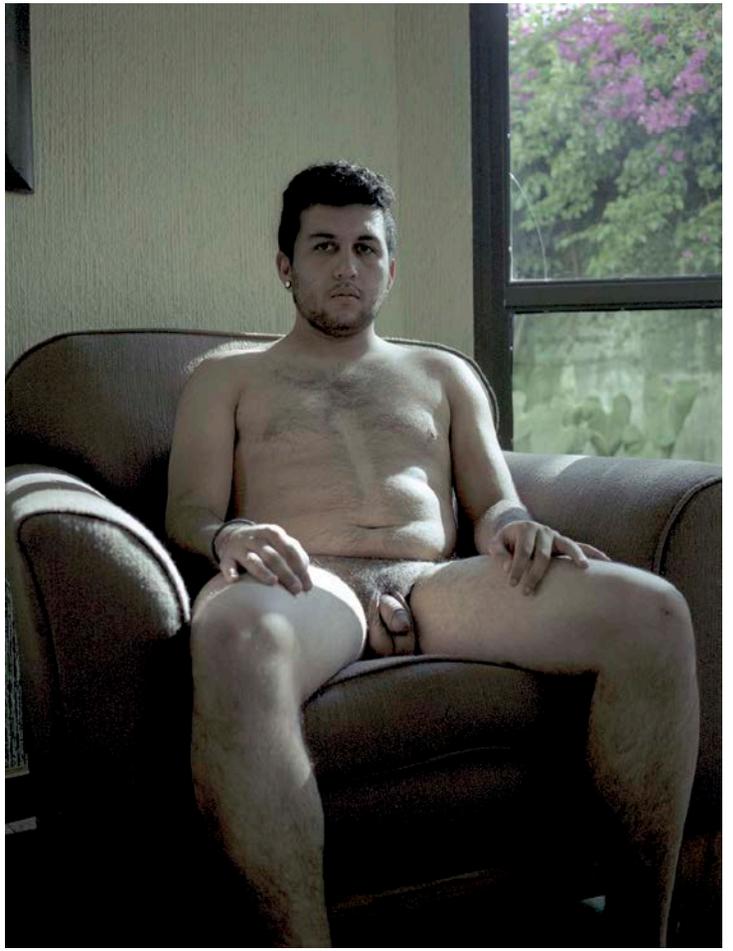
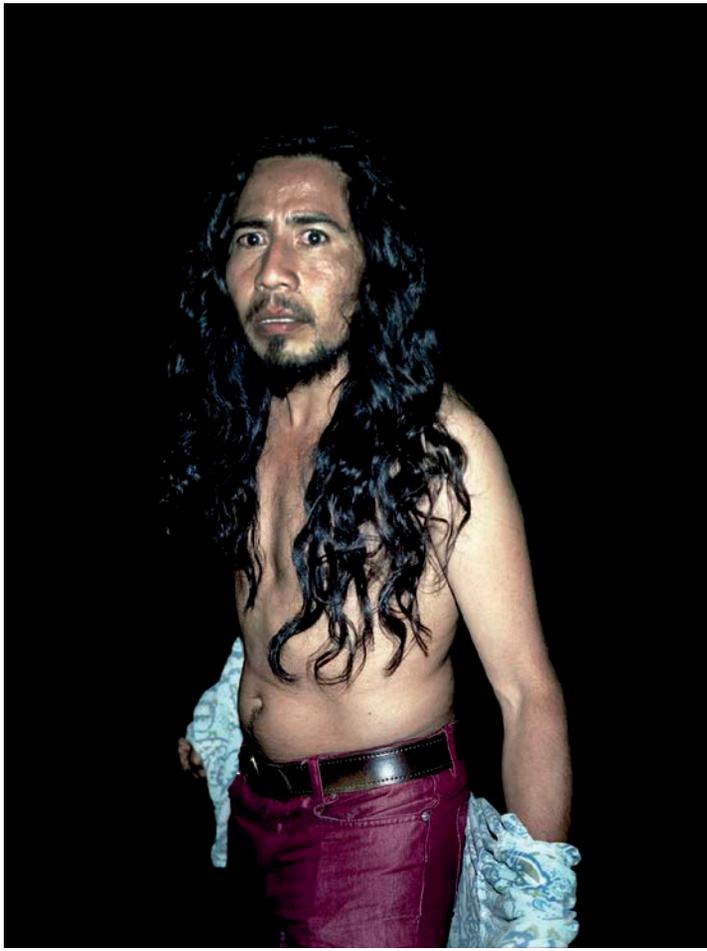
PÁGINA 107

JUAN DIEGO VALERA
S/T
80 X 60 CM.

JUAN DIEGO VALERA
S/T
80 X 60 CM.

JUAN DIEGO VALERA
S/T
80 X 60 CM.









José Manuel Castellón Matías Costa

RESIDENCIA ARTÍSTICA COMISARIADA JUNTO A JOHANN WOLFSCHOON

CIUDAD DE PANAMÁ, 2011 - 2012

COLECCIÓN DE 10 FOTOGRAFÍAS (DE LA SERIE THE CANAL ZONE). IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE BASE RC

DIMENSIONES VARIABLES

CORTESÍA DE LOS ARTISTAS

The Canal Zone



The Canal Zone

Johann Wolfschoon, Septiembre 2011

La vida, las vivencias, la supervivencia, la circulación, la migración, la ocupación... Sentir que el lugar donde vivimos no es nuestro; poseer un territorio compartido al que no tenemos acceso. Realidad esta que los panameños hemos padecido a lo largo de nuestra no tan breve historia.

La Zona del Canal, colonia estadounidense y reserva militar dentro del territorio nacional, fue controlada por los Estados Unidos de 1903 a 1979 (año en que empezó a traspasarse gradualmente a Panamá¹). Este territorio autónomo, con acceso restringido a los nacionales, fue siempre una espina para la mayoría de los panameños, la causa de sentimientos anti-imperialistas y de un sin número de protestas y enfrentamientos. «Yo no quiero entrar en la historia, quiero entrar en la Zona del Canal», dijo el General Omar Torrijos Herrera (sabiendo, por supuesto, que sería la mejor manera de entrar en la Historia). Un espacio de importancia histórica, social y política para Panamá, rara vez abordado por nuestros artistas contemporáneos, quizás, con la esperanza de que caiga en el olvido o por no recordar aquello que causó tanta indignación. Pero ¿no es precisamente ésta la misión del arte contemporáneo? Cuestionar, sugerir, transformar y reflexionar².

El trabajo personal de Matías Costa explora el duelo, la pérdida y la búsqueda de identidad a través de la historia y la geografía. Por su parte, José Manuel Castellón documenta, como testimonio poético, los vestigios culturales, la evolución e involución de las personas dentro de la sociedad, dentro de cierta subcultura y dentro de su realidad cotidiana. En una serie anterior, *Zoned Out*, Castellón ya mostraba curiosidad por el tema canalero, abordando aquellos lugares «ex-secretos» de la ex-Zona, que estuvieron por completo restringidos para los panameños antes del 2000.

Los artistas se sumergieron en un recorrido actual de realidades multi-temporales con una fuerte carga nostálgica, para mostrarnos capas de memoria en torno a un territorio ya revertido a manos panameñas. A través del medio fotográfico, esta dupla de artistas nos muestra su visión de lo que significa la ex-Zona del Canal para quienes han sido sus pobladores, y cómo se va diluyendo su historia.

1. N.d.E. Proceso que culminaría el 31 de diciembre de 1999.

2. Con esta premisa se abordó la octava (y última) Bienal de Arte de Panamá (2008), curada por Magalí Arriola bajo el título *El dulce olor a quemado de la historia* y cuyo eje temático fue la antigua Zona del Canal de Panamá: lo que representó este enclave norteamericano y los imaginarios que perduran en la psique colectiva.

El resultado del trabajo conjunto de Costa y Castellón es un ensayo fotográfico que explora la relación del ser humano con la imagen, adentrándose en territorios de la memoria individual y colectiva. Suscita sensaciones y recuerdos perdidos en el tiempo, e igualmente genera curiosidad por el futuro a venir. En otras palabras, rememora y a la vez sugiere, interpreta, propone, apunta. *The Canal Zone* muestra el potencial crítico de la zona del Canal de Panamá: una franja de 8 km. de extensión y un territorio estratégico en la geopolítica estadounidense del siglo XX, concebida como una «comuna capitalista», en la que se estableció uno de los mayores faros de vigilancia sobre el sur del continente.

Desde las primeras fotografías se respira, como los propios creadores señalan, «la fragilidad de las estructuras sociales y cómo la Historia va erosionando cada estrato anterior». Un trabajo que rastrea la hibridación de ambientes dominados por lo psíquico, las evocaciones afectivas y, en definitiva, nos sitúa ante las evidencias de una violencia, que apenas guarda memoria. Piscinas vacías, teatros abandonados, galpones solitarios... arquitecturas urbanas enajenantes y solitarias que provienen de épocas pasadas o de aquellas que vendrán. Espacios que simbolizan un momento en el tiempo, pero que también están llenos de nuevas posibilidades.

Son retratos de seres anónimos arraigados a estos territorios fantasmas, o bien individuos que aún se sienten extranjeros en ellos. Los unos y los otros en perpetua lucha por encontrar o redefinir sus identidades.

Dos visiones de una sola realidad. Una realidad que se baraja entre dos polos opuestos: su papel en la Historia y su rol futuro. Un juego de paralelos y contrapartes. Estas imágenes, que constituyen íconos de memoria y nostalgia para unos, son discursos de veraz actualidad para otros.

Han pasado más de 10 años desde que estas tierras revirtieron a Panamá y es, precisamente en estos momentos, cuando se habla nuevamente de conceder nuevos territorios.



MAPA DESTRUIDO, FITNESS
CENTER, FORT SHERMAN, COLÓN

C-PRINT

110 X 110 CM.



CIUDAD DE PANAMÁ

C-PRINT

120 X 150 CM.



GAMBOA

C-PRINT

120 X 150 CM.



PISCINA, FORT DAVIS, COLON

C-PRINT

110 X 110 CM.

PARAÍSO

C-PRINT

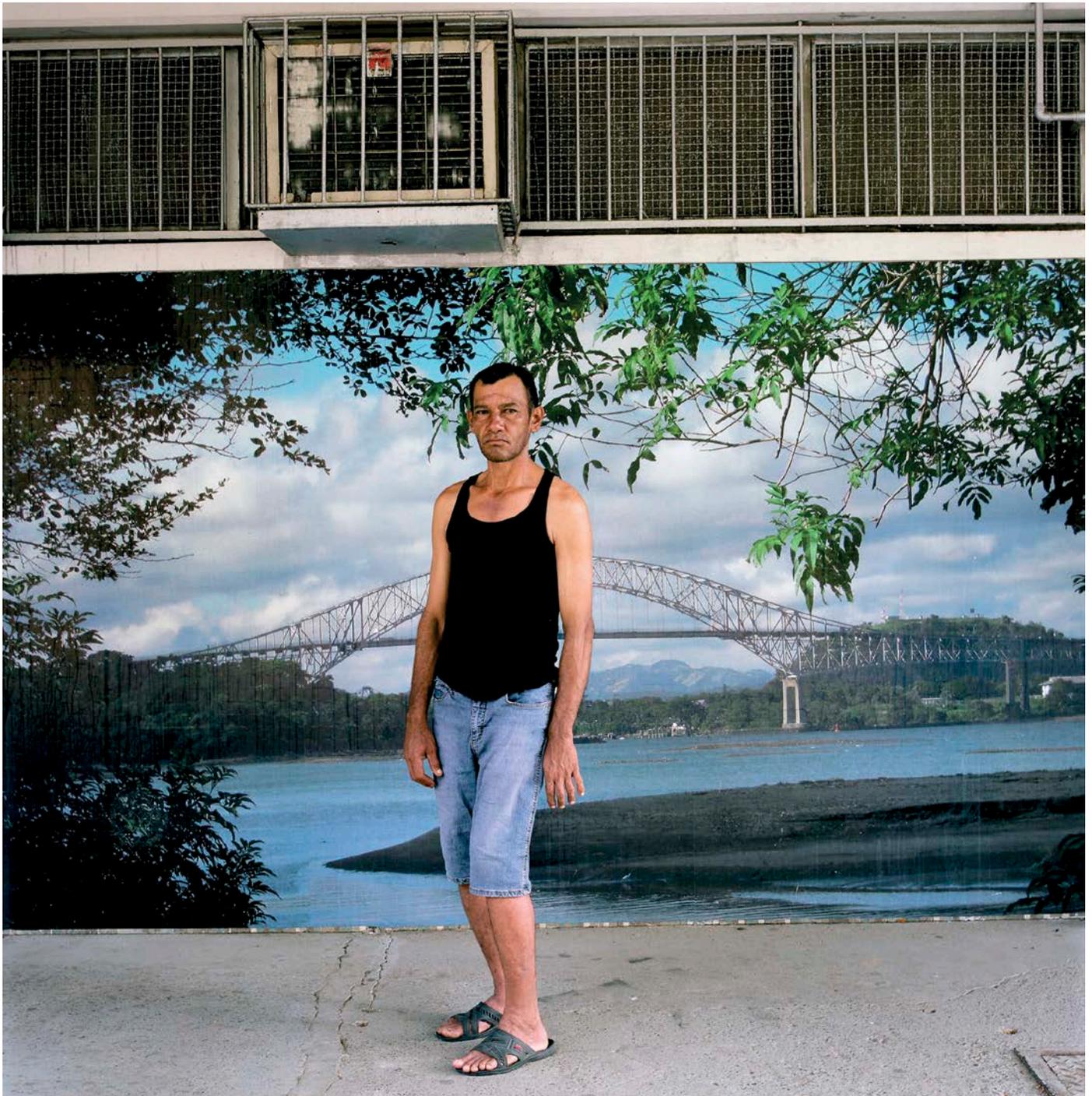
64 X 80 CM.

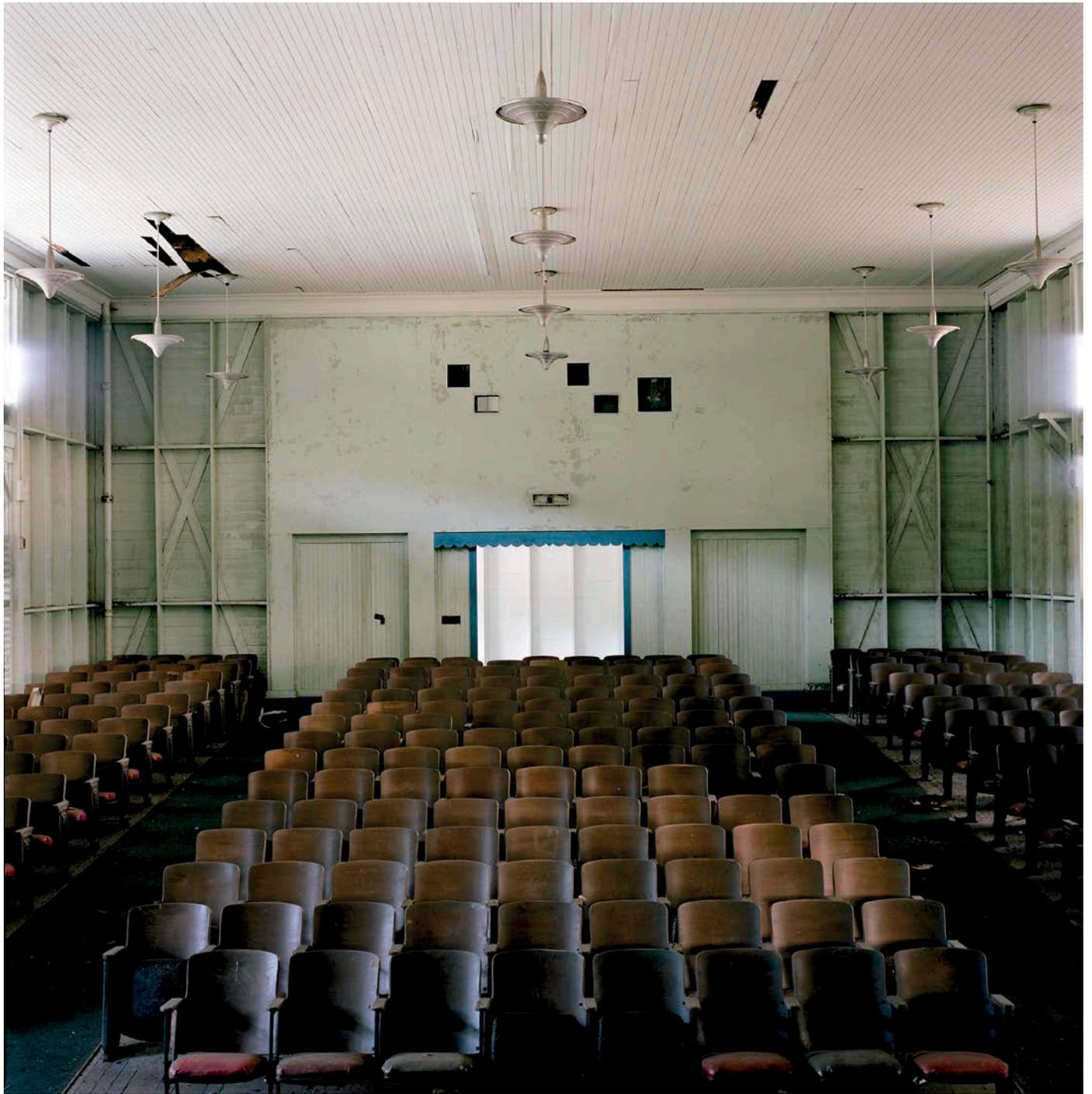


LUIS, PARAÍSO, PANAMÁ

C-PRINT

75 X 75 CM.





CINEMA, GAMBOA, PANAMÁ

C-PRINT

75 X 75 CM.



QUARRY HEIGHTS

C-PRINT

64 X 80 CM.

BARRACAS, FORT SHERMAN, COLÓN, PANAMÁ

C-PRINT

75 X 75 CM.



PUENTE DE LAS AMÉRICAS I. UNIVERSIDAD DE LA MARINA. LA BOCA

C-PRINT

64 X 80 CM.





Gonzalo Vargas Esteban Pastorino

RESIDENCIA ARTÍSTICA COMISARIADA JUNTO A PAULINA LEÓN

QUITO, 2011 - 2012

MURAL COMPUESTO POR 67 FOTOGRAFÍAS Y 1 VÍDEO

IMPRESIONES DIGITALES SOBRE PAPEL FOTOGRÁFICO Y VÍDEO MONOCANAL SIN SONIDO

DIMENSIONES VARIABLES

CORTESÍA DE LOS ARTISTAS

1146 km

Traduciendo el territorio

Paulina León, 2011

No hay forma privilegiada así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar a la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y el tercero, las fronteras entre los territorios.

El espectador emancipado, Jaques Rancière

¡Un excelente traductor es un magnífico mentiroso!

Con palabras del otro, Ottmar Ette

Cuando me convocaron como curadora local de *LDT* en Quito me puse a la búsqueda del artista que sería una buena dupla para el fotógrafo invitado. Mis puntos de partida para juntar a Esteban Pastorino con Gonzalo Vargas en esta residencia fueron el interés de ambos por lo urbano y la utilización, casi exclusiva, del recurso fotográfico en sus trabajos.

Durante la residencia en Quito, como en casi cualquier residencia creativa, los artistas se enfrentan al ejercicio de la traducción de un acontecimiento específico de tiempo y espacio. ¿Cómo pensar desde el lugar y traducirlo al mismo tiempo? ¿A partir de qué códigos? ¿Cuáles serían las herramientas de mediación que posibiliten interpelar aquellos modos y maneras que por momentos son diferentes?

Esteban desde su rol del «extranjero» y Gonzalo desde su rol de «local», debían encontrar mecanismos que les permitan enfrentar el «nuevo» lugar común y sus posibilidades para la interpretación y traducción. La mediación de Gonzalo fue una herramienta necesaria para proveer a Esteban de intercambios y conocimientos en el contexto cultural. Para Esteban este acercamiento representaba un ejercicio de descubrimiento, para Gonzalo un ejercicio de re-descubrimiento del lugar que habita. La estrategia usada fue partir por re-conocer el lugar a través del extranjero, a través del otro. Co-construir entre ambos ese espacio, ahora nuevo.

El primer paso de la indagación fue barajar una serie de descripciones de lugares, datos, contextos y acontecimientos, que podrían ser de interés para las posibles fotografías aéreas, hechas con una cámara montada en una cometa, que Esteban venía trabajando. Los lugares propuestos eran escogidos no tanto por su abordaje temático (que se mantenía dentro del paisaje urbano), sino por sus imposiciones técnicas: el viento, la luz, las condiciones me-

teorológicas, la perspectiva. Sin embargo el clima quiteño no fue favorable para levantar las cometas de Esteban, por lo que con la intención de trabajar sobre cierta perspectiva aérea — Quito es un valle rodeado de montañas—, se escogieron puntos geográficamente altos desde los cuales fotografiar.

Antes de cada salida Gonzalo mostraba a Esteban los posibles lugares de interés en el mapa virtual (Google Earth), herramienta que fue tomando protagonismo en su proceso creativo, como medio de ubicar de manera casi tangible las ideas subjetivas del lugar. Una vez desplazados hasta el punto geográfico seleccionado, Esteban utilizando un GPS anotaba las coordenadas, volviéndolo así más concreto aún. Ellos recorrían los lugares, los marcaban con exactitud y los fotografiaban.

De esta manera fueron trazando una ruta precisa de su recorrido, que nos habla de la intención de incorporar el lugar a su práctica fotográfica. Los hitos fotografiados se convierten en «espacios de traducción» (Boris Bachmann), donde se configuran relaciones, situaciones e interacciones.

Las excursiones fotográficas de los artistas empezaron en el centro colonial de Quito y fueron ampliándose a distintos barrios de la ciudad, a las periferias, hasta rebasar los límites del distrito metropolitano. Decidieron lanzarse a la ruta, en busca del viento, en busca de nada en específico. Una ruta fortuita, intuitiva, que los llevó hasta lo alto de las montañas y hasta la Baja Amazonía. Explorar el territorio, activar el receptor del lugar, crear sus propios puntos de referencia con sus propios códigos y memorias, fueron algunas de las herramientas para que aquello ajeno pero similar, pueda tener lugar en la experiencia. Los artistas

mantuvieron una producción constante durante la búsqueda donde lo determinante de la geografía se impuso (fuertes lluvias, inundaciones, erupción del Tungurahua).

Su trabajo no partió de un preconcepto, no había un patrón a seguir (que permite tener resultados predecibles), sino que presentó un abordaje con mayor riesgo, desde la incertidumbre, desde lo impredecible, desde lo fortuito.

En su exploración Esteban y Gonzalo disfrutaban del oficio de fotógrafos, dejándose seducir por el lugar. Se tomaban el tiempo para elegir la resolución técnico-conceptual que le convenía a cada espacio, a cada imagen particular: el tipo de cámara (análoga, digital, de placas, holga, *pinhole*, de gran formato, panorámica), el tipo de película (infrarroja, color, blanco y negro), el tipo de lente y óptica (gran angular, *lens baby*, teles), y el tipo de plano (panorámico, aéreo, detalle). De su maleta roja, Esteban sacaba una serie de aparatos y artificios, extrañas cámaras construidas por él mismo, e iba armándolas y ubicándolas en el lugar. Él casi siempre usa película, haciendo en varios casos una única toma panorámica, por ejemplo con película infrarroja de exposición de 20 minutos. Mientras tanto Gonzalo, con su cámara digital probaba lentes, encuadres, detalles. Cada uno su punto de vista y su lenguaje, en diálogo, a partir de un lugar común.

Después de la realización de un gran archivo fotográfico de paisajes urbanos, paisajes naturales y esculturas públicas y, partiendo de que la traducción se asienta entre producción y recepción de la obra, se presenta la incógnita de ¿cómo traducir en una obra conexas las múltiples miradas de los lugares percibidos y aprendidos? Pues en este caso no se trata de una traducción de medio, sino de una traducción de la experiencia.

La manera seleccionada por los artistas para sincronizar imágenes, ideas y significados, es la producción de una obra interactiva que tiene como herramienta el uso del mapa virtual 3D, del que se han apropiado y en el que han trazando su recorrido de 1146 km. El espectador navega por la ruta marcada, a momentos con una perspectiva aérea baja —como el vuelo de un pájaro que permite ver detalles— otros con una perspectiva aérea alta —como si de un avión se tratase— realizando paradas en cada hito donde fotografiaron. Ahí se despliegan imágenes que nos brindan distintos puntos de vista del lugar, y que están acompañadas de fichas en las que se especifican coordenadas, nombre geográfico, fecha y código de clasificación temática.

Tenemos como resultado un mapa de carácter ecléctico que nos remite a una experiencia particular en relación con el lugar. El mapeo virtual adentra al espectador en la visión autorreferencial de los artistas, donde se puede observar imágenes de lo transitorio que nos refieren a su situación específica (dónde, cuándo y cómo pasó la experiencia). Este recorrido se aleja de cualquier ruta turística, pues nos presentan imágenes de lugares ordinarios. Además los artistas, de manera discreta, nos ofrecen fotografías de una realidad ficcionada. En este caso el original, entendido como el lugar real, es un mero pretexto para la propagación de la imagen propia.

La obra nos presenta una autotraducción temporal en la media en que registra, interpreta y extiende las memorias cotidianas del lugar donde se sitúa el proceso creativo. Una práctica

que permite descubrir cómo se desarrolla la investigación creativa, y además adentrarse en el propio proceso de trabajo, que se presentan bajo una mirada atenta a la «fiscalidad» del lugar. Una ruta compartida que fija la literalidad de las coordenadas geográficas de los acercamientos junto a las subjetividades de sus autores. *1146 km* propone entonces un ensayo abierto sobre la naturaleza y «lo natural» en la esfera pública a partir del paisaje como tema fotográfico y las nociones de extranjería y afectividad.

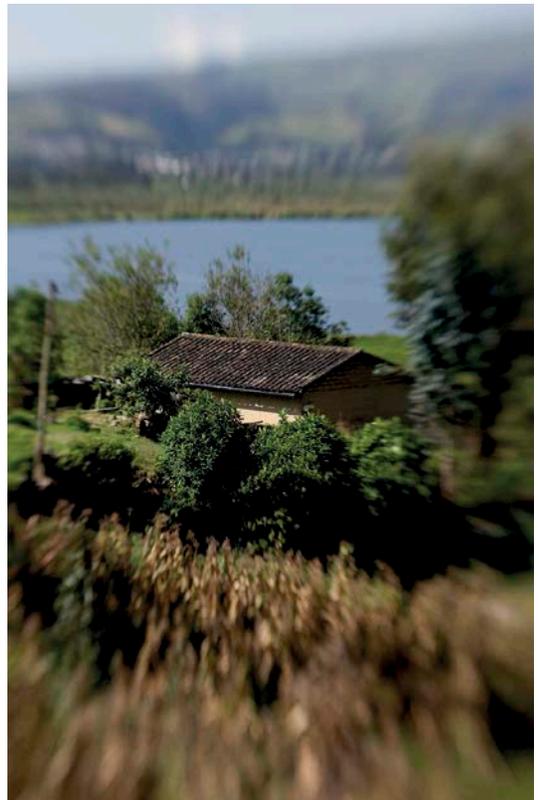
QUITO. NORTH

PANORÁMICA CUICOCHA



FRITADA





CASITA SAN PABLO

MONUMENTO MITAD DEL MUNDO



QUITO. ORIENTE Y COTOPAXI



PANORÁMICA COTOPAXI

POLITÉCNICA ECOLÓGICA AMAZÓNICA





CAMINO AL ORIENTE



ROCA COTOPAXI



QUITO. ORIENTE



PANORÁMICA ORIENTE, NUBES

QUITO. LA CIUDAD



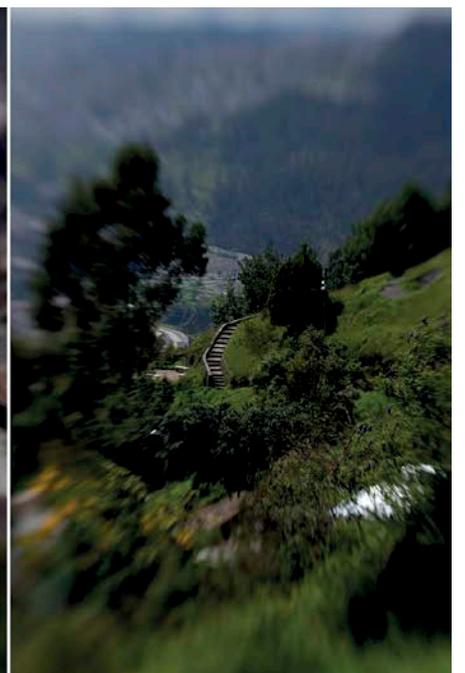
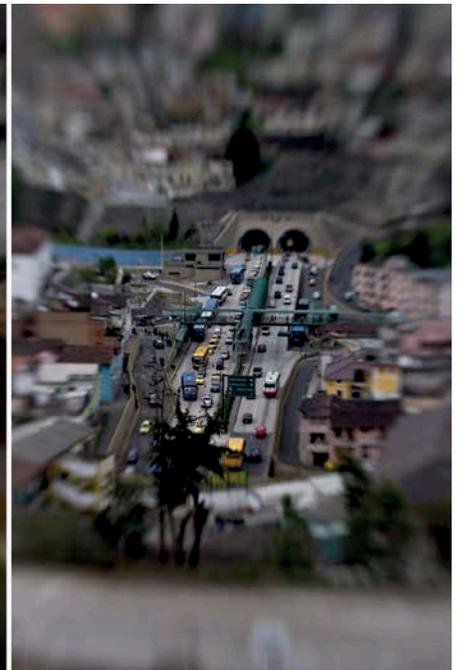
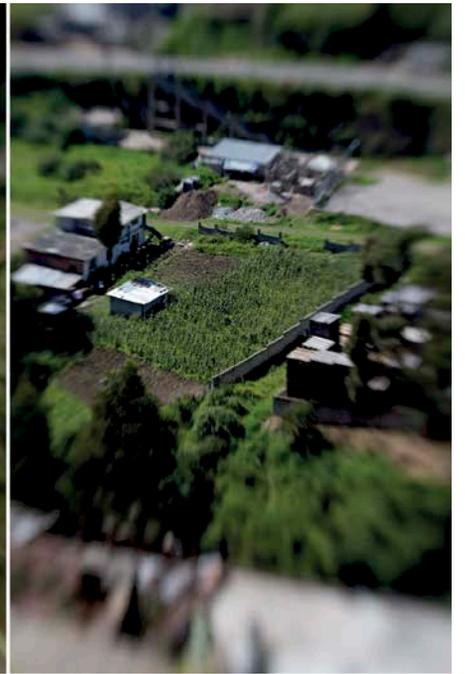
PANORÁMICA PICHINCHA



COMPOSICIÓN QUITO NORTE

COMPOSICIÓN CENTRO II

COMPOSICIÓN CENTRO I



QUITO. LA CIUDAD

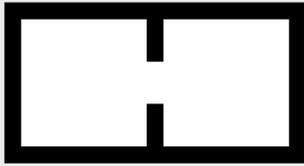
QUITO DESDE S BOLIVAR



MULTIFAMILIARES ITCHIMBIA







Tomar la calle

AFINIDADES, COLECTIVIDADES Y DESPLAZAMIENTOS

Miguel A. López

Durante las últimas décadas el mapa artístico de la región que llamamos América Latina se ha reconfigurado drásticamente. Transformaciones que muchas veces se han visto aceleradas a través del desplazamiento de agentes culturales (artistas, críticos, escritores o activistas) en el continente, pero también a través del movimiento incontrolable de ideas y visuales críticas que circulan por infinidad de canales. Son estos movimientos tan profundos como imperceptibles, que desbordan toda geografía y toda corporalidad, lo que da lugar a nuevas formas de subjetividad, a estrategias mixtas de producción visual e incluso a discursos políticos cada vez menos anclados en un solo y único centro.

Si bien estas contaminaciones estéticas han existido desde siempre, las últimas dos décadas parecen haber intensificado las formas de intercambio, en simultáneo con el inicio de transiciones democráticas en muchos países de América Latina y la expansión de agresivas políticas neoliberales en casi todo el continente. Sin duda este nuevo momento saca partido de esa explosión de las telecomunicaciones y del giro digital, así como el incremento del tráfico global, que ha permitido la apertura de renovadas plataformas de producción y de discusión. Sin embargo, para muchos artistas y grupos, estas ansias de habitar el futuro no han dejado de colisionar con un pasado político irresuelto, y más aún con la urgencia de confrontar, ya en periodos de democracia, una serie de episodios impunes de represión y horror.

Este texto no se propone pensar las complejas relaciones entre las prácticas artísticas radicales y las transiciones democráticas que han ocurrido en distintos países (que requeriría un análisis extenso), sino considerar de forma inicial las afinidades y vínculos que existen

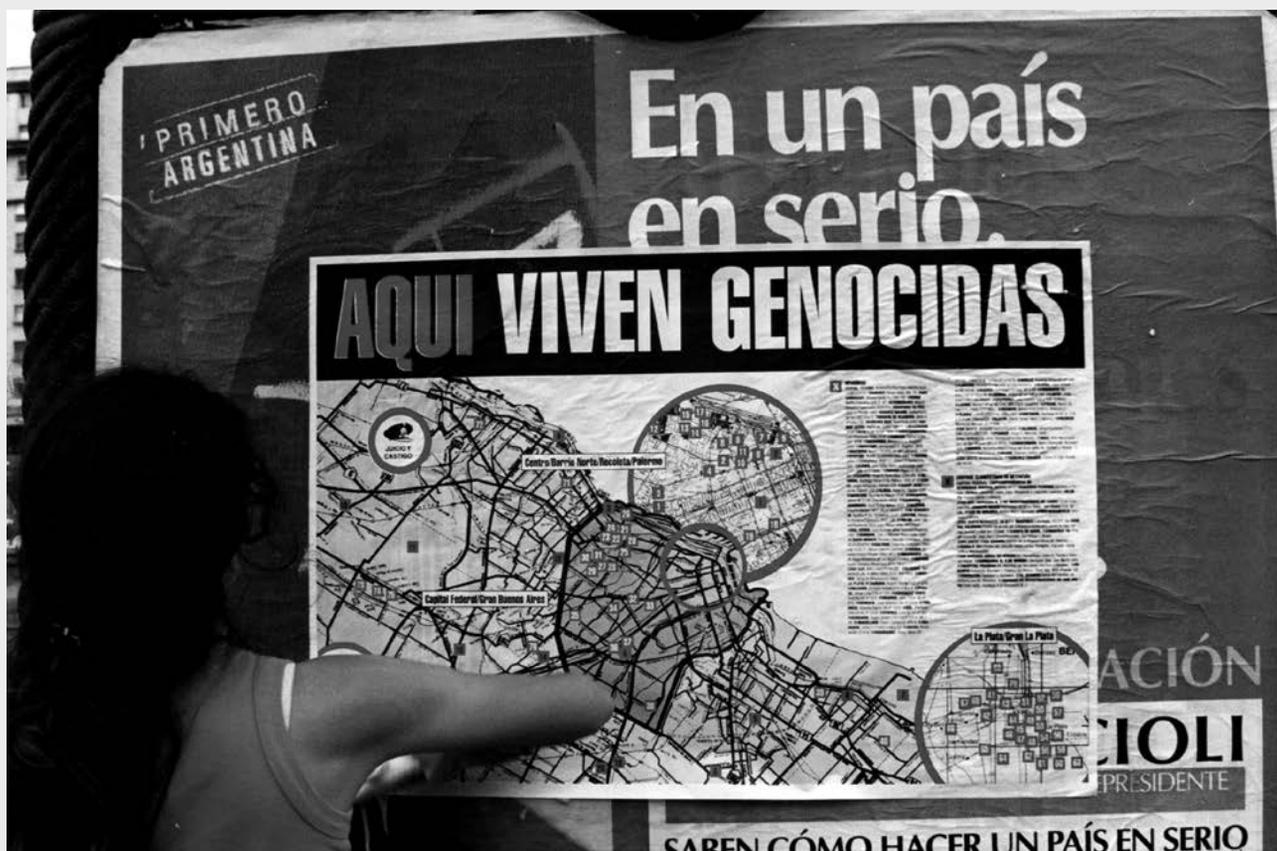


GRUPO ARTE CALLEJERO (GAC). CARTELES VIALES. (1998 EN ADELANTE). ESCRACHES. CORTESÍA GAC

entre algunas estrategias colectivas o colaborativas surgidas en esos momentos¹. Más allá de un relato exhaustivo, lo que se propone es compartir episodios que intersectan el activismo político con estrategias artísticas, en las cuales el cuerpo en el espacio público es el protagonista principal. Se trata de experiencias de dos tipos, por un lado, dinámicas colectivas trabajando contra la impunidad y por la construcción de una memoria social en contextos de dictadura y posdictadura, y por otro, proyectos en donde se proponen otras genealogías para cuerpos y sexualidades no hegemónicas, que demandan otras formas de articulación de lo social. En todos éstos es posible detectar no solo una gran proximidad en sus luchas y referentes, sino también imaginarios comunes conectados a través de la urgencia de reinventar las gramáticas de la protesta.

Indudablemente uno de los estímulos de estas nuevas iniciativas, alianzas y contaminaciones gestadas entre colectivos, artistas y activistas, ha sido la pregunta sobre cómo procesar el pasado reciente. Y más aún, cómo abrir espacios de debate público en momentos donde *lo público* mismo había sido capturado por los grupos de poder y por los regímenes represivos.

1. Para muchos contextos el retorno de la democracia significó una «normalización» de las prácticas críticas, y una fragmentación y dispersión de demandas y formas de acción radicales que en momentos anteriores estaban siendo instaladas. Ver por ejemplo: LONGONI, Ana: «Encrucijadas del arte activista en la Argentina», *ramona* 74, septiembre 2007, pp. 31-43.



GRUPO ARTE CALLEJERO (GAC). *AQUI VIVEN GENOCIDAS*. (2002 EN ADELANTE). ESCRACHES. CORTESÍA GAC

Una de las experiencias más importantes —y cuyas repercusiones fueron extensas— fueron sin duda los movimientos artísticos y políticos en Argentina al final de los años 90, los cuales reactivan y posicionan desde otro lugar las demandas de los grupos de derechos humanos que venían teniendo lugar desde los años 80 frente a las desapariciones y el reclamo de justicia, frente a la ilegalidad y el abuso de la dictadura. Me refiero en primer lugar al surgimiento en 1995 de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), una organización que agrupa a hijos de desaparecidos, militantes y exiliados. H.I.J.O.S. marcó la pauta y lideró varias de las más importantes protestas contra la impunidad y las políticas del gobierno derechista de Carlos Menem en aquella década. A lo cual se suman dos grupos de artistas que nacen de forma inmediata y que siguen trabajando hasta hoy: el GAC (Grupo de Arte Callejero), y el grupo Etcétera... (luego convertido en Internacional Errorista), ambos surgidos en 1997, los cuales promueven intervenciones callejeras, imágenes y *performances* que en un inicio fueron invisibles al campo artístico pero que, como señala la historiadora del arte argentina Ana Longoni, otorgaron una fuerte «identidad y visibilidad social» a las acciones públicas de condena y señalamiento de los represores de la dictadura. Estas acciones fueron también conocidas como *escraches*².

2. Sobre estas nuevas experiencias activistas en Argentina y la recuperación de ciertos referentes de los 60, ver: LONGONI, Ana: «¿Tucumán sigue ardiendo?», *Sociedad 24*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales – UBA, 2005.



INTERNACIONAL ERRORISTA. OPERACIÓN BANG! 2005. PERFORMANCE EN MAR DEL PLATA, ARGENTINA.
CORTESÍA: INTERNACIONAL ERRORISTA / ETCETERA ARCHIVO

De esto último resulta ejemplar los *Carteles viales*, realizados por el GAC desde 1998 en adelante, los cuales consistían en señales de tránsito intervenidas que, en un explícito lenguaje gráfico, indicaban las viviendas de los genocidas de la dictadura y las direcciones de los Centros Clandestinos de Detención. Una estrategia que se repite en sus primeros afiches y trípticos titulados *Aquí viven genocidas*, los cuales el grupo repartía en las marchas cada 24 de marzo, aniversario del golpe militar de 1976, indicando las direcciones de los genocidas que ya habían sido *escrachados* hasta el momento. La diseminación de estas intervenciones, que intentan dotar de nueva fuerza creativa las acciones de condena social promovidas por H.I.J.O.S., refrescan las formas de la política a través de gestos que rápidamente se esparcen y socializan en los espacios donde ocurren, en diálogo directo con las asambleas, las organizaciones sociales, los centros estudiantiles y otros grupos que apuestan por la resistencia creativa generada desde la propia base social³. Una de las imágenes realizada por el GAC más destacada y representativa de esos procesos de lucha es el dibujo de una gorra militar con la frase «Juicio y Castigo», elaborada en colaboración con H.I.J.O.S. y rápidamente extendida y apropiada por diversos movimientos de derechos humanos. «Juicio y Castigo», es la consigna que marca ese nuevo momento, y cuyo despliegue repetido en el espacio público ha generado (a través de señales viales, *stickers*, estenciles, carteles...) algunas de

3. Un ejemplo de ello son las llamadas «mesas de escrache popular» convocadas desde 1998-1999 por H.I.J.O.S. en colaboración con GAC y el grupo Etcétera, y a las que se suman las asambleas barriales. Sobre ello ver: Colectivo Situaciones, *Genocida en el barrio – Mesa de escrache popular*, Buenos Aires, ediciones de mano en mano, 2002.



COLECTIVO SOCIEDAD CIVIL. PON LA BASURA EN LA BASURA. 2000. IMÁGENES DE PERIÓDICOS Y REVISTAS LOCALES. CORTESÍA: ARCHIVO DE CLAUDIA COCA

las intervenciones más memorables y contundentes, resonando de forma potente en otros contextos⁴.

Desde otro lugar las acciones del grupo Etcétera... (luego transformado en Internacional Errorista) se caracterizaron por un ánimo iconoclasta y lúdico dando paso a intervenciones poéticas, juegos, instalaciones y piezas teatrales al borde del disparate que ocurrían habitualmente durante los *escraches*. Una de sus acciones fue realizada en junio de 1998 en la manifestación frente al domicilio del militar Leopoldo Galtieri: el grupo presentó un partido de fútbol en que los equipos rivales eran «Argentina vs. Argentina», aludiendo de forma irónica al ocultamiento de muertes y desaparecidos en la guerra de Malvinas ocurrida en simultáneo con el mundial de 1978. Ese sarcasmo se desplaza también hacia las formas de militancia armada, a través de acciones en las que el grupo imita paródicamente las retóricas guerrilleras desde un humor que actualiza y repolitiza sus sentidos. *Otra Realidad es Posible* en 2002, una pieza realizada en coincidencia con las marchas del 26 aniversario del golpe militar, emplea lo absurdo como forma de interpelación pero también camuflaje de la acción política. Etcétera... forma la guerrilla El Ejército de Locos, Hambrientos, Soñadores, Revolucionarios, Internacionalistas; por la Liberación, con el apoyo de decenas de personas vestidas con trajes confeccionados con el metal donado de una fábrica de aluminio recuperada por sus trabajadores. Esta *guerrilla* se infiltra por las calles empuñando tenedores,

4. Un análisis completo sobre las acciones del GAC (Grupo de Arte Callejero) se puede ver en su reciente libro: GAC: *Pensamientos, Prácticas y Acciones*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.

COLECTIVO SOCIEDAD CIVIL

LAVA LA BANDERA

2000

IMÁGENES FIJAS TOMADAS DE LA TELEVISIÓN

CORTESÍA: ARCHIVO DE EMILIO TARAZONA

cuchillos y cucharas gigantes con el grito: «¡A comer!», atacando burlescamente a su paso a los bancos, corporaciones y supermercados. Los trajes rústicos, los gritos desopilantes y la ausencia de los signos de la protesta tradicional, hicieron que en muchos casos estas movilizaciones sean ilegibles para los cercos policiales, e imperceptibles para el estereotipo de violencia con que la prensa suele identificar y condenar la revuelta.

En ambos casos se trataban de acciones dirigidas a desestabilizar los discursos de autoridad y de poder, incriminando o parodiando a sus dirigentes políticos y militares en un intento de poner en escena sus crímenes y su obscena impunidad. Pero también procurando dotar de nuevas formas de comunicación simbólica a los movimientos sociales. A su manera, las intervenciones que estos y otros grupos proponen es una interrogación del concepto burocratizado de democracia, quebrando el monopolio que el Estado y la ley pretenden tener sobre las nociones de libertad y justicia, señalando cómo la política ocurre al nivel de la experiencia cotidiana.

Ese mismo espíritu de protesta es el que marca la aparición de una serie de movilizaciones en Perú a fines de los años 90, durante la última etapa de la dictadura de Alberto Fujimori. En Lima es la movilización masiva de los estudiantes en 1997 la que rompe simbólicamente el control del poder policial sobre las calles y recupera las plazas para las demandas de la sociedad civil. En esos años la corrupción del régimen fujimorista se haría cada vez más evidente, frente a lo cual distintos colectivos intentan articular nuevas formas de denuncia política que dijeran de otras maneras aquello que los medios de comunicación y la opinión pública se negaba a decir en voz alta. No es casual tampoco que muchos de estos colectivos surjan de personas involucradas con las artes visuales, para muchos de los cuales el impacto de los *escraches* fue un importante aliciente que vigorizó ese bullente activismo artístico peruano que toma posición en los momentos en que la dictadura intentaba perpetuarse en el poder a través de una fraudulenta segunda re-elección presidencial en el año 2000.

Los grupos formados entonces fueron varios y su labor activista tuvo distintos alcances. Entre ellos sobresalen el Colectivo Aguaitones (1998-2003), el colectivo La Resistencia (fundado en 1997), el Colectivo Sociedad Civil (2000-2001), y el Colectivo Anti-Impunidad El Roche (2002-2004), además de una serie de festivales de arte interdisciplinario que se organizaron en esos años como el 1^{er} Festival Arte sin Argollas (2002), entre otros. Entre todas las acciones desplegadas la que caló más hondo en la memoria colectiva de aquellos años, detonando un entusiasmo político inédito, fue *Lava la bandera*, la cual mostró claramente cómo una energía mínima es capaz de detonar una protesta incesante. Impulsada por el Colectivo Sociedad Civil —integrado inicialmente por artistas visuales pero también por ciudadanos de diversas formaciones y procedencias— en mayo de 2000, la acción consistió



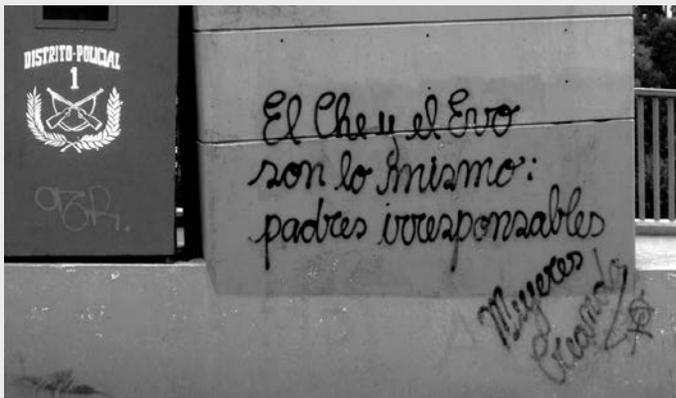
en tomar la Plaza Mayor a pocos días de la segunda vuelta electoral que pretendía extender la dictadura. El lavado de banderas se inició en la pileta colonial de la plaza, para luego ser paulatinamente acompañada por decenas, cientos, y posteriormente miles de ciudadanos que transportaban sus propias banderas, bateas y jabón, semana tras semana, conformando un ritual de rechazo público incontrolable. Convirtiendo la Plaza Mayor, y luego las muchas plazas de la ciudad y del país entero (e incluso embajadas peruanas en el extranjero) en gigantescos tendales callejeros⁵. Un proceso que acompañó no solo la caída del régimen sino que se ha extendido hasta hoy como uno de los más significativos gestos de impugnación y resistencia apropiados continuamente por distintos grupos minoritarios para poner en la agenda pública distintas demandas.

Pero el impacto de las formas de acción de los *escraches* puede sentirse de forma más evidente en una acción como *Pon la basura en la basura* del Colectivo Sociedad Civil, impulsada luego de la aparición del primer video que mostraba la «compra» de un congresista opositor por parte del régimen fujimorista, lo cual ponía en evidencia la estructura corrupta de operar de una dictadura que hasta entonces había intentando maquillar a toda costa sus operaciones criminales y mafiosas. Es desde ese grado de indignación que este colectivo propone una acción que ponga en evidencia la impunidad. Bajo el lema de «Pon la basura en la basura» se mandaron a imprimir más de 300 mil bolsas de basura con los rostros de Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos, las cuales fueron llenadas para *embasurar* las instituciones del Estado así como empresas privadas asociadas con el régimen, generando un fuerte impacto mediático.

Otros *escraches* producidos ya en los años de la transición democrática fueron impulsados por el Colectivo Anti-Impunidad El Roche, un grupo que articuló a artistas y activistas que habían sido parte de otros movimientos. Las acciones de este colectivo eran principalmente intervenciones públicas que buscaban señalar y *avergonzar* a las personas que habían colaborado con el régimen corrupto de Fujimori y cuyos delitos todavía permanecían impunes. Bajo la consigna «Si no hay justicia hay roche»⁶, el grupo hacía una cita directa de los *escraches argentinos* que clamaban «si no hay justicia hay escrache», reafirmando la apuesta de crear una memoria crítica colectiva desde la sanción social. Una de sus acciones más destacadas fue la intervención en los exteriores de la Catedral de Lima ubicada en la Plaza Ma-

5. Una crónica detallada de esta acción por uno de sus integrantes puede verse en: BUNTINX, Gustavo «Lava la bandera: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura», *Quehacer* 158, Lima, enero-febrero, 2006. Ver también: VICH, Víctor «Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista», en: GRIMSON, Alejandro (comp.). *La cultura en las crisis latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2004.

6. La frase «hacer roche» tomado de la jerga peruana significa «hacer pasar vergüenza».



MUJERES CREANDO

*EL CHE Y EVO SON LO MISMO:
PADRES IRRESPONSABLES*

2006

GRAFFITI EN ESPACIO PÚBLICO

CORTESÍA: MARÍA GALINDO



MUJERES CREANDO

*UN PENE, CUALQUIER PENE,
ES SIEMPRE UNA MINIATURA*

2003

PERFORMANCE EN LA PAZ, BOLIVIA
CORTESÍA: MARÍA GALINDO

yor, el 15 de setiembre de 2002, contra el entonces Arzobispo —hoy Cardenal— Juan Luis Cipriani, miembro del Opus Dei y aliado y defensor activo hasta hoy del fujimorismo. El colectivo intervino la entrada de la Catedral con gritos, consignas y pancartas durante una de sus concurridas misas dominicales, visibilizando sus vínculos con la dictadura así como sus discursos homofóbicos⁷.

Es también interesante cómo ciertas situaciones desplazan y resignifican estos gestos. La acción de lavado de banderas por ejemplo es apropiada algunos años después por el colectivo argentino Arde! Arte —otro de los grupos activistas que nace en el contexto de la crisis—, quienes convocan a la acción *LaBala Bandera* el 9 de julio de 2002, aniversario de la independencia nacional⁸. Esta acción formó parte de las movilizaciones organizadas durante el día y consistió en intervenir la fuente de la plaza vertiendo pintura roja al aceite, luego de lo cual se procedió a lavar banderas argentinas solo que en vez de limpiar las telas éstas quedaban manchadas de rojo. Una acción que al decir del historiador del arte argentino Juan Pablo Pérez: «evidenciaba la violencia ante la imposibilidad real de lavar las banderas manchadas con la sangre de la represión»⁹. El gesto de Arde! Arte era ciertamente una cita invertida a la acción *Lava la Bandera* en Perú, pero también una actualización de la fracasada *acción de las fuentes rojas* ocurrida el 8 de octubre de 1968, en la cual un grupo de artistas de vanguardia porteños y rosarinos intentan (sin éxito) teñir de rojo el agua de las fuentes de varias plazas centrales de Buenos Aires. Al igual que en el caso peruano, las banderas fueron colgadas en la propia calle, de árbol a árbol, convirtiendo la propia plaza en un grandstand que exhibía públicamente la violencia.

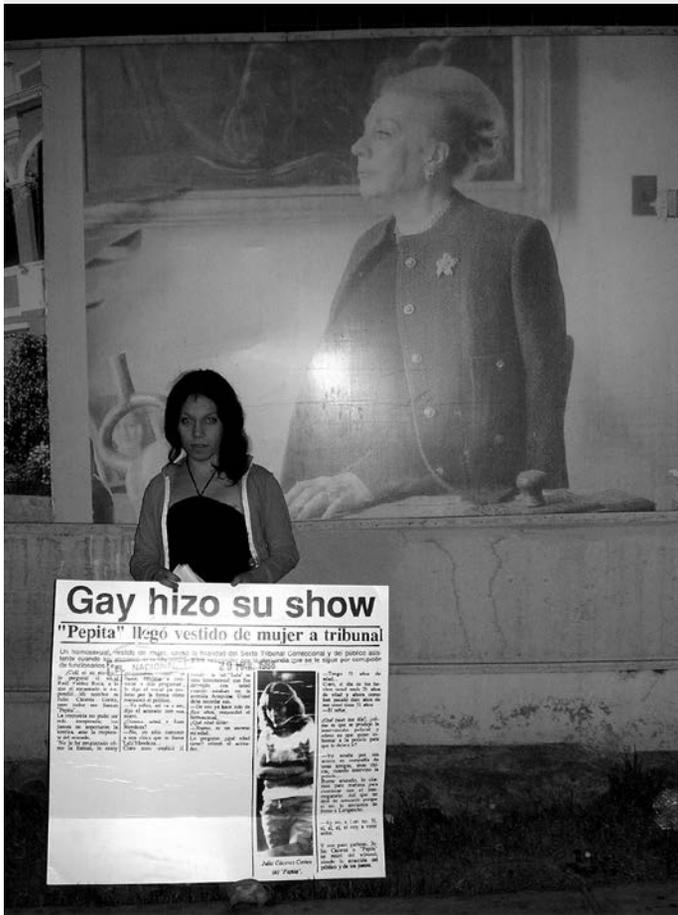
Las discusiones por cómo articular formas de colectividad en contextos de normalización social ha generado también otras respuestas estéticas. Uno de los espacios menos considerados pero más potentes para la discusión política en América Latina en tiempos recientes ha sido la emergencia de discursos feministas y de disidencia sexual, ambas gramáticas decisivas en los impulsos de transformación social que han ensanchado los límites de la esfera pública a dimensiones imposibles de imaginar algunas décadas atrás. La urgencia de este pensamiento transversal y fronterizo queda en evidencia por el impacto que ha tenido en las nuevas maneras de entender la opresión, desplazando los debates de la categorías marxistas tradicionales de clase y división del trabajo, hacia ejes híbridos como cuerpo, raza, sexualidad, lengua, etnia. Estas formas de disidencia no solo han conseguido cuestionar la idea misma de democracia, sino también han reinventado las maneras de hacer política, desplazando el concepto de revolución a una revuelta operada desde el propio cuerpo.

Un *graffiti* aparecido en 2006 en las calles de La Paz, Bolivia, dice: «El Che y el Evo son lo mismo: padres irresponsables». Su autoría corresponde al colectivo feminista radical Mujeres Creando, cuya producción desde mediados de los 90 mezcla la *performance*, las pintas,

7. Un testimonio de parte de estas experiencias puede verse en: MIYAGUI, Jorge «La calle no calla. Contra la hegemonía del desánimo», conferencia inédita dada en el II Congreso de las Artes, 2004.

8. N. del A. Agradezco a Ana Longoni por el señalamiento de esta acción.

9. PÉREZ, Juan Pablo: «Confluencias críticas. Experiencias del activismo artístico a 10 años del 19 y 20 del 2001», ver: <http://www.centrocultural.coop/blogs/ideasvisuales/2011/12/confluencias-criticas-por-juan-pablo-perez/>



GIUSEPPE CAMPUZANO

MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ, INTERVENCIÓN

2004

PARQUE DE LA EXPOSICIÓN – CERCA DEL MUSEO DE ARTE DE LIMA (MALI)

CORTESÍA: GIUSEPPE CAMPUZANO



GIUSEPPE CAMPUZANO

CUBRIR PARA MOSTRAR

2006

INTERVENCIÓN EN LA VIA PÚBLICA, LIMA

CORTESÍA: GIUSEPPE CAMPUZANO

la protesta y el teatro callejero, en una confrontación abierta con la representatividad de los sistemas políticos y la hegemonía inalterada de lo masculino en el poder. En la pinta el grupo cita a una figura histórica de la guerrilla, el «Che» Guevara, así como al actual presidente del gobierno socialista, Evo Morales, sugiriendo una lectura a contramano del imaginario de izquierdas y poniendo sobre la mesa las relaciones naturalizadas de desigualdad, autoritarismo y subordinación de género que conviven detrás de las proclamas emancipadoras de los grandes proyectos ideológicos¹⁰. En otra acción titulada *Un pene, cualquier pene, es siempre una miniatura* el colectivo pinta de distintos colores los penes de hombres desnudos encapuchados —uno de los cuales incluso es llamado irónicamente «Marcos», en alusión al líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional— en medio de El Obelisco, una plaza en el centro de La Paz, ante la mirada atónita de los transeúntes y de los propios policías. Sus *performances* si bien se presentan como ritos espontáneos de catarsis, son fuertes rupturas del control simbólico de lo masculino en el ámbito público.

Uno de las principales consignas del grupo Mujeres Creando dice: «Somos indias, putas y lesbianas, juntas, revueltas y hermanadas». Una frase que establece una fricción abierta con los conceptos occidentales del feminismo y la necesidad de descolonizar estos discursos a través de la inclusión de perspectivas de otros contextos históricos y políticos, como los existentes en la región andina y en distintas comunidades indígenas. A través de varias de sus acciones y proyectos, como la reciente apertura de su casa autogestionada Virgen de los Deseos, Mujeres Creando manifiesta su rechazo a la burocratización del discurso feminista por parte de ONG's y del propio Estado. Esto último resulta importante de considerar si se tiene en cuenta que uno de los efectos del neoliberalismo de los 90 fue la fragmentación del feminismo, así como el abandono de demandas radicales a favor de su institucionalización. Resultan también significativas las luchas del grupo por replantear su propia agenda de trabajo político frente al ascenso del gobierno socialista de Morales en 2006, situación que desde la perspectiva del grupo absorbió y normalizó gran parte de las demandas radicales que momentos antes eran esgrimidas. Aquella situación señala los desencuentros entre un discurso activista radical y los programas moderados de representatividad, inclusión y democracia desde el Estado.

Uno de los aportes de este colectivo boliviano ha sido señalar la urgencia de establecer nuevos marcos teóricos que entren en tensión con un feminismo global homogenizador que toma como referencia a la mujer blanca, urbana, educada y ciudadana. Mujeres Creando, al igual que otras voces surgidas en tiempos recientes, están componiendo esa nueva geografía de discursos que emergen desde indígenas, migrantes, campesinos, afrodescendientes y otros cuerpos que no condicen con el feminismo hegemónico. Estas intersecciones cuestionan también las narraciones consensuadas que tienen como punto de partida de sus historias, al Estado-Nación, intentando inventar nuevos artefactos desde donde no sólo se denuncien las opresiones, sino se exija una nueva cartografía de lo humano.

Esa desobediencia a los modelos tradicionales de historia es uno de los asuntos centrales en el trabajo del Museo Travesti del Perú, MTP un museo portátil fundado por el filósofo y

10. En otros pronunciamientos el grupo se refiere también al héroe independentista Simón Bolívar y al Subcomandante Marcos del EZLN. Ver: GALINDO, María: «Estado Patriarcal y Estado Proxenetá: La puta no tiene clientes, tiene prostituyentes», *ramona 99*, abril 2010, pp. 56-58. Actualmente el grupo se encuentra escindido en dos fracciones, uno liderado por María Galindo y otro por Julieta Paredes. Para una mirada amplia sobre Mujeres Creando, ver: MONASTERIOS, Elizabeth (ed.). *No pudieron con nosotras. El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. Plural Editores y Universidad de Pittsburgh, La Paz y Pittsburgh, 2006.

drag queen Giuseppe Campuzano en 2004. Su trabajo, a medio camino entre la *performance* y la investigación histórica es un proceso incesante de acumulación de objetos y apropiación de imágenes tomadas de la iconografía popular, de fiestas religiosas, registros de trabajo sexual callejero, así como de obras de arte. Con estos materiales el MTP configura historias que reescriben la llamada «Historia del Perú», proponiendo un relato desde la perspectiva del *travesti-mestizo / andrógino-indígena*, una identidad estratégica, ficticia, híbrida y mutante, que recompone nuevos tiempos y espacios donde los cuerpos *trans* (transgénero, travesti, transexual, intersex y andrógino) son protagonistas políticos del presente. Estas genealogías, que se materializan a través de precarios montajes o publicaciones, perforan la figura de la nación, remapeando el territorio a través de sexualidades que producen linajes promiscuos. Resulta revelador, por ejemplo, la manera en que el MTP vincula las plumas del gran vestido imperial de Manco Cápac, el primer líder del Imperio Inca, con los penachos de las pinturas de ángeles apócrifos de la América virreinal del siglo XVIII, y los glamurosos plumajes de las *vedettes*, *bataclanas* y *drag queens*, de la Lima contemporánea. O la forma en que, utilizando como excusa las nociones de baile y coreografía, el MTP vincula las máscaras diablas y las vestimentas andróginas de las danzas andinas, con los testimonios de hombres travestidos documentados por el cronista indio Phelipe Gvaman Poma de Aiala durante el Virreinato del Perú, a la par que muestra los vendedores callejeros (llamados comúnmente «pregoneros») que modifican artificialmente su cuerpo con espuma y globos en un intento de alegrar e incrementar la venta de golosinas¹¹.

Precisamente la carencia de marcas del cuerpo *trans* en la historiografía tradicional es una característica de esa construcción de una historia heterosexual hegemónica, ante lo cual el MTP responde fabricando *ficciones retrospectivas* productoras de realidad¹². Ficciones que introduzcan otras hipótesis sobre las maneras de existir y de imaginar la distribución de los seres en el mundo. Uno de los ámbitos más significativo del MTP es el archivo de recortes de prensa que Campuzano ha ido acopiando, llamado también *archivo travesti*, los cuales documentan la persecución de travestis visto por la prensa nacional, desde los años 60 en adelante. Noticias e imágenes que documentan la violencia y el autoritarismo brutal con que el discurso oficial ha marginado, insultado y condenado diariamente la diferencia sexual. En distintas ocasiones el MTP ha sacado este archivo a la calle para demandas sin fin aparente, infiltrándose, por ejemplo, en 2006, año de elecciones presidenciales, en una de las principales avenidas de Lima para cubrir la parte delantera de una gran valla municipal dirigida a exaltar la «mujer peruana» —clase media, blanca, heterosexual— del financiero distrito de San Isidro. Así, en uno de los días del cierre de la campaña electoral, y en una de las horas más agudas de tráfico local, un grupo de travestis tomaron una cuadra entera de la avenida

11. Más detalle sobre estas historiografías alternas del Museo Travesti del Perú, se pueden ver en: CAMPUZANO, Giuseppe: *Museo Travesti del Perú*, Lima, edición del autor, 2008; y también en: CAMPUZANO, Giuseppe y LÓPEZ, Miguel A.: «Chamanes, Danzantes, Putas y Misses: el Travestismo Obseso de la Memoria». *ramona* 99, abril 2010, pp. 34-43.

12. Sobre la potencialidad de apuntar a «historias que no existen» como posibilidad descolonial ver: CHAKRABARTY, Dipesh: «Postcolonialismo y el artificio de la historia: ¿Quién habla por los pasados “indios”?»», en: MIGNOLO, Walter (comp.): *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Buenos Aires, Ediciones del Signo y Duke University, 2001, pp. 133-170.

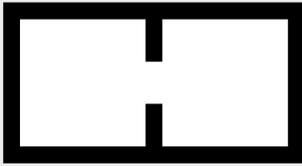
Javier Prado para repartir volantes¹³ y exhibir sobre sus cuerpos esas imágenes de la persecución, devolviendo a la mirada pública lo que había sido previamente expulsado y marcado como anormal o enfermo. Y convirtiendo así en fuente de conocimiento político aquellas imágenes archivísticas que fungían de *documentos* de la dominación policial, alterando la memoria de la propia imagen. Este mismo *archivo* luego sería emplazado en plazas, mercados y universidades por medio de paneles, biombos y mesas, ofreciéndose como material y espacio para imaginar nuevas comunidades.

Tanto Mujeres Creando como el Museo Travesti operan sabiendo claramente que las narraciones históricas no simplemente dan cuenta de cuerpos estabilizados y hechos consumados, sino que colaboran en su construcción y delimitación en el ámbito social, y por ello mismo éstas son posibilidades para renegociar las formas de concebir nuestra propia existencia, nuestras instituciones, nuestra democracia. Y sobre todo, como una excusa para infectar la calle y los debates con esa multitud de sexualidades desobedientes e insurrectas ante las cuales lo público se mantuvo siempre históricamente ajeno.

El movimiento que sugieren algunas de estas prácticas artísticas y los modos en que actualizan distintas demandas sociales señala la emergencia de formas de acción minoritaria que emplean la experiencia personal y el cuerpo como un lugar desde donde reinventar los alcances de lo político. De distintas maneras, estas situaciones son también una exploración sobre lo colectivo mismo, proponiendo interrogantes sobre las maneras en que los cuerpos se modifican y alteran mutuamente en los procesos en que éstos participan, reconfigurando sus límites y sentidos. Las afinidades, contagios y transferencias que allí ocurren son también formas de infectar colectivamente el deseo de una memoria crítica *otra*, que reconsidere nuevos cuerpos, nuevos espacios y nuevos futuros.

Al igual que varias otras experiencias, el potencial político de estos episodios no descansa únicamente en su dimensión icónica, sino en cierta fuerza liberadora que emerge en cualquier espacio para cuestionar toda asignación previa de los sujetos. Con sus modos sencillos de operar estas prácticas re-constituyen el propio concepto de espacio público como el lugar en donde los conflictos tienen lugar, reintroduciendo allí los disensos y antagonismos que el sentido común hegemónico intenta continuamente erosionar en pos de mantener espacios despolitizados que solo sirvan para la circulación material de bienes y de personas. Esa toma de la calle coloca así nuevamente en la agenda aquello que resultaba difícil de ser dicho en el lenguaje común, alterando estéticamente la realidad y ensanchando los límites de lo que hasta entonces parecía posible de imaginar sobre una situación toda.

13. Los volantes en colores rojos y rosas decían escuetamente: «Ante los crímenes de odio contra travestis cometidos por Sendero Luminoso, MRTA, grupos de derecha, Fuerzas Armadas y del orden, de los que el «Informe final de la comisión de la verdad y reconciliación» y los medios de comunicación han dejado constancia. Ante su archivamiento ilegal. / Ante la complicidad con estos crímenes, plasmada en una campaña electoral donde ese odio es parte integral de la propuesta de unos candidatos mientras otros se oponen, pero no en sus propuestas. Ante su aprobación por parte de la población según los sondeos de opinión. / Ante la manipulación del discurso de la mujer mientras su situación permanece tan desigual y contradictoria como siempre»



Lugar o estrategia narrativa

Sara Hermann

Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca. Describir el espacio: nombrarlo, trazarlo, como los dibujantes de portulanos que saturaban las costas con nombres de caletas, hasta que la tierra sólo se separaba del mar por una cinta de texto continua. El alef, ese lugar borgesiano en que el mundo entero es simultáneamente visible, ¿acaso no es un alfabeto?

Especies de espacios, Georges Perec

Oh mon dieu

Le mime que crée nous

Moi, j'assis une caisse au fait habité señor

Oh maintenant, señor dieu dis-vous tu me la enlèves de nouveau

Ne se que faire¹

[...]

Jean Remy Gentil en *Jean Gentil*

El 12 de enero de 2010 a las 16:53:09 hora local un terremoto de magnitud de 7 grados Richter sacudía la isla de Santo Domingo. Con su epicentro a 15 km de Puerto Príncipe, la capital de Haití, este evento natural tendría consecuencias insospechadas que irían mucho más allá del entendible periodo de desesperación y desasosiego propio de una calamidad de ese tipo. Más allá de la congoja e impotencia que este fenómeno nos causó, también nos enfrentó con una isla que no teníamos la oportunidad de conocer. Enrostró a los más de nueve millones de dominicanos con la realidad irrevocable, aunque usualmente desdeñada, de coexistir en una isla con otro país. El terremoto nos devolvió una imagen de una isla que nos habían educado a no ver. Estableció, dentro de su horrible tragedia, a Haití como el vecino, como nosotros mismos, las polaridades binarias con que nos acostumbraron a mirar hacia el

1. «Oh, Señor. Tú que nos has creado. Finalmente me das una casa donde vivir. Pero ahora, Señor, me la quitas de nuevo. Yo no sé que hacer.

[¿Por qué, Señor? ¿Qué he hecho? ¿Que no debía haber hecho? Dime Señor.

Si pudiera volar al cielo, así pudiera encontrar un lugar para mí. Yo volaría....

Pero no puedo alcanzar el cielo. No sé a donde ir ahora, Señor. No sé que voy a hacer.

Me voy y no sé que voy a hacer. Haz algo. Ayúdame a encontrar un pequeño lugar al que pueda pertenecer.]

Jean Remy Gentil en *Jean Gentil*. Traducción del *kreyòl* (criollo haitiano) al español.

DAVID PEREZ KARMADAVIS

ESTRUCTURA COMPLETA

2010

DOCUMENTACIÓN EN VIDEO DEL PERFORMANCE EN EL
XXIII CONCURSO DE ARTE EDUARDO LEÓN JIMENES,
CENTRO LEÓN, SANTIAGO, REPÚBLICA DOMINICANA

CORTESÍA DEL ARTISTA



oeste por un momento desaparecieron. Ahora bien, esta mirada desplazada por una tragedia fue sustituida por otras nociones que iban desde la humanidad, la compasión y la comparación desde el paralelismo y la equivalencia. También, un hecho que permanecía oculto a los ojos de la gran mayoría de los dominicanos, se visibilizó, por vez primera, con la prominencia que tiene, la interdependencia de estos dos puntos de la isla. Esta visión de ligazón, atadura indiscutible y de conciencia de un mismo territorio, fue aceptado públicamente y mediante sus acciones por personas comunes, empresarios, políticos y hasta sociólogos.

Esta situación o cambio de mirada (*gaze*) aunque temporal —fue muy fácil para los medios y clase gobernante volver a la relación de subordinación que se acentuaba en cada pronunciamiento o regalo de instalaciones— transformó de múltiples maneras la manera de aprehender y palpar el espacio insular. En octubre de 2010 y en el marco del XXIII Concurso de Arte Eduardo León Jimenes, el artista David Perez (Karmadavis) presentó la obra *Estructura completa*, una documentación en video de un *performance* en el que un dominicano ciego, caminaba por la Calle Del Sol de Santiago de los Caballeros, cargando en sus brazos a una haitiana con discapacidades físico-motoras. En esta pieza, que se mostró más tarde en la Bienal de Venecia de 2011, el artista presentaba lo que él entiende es la situación de la isla y dejó algo muy claro: la posibilidad que tiene el arte contemporáneo y la cultura en general, de visualizar, cuestionar y actuar críticamente sobre problemáticas acuciantes. Lo que a



ISRAEL CÁRDENAS Y LAURA AMELIA GUZMÁN

JEAN GENTIL

2010

GUIÓN: ISRAEL CÁRDENAS Y LAURA AMELIA GUZMÁN

ACTOR: JEAN REMY GENTIL

CORTESÍA DE LOS ARTISTAS

otras parcelas de estudio e investigación les cuesta muchas palabras y estadísticas mostrar, si es que lo logran, a esta pieza le tomó los cinco minutos de visualización hacerlo comprender.

La pieza de David, que tuve la oportunidad de ver en su desarrollo en vivo, no solo nos hizo partícipes y testigos de una verdad, que solo haciéndola visible es posible reconocerla como tal, sino que planteó otras cuestiones que se han hecho visibles con el paso del tiempo. Un dominicano ciego, cargando una haitiana sin piernas recorrieron la calle más congestionada y comercial de Santiago de los Caballeros, como guía para el dominicano: las instrucciones de la haitiana... y así fueron avanzando... fue un recorrido accidentado, con momentos de confusión, la barrera del lenguaje, la inseguridad que produce el no ser realmente auto-suficiente, transitar por caminos desconocidos sin las herramientas adecuadas para hacerlo, dependiendo el uno del otro exclusivamente... ahí precisamente abrimos los ojos y vimos la isla, esa estructura completa trastabillante, llena de cicatrices, con discapacidades y fortalezas.... Entre esas otras cosas que evidenciaba, estaba la noción de territorio fragmentado y la importancia de la designación, en palabras y hechos del espacio como lugar de experiencia crítica. En *Estructura completa* fueron evidentes la percepción de los procesos de interdependencia insular por parte de la mayoría (en ambos lados de la isla), la insignificancia de las polaridades binarias y la trascendencia de un lenguaje que realmente no compartimos *versus* un territorio que sí compartimos.

PROPIEDAD Y DESPLAZAMIENTO

El largometraje *Jean Gentil* nueva vez en las páginas de los diarios por su éxito internacional, nos volvía a provocar una reflexión crítica en la segunda mirada. Esta obra de Laura Guzmán e Israel Cárdenas muestra un segmento de la azarosa vida de Jean Remy Gentil, un inmigrante haitiano en territorio dominicano. Más que las cuitas del personaje —real por demás— la película estableció, por la maravillosa fotografía, dirección y manejo de los escenarios, todo en los marcos de la relatividad. La mirada, dejó de ser de soslayo para fijarse en puntos fundamentales de los espacios que habitó y transitó el contable y profesor Jean Remy Gentil. La relación del lugar con las acciones, la relación del personaje —persona— con ese lugar que entre líneas es nación, y la determinación de una posición ideológica de ese espacio y sus visualidades fueron fundamentales conclusiones en mi segunda mirada a *Jean Gentil*. Un espacio que este hombre no poseía aunque lo habitara, determinó, en mi acercamiento, esa definición del distanciamiento entre arraigo, pertenencia, reconocimiento y distanciamiento. Miguel de Mena plantea de manera muy lúcida esta ambigüedad y arenas movedizas cuando plantea que: «*Jean Gentil* es un *road movie* alejado de las consabidas acciones drásticas. El personaje central traza en su trayecto la búsqueda, encuentros y desencuentros de un ser agobiado por las condiciones del mercado. Bien que participe de un lugar en el espacio —en la historia—, pero no se agota. Los referentes son el Haití que ha dejado, el Santo Domingo que encuentra pero donde no se puede insertar, el capital humano de que dispone pero que no puede aprovechar».

Desde esta magnífica producción cinematográfica definimos algo que ya tenía bocetado en trabajos anteriores, y es que mucha de la producción visual relacionada con el espacio, con el territorio, puede verse desde vías que corren simultáneamente: la propiedad y el desplazamiento. Esa propiedad a la que nos referimos que dista un tanto de la tenencia podría más bien vincularse al arraigo y a la pertenencia. El desplazamiento, más que el simple trasiego entre espacios-nación era ese deslizamiento que se produce con movimientos milimétricos de posición y de estado de consciencia. Un apartamento con vista borrosa a un Santo Domingo fragmentado, una escalera y pasillos interminables, el aposento 10, el basurero, la calle, el patio, el carro público, la construcción —desde abajo y desde arriba, desde sus vísceras y desde su mecánica condición de hormiguero—, el peaje, la carretera a Samaná, la choza, el limitadísimo espacio del sillín de una moto en movimiento... Lanza del Norte². Ese desplazamiento en un mismo sitio, ideológicamente hablando, iba dibujando esa condición nomádica de Jean Remy Gentil, y con ella, la de todos nosotros. La insatisfacción es también otra manera de desplazamiento. Por un momento, ese espacio de desplazamiento de *Jean Gentil* deja de ser lugar-nación para transfigurarse en espacios simbólicos de interacción y negociación social y nacional (de las dos naciones). El constante movimiento y traslado del personaje va desfigurando las propias definiciones territoriales, ideológicas, de clase y hasta de oficio de cada espacio. Laura Guzmán e Israel Cárdenas, los directores de *Jean Gentil*, recogen, seleccionan, informan y ocupan el paisaje en cada cuadro. Y aunque la historia está definitivamente hilada y determinada por la isla, desde su mirada el paisaje se transforma en una especie de lugar anónimo y difuso, en transición, con la levedad y precariedad de una especie en extinción.

Es un hecho que cuestiones que pertenecen a las esferas de lo geo-político conforman muchas de nuestras nociones y percepciones de lo que llamamos lugar. La paradoja de los

2. N.d.E. Pueblo de la provincia de Samaná, Rep. Dominicana.

acercamientos que parten de lo geo-político, sin embargo, es que aunque comprenden en un espacio cartográfico muchas ideas que pertenecen a otros ámbitos, en caso más pertinentes (como el cultural y el migratorio), condenan la mirada y la percepción al reduccionismo de la cartografía establecida, dibujada por otros. La llamada «trampa territorial» de John Agnew³ asume que hay ciertos procesos soberanos de un territorio por llamarse estado, y que sus procesos están cuidadosamente separados en lo doméstico y lo extranjero; sin embargo, lo que pudimos observar a través de algunas propuestas fotográficas de algunos autores es cómo esas fronteras son absolutamente permeables y como la jurisdicción del territorio es completamente abstracta e imprecisa.

A la fotografía, como al lugar, es imposible abordarla en singular. Cada construcción (del espacio, o fotográfica, por mencionar las dos que están en juego en este acercamiento) es en sí un conjunto de visualidades y nociones que se sobreponen y se transforman constantemente. Por lo mismo, el lugar, y las estrategias narrativas que lo enuncian, son múltiples. Por la construcción visual de un espacio, un lugar, comprendo más que la visualización de un territorio físico, es la posible configuración de un lugar que se desarrolla (o que deviene) desde la intersección, desde la confluencia de territorios mentales, producciones simbólicas y la migración de personas y, por consiguiente, de ideas y producciones culturales.

En cualquier caso, en la producción fotográfica de Quisqueya Henríquez, a quien abordaré más adelante, se produce de manera muy evidente el fenómeno de la intertextualidad relacionada fundamentalmente con el lugar como estrategia narrativa, no como una simple forma de superponer espacios, tiempos o maneras de ver, sino como el desarrollo de una forma diferente de visualidad que se distancia de la reglamentaria —hasta este momento— imagen declaratoria y denunciante, para ubicarse en ese territorio desdibujado de la intervisualidad. El concepto de intervisualidad, que se aviene con las líneas de reflexión de este acercamiento, lo desarrolla Nicholas Mirzoeff derivándolo a su vez del concepto de intertextualidad.

SECTORES FORMALES, SECTORES INFORMALES

En un texto que apareció hace un buen tiempo en un suplemento periodístico, el intelectual dominicano Andrés L. Mateo planteaba que la ciudad de Santo Domingo podía ser leída como una metáfora del poder político desde el urbanismo y la arquitectura. Si aplicamos esa idea a la lectura actual de la ciudad, es indiscutible que el sector informal de la economía juega un papel preponderante en la configuración visual del Santo Domingo contemporáneo. Evidentemente, junto a los monumentos, estatuas, depósitos de basura y edificios de vivienda: los buhoneros, tarantines y puestos de venta dispuestos en la vía pública se convierten en elementos esenciales para interpretarla. *Tienda ambulante* es una obra en la que Quisqueya Henríquez reproduce un espacio de venta ambulante, de los múltiples que abundan en la ciudad de Santo Domingo. Esta serie (a la que pertenece la obra mencionada) titulada *Espacios públicos*, evalúa el comportamiento del sujeto en el espacio público, la apropiación del lugar por sus habitantes y la conformación de un sistema de señales urbanas a partir de la disposición arbitraria de estos espacios de comercio. La posibilidad, muy a tono con el campo de acción de la intervisualidad, de imbricar lo informal (el sector económico) con lo formal (el arte) es también una de las intenciones cardinales de la artista. Este

3. AGNEW, John: «The Territorial Trap: The Geographical Assumptions of International Relations Theory». *Review of International Political Economy*, 1994, pp. 53-80.



QUISQUEYA HENRÍQUEZ

TIENDA AMBULANTE (DE LA SERIE ESPACIOS PÚBLICOS)

2010

FOTOGRAFÍA COLOR

CORTESÍA DE LA ARTISTA



ADLER GUERRIER

FLANEUR (NYC/MIA)

2002

FOTOGRAFÍA COLOR

CORTESÍA DEL ARTISTA

vínculo, que se da fundamental e inicialmente en el terreno del lenguaje (formal-informal) se extrapola a las contradicciones, los antagonismos y oposiciones que han informado toda la obra de Quisqueya. Por un lado yuxtapone en conformidad (a diferencia de por oposición) estos conceptos y al tiempo nos da claves para examinar y reflexionar sobre la propia dinámica del sistema de las instituciones del arte, el propio producto cultural en sí y, de paso, de la economía. Igualmente, la artista usa el elemento del efecto sorpresa que generan estos vendedores nómadas, quienes aparecen en cualquier lugar, en espacios donde todo pareciera estar en orden y normado, planteando un ruido en el sistema, descomponiendo los márgenes y las configuraciones del territorio que se apropian. Quisqueya evidencia la existencia de estos espacios como *landmarks* o monumentos, que en vez de funcionar a nivel patrimonial (una catedral) o económico (un inmueble costoso), funcionan a nivel descriptivo de un estado de cosas, social y económico. Quisqueya plantea que: «El territorio no existe en tanto yo pueda usar y desusar todo, absolutamente todo lo que ha creado la humanidad para hacer arte. No me refiero a los medios si no al legado histórico y el uso posmoderno del mismo. De hecho ya no hay territorios en el arte, aunque el Mercado patalee para sostenerlos. Pero sí existen en muchas otras esferas de la vida humana, sobre todo los territorios que se reafirman por la condición social y económica».

Por otro lado, las obras *Untitled (flaneur nyc/mia)* y *after/for/with (Mingus, Ellington, MJQ)* de Adler Guerrier fueron concebidas a partir de una estructura narrativa que se genera desde el tránsito por la ciudad, examinando sus vistas e imágenes, según Guerrier: «modificar la percepción de un lugar se ha convertido en una técnica para pensar sobre el espacio, el lugar y la ciudad». Para estas piezas, y mucho de su otra producción, este artista se nutre conceptualmente del individuo educado, bohemio y observador, casi de *voyeur* del fenómeno ciudadano (*flaneur*) de Walter Benjamin. En contraste con esta visión del *flaneur* como personaje errático que observa irresponsablemente, casi al descuido, y se deja sorprender, Guerrier asume una visión reflexiva, crítica del espacio circundante. La posibilidad de reconstruir el espacio urbano a partir de la mirada es algo igual de importante al acto de observar. No solo nos pone en contacto con ciertos modelos mentales a partir de los cuales se reconoce y se reproduce el espacio urbano, sino que también propone la posibilidad de reinterpretarlo. El propio artista así lo asevera: «Los territorios pueden ser interpretados como escenarios, situaciones y narrativas específicas y/o con lugares dentro de una geografía más vasta. La fluidez de los manierismos e identidad del *flaneur* le permite una visión compartimentada de estos territorios». Según Derek Murray, lo que impacta de esta producción de Guerrier «es su manipulación de los medios visuales para llevar al espectador en un viaje virtual que atraviesa el reino psíquico. Entendemos, a la vez, que al acercarse a la ciudad desde esta visión participativa, reconstructiva también examina ideas como colectividad, memoria y la construcción de un espacio habitable».

Espacios, lugares y narrativas fotográficas se intercalan en acercamientos críticos que indagan en la construcción del territorio individual y la configuración del colectivo. Proponen una manera alterna de verificar el territorio desde su propia ambigüedad conceptual y precisión formal. Desde esta producción se cuestionan las fronteras y el manejo de los flujos, el oscurecimiento de la trata y los tratos que se producen en ese lugar indefinido que llamamos isla.



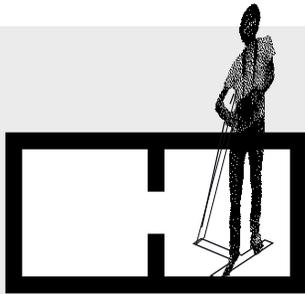
ADLER GUERRIER

AFTER/FOR/WITH (MINGUS, ELLINGTON, MJQ)

2002

FOTOGRAFÍAS COLOR

CORTESÍA DEL ARTISTA



Tatiana Fernández Geara Aleix Plademunt

RESIDENCIA ARTÍSTICA COMISARIADA JUNTO A MICHELLE RICARDO

SANTO DOMINGO, 2010 - 2012

COLECCIÓN DE 47 IMÁGENES REORDENADAS A PARTIR DE SEIS LÍNEAS DE TRABAJO: [1] FOTOGRAFÍAS TOMADAS EN REPÚBLICA DOMINICANA, (RD); [2] FOTOGRAFÍAS NO REALIZADAS EN REPÚBLICA DOMINICANA [3] FOTOGRAFÍAS SOBRE LA EVOLUCIÓN CRONOLÓGICA DE LA CEIBA, ÁRBOL DONDE CRISTÓBAL COLÓN AMARRÓ SU EMBARCACIÓN AL LLEGAR A LA ISLA; [4] FOTOGRAFÍAS MANIPULADAS DIGITALMENTE; [5] RETRATOS. [6] SERIE DE 2 FOTOGRAFÍAS TOMADAS ANTES DE QUE ACONTEZCA UNA ACCIÓN CONCRETA

FERROTIPOS, FOTOGRAFÍAS AL CLORO-BROMURO DE PLATA, FOTOGRAFÍA COLOR DE REVELADO CROMÓGENO, IMPRESIÓN ELECTRÓNICA OBTENIDA POR INYECCIÓN DE TINTA, AMBROTIPOS

EN ESTAS PÁGINAS SE PRESENTAN UNA SELECCIÓN REALIZADA POR LOS ARTISTAS DE 11 IMÁGENES QUE RESPONDEN A LAS SEIS LÍNEAS DE TRABAJO QUE HAN ELABORADO.

CORTESÍA DE LOS ARTISTAS

Cree

Cree. Santo Domingo, la ciudad de los reflejos

Michelle Ricardo

Hablar desde la experiencia, desde la vivencia concreta que se despliega sobre la ciudad, el trajín invaluable del saberse isleño. Hay toda una función pragmática que se desvincula de este estado perenne. La República Dominicana goza de ser, ante la Historia occidental, la primera colonia europea de América, donde las ciudades se edificaron atendiendo a un emblema de progreso, civilización y bienestar. Acontecimiento que con el pasar de los años, se ha transformado en una actitud maniqueísta que aún hoy en día se explaya por el territorio.

El dominicano se suscribe a estos planteamientos y construye su visión de identidad amarrado a estos tres elementos, que se reproducen una y otra vez, creando un ideal invaluable que se redefine cada tanto. Así, existe en el espacio una necesidad de crear estructuras «morfológicamente correctas» para representar el estado de progreso; la obsesión por el emblema se traduce en una situación que nuestras administraciones han aprovechado para edificar sus discursos, y cuyas narraciones, reflejan un prototípico imaginario local que se produce dentro de nuestra frontera. En lo referente a la necesidad de bienestar, ésta se manifiesta en un ejercicio de autoconvencimiento a través de anuncios publicitarios, campañas de gobiernos, perfiles personales de redes sociales e imágenes de formación diaria.

Cree es el título de la experiencia compartida entre Tatiana Fernández Geara y Aleix Plademunt, quienes comparten estilos de trabajo desiguales en apariencia, y no fue hasta la llegada de Aleix al país, entre diálogos y con un intercambio de impresiones, que ambos determinaron que el punto de convergencia entre sus obras radicaba en el carácter de verdad con el que asumían su producción fotográfica. El resultado es una colección de imágenes reordenadas y sin un nexo común aparentemente, que ensayan otras lógicas geográficas, temporales e incluso fotográficas y cuyas lecturas surgen del desorden en la reunión de significantes de la ciudad. En este sentido, la fotografía como *reflejo*.

Esta *noción de reflejo* es la que incita a los artistas a desvelar el misticismo relacionado con la imagen fotográfica. Con dos vivencias bien disímiles, una formada como protagonista y la otra como extranjero, espectador de la visión de Caribe exótico que se proyecta contradictorio, con malestares de marginalidad, manifestando el desarraigo del paraíso que se asocia a la República Dominicana. Sin embargo, Santo Domingo es una ciudad que se corresponde con las articulaciones de vida de las metrópolis contemporáneas, al menos en apariencia. Y es así como se empiezan a cuestionar los planteamientos y reconocimientos territoriales por el grupo que formaron Aleix, Tatiana y nosotras, las curadoras. Lo que gestó en los artistas el empeño por desaprender sobre sus percepciones, laborando desde la malversación de las imágenes del territorio «caribeño», para llenarlos de sus propios paradigmas.

A partir de imágenes históricas del Archivo Nacional de la República Dominicana, de fotografías domésticas y algunas otras imágenes tomadas durante el encuentro, el trabajo se conforma como una reflexión sobre los límites de la fotografía, desde el cuestionamiento de sus fuentes, su valor de uso y, en definitiva, su veracidad. La obra, formada por 47 fotografías de dimensiones variables, se enfrenta a este diálogo. Las imágenes cuentan historias de



SANTO DOMINGO, RD. 2010

IMPRESIÓN ELECTRÓNICA OBTENIDA POR INYECCIÓN DE TINTA

20 X 25 CM.

lugares, de momentos, de personas, de tiempo. Hablan sobre construcciones simbólicas del espacio, entorno al espacio, sobre lo conocido. La serie de fotografías encara a los espectadores a reflexionar sobre lo que definimos como real desde una posición ambigua, y en clara ironía con esos grandes relatos que se exportan frecuentemente de la isla: el pasado colonial, la dictadura de Trujillo, o la división de la isla en dos Estados: Haití y República Dominicana, entre otros.

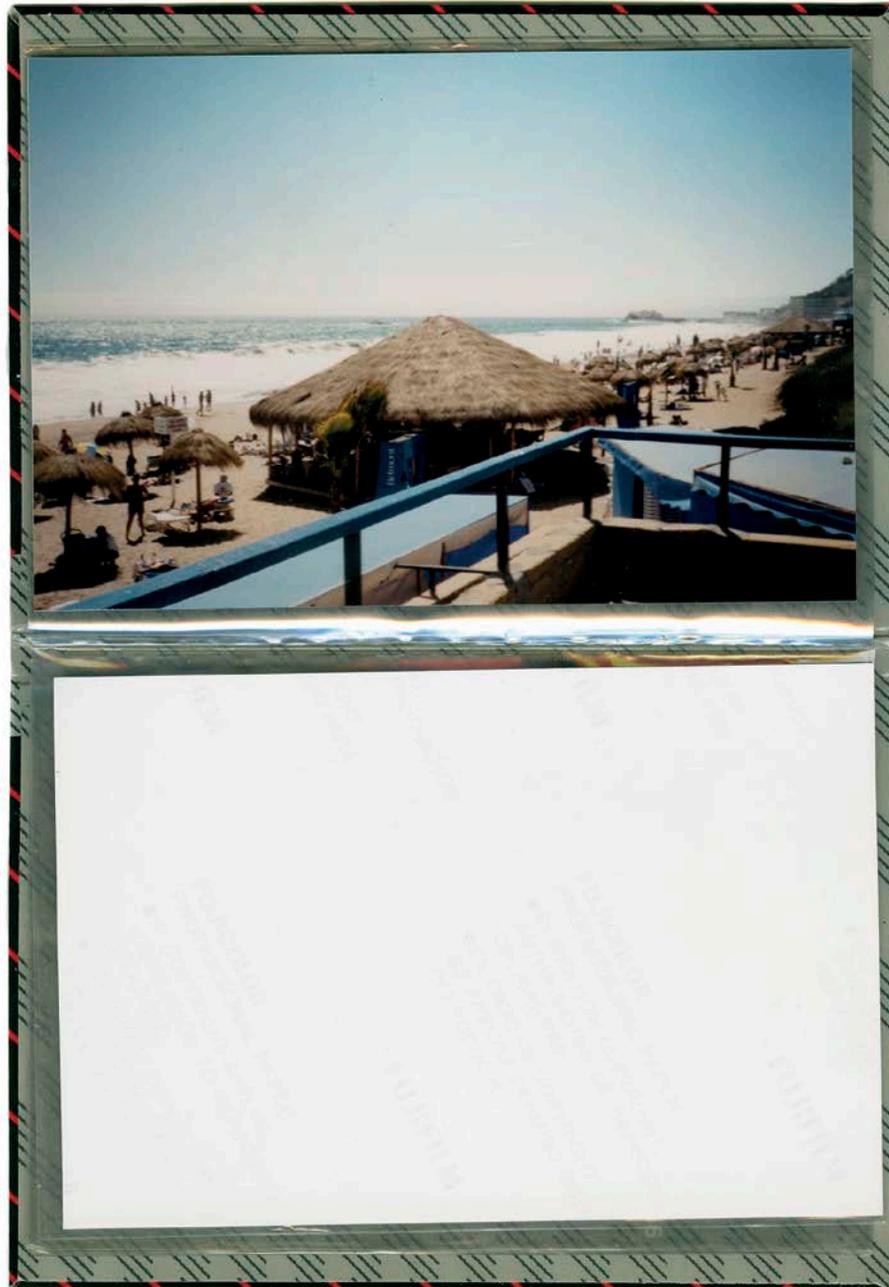
Así se presenta el trabajo de Aleix y Tatiana, con naturaleza perturbadora, en donde la fotografía muestra lugares del territorio dominicano que pueden ser reconocidos o no. Un trabajo que violenta la parsimonia del *reflejo* e indagan en el presente de una ciudad y sus posos culturales. *Deconstruyendo* el Caribe, creando la posibilidad de liberarnos de las obsesiones o enfermándonos a él aún más, porque el espacio autóctono es recíproco con los demás. Es la posibilidad mimética de los no-lugares, lo que llama a la reflexión de la relación del sujeto con su entorno, y con esto, ¿se puede determinar una identidad autónoma? Los artistas trajeron la fotografía para extrapolarla de los límites y fronteras, como los espacios en movimientos.



SAN FRANCISCO DE MACORÍS. DUARTE, RD. 1971

FOTOGRAFÍA AL CLORURO-BROMURO DE PLATA

9 X 13 CM.



BÁVARO. LA ALTAGRACIA, RD. 1990

FOTOGRAFÍA COLOR DE REVELADO CROMÓGENO

10 X 15 CM.



MANIFESTACIÓN HORACISTA. SANTO DOMINGO, RD. 1924

FOTOGRAFÍA. FERROTIPO

12 X 10 CM.



DUBAI, EMIRATOS ÁRABES. 1923

FOTOGRAFÍA. FERROTIPO

12 X 10 CM.



JARABACOA. LA VEGA, RD. 1982

FOTOGRAFÍA COLOR DE REVELADO CROMÓGENO

9 X 12,4 CM.



SAMANÁ, RD. 1940

FOTOGRAFÍA. FERROTIPO

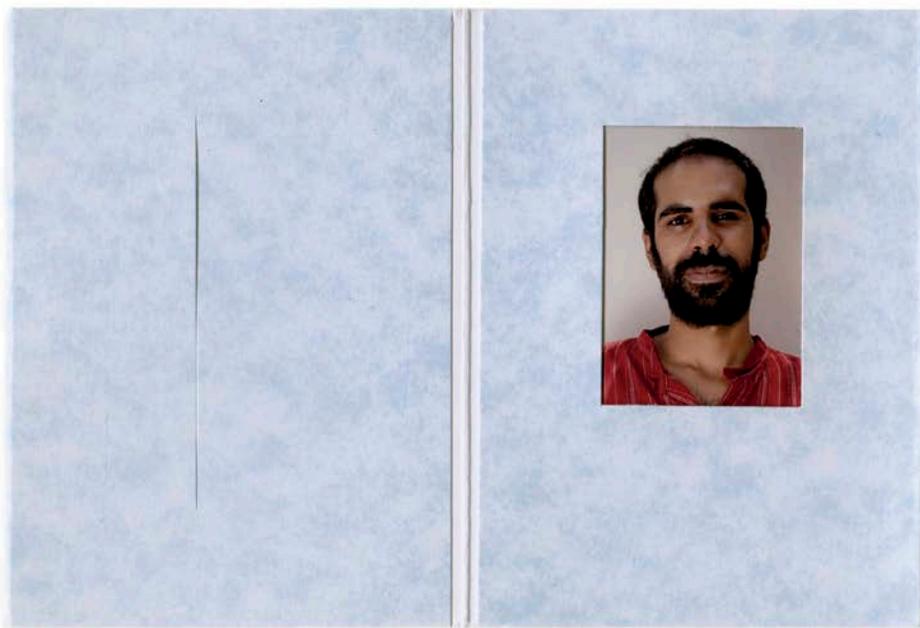
12 X 10 CM.



*CEIBA DONDE COLÓN AMARRÓ SU
CARABELA. SANTO DOMINGO, RD. 1915*

FOTOGRAFÍA. FERROTIPO

12 X 10 CM.



YOUSSEFF BOULMANE, MARRUECOS. 2010

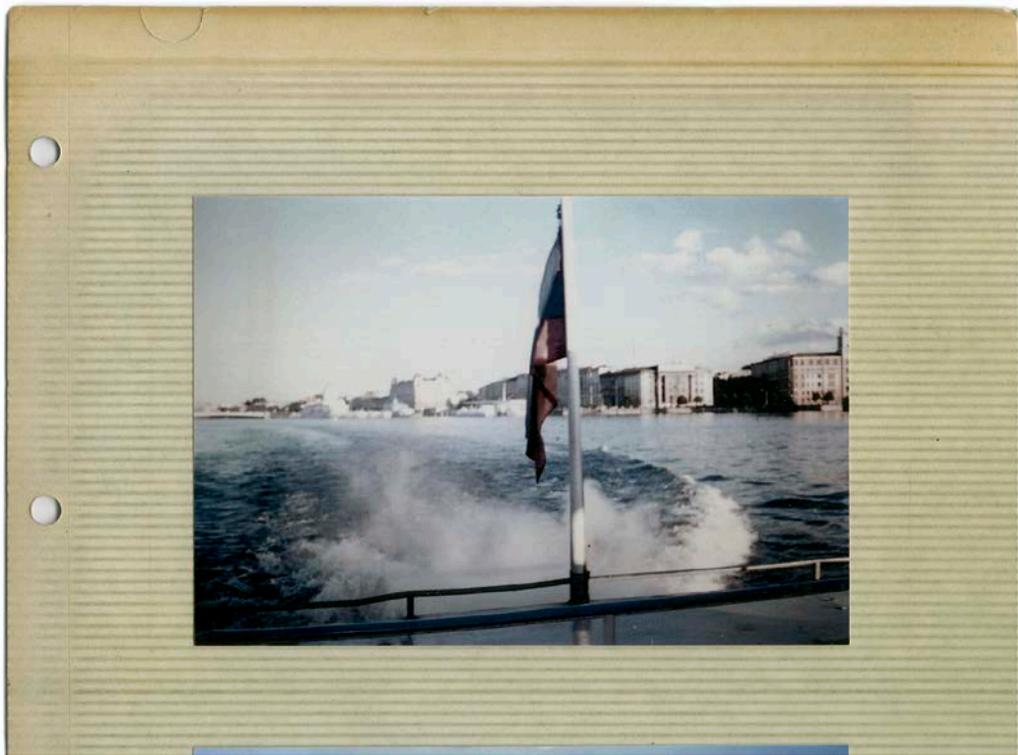
FOTOGRAFÍA COLOR DE REVELADO CROMÓGENO

3,4 X 4 CM.

VANCOUVER, CANADÁ. 2010

IMPRESIÓN ELECTRÓNICA OBTENIDA POR INYECCIÓN DE TINTA

16,5 X 25 CM.

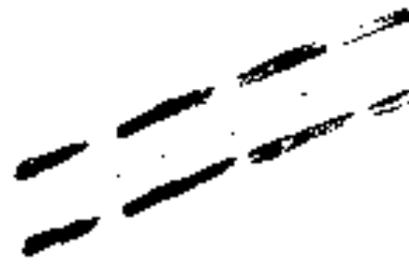


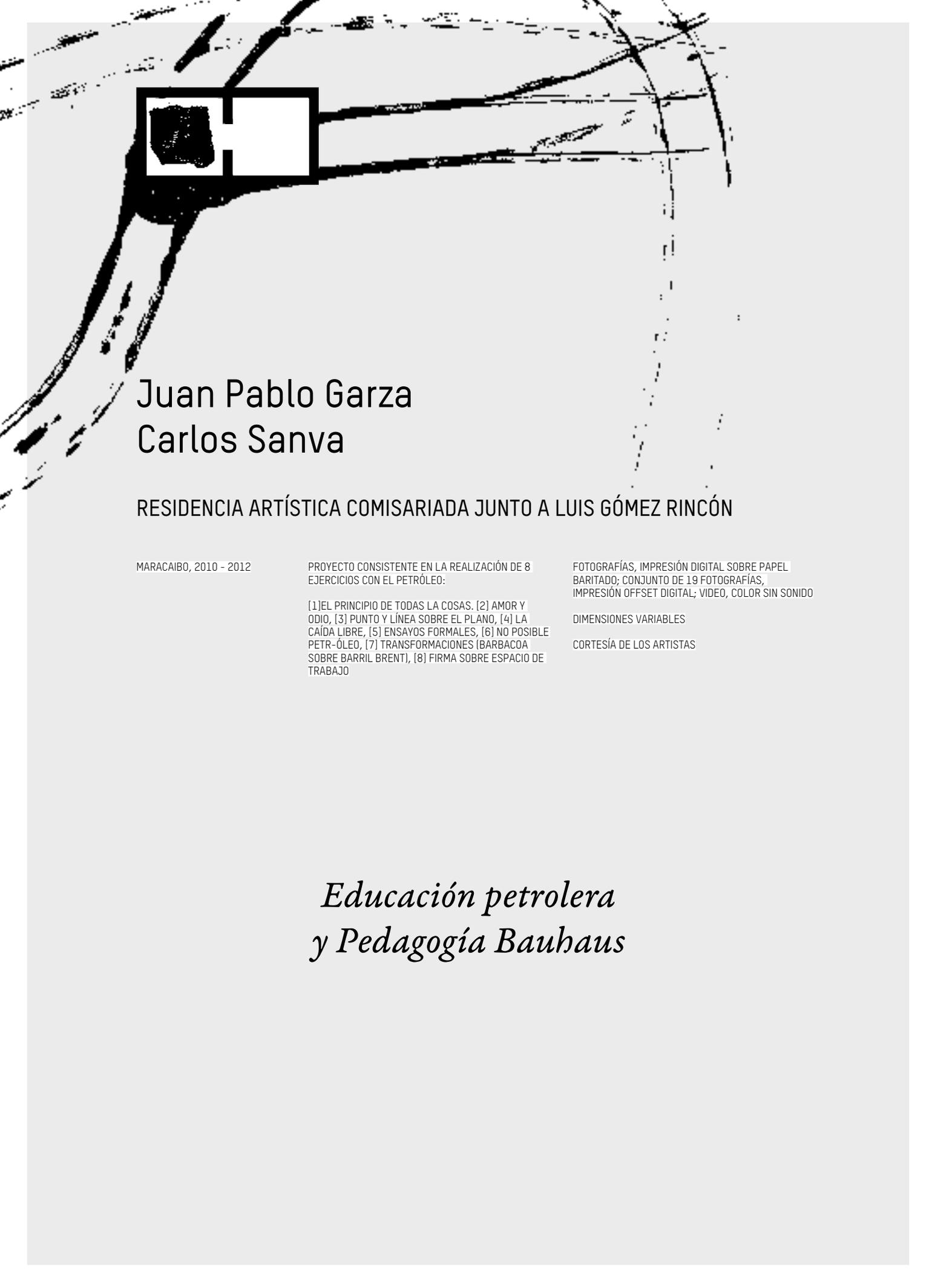
CABO HAITIANO, HAITÍ. 11-01-10

FOTOGRAFÍA COLOR DE REVELADO CROMÓGENO

10 X 15 CM.







Juan Pablo Garza Carlos Sanva

RESIDENCIA ARTÍSTICA COMISARIADA JUNTO A LUIS GÓMEZ RINCÓN

MARACAIBO, 2010 - 2012

PROYECTO CONSISTENTE EN LA REALIZACIÓN DE 8 EJERCICIOS CON EL PETRÓLEO:

[1] EL PRINCIPIO DE TODAS LAS COSAS. [2] AMOR Y ODIO, [3] PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO, [4] LA CAÍDA LIBRE, [5] ENSAYOS FORMALES, [6] NO POSIBLE PETR-ÓLEO, [7] TRANSFORMACIONES (BARBACOA SOBRE BARRIL BRENT), [8] FIRMA SOBRE ESPACIO DE TRABAJO

FOTOGRAFÍAS, IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL BARITADO; CONJUNTO DE 19 FOTOGRAFÍAS, IMPRESIÓN OFFSET DIGITAL; VIDEO, COLOR SIN SONIDO

DIMENSIONES VARIABLES

CORTESÍA DE LOS ARTISTAS

*Educación petrolera
y Pedagogía Bauhaus*

El petróleo es bitumen¹

Luis Gómez R.

El Estado Zulia y su capital Maracaibo forman la región desde la que se extrae el noventa por ciento del crudo venezolano. Desde los años 30, cuando desde la tierra «reventaron» los primeros yacimientos, la visibilidad del Estado ha estado definida principalmente en este rubro. Un territorio, el Zulia, que se ha caracterizado desde entonces por el intercambio comercial y el lago de Maracaibo como su escenario de acción; una dinámica que consolida la imagen innovadora de la región por sus muchos aportes en la vida cultural y científica del país. En Maracaibo se dieron cita los más importantes eventos de la época: primera región con servicio de electricidad; primera película proyectada; primer aeromotor; primer congreso de medicina unido a acontecimientos socio-culturales de envergadura: presentaciones de Carlos Gardel, Anna Pavlova y Joe Lewis, entre otros.

Hoy, Maracaibo es una ciudad que «desconoce» ese lago, que urbanísticamente le da la espalda y que se diferencia de manera importante de su costa oriental donde se concentra toda la industria de extracción del «oro negro».

Juan Pablo Garza y Carlos Sanva decidieron trabajar sobre el crudo venezolano y desarrollar un proyecto bajo una premisa de investigación que marcará la experiencia artística de ambos: asumir el petróleo a partir de su naturaleza formal y todo el potencial plástico de la sustancia, o como los propios artistas señalan considerándolo «[...] desde un punto de vista matérico, como elemento, como pigmento, tachón, manchón».

El ***encuentro-olfato***² fue la primera capa de abordaje del proyecto en sitio, que se inició con el contacto personal de los artistas. A esto le siguieron las actividades de instalación en el taller-estudio-vivienda, el intercambio de experiencias profesionales previas y luego el pro-

1. N. d. A. El betún o bitumen es una mezcla de líquidos orgánicos altamente viscosa, negra, pegajosa, completamente soluble en disulfuro de carbono y compuesta principalmente por hidrocarburos aromáticos policíclicos.

2. N. d. E. Se ha respetado el uso de negritas utilizado por el autor en el texto original.

ceso de adaptación, estructuración y zonificación del espacio de trabajo según necesidades funcionales. (Según los artistas: «**invasión del taller**»).

De manera casi paralela los artistas inician el proceso de **documentación**, «**mapa de pensamientos**» y **primeros encuentros** con el material, abordando la investigación bibliográfica, hemerográfica y audiovisual que produjo el diseño de un estudio sistemático de las imágenes a posteriori y anotaciones acumuladas para generar los primeros esbozos de la obra en macro, como un **cuerpo procesual-experimental** asumido como esquema de trabajo abierto para sistematizar en el tiempo establecido la investigación y producción del proyecto planteado y sus obras, que dieron pistas a precisar los puntos de encuentro y las líneas de conexión a través de un laboratorio creativo con características cargadas de «visceralidad».

De igual talante se considera y asume la inevitable relación del material en la dinámica económica, política y socio-cultural, presencia histórica y su influencia global, exponiendo un juego de «significantes» que son asumidos *ad libitum*.

El «petróleo» se define como vía de estudio, que genera a su vez líneas imaginarias que señalan y unen puntos de interés dibujando «**obras semilla**» que a su vez abren la posibilidad de otras obras que podrían abordarse o quedarse planteadas y desarrollarse en el futuro. Del análisis subyacen términos como comunicación, identidad, encuentro, y algunas posturas discursivas previas: «*[...]el estadio político y social no se hará evidente en las obras, sino que le deja el trabajo a los diferentes públicos*».

De seguido, con base a las pautas anteriormente descritas se inicia la ejecución técnica del proyecto, a la manera de un **juego experimental formal** con el petróleo como materia pura, los artistas organizan una serie de experiencias prácticas con cierto grado de premeditación, el objeto era producir una o varias imágenes que concertarían la obra final. Se inician una serie de experimentos primarios con el petróleo: pintar con el material, congelarlo, quemarlo, olerlo, diluirlo, tocarlo, manchar con él, para lograr descubrirlo, «mirarlo *con detenimiento*» como nunca antes ninguno lo había experimentado hasta llegar a reflexiones inevitables: el crudo como ente conector de los pueblos, (la carretera, la gasolina, la luz).

A través de estas prácticas se logra una plataforma experiencial del encuentro que soporta los resultados cargados de una coherencia casi matemática. Se realizó un cuerpo de trabajo a partir del registro de los resultados de estas experimentaciones, unas premeditadas y otras más espontáneas que post selección forman parte de la propuesta expositiva. Cada uno de los ejercicios son abordados de manera singular en el cotidiano (barril convertido en barbacoa), intervención del material (miccionando sobre él) con mezcla de acciones: registro del contacto directo, los sitios de explotación, las experiencias «no resueltas», el espacio de trabajo, la experiencia pictórica, las líneas de composición, la inevitable presencia sobre él, conforman parte de las ópticas utilizadas.

En toda esta experiencia el apoyo curatorial local se centró en propiciar y monitorear esas acciones factibles dentro del proceso y de alguna manera delimitar y delinear la erupción de ideas que afloraron en la investigación.

El bitumen sobre todo es un residuo de fondo. Esta podría ser otra base de las argumentaciones ya que al quemarlo y olerlo, se convierte en materia de fondo, de donde nace la creación y la obra, haciéndolo residuo, transgrediendo el sentido común, saltando vallas... persiguiéndolo, atrapándolo como si esa materia inorgánica estuviera viva... (Es posible). Creo, se ingeniaron la investigación y el método para justificar su búsqueda visceral sobre ese material con el que abrirían camino a la creación.

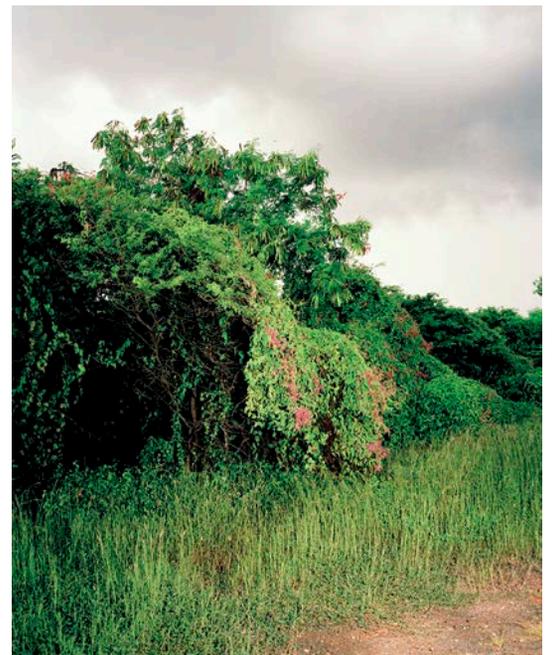
Bajo el título de *Educación petrolera*, esta propuesta realizada a dos miradas fusionadas, en las que según Sanva y Garza: «[...] subyace la tensión que genera la ausencia de esos significantes evidentes, dogmas y estigmas de la sociedad venezolana», se consolida con una lectura hilvanada que centra esa apertura, en la mirada al material con un resultado sencillo, profundo, referencial y detonante de nuevos abordajes. Un compendio de fotografías que también parecen dibujos... el dibujo es considerado como el rasgo más antiguo del hombre... como la huella, como la mancha más antigua... como el petróleo que llora de las piedras.



[1] EL PRINCIPIO DE TODAS LA COSAS

FOTOGRAFÍA, IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL
BARITADO (120 X100 CM.)

3 FOTOGRAFÍAS, IMPRESIÓN OFFSET DIGITAL. INKJET
SOBRE BARITADO DIGITAL (DIMENSIONES VARIABLES)





[2] AMOR Y ODIO

FOTOGRAFÍA

2 FOTOGRAFÍAS, IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL BARITADO

60 X 50 CM. CADA UNA



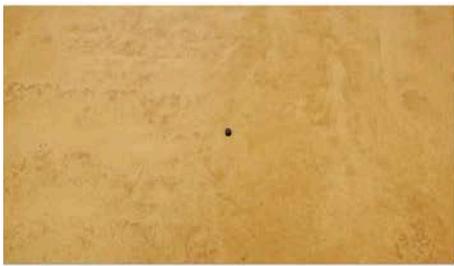


[3] PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO

FOTOGRAFÍA Y VÍDEO

FOTOGRAFÍA, IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL BARITADO [120 X 100 CM.]

2 FOTOGRAFÍAS, IMPRESIÓN OFFSET DIGITAL (DIMENSIONES VARIABLES); VIDEO. MONITOR ENMARCADO. AUDIO. 13''





[4] LA CAÍDA LIBRE

FOTOGRAFÍA

FOTOGRAFÍA, IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL BARITADO (60 X 50 CM.)

5 FOTOGRAFÍAS IMPRESIÓN OFFSET DIGITAL (DIMENSIONES VARIABLES)





[5] ENSAYOS FORMALES

FOTOGRAFÍA

FOTOGRAFÍA, IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL BARITADO (120 X100 CM)

FOTOGRAFÍA IMPRESIÓN OFFSET DIGITAL (DIMENSIONES VARIABLES)



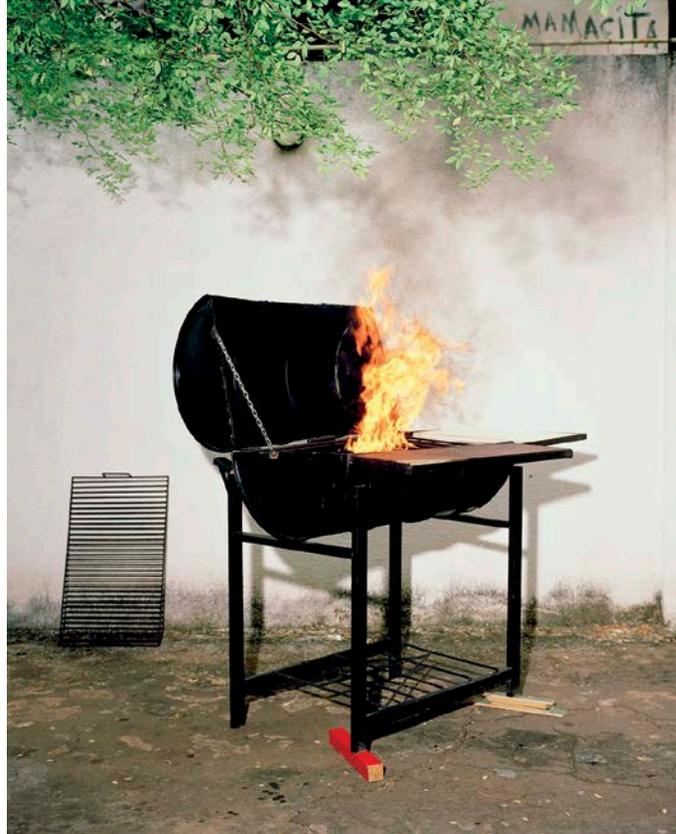
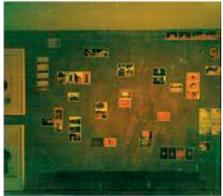


[6] NO POSIBLE PETR-ÓLEO

FOTOGRAFÍA

2 FOTOGRAFÍAS IMPRESIÓN OFFSET DIGITAL (DIMENSIONES VARIABLES)





[7] TRANSFORMACIONES (BARBACOA SOBRE BARRIL BRENT)

FOTOGRAFÍA

FOTOGRAFÍA, IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL BARITADO. (60 X 80 CM.)

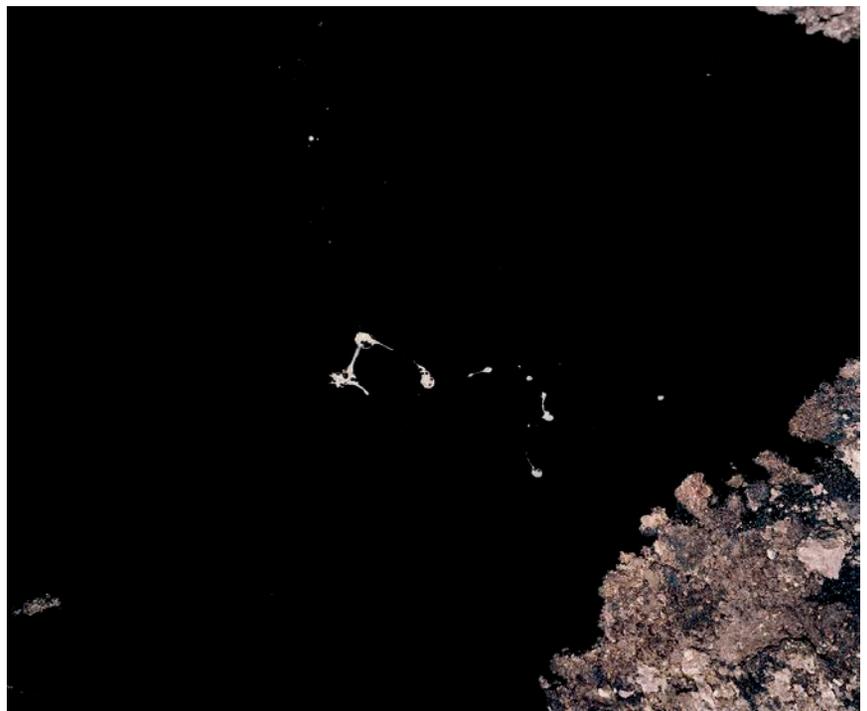
4 FOTOGRAFÍAS IMPRESIÓN OFFSET DIGITAL (DIMENSIONES VARIABLES)

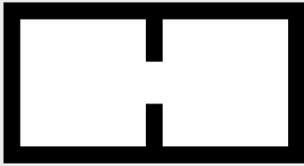
[8] FIRMA SOBRE ESPACIO DE TRABAJO

FOTOGRAFÍA

FOTOGRAFÍA, IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL BARITADO (120 X100 CM.)

FOTOGRAFÍA IMPRESIÓN OFFSET DIGITAL (DIMENSIONES VARIABLES)





Un arte austero y una vida exuberante

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua

El pasado diciembre, una revista especializada en artes visuales preguntaba a distintas personalidades sobre lo más reseñable en ese mismo ámbito durante el año 2011. Uno de los nombres llamados a participar propuso un acontecimiento que rebasa, sin duda, los límites de lo que vendría a ser reconocido como un gesto artístico «convencional», y no porque supusiera en sí una renovación de la forma del arte o de las prácticas artísticas de un modo histórico, sino que vendría a rebasar esos límites porque quizá no resulte tan evidente si quisiera su valor artístico¹. Que el 15M —o aquello que de manera bastante despreocupada se ha llamado *movimiento 15M*— pueda considerarse un acontecimiento circunscrito al ámbito de lo artístico o lo estético es sólo una cuestión de *sensibilidad*. De sensibilidad y debido a ello, una cuestión de *posición* ante la realidad. Está aún por hacer —y no la podremos hacer aquí tampoco— una reflexión extensa en el contexto del arte sobre lo que en aquellas plazas anda o andaba ocurriendo, pero en estos breves comentarios en torno al «pensamiento colectivo, el pensar juntos, y/o la formación de comunidades en el mundo del arte», puede resultar de interés reparar en este acontecimiento, y en lo que se ha llamado, a partir de él, *creación de pensamiento colectivo*. Eso que quizá sea precisamente lo que rebasa ciertos límites de lo artístico y lo que nos obliga a una transformación de la sensibilidad y con ello, a un movimiento de posiciones que terminan por mover el mundo un poco.

Hay, en principio, un justo valor histórico en relación a la presumible «creatividad» e «innovación» que supone la política de este acontecimiento respecto de las viejas lógicas de lo político. En este *valor* convergen no sólo nuevas prácticas tecnológicas, sino también nuevos

1. «Cansados de ver el equilibrio entre política y economía decantarse definitivamente en favor de esta última, y siendo conscientes de que la oligarquía financiera determina nuestro destino de forma aún más directa de lo que el sector militar-industrial lo hizo durante el período fordista, una heterogénea multitud ocupó el centro de Madrid. Durante más de un mes, miles de personas se organizaron en tiendas improvisadas, hicieron oír sus exigencias y mostraron al mundo la necesidad de repensar los principios básicos de la política y la democracia. La llama de su indignación se extendió por todo el mundo, de Tokio a Nueva York pasando por las grandes capitales europeas. Muchos de los que comenzaron a ocupar plazas públicas subsisten de forma precaria desde el trabajo cognitivo, lo cual de ningún modo resulta ajeno al sector del arte y la cultura.» Texto propuesto por Manuel Borja Vilel (Director del MNCARS) en The Best of 2011 Artforum.com. Diciembre 2011. Texto disponible: <http://artforum.com/inprint/issue=201110&id=29552&pagenum=0>

Como prueba de escaso y escuálido debate que ha suscitado remitimos también a la crítica de David G. Torre: «El reina y el 15M», Salonkritik.net. Texto disponible en: http://salonkritik.net/10-11/2011/12/el_reina_y_el_15m_david_g_torr.php#more

ACAMPADA SOL, MAYO 2011

CORTESÍA DE GUSTAVO SANABRIA



ACAMPADA SOL, MAYO 2011

CORTESÍA DE RGSMP



decires, nuevas costumbres, nuevos lenguajes que contienen, de un modo inestable y movido sin duda, un amplio espectro de sensibilidades distintas. Pero no es ni mucho menos «lo nuevo» (resistiéndonos también al lenguaje neoliberal) lo único que puede ponerse en valor al respecto, pues esa misma novedad podría ser contrastada con algunas *viejas* formas que la descubrirían menos nueva².

La consigna tantas veces enunciada estos meses: *no nos representan*, impugna la representación-legitimidad que ostentan los distintos poderes sociales-estatales en tiempos de nacional capitalismo. Si consideramos que la noción de representación está en crisis es posible pensar que el sistema democrático también lo esté, en tanto que hemos creído pensando que el concepto de democracia depende directamente de la representación de nuestros

2. N. d. A. De entre las distintas relaciones e interpelaciones históricas surgidas a raíz del 15M: ágora, ciudad romana, medina, ciudadela medieval, desierto *a lo* Lawrence, Comuna de París, consejos obreros, pueblo sublevado de Madrid, revolución social, Zonas Temporalmente Autónomas... en esta breve nota compiladora se querría sugerir una mirada al acontecimiento en la cual la *economía* de ese movimiento, su espíritu, se constituiría sólo como modelo de derroche y despilfarro, más cercano al *potlatch* según lo comprende Marcel Mauss.

intereses y conflictos en el parlamento que ha sido elegido en las urnas³. La acción clausuradora ya ensayada en el ámbito de las representaciones artísticas (según pudiera entenderse a partir de algunas exitosas narrativas estéticas del siglo XX⁴) termina por extenderse al ámbito de lo político, si es que no era su principal escenario de conflicto. Ante esta crisis de la representación, en este marco se manifiestan —al igual que en la esfera artística— distintas tendencias: por un lado una expansión política de las competencias de la representación, que deslocaliza el «locus oficial» de la política profesional parlamentaria hacia lo que Bruno Latour llama una «atmósfera democrática», y que daría lugar a nuevas asambleas y redes político-sociales con toda legitimación para concursar en la res pública⁵. Por otro lado, existiría una *tendencia política* que se propondría «abolir toda instancia de la representación» para pasar a una cada vez más *misteriosa* «acción directa»⁶.

Como otros ya han apuntado inteligentemente por ahí⁷, la interrupción que comienza negando una representación dada, interpela, a su vez, a una potencia común y colectiva de autonomía, de representación con medios propios, y esto viene a presentarse como la capacidad y la oportunidad (se asuma o no) de darse a sí mismo, y por sí mismo, por *nosotros* mismos, precisamente aquello —democracia, legitimidad, comunidad, espacio público, igualdad...— que habitualmente se reclama *a los demás*, según las distintas representaciones que sustentan el régimen y que son sustentadas por él. Se impugna la representación y al mismo tiempo se renueva el contrato de valor de una comunidad con el significado mismo de representación, cuando una comunidad se autolegitima para dársela a sí misma. En-

3. «Las elecciones son realmente una representación del cambio, que no se traduce en absoluto al nivel de las acciones o del pensamiento. Me interesa el tema del lenguaje de la política porque tiene dos orígenes: el de la guerra, como los enemigos, las alianzas u ofensivas, y el teatral. En el fondo, la escena política es la representación de una batalla política. El problema es que muchas veces no hay más que una sola política; entonces la representación del conflicto es falsa porque incita a creer que existe un conflicto, allí donde en realidad se tiene un pensamiento político único. Estamos en un momento en que el lenguaje del teatro sirve para convencer de que todavía hay una guerra, cuando todos están de acuerdo dentro del mundo de la política» Entrevista realizada a Alain Badiou por el Centro Latinoamericano de creación e investigación teatral CELCIT. Texto disponible en Remiendo Teatro: <http://tinyurl.com/34rj6x>.

4. JAY, Martin: *Downcast eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French, Thought, Press*, University of California Press.. 1994.

5. «Esta exposición (*Making things public*, Karlsruhe, 2005) presenta nuevos desarrollos en herramientas parlamentarias, instrumentos democráticos, experimentos y métodos. El foco no está puesto en las grandes teorías políticas, sabemos cómo fracasaron completamente, pero sí en la artesanía y en los instrumentos de la democracia; en las tecnologías democráticas de la representación y de la acción. La pregunta: «¿Qué, es lo que es hecho público?» nos interesa menos que la pregunta: «¿Cómo, se hace para que esto ocurra?». La idea es arrojar luz en los mecanismos y procesos de decisión e involucrar a más personas en la acción». LATOUR, Bruno: *Making things public*, MIT Press, Cambridge, 2005. En castellano está disponible la traducción *readymade* de María Jesús Muñoz Pardo y Ana Rivero Esteban en la revista digital *BILBOQUET*, N°7 Real, junio 2006. Texto disponible en: <http://bilboquet.es/B7REAL/DOC/MakingThingsPublic.BRUNOLATOUR.esp.pdf>

6. «Il n'y a pas à poser une forme idéale à l'action. L'essentiel est que l'action se donne une forme qu'elle la suscite et ne la subisse pas. Cela suppose le partage d'une même position politique, géographique —comme les sections de la Commune de Paris pendant la Révolution Française—, ainsi que le partage d'un même savoir circulant. Quant à décider d'actions, tel pourrait être le principe: que chacun aille en reconnaissance, qu'on recoupe les renseignements, et la décision viendra d'elle même, elle nous prendra plus que nous ne la prendrons» COMITÉ INVISIBLE, «Saboter toute instance de représentation. Généraliser la palabre. Abolir les assemblées générales». [No hay que plantear una forma de acción ideal. Lo esencial es que la acción tenga una forma, que la suscite y no la padezca. Esto supone compartir una misma posición política, geográfica —como las secciones de la Comuna de París durante la Revolución francesa— y compartir también el mismo saber circulante. En cuanto a decidir las acciones, el principio podría ser éste: que cada uno reconozca el terreno, que se recorten las informaciones, y la decisión llegará por sí sola, nos alcanzará más que nosotros a ella].

7. Ver: *Estética del 15M (1) Cambio de Modelo*. En la web nohabiafuturo.blogspot.com/. Texto disponible en: <http://nohabiafuturo.blogspot.com/2011/12/estetica-del-15-m-1-cambio-de-modelo.html>

tonces cabría decir que no hay verdaderamente una crisis de la representación, porque las representaciones, de algún modo, siguen ahí, sino una crisis del valor de la representación, crisis de las representaciones dadas, asignadas, distribuidas o administradas, crisis en el modo en que éstas se dan, *vienen al mundo*, de la mano de un poder que parecería, según esa misma representación, eterno e indestructible. Parece más sencillo y posible imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo.

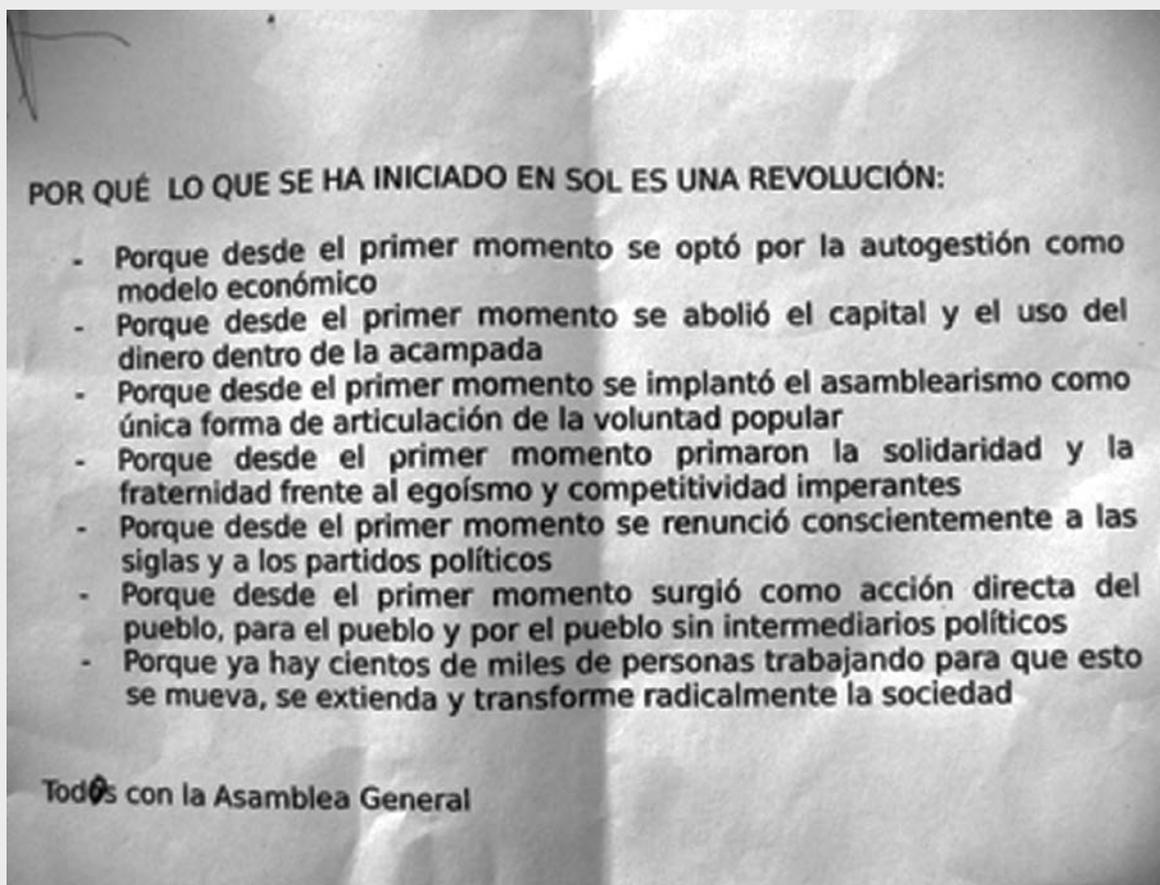
Se podría decir que el trabajo político durante aquellos días primaverales, al menos en Madrid, era al mismo tiempo una tarea estética, en tanto se trataba de encontrar y de crear una composición colectiva con la realidad, pero desde *otro lugar*, de otra manera, haciendo de ella otra cosa. Una sensibilidad que hiciera, por ejemplo, de lo tolerado hasta el momento, ya algo intolerable, de lo ilegal, algo completamente legítimo, de lo imposible algo posible, incluso que hiciera de los signos de la pobreza —dormir en la calle, rodeados de cartones en un glorioso ambiente chabolero...— un verdadero espacio de lujo. Lo que se interrumpía en las plazas eran los modos de estar en el mundo y la realidad, en su estatuto más básico si cabe: los modos de verlo, de decirlo, de tocarlo, de usarlo, de hacerlo y construirlo, de ocuparlo, de pensarlo. La particularidad es que esa nueva sensibilidad se presentaba como una oportunidad política en tanto era capaz de volverse del todo material, del todo pública, colectiva, y por lo tanto de vehicular una comunidad, capaz de repartir de otra manera el mundo de las separaciones efectuadas por el capitalismo. Una comunidad compuesta por aquellos a los que habitualmente se les impone el desencuentro (o si acaso la pertenencia a una *comunidad terrible*⁸), una comunidad de cualquiera, una colectividad de no importa quiénes, que en ocasiones se nos pareció a muchos también, como *un pueblo* que vino a liquidar, aunque fuera durante sólo unas semanas, las realidades que se imponen aún hoy. Una comunidad, tan desajustada como cualquier otra hasta el límite de la fractura, pero tan razonada y razonable como para verse capaz de otorgarse a sí misma, y no delegarla más en expertos o representantes, la tarea del razonamiento público, la tarea del *gobierno de las cosas*. La lucidez y las razones de aquellos a los que se les atribuía, sobre todo, la ignorancia, la incapacidad, la idiotez. Esa es la potencia que se descubrió o pudo descubrirse en la asamblea⁹.

Esta afirmación nos podría llevar a pensar en una singular consumación —efectuada casi por sorpresa— de la mítica relación histórica y política entre el arte y la vida. Si uno recuerda bien, durante aquellos días, *los artistas* no desempeñaron ningún papel especial, no tuvieron apenas nada que decir, o no dijeron más, o menos, o mejor, o peor que cualquier otro, y probablemente no hay más razón que la de afirmar que *su papel* (el papel que se le atribuye y supone en principio a cada artista) fue investido por el insobornable y temerario

8. Tesis sobre la comunidad terrible. Anónimo. Tiquun 2, 2001. Texto disponible en <http://esferapublica.org/comunidadterrible.pdf>

9. «¿Qué significa el hecho de que la asamblea se haya vuelto pública? En primer lugar, que un contrapoder está en las calles: esto quiere decir que estamos haciendo política, nos estamos organizando y no sólo autogestionando. La asamblea es un poder público horizontal, en que la iniciativa va de abajo a arriba, es una forma de democracia directa; se opone fundamentalmente al parlamentarismo, que siempre remite a formas de oligarquía que monopolizan la opinión y sólo piden la aclamación de la masa organizada en partidos (y cada vez más, desde la caída del muro, en un partido único, el partido de los oligarcas). En la asamblea el pueblo organiza su opinión de modo razonado: no cuenta el número de voces sino la calidad de las opiniones. Una opinión tiene más calidad cuanto más pluralidad de opiniones expresa, cuanto más se pone en el lugar de la pluralidad de modos de ver y de sentimientos de lo justo y de lo injusto que expresan estos modos de ver». Anónimo: ¿Qué hacer?. 30 de mayo de 2011.

Texto disponible en: <http://agenciamarienbad.wordpress.com/2011/05/30/%C2%BFque-hacer-30-de-mayo/>



PANFLETO ANÓNIMO DISTRIBUIDO EN ACAMPADA SOL. MAYO 2011

hacer de un pueblo —de algo parecido a un pueblo, a un verdadero nosotros emancipado de las representaciones que se le imponen— que comenzaba a sentirse en libertad:

«La lección emancipadora del artista, opuesta a término a la lección atontadora del profesor, es ésta: cada uno de nosotros es artista, en la medida en que efectúa un doble planteamiento; no se limita a ser un hombre de oficio sino que quiere de todo trabajo un medio de expresión. No se limita a experimentar sino que busca compartir».¹⁰

La comisión llamada «de artes», no era ni mucho menos necesaria, salvo porque en ella se encontraban, disponibles para cualquiera, los medios del arte (pinturas, papel, tijeras...) Todo el mundo pareció volverse artista en la medida en que *tomara parte* en esa interrupción de lo sensible, en la interrupción de esa servidumbre, que es lo que precisamente viene siendo administrado por todo tipo de mafias sociales.

10. RANCIÈRE, Jacques: *El maestro ignorante*. Disponible en: <http://www.centroalerta.cl/wp-content/uploads/2011/09/36-El-Maestro-Ignorante-Ranciere.pdf>



POPULAR ASSEMBLY IN SEGOVIA, OIL ON FRUITCASE. JIM.

JUNIO 2011

CORTESÍA DE SPANISHREVOLUTION.NET



PANCARTAS EN LA PUERTA DEL SOL. 18 MAYO 2011

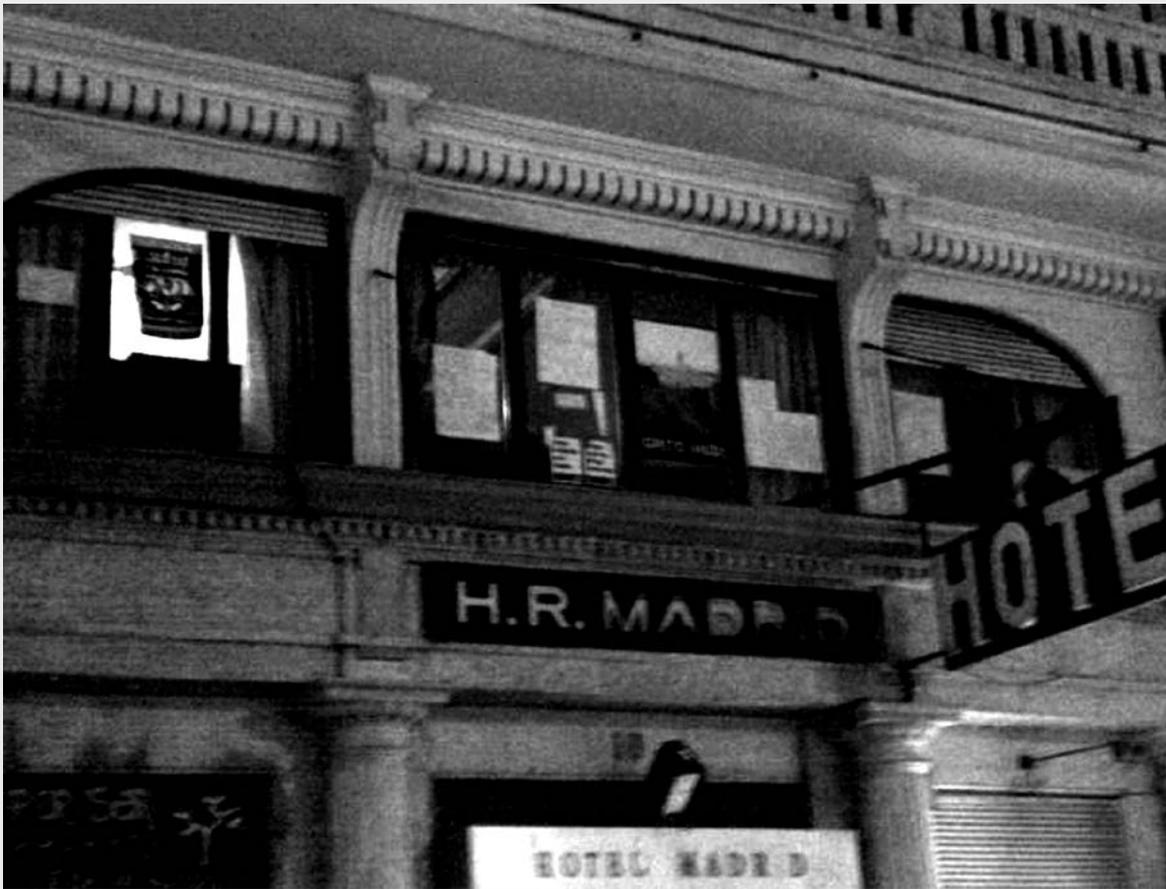
CORTESÍA DE RGSMP

Decimos aquí entonces que todo arte, todo *lenguaje del arte*, se volvió, afortunadamente, un poco *inútil* (libre, gratuito, despreocupado... gozoso) al mismo tiempo que decimos que todos se volvieron un poco artistas en tanto que creadores, en este caso, de mundo, de palabras, de formas, de imágenes, de voces, de mundos. Y eso nos permitió respirar un poco a todos.

«La única forma de ayudar a la creación es proteger a aquellos que no crean nada y que ni siquiera se interesan en el arte. Si cada relación social extraída de la miseria capitalista no es por necesidad una obra de arte en sí misma, si es, en definitiva, la única condición posible para que ocurra la obra de arte».¹¹

Para el que se detuviera, estas circunstancias ayudaban a aclarar muchas cosas y a resolver muchas fantasías que habitualmente tienen lugar en las narrativas, discursos y comentarios del mundo del arte en relación a la política o la llamada «esfera pública». El arte entonces, mientras duró aquel acontecimiento, además de *integral*, se volvió *austero* (algunas

11. FONTAINE, Claire: «Artistas ready-made y huelga humana: algunas aclaraciones», en: *Notas sobre economía libidinal*, MUSAC, León, 2011, p. 30.



UNA LUZ QUEDA ENCENDIDA EN EL HOTEL MADRID TRAS SU DESALOJO Y TAPIADO POR LA POLICÍA. MADRID, NOVIEMBRE 2011. CORTESÍA DE RGSMP

pancartas, algunos carteles, algunos ingenios, algunos poemas-consignas, bellos del todo probablemente, pero nada *extraordinarios* puestos en relación con las habituales extravagancias, ingenios, ocurrencias e ironías del mundo del arte) pero la vida se volvió *exuberante* (experiencia pura, enamoramiento constante, medio puro, condición para decir y hacer en común, en libertad e igualdad). Lo que resulta enormemente valioso aquí es la circunscripción del común a un *horizonte superable*. Mal que le pese a cualquier existencialismo¹².

La comunidad no pre-existe. Es algo que está o no está. Algo que *pasa por ahí*. O que *no pasa*. Que ocupa un espacio intermedio. Intersticial. Lo común no tiene más estructura que la de la igualdad. Acostumbramos a presuponer lo social, la socialidad y, peor aún, a presuponer la comunidad. Una comunidad de parados, de gays, de artistas, de delincuentes... Uno no deja de asombrarse, por ejemplo, ante ese gesto repetido hasta la convención de oficio en los estudios y escuelas de arquitectura, donde resuelven la complejidad de lo social a base de cortar y pegar con *photoshop* algunos grupos de individuos sobre sus proyectos. Así imagi-

12. Es conocida la afirmación sartriana «el comunismo es el horizonte insuperable de nuestro tiempo». Nos remitimos al libro de Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante* (Lom/Arcis, 2000) para ampliar esta noción de comunidad. Texto disponible en: <http://es.scribd.com/doc/18223929/La-Comunidad-Inoperante-JEANLUC-NANCY>. También remitimos a la web del proyecto curatorial de Valentín Roma titulado «*La comunidad inconfesable*» (que toma su nombre del libro homónimo de Maurice Blanchot [BLANCHOT, M.: *La comunidad inconfesable*, Arena, Madrid, 2002]). Ver: ROMA, Valentín: *La comunidad inconfesable*. [exposición]. Primer Pabellón de Cataluña. 53ª edición de la Bienal de Venecia, 2009. Textos disponibles en: <http://www.lacomunitatinconfessable.cat/proyecto/texto-curatorial/>



MADRID, JULIO 2011

CORTESÍA DE R6SMP

naron los arquitectos nuestras casas y plazas, presuponiendo que la socialidad *ocurriría*, y así las gobiernan los políticos a instancias de sus fuerzas del orden, que la circulación esté siempre asegurada, que nada imprevisto pase, que nada pueda durar... La lucha en las plazas fue un acto de resistencia contra el mundo que el enemigo impone mediante la creación de otro mundo que se dedica a otra cosa, ya no a los negocios, ya no a la desigualdad, ya no al aislamiento... Habría que tomarse un tiempo entonces para preguntarse sobre lo que en este sentido, en el de la comunidad, implicaría una experiencia política:

«Por todas estas razones es que ahora debemos hablar de una nueva justicia y primero tenemos que interrogarnos sobre la experiencia política que debe sustentarla. ¿Qué es una experiencia política? Es la experiencia del vínculo entre los hombres, un vínculo que crea una comunidad entre ellos. La dimensión y la profundidad política de una sociedad están íntimamente relacionadas con el tipo de vínculo que han establecido los hombres que la conforman. Hay que preguntarnos, ¿cuál es el vínculo que hoy nos une como sociedad?, ¿cuál es la expresión de nuestra experiencia política? Probablemente no existe. No son sin duda, las elecciones. No son las leyes que hoy rigen al país. No es, como quieren hacernos creer, el combate a la delincuencia organizada o al terrorismo. El vínculo que había ente nosotros se ha roto y, al romperse, se anuló toda posibilidad de justicia. En el caos que hoy se ha instaurado, debemos imaginar nuevos vínculos entre nosotros. Tal vez necesitamos algo más que una revolución, porque una revolución solo sirve para derrocar temporalmente a una persona o a un gobierno. Pero nuestra revolución debe servir para forjar una nueva armonía,

para imaginar y construir los vínculos políticos sobre los que se tejerá la nueva sociedad que nazca de ella. Una revolución cuyo único objetivo sea derrotar al poder en turno, forjará una experiencia política basada en la persecución, en la sangre y en el terror. Y ese será el tipo de relación que establecerán los hombres nacidos de ese movimiento político extremo.

Un universo en fragmentos, como el nuestro, es decir un universo donde la experiencia política entre los individuos de una comunidad se ha roto, es un lugar donde la relación entre el hombre y su lengua también se ha hecho pedazos. Porque la justicia es el cuidado de ese vínculo ligerísimo que une todas las cosas del universo y que, ante todo, une las palabras, los actos y los hombres»¹³.

Contemplamos en las plazas entonces un paisaje de sucesos reales, de vínculos restituidos en lo político, un acontecimiento a partir del cual un millón de imágenes y formas cristalizaron. Aunque ninguna de ellas contenga del todo el complejo ajuste de lo común y lo público que se efectuaba ahí, en ese ámbito, el de lo social-urbano, en el cual el desajuste y el desencuentro parece que está larvado o es habitualmente la norma¹⁴. Que esa comunidad de cualseas —sin distinción o especialización— se compusiera y organizara a partir de cierta aptitud para la lucha es lo que hace aún noble, incluso en su inmadurez o ingenuidad, el hecho de volver a hablar de ella (más allá de otras aptitudes que han comenzado a narrarse y a hacerse duras pero que sin duda merecen mucho menos nuestro interés¹⁵). Las imágenes de

13. [...] ¿Qué es una nueva justicia? Quizá no deberíamos buscar una nueva justicia, sino la reparación de los vínculos que la justicia se encargaba de proteger y de mantener unidos. Ahora nos enfrentamos a una doble tarea. Crear un nuevo vínculo entre nosotros —una experiencia política de otro orden— y crear una nueva forma de protegerla. No podemos imaginar la forma de proteger el vínculo que nos teje a nosotros como comunidad o como país, es decir, no podemos imaginar una nueva justicia, si antes no hemos forjado un nuevo vínculo. El sueño de una nueva justicia se sostiene sobre la fe en ese sueño. Si no es un sueño colectivo, si no es un sueño que penetre los párpados de todos, el despertar seguirá siendo sangriento. Porque ¿cómo proteger un sueño que no compartimos? Habrá que soñar una justicia que no pase por los castigos físicos, ni por las prisiones, ni por la pena de muerte, ni por la confinación en centros de higiene pública, ni por la condena de los instintos o de los deseos. Sin embargo, tal vez, un nuevo vínculo ha nacido entre nosotros y ese vínculo —que une a personas que hablan distintas lenguas, de diversos países, de culturas diferentes, personas que aparentemente nada comparte— es la palabra del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Una palabra que no destruye, sino que a su paso va curando todas las heridas del mundo, recogiendo cada fragmento hasta reparar —con esa nueva violencia— todos los vínculos que el hombre ha olvidado o ha destruido. Seguir llenando el lenguaje de lamentos es destruir el delicado vínculo que ahora nos convoca y que, quizá, nos une. Como ha hecho el EZLN, como hacen los verdaderos poetas, nosotros tenemos que transformarnos en palabras, y así, como en los altos poemas, combatir alegremente. Y también imaginar una nueva violencia, una violencia que cuide de la vida, para que nuestro sueño no se evapore en medio de una noche de sangre». ZAMORA, Bárbara: *La nueva justicia y la palabra del EZLN*. Ponencia leída el 31 de diciembre del año 2009 en el I Seminario Internacional de Reflexión y Análisis. Cideci-Unitierra, Colonia Nueva Maravilla, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. México. Texto completo disponible en la web Enlace Zapatista: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2010/03/02/la-nueva-justicia-y-la-palabra-del-ezln/>

14. DELGADO, Manuel: «Guerras simbólicas: el juego, la guerra, la fiesta», en: VV.AA., *En Guerra* (catálogo de exposición) CCCB, Barcelona, 2004.

15. Valga enumerar aquí algunas de las más problemáticas: la insistencia en la potencia política de cierta clase creativa (a la que en principio, perteneceríamos todos ya, al menos en un contexto occidental-urbano si lo que se nos pide para hacer política es un poco de creatividad) en lo que se refiere a la innovación en los discursos, las formas, etc. La identificación de los protagonistas (hoy los documentalistas y periodistas de aquí y allá buscan sobre todo a las inteligencias o las representatividades del «movimiento»). La celebración progresista de los nuevos medios tecnológicos como supuestos reveladores revolucionarios (como ya ocurriera por ejemplo con el ferrocarril y los modernos medios de transporte en general en el contexto de las utopías científicas owenianas o sansimonianas). La insistencia en el civismo de la autogestión y auto-administración, la responsabilidad ciudadana, las pasiones afectuosas de un humanismo cívico y con ello la problemática política que eso implicaría para una reflexión en torno a la violencia legítima de las luchas políticas que en las luchas ha llevado por ejemplo a la identificación para-policial de elementos corrosivos internos (bloqueadores de consenso, revolucionarios, etc... que volverían imposible una constitución real de los intereses de consenso «generales» o «mínimos») mediante el trabajo de comisiones de respeto...

esa lucha, *las verdaderas imágenes de esa lucha*, aquellas que siguen dividiendo, que siguen siendo un problema común, es lo que aún estaría por *descubrir*, imágenes que se encuentran aún perdidas, entre la historia que creímos ver y la que ni si quiera entonces vimos.

Para los que veníamos trabajando (ahora nos parece, por contraste, y por muy pronto o tarde que nos hayamos acercado a las luchas, una voluntad ingenuamente política) en el marco de la «creación colectiva» dentro de la esfera *arte* los descubrimientos hechos en las plazas pueden ser desestabilizadores respecto de lo que acostumbrábamos a suponer de las cosas. Hubo un tiempo en que circulaba un exotérico deseo de hilar y coser el arte en colectividad y con colectividad hasta el punto de volver esa idea, lo colectivo, tan escuálida que apenas se hacía posible afirmarla con un poco de dignidad. Los ejemplos serían muchos, pero baste recordar cómo un festival de «arte público» comenzó en Madrid con unas charlas entre artistas en las cuales, la *comisaria* internacional tocaba una campanilla que daba paso a cinco minutos de plática con el individuo que se había sentado al lado. Tras los cinco minutos, la campanilla volvía a sonar y la conversación seguía con el del otro. Muchos quizá aprovecharon la cháchara e hicieron buenos negocios en cinco minutos (quién sabe, al fin y al cabo todo esto se estaba produciendo en la sede socio-cultural de un banco). Y aunque uno trataba de operar en esa *cosa* colectiva —del junto a/con tal o cual— se le presuponía siempre a uno cierta despolitización, o al revés; una radicalidad ofuscada, o cierta anti-modernidad anacrónica, o demasiado ego, o simplemente descortesía y malos modales, si no entraba en el juego de ese supuesto común —siempre tan propositivo, tan pacificador, cordial e incluso— que pre-existía a fuerza de considerar que todo el mundo tiene, por ejemplo, a *alguien* sentado al lado y por lo tanto una opinión a respetar. Entonces, en cualquier momento un grupo de artistas podía asaltarte para preguntarte tus deseos y puede que con suerte se te invitara a escribirlo en un post-it o un globo para lanzar al cielo. Esta baba relacional vendría a indicarnos que el arte se ha tomado siempre demasiado tiempo en tratar de unir lo separado y quizá no demasiado en separar lo que sería terrible que aún hoy apareciera unido.

Habría dos problemas fundamentales a mi modo de ver en muchos de esos intentos de creación y pensamiento con voluntad de colectividad, cuyo descubrimiento a otros quizá les parezca una ingenuidad, pero al tiempo que uno los descubría podía encontrarse con un poco más dignidad, también en relación al arte claro: por un lado encontrar en esos supuestos espacios de la creación y el pensamiento colectivos —y bien a través de uno mismo o en los demás— el fraude (que es el verdadero opuesto al conocimiento, y no la ignorancia como se supondría) la mentira, la intención o la pérdida de la razón, esa razón que no es de nadie exactamente (ni siquiera de una mayoría) sino que es de todos porque tiene la potencia de poder volverse común y resultar razonable para cualquiera (que de verdad quiera valerse de la inteligencia, por muy doloroso que sea para nuestras pequeñas opiniones y nuestros egos), y por otro lado la convicción de que la voluntad de un trabajo comunitario, un trabajo para todos, para un común, desde esa posición no implicaría, ni mucho menos, tener que hacerlo *todos juntos*, ni *a la vez*, ni *de igual manera*. Lo que se acostumbra a imponer casi siempre son las lógicas de la negociación, de la división de trabajo, del reparto de tareas y el aislamiento individualista, las condescendencias con las singularidades...

Con el tiempo y tras dejar atrás algunos de estos buenos cuentos sobre el arte, la política o la comunidad, se volvía posible incluso la idea misma de lo colectivo, y quizá sólo por el hecho de haber confiado en que no hacíamos del todo mal al tratar de dividirla, de ponerla en conflicto y en crisis. Entonces no sólo se volvía posible *la idea*, sino también *su imagen*, un tiempo y un espacio en el cual ese colectivo se sucediera, pues siempre aparecía algo irreductible

aún en su precariedad, un cuerpo colectivo en un espacio que —aunque se tratase de algo temporal en tanto acontecimiento—, se mostraba en acto, en medio de un trabajo de arte, con la firmeza de las montañas. Lo vimos algunas veces, en esos espacios que acostumbraban a ser inútiles, sin arte, pero artísticos del todo. Los encuentros, se daban al fin y al cabo —si uno callaba, sobre todo, para poder por fin ver— sin campanillas que invitaran a hacerlo.

Uno desea ir, y otro desea ver llegar. Miran sus mundos. Vocean algo juntos. Contemplan un paisaje común por un momento y quizá continúan un tiempo juntos hasta que se inclinan hacia otro lado, buscando otras simpatías y nuevos amigos. Aprender. La amistad en el trabajo, el trabajo con amigos, conocidos o por conocer. Cuánta tautología innecesaria en la teoría del arte tratándose de una pasión tan llana.

Bastaría quizá esperar a que algo así como *un espíritu* nos atravesara y que lográsemos dar con una sensibilidad (en nosotros o en los demás) que se abriera camino en este gobierno de lo sensible, una sensibilidad que haya aprendido a sustraerse de este sistema de relaciones que se nos impone por doquier, que se dedicara a otra cosa distinta que al sometimiento o la dominación, y que deseáramos además propagarla por ahí y por allá, con arte, en formas, imágenes, sonidos o palabras para que mueva y extienda la noticia que aún existe en el mundo, un lugar donde la vida en común sigue siendo algo deseable.



LOS ESTUDIANTES
CORTESÍA DE ÓSCAR PINAR

Lugares de Tránsito es un programa de residencias comisariadas que ha tenido lugar entre los años 2010-2011 en las ciudades de La Habana, Santo Domingo, Maracaibo, Bogotá, Miami, Ciudad de Guatemala, Ciudad de Panamá y Quito. En cada uno de estos destinos se ha realizado un trabajo de investigación y creación que se articula a través de una exposición, un foro de pensamiento y esta publicación.

Lugares de Tránsito es un proyecto de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), ideado por Marta Soul, Eneas Bernal y Sara Cabanes, y organizado por la asociación Hablar en Arte, en el que participan la Red de Centros Culturales de la AECID y las Oficinas Culturales de España en Iberoamérica.

EQUIPO

Comisaria. Marta Soul — **Editor.** Eneas Bernal
Coordinación. Sara Cabanes, Elena Zapata
Identidad Visual. Aitor Méndez / 451
Diseño Web. Araceli Corbo
Biografías Web. Edgar Alfonzo-Sierra, Paulina León
Prensa. Timanfaya Custodio

ARTISTAS

José Manuel Castellón
Matías Costa
Humberto Díaz
Tatiana Fernández Geara
Juan Pablo Garza
Adler Guerrier
Mateo López
Byron Mármol
Juan Carlos Martínez
Rosell Meseguer
Esteban Pastorino
Aleix Plademunt
Carlos Sanva
Daniel Silvo
Juan Diego Valera
Gonzalo Vargas

COLABORADORES EN LA PUBLICACIÓN

Alessio Antonioli
Miguel A. López
Aitor Méndez
Tania Pardo
Rafael Sánchez-Mateos Paniagua
Sara Hermann
María Wills Londoño
Belén Zahera

COMISARIOS

Stefan Benchoam
Luis Gómez Rincón
Tania Hernández
Paulina León Oro
Roxana Martínez
Gean Moreno
Michelle Ricardo
Johann Wolfschoon

INVITADOS EN EL FORO LDT

Pep Benlloch
Alejandro Castellote
Marta Dahó
Horacio Fernández

Bios e información de autores LDT, artistas, comisarios y colaboradores
www.lugaresdetransito.net

LDT. AGRADECIMIENTOS

Los autores de Lugares de Tránsito queremos agradecer, además de al equipo que forma el proyecto, a los artistas en primer lugar por su implicación y generosidad; a los comisarios de exposiciones que han participado en el proyecto; a la AECID y la Red de Centros Culturales de la AECID y Consejerías Culturales de España en el Exterior por impulsar y apoyar este proyecto, y a Ángeles Albert por creer en este proyecto desde el primer instante; y en especial a:

Andrea Acosta, Javier Aguado, Marcelo Aguirre, Raquel Álvarez, Piero Aloini, Walo Araujo, Ander Azpiri, Inma Ballesteros, Adrian Balseca, Eva Bañuelos, Pedro Belandía, Pep Benlloch, Ana María Durán, Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, Lucía Chicote, Giuseppe Campuzano, Nicolás Consuegra, Colectivo Sociedad Civil, Paolat de la Cruz y Zoilo Pimentel, Marta Dahó, Ximena Díaz, Henar Díez, M^a Jesús de Domingo, Silvia Estarás, Jorge Fernández, Horacio Fernández, Lourdes Fernández, María Galindo, Quisqueya Henríquez, Internacional Errorista, Flavia Introzzi, Sachie Hernández, Yamilet Hernández, Ruth Herrera, Jim, Francisco Jiménez, Mayra Johnson, Luis Lasso, Raquel Lozano, David Lozano, Laura López, Elisa Mandiola, Mariacarla Martí, Juan Antonio Martínez Mateo, Enrique Matheu, Mujeres Creando, Kathryn Mikesell, Anna Monge, Miguel Moro, María Palacios, José Ignacio Palacios, Nicolás Paris, Javier Payeras, Andrés Pérez Perruca, David Perez Karmadavis, Agustín Pérez Rubio, María del Mar Pérez Arévalo, Omar Puebla, Rafa Prada, Wilfredo Prieto, Galo Quintanilla, Luis Fernando Ramírez, Nelson Ramírez de Arellano, Jean Remy Gentil, Jorge Ernesto Rodas, María Inés Rodríguez, Laura Rodríguez Moreno, Luis Romero, Pilar Sánchez, Giulietta Speranza, Emilio Tarazona, Angélica Teuta, Yara Vaello, Emiliano Valdés, María del Valle, Ana Vidal.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España / Casa de América, Madrid / Centro de Desarrollo de las Artes Visuales – CDAV, Consejo Nacional Artes Plásticas, La Habana / Oficina Cultural de la Embajada de España en Cuba / Centro Cultural de España en Santo Domingo / Fundación Las Américas, Santo Domingo/ Photoimagen, Santo Domingo / Museo de Arte Contemporáneo del Zulia – MACZUL, Maracaibo / Oficina Cultural de la Embajada de España en Venezuela / Cooperartes, Bogotá / Universidad Nacional de Colombia, Programa de Maestría Artes Plásticas y Visuales, Bogotá / Oficina Cultural de la Embajada de España en Colombia / Centro Cultural Español en Miami / Legal Art, Miami / Art Center, South Florida, Miami / Los del Patio Centro Cultural, Ciudad de Panamá / Diablo Rosso Ciudad de Panamá / Oficina Cultural de la Embajada de España en Panamá / Centro Cultural de España en Guatemala / Proyectos Ultravioleta, Ciudad de Guatemala / Arte Actual, FLACSO Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito / ITAE, Instituto Tecnológico de las Artes del Ecuador, Guayaquil / Oficina Cultural de la Embajada de España en Ecuador

Y a todas las personas que han hecho posible este trabajo.

ORGANIZADO POR

Asociación Hablar en Arte
Atocha 91, 1^o dcha. ext.
28012 Madrid
Tel. +34 91 308 00 49
info@hablarenarte.com
www.hablarenarte.com

La exposición Lugares de Tránsito, organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, tuvo lugar en Tabacalera, Espacio Promoción del Arte



El foro Lugares de Tránsito ha contado con el apoyo de Casa de América

CAS  MÉRICA



HABLAR^T EN

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

Comisariado

Marta Soul

Coordinación

Mariflor Sanz - MECD

Elena Zapata - Hablar en Arte

Diseño montaje

Paco Gómez - NOPHOTO

Gráfica de la exposición

Aitor Méndez - Estudio 451

Montaje

Vintec

Edición audiovisual

Manuel Priede

Laboratorio

Movol Color Digital

Seguro

Generali Seguros

Comunicación

Concepción Sánchez - MECD

Timanfaya Custodio - Hablar en Arte

Organiza

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
y de Archivos y Bibliotecas

Subdirección General de Promoción de las Bellas
Artes

Proyecto

Agencia Española de Cooperación Internacional para
el Desarrollo (AECID)

Hablar en Arte

CRÉDITOS DEL FORO

Dirección

Eneas Bernal y Marta Soul

Coordinación

Laura López Marín - Casa de América

Elena Zapata - Hablar en Arte

Edición audiovisual

Jonás Bel

Comunicación

Israel Doncel Martín - Casa de América

Timanfaya Custodio - Hablar en Arte

Organiza

Hablar en Arte

Colabora

Casa de América

PUBLICACIÓN LUGARES DE TRÁNSITO, LDT

Editor

Eneas Bernal

Coordinación editorial

Cynthia González García

Coordinación

Hablar en Arte. Elena Zapata

Diseño y maquetación

Aitor Méndez / 451

Edición inglés

Natasha Edwards

Traducciones

Dena Cowan, Paul Hammond y Miriam Ugarte

De la edición, los autores

De las imágenes, los artistas

De los textos, los colaboradores

Los juicios y opiniones expresados en cada uno de los textos y colaboradores incluidos en esta publicación son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan ni necesariamente coinciden con los criterios que mantiene, AECID, Hablar en Arte y los autores de Lugares de Tránsito

Distribuido por

Hablar en Arte

Atocha, 91, 1º dcha

CP- 28012 Madrid, España

91.308.00.49

ISBN 978-84-615-9299-9

© 2012

Editorial RM, S.A de C.V

Río Pánuco 141. Col. Cuauhtémoc.

06500 México D.F. - México

© 2012

RM Verlag, S.L.

c/ Loreto, 13-15 Local B

08029 Barcelona – España

www.editorialrm.com

ISBN 978-84-15118-36-7 (RM Verlag, S.L.)

#156

Impresión y Encuadernación

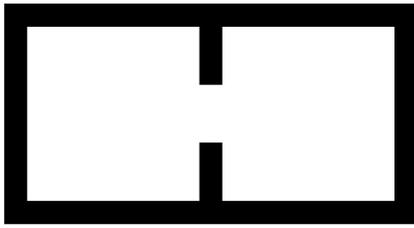
Gráficas Varona

Salamanca. España

15 de Junio 2012

Esta publicación ha sido realizada con el apoyo financiero de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)

©♥ Toda la información en esta publicación es libre para usos no comerciales



Identidad visual para Lugares de Tránsito: una gráfica distribuida

Aitor Méndez

Para conocer en profundidad el desarrollo visitar <http://bit.ly/presentacion-LDT-10>

