

PRO
YEC
TOS
2014

NO-arte

Proyectos 2014

© NC-arte

Carrera 5 # 26B - 76

Bogotá, Colombia

(57-1) 282 1474 - 282 0973

nc-arte@nc-arte.org

www.nc-arte.org

ISBN

978-958-57203-8-1

Equipo NC-arte

Claudia Hakim. *Directora*

Carmen Muskus. *Asistente de dirección*

Tamara Zukierbraum. *Coordinación de proyectos*

Felipe Uribe. *Producción de proyectos y comunicación*

Juliana Castro. *Diseño y contenidos web*

Juliana Ángel. *Asesora Proyecto Educativo*

Yuly Riaño. *Coordinación Proyecto Educativo*

Tatiana Benavides. *Asistente Proyecto Educativo*

Coordinación editorial

NC-arte

Corrección de estilo

Liliana Tafur

Traducción

Clorinda Zea

Fotografía general

Oscar Monsalve

Felipe Uribe

Diego Uribe pp. 8, 10

Fotografía URUMU

Monika Bravo pp. 48, 49, 55, 56, 67, 70

Fotografía Línea rota de horizonte

Oak Taylor-Smith pp. 88 - 90

Fotografía Stones against diamonds

António Jorge Silva pp. 127 - 132

Fotografía Rafael Lozano-Hemmer

Antimodular Research pp. 171

Curadores invitados

Fototropismos - Miguel González

URUMU - Beatriz López

Textos

Miguel González - Colombia

Beatriz López - Colombia

Carlos Garaicoa - Cuba

José Roca - Colombia

George Stolz - Estados Unidos

Rafael Lozano-Hemmer - México

Andrés García La Rotta - Colombia

Diseño y producción gráfica

La Silueta

Agradecimientos

Galería Jenny Vilà, Cali

Galería Elba Benítez, Madrid

Galleria Continua, San Gimignano

Galería OMR, México

FLORA ars+natura, Bogotá

Lillebit Fadruga

Maya Guerrero

Yonel Hidalgo

Estudio Carlos Garaicoa Madrid

Estudio Carlos Garaicoa La Habana

José Roca

Estudio Rafael Lozano-Hemmer, Canadá

Karine Chabornneau

Stephan Schulz

Germán López

Arturo Pérez

Mario Santanilla

Julián Lancheros

Lucrecia Rotlewicz

Info de Bolsillo

Periódico Arteria

Fundación Neme

NC-arte es un programa de:



13

fototropismos

ELÍAS HEIM

FEBRERO 1 A MARZO 29

43

urumu

MONIKA BRAVO

FEBRERO 1 A MARZO 29

73

línea rota de horizonte

CARLOS GARAICOA

MAYO 3 A JULIO 19

115

stones against diamonds

FERNANDA FRAGATEIRO

AGOSTO 2 A SEPTIEMBRE 27

157

signos e índices

RAFAEL LOZANO-HEMMER

OCTUBRE 25 A FEBRERO 21 DE 2015

191

proyecto educativo



PRESENTACIÓN

Claudia Hakim
Directora

Después de cuatro años extraordinarios, de una intensa y sostenida labor en investigación, contextualización y gestión de las prácticas artísticas, NC-arte cierra el 2014 con la certeza de ser un referente en la dinámica escena del arte contemporáneo en Colombia.

Este año, el espacio de NC-arte ha sido interpretado, intervenido y transformado desde las miradas de cinco grandes maestros del arte nacional e internacional: Elías Heim, Monika Bravo, Carlos Garaicoa, Fernanda Fragateiro y Rafael Lozano-Hemmer, con quienes hemos tenido el honor de trabajar para construir una programación de gran nivel.

Conocer a cada uno de los artistas, acompañarlos en la producción y en la puesta en escena de sus proyectos, ha sido una experiencia enriquecedora y llena de aprendizajes para todo el equipo de NC-arte.

Además, ser testigos de las diferentes relaciones que los espectadores establecen con las obras nos ha permitido creer en el potencial transformador del arte y reflexionar sobre las múltiples formas en que dialoga con el público. Es por eso que, desde sus orígenes y cada vez con mayor profundidad, NC-arte hace énfasis en su Proyecto Educativo.

Un proyecto con el que logramos, en 2014, la participación de numerosos grupos de colegios, fundaciones, universidades y visitantes en general, así como un trabajo de investigación permanente con docentes de Artes Plásticas, que busca generar un pensamiento creativo y crítico a partir de las exposiciones. Todas estas experiencias nos llevaron a plantear y a poner en marcha el primer laboratorio de pensamiento creativo en Colombia, NC-LAB, un encuentro en torno al arte y la educación con reconocidos artistas, pedagogos y agentes culturales.

La presente publicación es el registro de los proyectos expositivos y educativos realizados en 2014. Tal como se ha hecho con las ediciones anteriores, este libro será donado a entidades educativas y culturales, esperando que su contenido se convierta en memoria y fuente de consulta sobre las prácticas artísticas contemporáneas.

Agradecemos a los artistas y a los curadores que hicieron posible este maravilloso año y a todas las personas que nos acompañaron y nos brindaron su apoyo. Los invitamos a continuar siendo parte de esta incesante actividad creativa.



PRESENTATION

Claudia Hakim
Director

After four extraordinary years of hard and continued research, contextualization and management of artistic practices, NC-arte ends 2014 with the certainty of being a benchmark in the dynamic contemporary art scene in Colombia.

This year, the space at NC-arte has been interpreted, intervened and transformed according to the viewpoint of five great artists of national and international art: Elías Heim, Monika Bravo, Carlos Garaicoa, Fernanda Fragateiro and Rafael Lozano-Hemmer, with whom we have had the honor of working in creating a first class exhibit program.

Getting to know each of the artists and accompanying them in the production and setup of their projects has been an enriching experience, full of learning opportunities for all of our team at NC-arte.

In addition, having witnessed the different types of relationships that viewers establish with the Works has led us to believe in the transformation power of art and to reflect on the diverse forms that it speaks to the public. This is the reason that NC-arte since its foundation

increasingly stresses the significance of its Educational Project. A project that in 2014 worked with the participation of numerous groups from schools, foundations, universities and visitors in general and accomplished permanent research with fine arts teachers, seeking to promote creative and critical thinking based on the exhibits shown during the year. All these experiences led us to create and start up the first creative think tank in Colombia: NC-LAB, a meeting place for art and education with the participation of well-known artists, teachers and cultural agents.

This publication records the exhibition and educational projects of 2014. As was the case with former publications, the book will be donated to educational and cultural entities, with the hope that its content will be a source and reference for consultation on contemporary artistic practices.

We wish to thank the artists and curators who made this wonderful year possible, as well as all those who joined us and gave us their support. We invite them to continue to be a part of this continuous creative activity.



foto
tropismos

ELÍAS HEIM
FEBRERO 1 A MARZO 29













FOTOTROPISMOS

Elías Heim

Curaduría: Miguel González

La luz natural y artificial es el hilo conductor de esta exhibición que alude a la vida como supervivencia, a la muerte como un fenómeno de violencia premeditada y también a los estragos que generan el miedo y el terror como sentimientos de incertidumbre y desasosiego.

Esto se ejemplifica en la instalación compuesta de tres obras que se interrelacionan. *Fototropismos* es la primera, compuesta por diez estanterías perforadas mediante disparos de arma nueve milímetros. En ella luchan por encontrar la luz plantas vivas que quieren desafiar su propia muerte por inanición. El fenómeno físico y biológico está en el centro de la argumentación que pretende ser una alegoría. Los elementos vegetales se introducen por los orificios dejados por las balas. Se puede buscar la luz desde las tinieblas encontrando salidas, así estas hayan sido provocadas por el caos de acciones insensatas y deshumanizantes.

Elías Heim, en otra de sus propuestas, ilustra más el campo humanístico proponiendo seis camas ortopédicas automatizadas, aludiendo al temor que hace contraer los cuerpos y que crea sensaciones de vacío interior. Los lechos obedecen a sensores y están iluminados puntualmente para señalar sentimientos encontrados, esta vez desarrollados mediante un mecanismo que señala contracciones e imposibilidad como elementos sintomáticos no solo de la violencia física sino moral. El artista ha titulado este trabajo *Premonitoria*.

En *Juego cruzado*, la tercera obra, se considera el espacio arquitectónico para ser violentado mediante disparos. El ejercicio de borrar las huellas habla de los aparatos de impunidad sistemáticamente utilizados. Luces rojas señalan los lugares donde los muros han sido agredidos. Un escáner de pared y un *software* recrean los hechos para hacerlos visibles. Los registros de evidencias contraponen lo verosímil con la ficción, la verdad con la simulación, la evidencia con la evasión, argumentos y problemas que Elías Heim trabaja en su obra, capaz de generar reflexiones y de redefinir la pertinencia de lo escultórico y lo instalativo como prácticas contemporáneas.

La luz en las tres propuestas está presente de manera distinta y es indudablemente una sustancia escultórica sobresaliente. Hace visible lo oculto, es vehículo revelador y como es manifiesto en los catres activados sugiere sensaciones viscerales que señalan una vida sentimental quebrantada.

La red de luz láser aglutina un espacio polivalente y ficticio donde se juega con lo visible y lo invisible, se considera al caos y también invita a la posibilidad de una clarividencia capaz de conformar un sendero hacia la verdad.

La obra de Heim problematiza y señala; lejos de ofrecer soluciones y ser conductista, se abre a los juegos de intercambio, interrogaciones y cuestionamientos que asaltan muchas de las preocupaciones del arte contemporáneo.

FOTOTROPISMOS

Elías Heim

Curatorship: Miguel González

Natural and artificial light is the theme of this exhibition which alludes to life as survival, death as a phenomenon of premeditated violence and the ravages generated by fear and terror as feelings of uncertainty and unrest.

This is exemplified in the installation composed by three works that are interrelated. *Fototropismos* is the first of them, composed by ten shelves perforated by nine millimeter gun shots. In it, living plants struggle to find light, seeking to challenge their own demise caused by starvation. The physical and biological phenomenon is the core of the reasoning intended as an allegory. The vegetable elements are introduced through the holes left by the bullets. Light can be sought in the darkness, finding exits even if these have been caused by the chaos of senseless and dehumanizing actions.

Elías Heim, in another of his proposals, further illustrates the humanistic field by exhibiting six automated orthopedic beds which allude to fear that causes bodies to contract and create sensations of an inner void. The beds are activated by sensors and are illuminated to indicate mixed feelings, developed by a mechanism that stresses contractions and impossibility as symptomatic elements not only of physical but of moral violence. The artist has named this work *Premonitoria*.

In *Juego Cruzado*, the third work, architectural space is considered to be violated by the shooting. The exercise of eliminating fingerprints speaks of the devices of impunity used systematically. Red lights point out the places where the walls have been attacked. A wall scanner and special software recreate the events to make them visible. The records of the evidence contrast plausibility with fiction, truth with simulation, evidence with evasion; -reasonings and problems with which Elías Heim deals in his work, that generate contemplations and redefine the relevance of sculpture and installations as contemporary practices.

In these three proposals, light is present in a different manner and it is indisputably an outstanding sculptural substance. It makes the unseen visible; it is a vehicle for revelation and as shown by the three activated beds, it suggests visceral sensations that denote a shattered love life.

The red laser light beam brings together a versatile and fictional area where the invisible and the visible play a part; chaos is acknowledged and also enables the possibility of a sort of clairvoyance capable of preparing a path towards the truth.

Heim's work poses and points out problems and far from offering solutions or being behaviorist, it lends itself to exercises in sharing, interrogations and challenges that arise in many of the concerns of contemporary art.

JUEGOS DE LUZ

Miguel González

Elías Heim es un artista colombiano que comenzó a exhibir en la década del noventa del siglo pasado. Estudió en la Academia Bezalel de Jerusalén, allí ganó el premio El Jananí en 1990 y fue becado para una pasantía en Múnich, donde realizó su primer proyecto con camarotes inspirados en el campo de concentración de Dachau. Después de un curso con Eduardo Paolozzi en la capital bávara retorna a Colombia para su primera exhibición individual en 1991. Su idea de escultura expandida lo ha llevado a explorar materiales y mecanismos disímiles considerando aspectos sociales y políticos, atentos no solo a afinar una mirada crítica sino a crear situaciones poéticas capaces de generar tensiones formales, cromáticas y mecánicas.

Heim nació en Cali en 1966, ciudad donde vive y trabaja, ocupándose intermitentemente no solo de sus trabajos artísticos creativos, sino de impartir cátedras como docente de escultura y teoría del arte contemporáneo. Sus intereses han ocupado un amplio espectro de producción y argumentación que van desde obras como *La maestra de Celan*, una gran calavera formada por un tubo de cobre que al recoger la humedad del ambiente produce hielo. Con este trabajo de 1991 ganó el premio de la Bienal del Museo de Arte Moderno de Bogotá. En 1993, organizó la exhibición *Pulsiones* en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, muestra colectiva con artistas que trabajaban opiniones

críticas en torno a conflictos sociales y conceptuales, como Doris Salcedo, Óscar Muñoz, José Alejandro Restrepo, Alicia Barney, Fernando Arias, etcétera. Heim presentó *Híbrida Flora Intermuseal*, un trabajo con el cual representaría a Colombia en la Bienal de Venecia de 1995. En 1998, Heim compareció a nombre del país en la famosa Bienal de São Paulo inspirada en el tema de la antropofagia e hizo una máquina para evocar la referencia de la ciudad brasileña y su evento con el similar de Italia. Como judío, le ha preocupado el holocausto para relacionarlo con las muertes sistemáticas y continuas en la sociedad colombiana, de allí el tema de la imposibilidad, lo fractal, las ficciones maquinales, los fenómenos físicos. Estas preocupaciones constantes han generando instalaciones, obras en lugares específicos, objetos y esculturas de distintos formatos y materiales.

La tecnología es un aspecto que a Elías Heim le atrae en particular. Muchas de sus obras están accionadas por la electricidad y se valen de mecanismos para moverse y desplazarse. Los objetos en movimiento son parte integral de su proyecto escultórico así como su preocupación por dotar de un halo sensible a sus propuestas que se arman y distribuyen con una conciencia del espacio y de las tensiones que pueden generar en su relación con él.

El proyecto para NC-arte lo trabajó Elías Heim durante el año 2013, considerando la arquitectura del lugar. En

él no solamente se instalan muebles, anaqueles, plantas vivas y máquinas, sino que se interviene e interfiere en su arquitectura para estructurar una propuesta en torno a los comportamientos de la luz, un elemento que es dador de vida pero que puede trazar un itinerario de violencia y muerte.

Miguel González (M.G): Desde casi el inicio de tu carrera las obras han manifestado un interés por elementos mecánicos que contribuyen a su funcionamiento e incrementar sus significados. ¿Qué te ha motivado a utilizar la electricidad, los sensores y el uso de lo cinético en tu propuesta?

Elías Heim (E.H): Los sistemas ocultos, aquellas herramientas que permiten el funcionamiento intangible del complejo aparato perceptivo, me llamaron siempre la atención, una suerte de encanto sobrenatural, encontraba en la trasescena de toda la parafernalia museal.

Develar estos adminículos me llevó poco a poco a desarrollar un lenguaje articulable capaz de materializar plásticamente muchas de mis intuiciones y concepciones escultóricas.

M.G: Las camas que se accionan bajo mecanismos tienen un antecedente formal en una obra de 1996 titulada *Consolador para espacios solitarios, evocación cinética de una tortuga invertida, Narciso*, un gran aparato mecánico con tentáculos que evoca tanto presencia como ausencia. ¿Cuál sería la diferencia con tu propuesta *Premonitoria*, una instalación de seis lechos automatizados que ahora está en el espacio de NC-arte?

E.H: Las camas han estado presentes en mi obra desde mucho antes que el consolador de espacios solitarios al que se alude aquí, en la obra *Los camarotes de Dachau* de 1990, en Múnich, una gran plataforma camuflada de hojas secas arrojadas por dos árboles en el centro de la misma



deja al descubierto una enorme estructura modular basada en decenas de camarotes idénticos a los usados en el campo de concentración de Dachau a pocos kilómetros del lugar de esta instalación. Aquí en *Premonitoria*, las camas se accionan acompañadas de una luz que se enciende por sobre cada una de las piezas, esta suerte de lámparas pendulares van aumentando su intensidad y las camas se van contrayendo hasta llegar a un cénit donde la luz empieza a disminuir y las camas se relajan y caen hasta recobrar su posición horizontal original. La luz en esta obra actúa como agente calórico de la zona estomacal del individuo evocado, es allí donde, anatómicamente hablando, se localiza una sensación bastante específica de temor y miedo en mitad de la noche, es entonces cuando acontece el sobresalto premonitorio. Es al despertar así, que se tiene, a mi manera

de ver, plena conciencia del estado de indefensión y vulnerabilidad supremas.

Es en este momento específico que nos percatamos de nuestra inevitable realidad concreta y dejamos atrás la onírica apariencia de otras percepciones subyacentes, para, acto seguido, sumergirnos nuevamente en el terreno de la ilusión y la sinrazón del sueño recurrente. En países en guerra como el nuestro es frecuente vivir mezclando los estados de conciencia con los de inconsciencia, pánico e irracionalidad.

M.G: En 2005 propusiste una obra muy inquietante que de alguna manera se destruyó a sí misma. Desde unos anaqueles que se desestabilizaban mediante la vibración caían utensilios de cristal como copas y floreros de vidrio transparente que iban generando una propuesta hecha de las ruinas de estos elementos. Titulaste este trabajo *Trümmerfrauen (Mujeres de los escombros)*, para hacer un comentario sobre destrucción y muerte. ¿Piensas que la instalación *Fototropismos* donde en compartimentos similares puede darse con dificultad la vida de las plantas, mediante la luz, tiene alguna relación con el trabajo antes mencionado?

E.H: Desde el punto de vista formal, los anaqueles o estanterías son para mí un asunto de referencia al orden institucional y formalización burocrática que buscan establecer el orden en medio del caos, en *Trümmerfrauen*, los objetos de vidrio aparentemente estables y heráldicos se vienen abajo de forma sorpresiva y aleatoria, logrando así una tensión en medio de este aparente sosiego exhibitivo. En el proyecto *Fototropismos* las estanterías acogen unas plantas (árboles frutales, para ser más específicos), que han crecido y se han desarrollado a través de las bandejas de los anaqueles, agujereadas con balas de 9 mm. Esto

mediante un fenómeno físico-biológico denominado fototropismo positivo, es decir, hacia arriba en el caso de las ramas y hojas y de fototropismo negativo, hacia abajo en lo relacionado con las raíces.

Los espacios vitales de crecimiento se oscurecen estratégicamente, dejando a la planta desarrollar sus ramas y hojas dirigidas únicamente hacia la luz proveniente de los agujeros de bala, dirigiendo y determinando la forma de las ramas según la ubicación de cada orificio abierto en las bandejas.

El resultado es un grupo de plantas totalmente mimetizadas con las estanterías de soporte, en donde, ni la planta ni el anaquel se pueden separar. Se logra una interdependencia total entre la instancia natural de la obra y la estructura artificial que la soporta.

M.G: ¿Cuál es la motivación para producir la instalación *Juego cruzado* compuesta no solo de un escáner de pared sino de un software capaz de reconocer los balazos que estarán distribuidos por todo el espacio expositivo?

E.H: Para el desarrollo de esta propuesta se ha tenido en cuenta un fenómeno particular relacionado con todas aquellas acciones que desarrollamos cuando queremos ocultar un hecho violento. En el caso específico de los impactos de bala en las paredes, estas son por lo general rápidamente resanadas y repelladas para así restaurar la pared devolviéndola en apariencia a su estado original.

Para mí estas formas o maneras de negación son sintomáticas de un colectivo que niega su circunstancia y maquilla a menudo su entorno para vivir en un mundo que da la espalda a su realidad más cruda y amenazante.

Crear una máquina capaz de develar estas huellas borradas, ha sido el motivo primordial de *Juego cruzado*. Hacer visible lo invisible permite, en definitiva, evidenciar



aspectos de nuestro contexto que se debate entre la capacidad de asimilación circunstancial y su resistencia a aceptar una condición de inminente vulnerabilidad.

M.G: ¿Crees que tu obra señala, mediante la utilización de elementos mecánicos y el uso de la luz natural y artificial, una preocupación por mostrar la imposibilidad, actos violentos, la impunidad y también poesía?

E.H: Es a través de la poética que pretendo articular emociones conducentes a una conciencia más afinada y certera. Quizá mediante la puesta en marcha de este complejo sistema de relaciones metafóricas, se pueda llevar al espectador a las preguntas más básicas y esenciales de su existencia, es la apuesta de todo artista en esencia, supongo.

M.G: ¿De qué manera el título *Fototropismos* aglutina estas tres propuestas aparentemente distintas?

E.H: *Fototropismos* se refiere en últimas, a un cúmulo de fuentes luminosas en movimiento, de variada y aparentemente inconexa naturaleza, pero íntimamente ligadas en su complementariedad. En la muestra se entrecruzan estas diversas trayectorias luminosas hasta formar un sinfín de relaciones, como, por ejemplo, el calor visceral de una lámpara sobre una cama y la luz de un rayo láser que interrumpimos con nuestro cuerpo cuando recorremos la sala de exposiciones. Por otro lado, nos enfrentamos al lumen de un monitor mecanizado que traspasa las paredes para sacar de la tiniebla la marca borrada, que se confronta con los efectos de una luz vital y esperanzadora que conduce. Forma y condiciona el crecimiento lento y acompasado de una planta que madura y da frutos a través de dramáticos orificios de bala, exorcizados por un acompasado y lento trajinar fotosensible que logra transformar para siempre una estantería estructurada, fría e imperturbable. Por todo lo anterior, intuyo lo pertinente del título de la muestra.

M.G: Un gran caudal de tu producción con elementos mecánicos y otros tienen que ver con la tecnología, en cierta medida también con la ciencia. ¿Cuál es la génesis de ese interés?, ¿podrías mencionar algunas obras y artistas que te interesan y que has podido usar como referencia?

E.H: Pienso en los hermanos Van Eyck, por ejemplo, que estuvieron entre los primeros pintores flamencos del siglo XV, que usaron la desconocida técnica del óleo hasta ese momento para la elaboración de pinturas sobre tabla muy detalladas. Fueron ellos quienes lograron por primera vez nuevos y destacados efectos a través del uso de veladuras, la técnica de pintar con capas de pintura húmeda, etcétera, aumentando la proporción de aceite transparente en la mezcla. Así lograron mayor luminosidad y colores intensos en sus trabajos.

Este trascendental avance tecnológico que después repercute y transforma la pintura europea hasta la médula, durante el Renacimiento hizo parte de un laboratorio experimental, que proporcionó a los artistas flamencos, formas de expresiones novedosas y sorprendentes. Ellos constantemente recurrían a los logros de diversas fuentes artesanales ajenas al arte *per se*, para poder ampliar su espectro de posibilidades pictóricas. Este se puede considerar más como un espíritu de curiosidad intuitiva que una investigación científica racional, que estimula a los artistas, por lo general, a indagar mediante disciplinas ajenas a las tradicionales y que luego logran modificar la tradición, hasta ese momento, anquilosada de su práctica artística.

Ante un avance tecnológico en el contexto industrial contemporáneo, un artista como Joseph Beuys ejemplifica, al igual que los hermanos Van Eyck, una visión alternativa y periférica del sentido práctico de estos artefactos, como ocurrió en la producción del sistema exhibitivo de su obra

La bomba de miel en el lugar de trabajo, presentada en la sexta Documenta de Kassel, en 1977. Allí el eje del motor de una bomba hidráulica se calentaba y fue este aspecto técnico el que llevó a Beuys a instalar en torno de él una considerable porción de grasa que en consecuencia, de manera constante, se derretía y solidificaba cambiando su textura y forma durante el tiempo de uso de los motores.

La bomba en cuestión calentaba la miel haciéndola líquida, y por capilaridad permitía su ascenso por medio de una manguera transparente a más de ocho metros de altura, para luego recorrer el perímetro de un salón de clase; cuando se enfriaba, caía por gravedad al punto de partida, y por la acción del calor de los motores iniciaba de nuevo el ciclo.

En conclusión, y a mi modo muy particular de ver, es la *ambición poética* implícita en la visión artística alternativa de la tecnología, la que conduce a la transformación de aparatos de uso cotidiano en mi trabajo creativo.

M.G: En el proyecto necesitabas de un equipo en el cual se involucraba un ingeniero electrónico, un arquitecto, ingenieros de sistemas, carpintería metálica, una persona que hace los terminados, un ingeniero agrónomo y uno industrial, todo un grupo interdisciplinario que finalmente garantiza el éxito de la materialización de las ideas en los aparatos. ¿Cómo interactúas con ellos?

E.H: Una exposición como *Fototropismos* es compleja en su concepción técnica. Está planeada como una producción colectiva. Se requiere de la confluencia de múltiples saberes que gravitan en torno a un concepto común, que, para el caso específico de esta muestra, es el *uso de la luz como herramienta escultórica* el que determinó muchas de las acciones subordinadas en las piezas expuestas. En primera instancia, era necesario evidenciar cómo la luz era capaz de modificar el normal crecimiento de una planta, a

través de orificios de bala ocasionados en una estantería, para tal efecto fue necesaria la asistencia de un ingeniero agrónomo que garantizara la supervivencia de las plantas en condiciones de crecimiento no convencionales, que luego permitiera la adaptación de estas a un espacio exhibitivo predeterminado.

Esta misma lógica creativa se aplica de igual forma a *Premonitoria*, que mediante el uso de la luz artificial se regulaba el movimiento acompasado de una serie de camas ortopédicas. En este caso, la interdependencia entre el objeto mecánico y la luz dependía de la idónea adaptación electrónica, que mostrara al espectador el efecto calórico de la bombilla sobre las tablas de la cama las cuales, finalmente, hacían reaccionar, como si se tratara de un ser humano, a un mueble inerte.

El escáner de paredes y las balas incrustadas en el entorno, simulan el escrutinio interno de una estructura exhibitiva preestablecida, que determina en últimas la forma final que toma la muestra, pues el equipo interdisciplinario consideró de antemano la yuxtaposición de las propuestas en conjunto, posibilitando la complementariedad técnica y visual de la exposición como un todo.

En este orden de ideas, puedo afirmar que la participación interdisciplinaria de saberes resulta una práctica que se dinamiza de manera coordinada e interdependiente, donde la propuesta no se disocia en equipos creativos aislados, sino que se nutren mancomunadamente con el fin de alcanzar un resultado funcional y armónico dentro de un proyecto estético estructurado.

M.G: ¿Cuáles son los pasos en el proceso de producción que incluye tan distintos aditamentos como el escáner de pared, los disparos hechos por un experto en balística y las plantas vivas que necesitan un tiempo para un crecimiento?

¿Cómo manejas un equipo de distintos profesionales de diferentes disciplinas y que se ajusten a una idea artística?

E.H: Todo empieza de manera grupal con el estudio detallado del espacio exhibitivo, haciendo énfasis en sus condiciones específicas. Una vez establecida la visión general se procede a plantear una sucesión de propuestas coherentes que se complementen entre sí, y se afirmen consecuentemente por su acoplamiento a la arquitectura del lugar.

En este caso, como ya indiqué, es la luz el eje conceptual que permite la materialización de las piezas y, por tanto, su ubicación en el espacio dependerá del grado de tolerancia que tenga una fuente lumínica en particular frente a otra semejante. En este sentido, el reto museográfico para el grupo creativo fue evitar la obstrucción visual entre las obras implicadas, con el fin de obtener una adecuada y fluida lectura de la propuesta en su conjunto.

Frente a las condiciones arquitectónicas de NC-arte fue necesario “domesticar” y controlar las fuentes de luz natural que el edificio permea para obtener un efecto uniforme de penumbra, que por un lado matizara la cohabitación entre las piezas, y que por otro lado garantizara la supervivencia de las plantas en crecimiento.

M.G: ¿Cómo manejaste el espacio de NC-arte como contenedor para escenificar tus distintas propuestas? ¿Cuál fue la experiencia con los disparos en las paredes, la luz para las plantas vivas y los sensores automáticos?

E.H: La galería tiene una fachada que ha sido separada de tal manera que se percibe como un objeto arquitectónico independiente que fragmenta la unidad del edificio. Por otro lado el “punto fijo” que comunica la primera planta con el resto del edificio, se convierte en una amalgama que combina escalera y muro separador. Este eje constructivo visualmente es muy dominante, por lo cual fue

necesario estudiarlo en detalle, pues cualquier volumen instalado en su perímetro sería absorbido visualmente por esta estructura.

Desde el punto de vista biológico, las plantas podrían estar expuestas a la sombra durante un corto periodo de tiempo, por lo que fue necesario rotar con frecuencia las estanterías.

La galería en su segundo nivel cuenta con un patio con las condiciones idóneas para la nutrición solar de las plantas, esta área se convirtió, sin haberlo previsto, en un complemento de la muestra del primer piso.

Otro contrapunto logrado en la escenificación de la muestra fue la iluminación con rayos láser de los disparos en las paredes que hicieron las veces de fondo paisajístico interactivo de la muestra. Los puntos rojos esparcidos en los límites de la galería aportaron un contexto general metafórico, que acentuaron el carácter atmosférico de la propuesta, como si se tratara de una constelación.

M.G: Cuando la exhibición ya estuvo montada y pudiste evaluar en conjunto tu proyecto, ¿cuál fue esta nueva experiencia visual y conceptual?

E.H: Para mí fue sorprendente corroborar la capacidad transformadora que tiene la luz en mi trabajo plástico con relación a la arquitectura, tal como lo aseveró Le Corbusier acertadamente, cuando dijo: “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”. Por tanto, pienso que una exposición como *Fototropismos*, en un espacio tan complejo y a la vez tan exigente como lo es NC-arte, permitió que la articulación de propuestas ambiciosas, arriesgadas e innovadoras armonizara poéticamente con el entorno. De esta manera se logró una simbiosis dinámica estimulante entre el público, el objeto plástico y el espacio exhibitivo.



LIGHT GAMES

Miguel González

Elías Heim is a Colombian artist who began to show his work last century during the decade of the nineties. He studied at the Bezalel Academy in Jerusalem, where he earned the El Janani award in 1990 and obtained a grant for an internship in Munich where he created his first project with bunk beds inspired by the concentration camp at Dachau. After completing a course with Eduardo Paolozzi in the Bavarian capital, he returned to Colombia for his first solo exhibition in 1991. His idea of expanded sculpture has led him to explore dissimilar materials and mechanisms, while delving on social and political aspects, intended not only on refining a critical view but in creating formal, chromatic and mechanical tensions.

Heim was born in Cali in 1966, where he currently lives and works intermittently not only with his creative, artistic projects but with teaching sculpture and theory of contemporary art. His interests have covered a large range of topics in production and argumentation, with works such as *La maestra de Celan*, a large skull made with a copper tube that produces ice as it gathers the humidity of the environment. In 1991, he won first prize in the Biennial of the Museum of Modern Art of Bogotá. In 1993, he organized the exhibition *Pulsiones* at La Tertulia Museum of Modern Art in Cali, a collective show with artists whose work deals with critical opinions on social and conceptual issues, such as Doris Salcedo, Óscar Muñoz, José Alejandro Restrepo, Alicia Barney, Fernando Arias, etc. Heim presented *Híbrida*

Flora Intermuseal, a work with which he would represent Colombia at the Venice Biennial in 1995. In 1998, Heim represented the country at the famous São Paulo Biennial with a piece inspired by cannibalism and he built a machine that would evoke the Brazilian city and its event with the similar event in Italy. As a Jew he has been concerned with the Holocaust and its relation to systematic and continuous deaths in Colombia; the topic of the impossible, the fractal, machine fiction, physical phenomena. These constant concerns have led to the creation of installations, works for specific places, objects and sculptures in different formats and materials.

Technology is an aspect which particularly attracts Elías Heim. Many of his works are driven by electricity and the use of mechanisms to make them move. Moving objects are an integral part of his sculpture project, as well as his concern for awarding his ventures a sensitive halo: awareness of space and of the tensions that can arise from their relationship with it.

Elías Heim worked on the project for a NC-arte in 2013 in terms of the architecture of the setting. It involves not only the installation of furniture, book shelves, living plants and machines; light is intervened and interfered, an element that gives life but that can also trace an itinerary of violence and death.

Miguel González (M.G): Almost since the onset of your career, your works have revealed an interest for mechanical

elements that contribute to their function and to escalate their meaning. What has driven you to use electricity, sensors and the use of movement in your proposals?

Eliás Heim (E.H): Hidden systems, those tools that allow the intangible operation of the complex perceptual apparatus has always caught my attention; I found a kind of supernatural charm backstage in all the museum paraphernalia.

The revelation of those devices led me little by little to develop a language capable of materializing artistically many of my intuitions and sculptural conceptions.

M.G: The beds set in motion with mechanisms have a formal precedent in a work from 1996 called *Consolador para espacios solitarios, evocación cinética de una tortuga invertida, Narciso*, a large mechanical apparatus with tentacles that evokes both presence and absence. ¿What would be the difference with your work, *Premonitoria*, an installation composed by six automated beds that are now shown at NC-arte?

E.H: Beds have been present in my work way before the work on solitary spaces that you mention here. In the work called *Los camarotes de Dachau*, 1990, in Munich, a large platform, camouflaged by dry leaves fallen from two trees in its center, reveals a huge modular structure based on dozens of bunk beds just like those used in the Dachau concentration camp, located a few miles away from the place of the installation. Here in *Premonitoria*, the beds are set in motion accompanied by a light that comes on above each one of them; a kind of pendular light that increases its intensity, and the beds contract until they reach the zenith and the light begins to diminish; then the beds relax and fall and eventually recover their original horizontal position. In this other work, light acts as a caloric agent in the

abdominal area of the evoked individual. It is there where, anatomically speaking, the quite specific sensation of fear and anxiety is located, in the middle of the night. That is when the premonitory shock takes place. In my view, when one wakes up in such a state is when there is full awareness of the supreme feeling of helplessness and vulnerability.

It is at this specific moment that we realize our inevitable concrete reality and we leave behind the oneiric appearance of other underlying perceptions; we then immediately dive back into the realm of illusion and irrationality of recurring dreams. In countries like ours, it is frequent to mix states of awareness with unconsciousness, panic and irrationality.

M.G: In 2005 you created a very disturbing work that somehow destroyed itself. From some shelves that were destabilized by vibration glassware such as cups and vases fell to the ground creating a work made from the ruins of these elements. You named the work *Trümmerfrauen* as a commentary on destruction and death. Do you believe that the *Fototropismos* installation, where the life of plants can emerge within similar compartments with difficulty, can be in any way related with the work that we just mentioned?

E.H: From a formal point of view, the shelves for me are a reference to an institutional order and bureaucratic formalization that seek to establish order amid chaos. In *Trümmerfrauen*, the apparently stable and heraldic glass objects fall in a random and surprising manner, creating tension amid the apparent serenity of the display. In *Fototropismos* the shelves shelter some plants (fruit trees, to be more specific) that have grown and developed through the trays on the shelves, perforated by 9 mm bullets. This takes place by means of a physical-biological phenomenon called positive, that is upwards phototropism in the case

of branches and leaves, and negative, downwards phototropism, with regard to roots.

The spaces that are vital for growth are strategically darkened, leaving the plant to develop its branches and leaves by reaching towards the light coming exclusively from the bullet holes, guiding and determining the shape of the branches according to the location of each hole in the trays.

The result is a group of fully camouflaged plants with the supporting shelves, where neither the plant nor the shelf can be totally separated from each other. There is a total inter-dependence between the natural state of the work and the artificial structure that supports it.

M.G: What is the motivation behind the production of the installation *Juego cruzado* consisting not only of a wall scanner, but of software that can recognize the gunshots distributed throughout the entire exhibition space?

E.H: In the development of this project, a particular phenomenon has been considered. It is related to all those actions that take place when we wish to hide a violent event. In the specific case of the gunshot impacts on the wall, these are generally quickly mended, restoring the wall's original appearance.

For me, these forms of denial are symptomatic of a group that negates their circumstances and often invents their own surroundings in order to live in a world that turns its back on its rawest and most threatening reality.

The creation of a machine capable of revealing these obliterated traces has been the primary motive behind *Juego cruzado*. Making the invisible, visible illustrates aspects of our context that oscillate between the capability to assimilate circumstances and the resistance to accept a condition of imminent vulnerability.



M.G: Do you believe that your work, with the use of mechanical elements and natural and artificial light, expresses a concern for displaying impossibility, violent acts, impunity and poetry as well?

E.H: It is through poetry that I intend to articulate emotions leading to a more refined and precise awareness. Perhaps through the implementation of this complex system of metaphorical relationships, the viewer can be guided to the most basic and essential questions of existence; that is essentially the purpose of all artists, I suppose.

M.G: How does the title *Fototropismos* bind these three seemingly different proposals?

E.H: *Fototropismos* ultimately refers to a cluster of light sources in motion, varied and seemingly disjointed by nature, but closely related in terms of their complementarity. In the



show these various light trails intersect to form a myriad of relationships; for example, the visceral heat of the lamp on a bed and the light of a laser beam interrupted by our body when we cross the showroom. On the other hand, we face the lumen of a mechanized monitor that transcends the walls to bring the erased mark out of the darkness, which is confronted with the effects of a vital and hopeful leading light. It shapes and conditions the slow and rhythmic growth of a plant that matures and bears fruit through dramatic bullet holes, exorcised by a rhythmic and slow photosensitive bustle that manages to transform a structured cold and imperturbable shelf forever. For all these reasons, I believe that the title of the exhibition is relevant.

M.G: A great deal of your production with mechanical and other elements has to do with technology and to some

extent also with science. What is the origin of that interest? Could you mention some works and artists that interest you and that you might have used as a reference?

E.H: I think about the Van Eyck brothers, for example, who were among the first Flemish painters of the fifteenth century, and who used the until then unknown technique of oil painting to create very detailed paintings on wooden boards. It was they who succeeded for the first time in creating outstanding effects through the use of glazing, a technique using layers of wet paint, etc. and increasing the proportion of clear oil in the mixture. Thus they were able to achieve greater brilliance and more vivid colors in their work.

This momentous technological breakthrough that affected and transformed European painting to the core during the Renaissance was part of an experimental laboratory, which provided the Flemish artists with innovative and surprising forms of expression. They constantly resorted to the achievements of various sources outside the artistic craft *per se*, to expand the range of pictorial possibilities. This can be regarded more as a spirit of intuitive curiosity than a spirit of rational scientific research, which usually encourages artists to inquire through disciplines foreign to their tradition and by which they then manage to change that tradition, until then stagnant in their artistic practice.

In view of a technological breakthrough in the contemporary industrial context, an artist like Joseph Beuys exemplifies, just as the Van Eyck brothers did, an alternative peripheral vision and practicality for these artifacts. This is the case of the production of the exhibition system of his work *La bomba de miel en el lugar de trabajo*, presented at the sixth Kassel Documenta, in 1977. There, the motor shaft of a hydraulic pump was warmed up and this

technical aspect led Beuys to install around it a considerable portion of fat that steadily melted and solidified, changing its texture and shape during the duration of the use of the engines.

The pump in question warmed the honey liquefying it and by capillarity, it rose through a transparent hose over eight meters high, then ran over the perimeter of the classroom; when it cooled, it fell by gravity to the starting point, and by the action of the heat of the engine the cycle started anew.

In conclusion, and in my very special point of view, it is the *poetic ambition* implicit in the alternative artistic vision of technology which leads to the transformation of everyday appliances in my creative work.

M.G: The project required a team which involved an electronic engineer, an architect, computer engineers, metallic carpentry, a person in charge of finishes, an agricultural engineer and an industrial engineer; quite an interdisciplinary group that finally ensured the materialization of the ideas in the devices. How do you interact with them?

E.H: An exhibition such as *Fototropismos* is quite complex in its technical conception. It is planned as a collective production and requires the confluence of diverse aspects of knowledge that gravitate around a common concept; in the specific case of this exhibit is *the use of light as a sculptural tool* that determined many of the actions subordinated in the works that are exhibited. First, it was necessary to show how light was able to modify the normal growth of a plant through bullet holes on the shelf. Therefore, the assistance of an agricultural engineer was necessary in order to guarantee the survival of the plants in non-conventional conditions, and their subsequent adaptation to a predetermined exhibition space.

This same creative logic applies equally to *Premonitoria*; by using artificial light the rhythmic movement of a series of orthopedic beds was regulated. In this case, the interdependence between the mechanical object and light depended on the proper electronic adaptation, showing the viewer the heating effect of the bulb over the boards of the bed which ultimately made an inert object react as if it were a human being.

The wall scanner and the bullets embedded in the setting simulated the internal scrutiny of a pre-established exhibition structure, which ultimately determined the final form of the exhibition; the interdisciplinary team considered beforehand the juxtaposition of proposals, enabling the technical and visual complementarity of the exhibition as a whole.

In this vein, I can say that the interdisciplinary participation of knowledge is a practice that is energized in a coordinated and interdependent way, where the project is not fragmented among creative isolated teams but is nurtured jointly to achieve a functional and harmonious result within a structured aesthetic project.

M.G: What are the steps in a production process that includes such diverse hardware such as a wall scanner, shots fired by a ballistics expert and live plants that need time to grow? How do you manage a team of such different professionals, from diverse disciplines and who adjust to an artistic idea?

E.H: It all starts as a group, with the detailed study of the exhibition space, focusing on its specific conditions. Once the overview is established we proceed to raise a succession of coherent proposals that complement each other, and are consequently affirmed in their adjustment to the architecture of the location.

In this case, as I said before, light is the conceptual hub that allows the materialization of the pieces, and therefore, its location in space depends on the degree of tolerance that a particular light source has against another similar one. In this sense, the museological challenge for the creative team was avoiding visual obstructions between the works involved in order to obtain an adequate and fluent reading of the project as a whole.

Faced with the architectural conditions of NC-arte it was necessary to “tame” and control the sources of natural light that permeate the building in order to obtain a uniform penumbra effect, which on one hand would put into context the cohabitation between parts, and on the other, would guarantee the survival of growing plants.

M.G: How did you handle the space at NC-arte as a container in order to stage your various projects? What was the experience of gunshots on the walls like, the light for the live plants and automatic sensors?

E.H: The gallery has a facade that has been separated so that it is perceived as an independent architectural object that fragments the unity of the building. On the other hand the “fixed point” that connects the first floor with the rest of the building becomes an amalgamation that combines the stairs and the separating wall. This constructive axis is visually dominant, so it was necessary to study it in detail, because any volume installed on the perimeter would be visually absorbed by this structure.

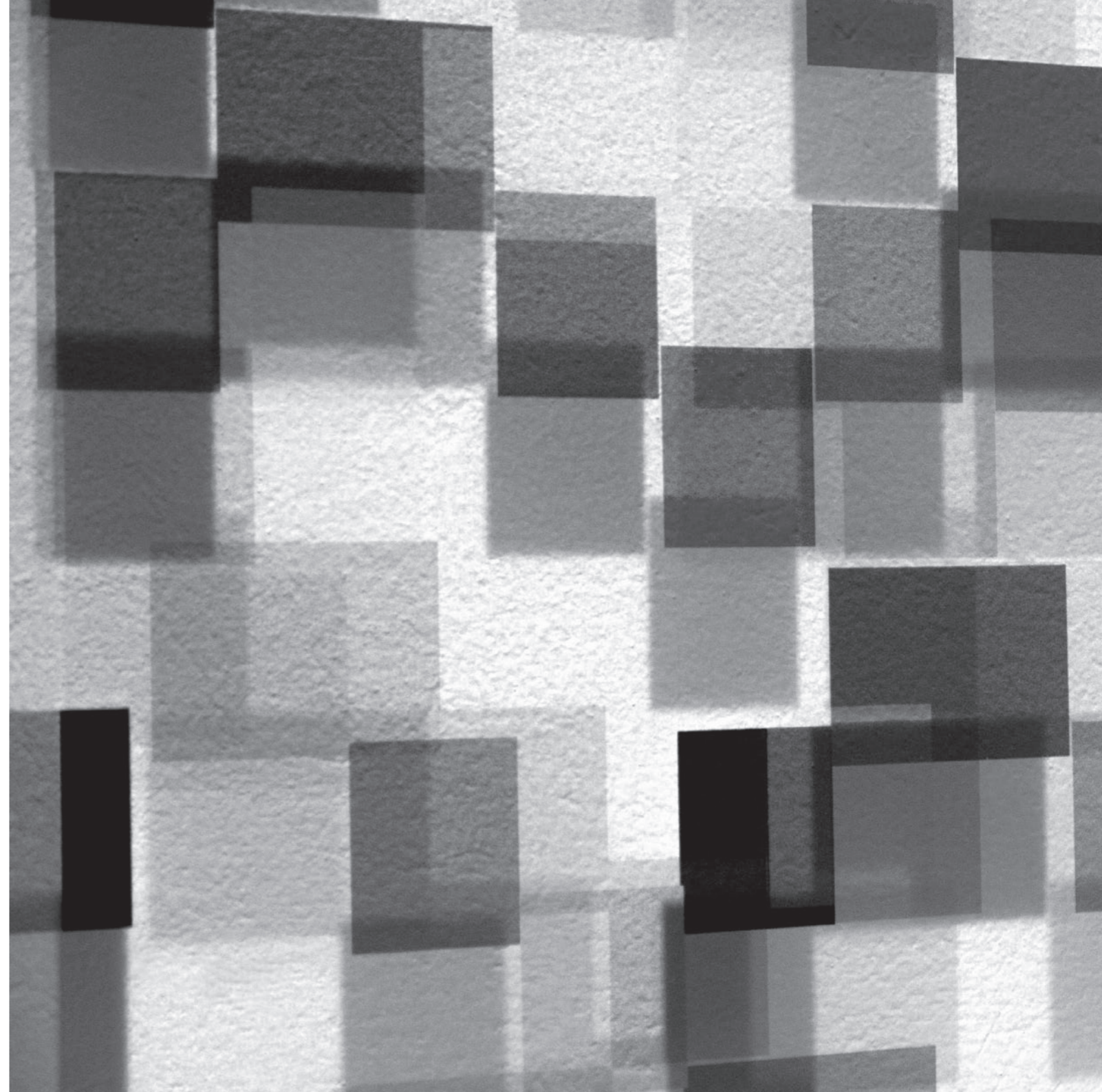
From a biological standpoint, the plants could be exposed in the shade for a short period of time, so it was often necessary to rotate the shelves.

The gallery on the second level has a patio with ideal conditions for solar plant nutrition; without having planned on it, this area became a complement to the exhibition on the first floor.

Another counterpoint achieved in the staging of the show was the lighting of laser shots on the walls that served as an interactive landscape background. The red dots scattered on the edge of the gallery provided a metaphorical general context that emphasized the atmospheric nature of the project, as if it were a constellation.

M.G: When the exhibition was already assembled and you could evaluate your project, what was this new visual and conceptual experience like?

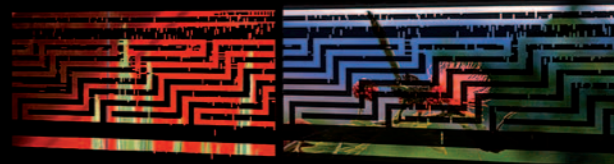
E.H: For me it was amazing to corroborate the transforming ability of light in my artwork in relation to architecture, as Le Corbusier rightly affirmed, when he said: “Architecture is the wise, correct and magnificent play of volumes and light”. Therefore, I believe that an exhibition as *Fototropismos*, in a complex space as demanding as NC-arte, allowed the articulation of ambitious, daring and innovative projects to harmonize poetically with the environment. Thus, a stimulating dynamic symbiosis between the public, the plastic object and the exhibition space was accomplished.

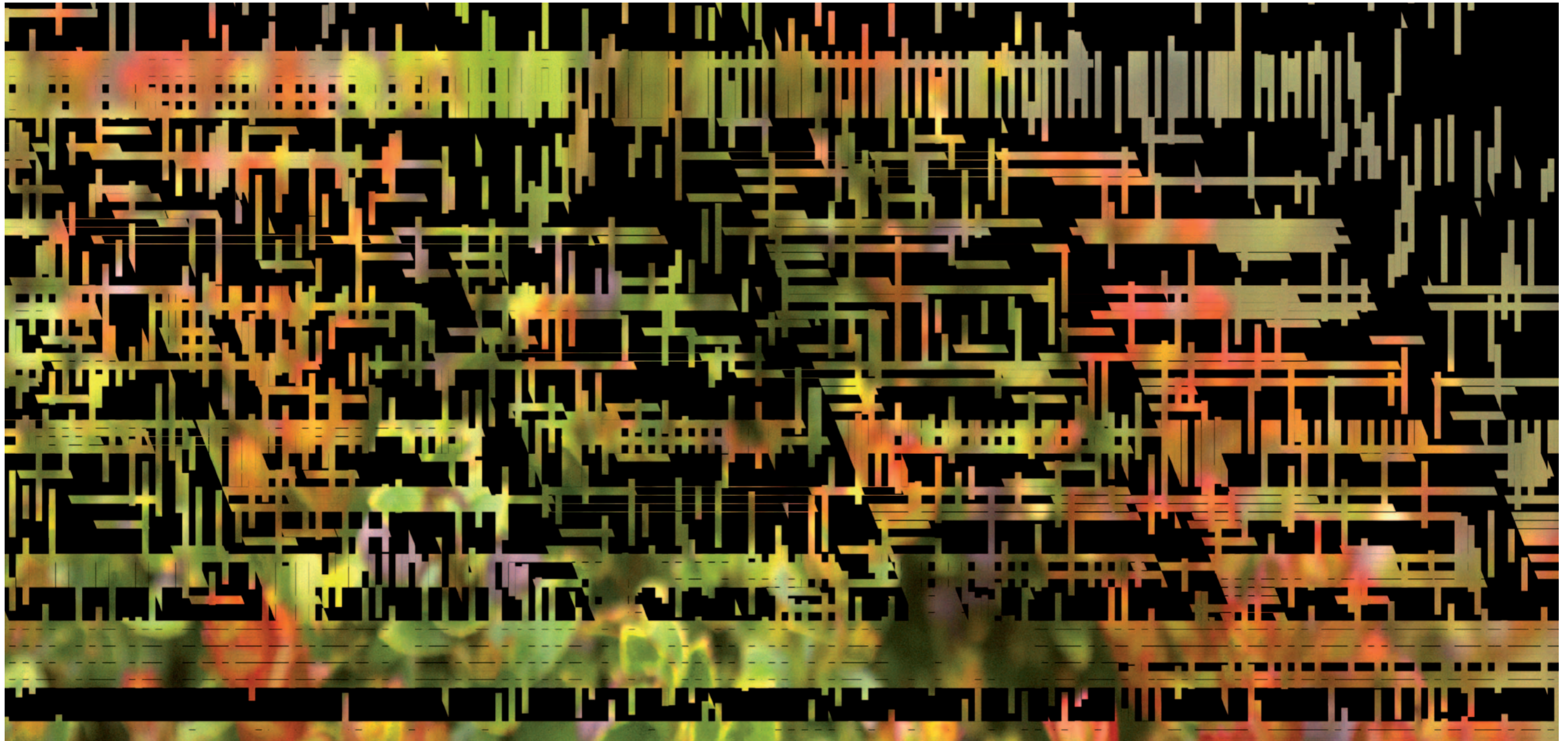


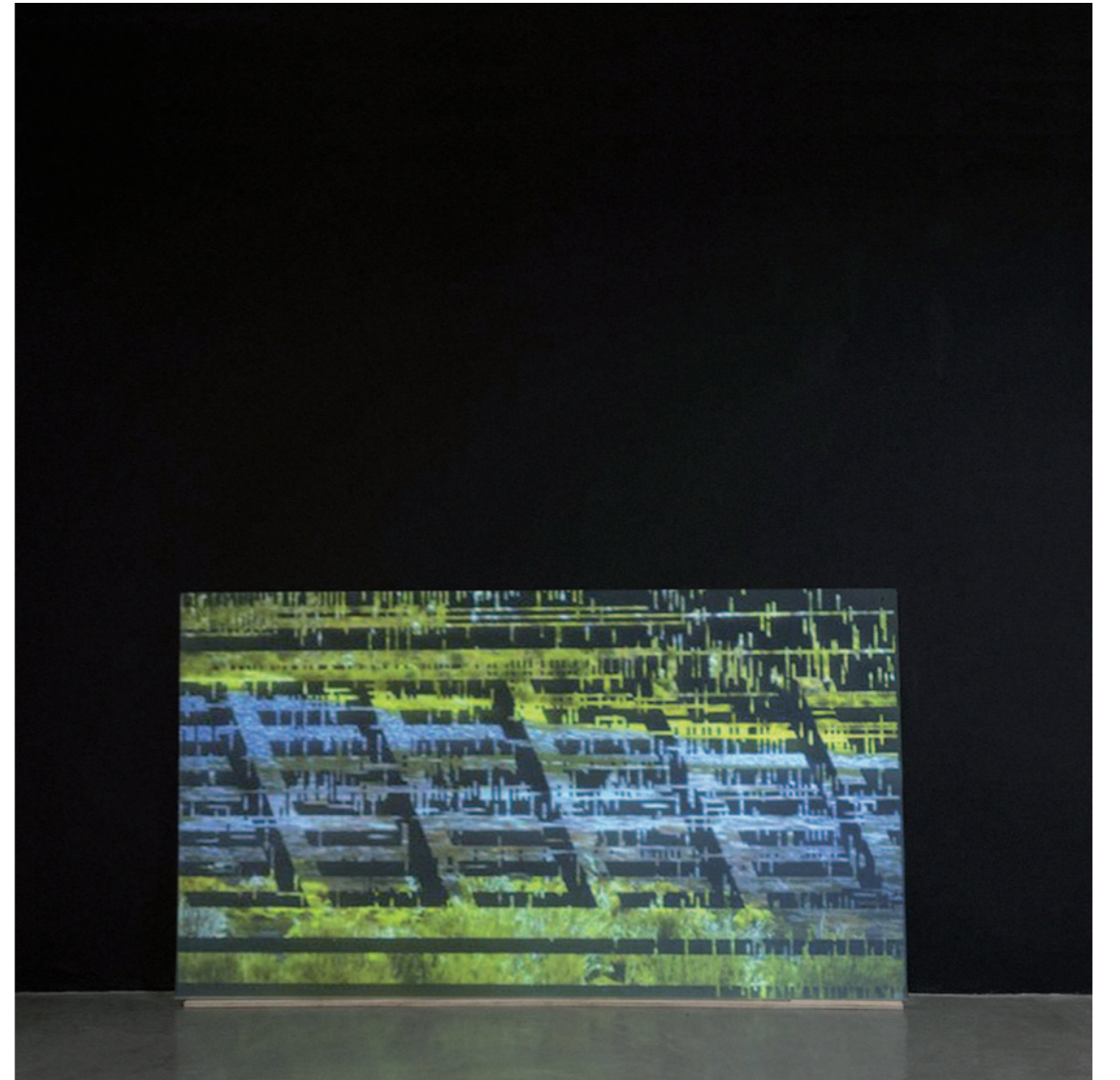
urumu

MONIKA BRAVO

FEBRERO 1 A MARZO 29













URUMU

Monika Bravo

Curaduría: Beatriz López

“Me llamo K, nací en la montaña sagrada. Tengo los años que tengo. Cargo en mi mochila todo lo que me pertenece: la tierra, el sol, el agua, los hombres y las mujeres, y la luna. También mi casa, la cosecha que da frutos y la que a veces no da, los animales que habitan los campos, los cielos, las piedras, la arena y las aguas.

Me llamo S, nací en tierra de nadie, hace tiempo que mi vida pertenece a todos y lo que tengo es la confianza. Trabajo de sol a sol transformando las palabras en color. Apuesto a que cada suspiro del planeta se puede traducir en arte y que mi existencia dará una puntada en el tejido de la historia al dejar en la superficie los pensamientos de los hombres y las mujeres que asumen la era moderna.

Soy K, vivo entre la luz y la oscuridad. Paso mis días rodeada de días, mis pensamientos son ligeros y se representan como rayas horizontales con algo de ondulación. Los pensamientos de mi hombre son más complejos, tienen más curvas y no dejan espacios. El universo que nos cobija es una espiral y habita en el fondo de mi mochila. Los hilos de mi conocimiento vienen de antes y los entrelazo desde que era una niña

Soy S, de las palabras de los hombres yo hago pinturas. Mis pinturas son poemas, que se relacionan por medio de

ritmos, son canciones en dos dimensiones. Y luego, en mi mente flotan como revelaciones. Soy hija de los inventos y del progreso, mis líneas son rectas, verticales y horizontales. Forman un orden y persiguen la armonía”.

(Fragmento de una conversación entre K y S)

El trabajo de Monika Bravo (1964) disfruta de los procesos y analiza su vínculo con el espacio.

Mediante múltiples tratamientos de la imagen, la artista se relaciona con un lugar específico, y esta correspondencia entre espacio y transformación ha llevado a que su práctica se enfoque en el análisis de los lugares en que habita física y emocionalmente dando como resultado piezas que se debaten entre el documento y lo anecdótico.

La metáfora de la hilandera es usada en esta ocasión como excusa para proponer un hilo conductor que comunica los pensamientos actuales de la artista con sus recuerdos de su pasado más íntimo. Ella, que vive desde hace años en un feliz exilio, encontró en el arte del tejido arhuaco la disculpa para rescatar la arqueología de su imaginación.

Esta muestra, que reúne video y dibujo, procura involucrar al espectador dentro de una cosmogonía particular: un tejido de memorias, experiencias y conocimientos que se entrelazan formando un recorrido por su íntima existencia.

URUMU

Monika Bravo

Curator: Beatriz López

My name is K; I was born in the sacred mountain. I am as old as I am. In my *mochila* I carry all my belongings: the Earth, the Sun, water, men and women and the Moon. I also carry my home, the harvest that bears fruits, as well as the barren crops; the animals that live in the fields, the skies, the rocks, sand and waters.

My name is S. I was born in no man's land. My life has belonged to everyone for a long time now, and what I have is trust. I work from sunrise to sundown, transforming words into color. I bet that every sigh of the planet can be translated into art, and that my existence will provide a stitch in history's fabric, leaving on its surface the thoughts of men and women who take on the modern age.

I am K. I live between light and darkness. My days are surrounded by days; my thoughts are light, represented by horizontal lines with a few ripples. The thoughts of my man are more complex, with more curves and leave no spaces. The universe that covers us is a spiral and lives in the bottom of my *mochila*. The threads of my knowledge come from the past, and I have woven them since I was a young girl.

I am S. I make paintings from the words of men. My paintings are poems, related through rhythms; they are songs in two dimensions. Then, they float in my mind, like

revelations. I am the child of inventions and progress; my lines are vertical and horizontal straight lines and create order and seek harmony.

(Fragment of a conversation between K y S)

The work of Monika Bravo (1964) enjoys processes and analyzes her connection with space.

Through diverse treatments of the image, the artist relates to a specific place and this correspondence between space and transformation has led to the result that her practice focuses on an analysis of the places that she physically and emotionally inhabits; the outcome is that her works fluctuate between the documentary and the anecdotal.

The metaphor of the weaver is used this time as an excuse to propose a connective thread that communicates the artist's current thinking with the memories of her most intimate past. She, who has lived for years in a happy exile, found in the art of Arhuaco fabrics, the excuse to rescue the archeology of her imagination.

This exhibit that includes video and drawings intends to involve the spectator in a peculiar cosmogony; a fabric made of memories, experiences and knowledge that intertwine, forming the trajectory of her intimate existence.

VUELTA POR EL UNIVERSO

Beatriz López

Hace varios siglos, el pueblo arhuaco abandonó sus playas y renunció al mar para refugiarse de la barbarie europea en las montañas de la Sierra Nevada que da sombra a Santa Marta. Esta comunidad y las diferentes etnias que sobreviven hoy conservan sus tradiciones al amparo de la naturaleza y triunfa al mantener una relación sagrada con el universo que la rodea.

Lo que para nosotros puede ser mera existencia, cotidianidad y rutina, para las personas que habitan la Sierra es poesía divina. Su relación con el mundo parte del respeto y la alabanza a la tierra, las plantas, el agua, a los otros hombres y mujeres, al cielo y a lo invisible.

A través de los objetos más cercanos de su cotidianidad se manifiesta lo divino y su propia sangre deja huella en materialización del espíritu por medio del tejido, del alimento y de la palabra.

La mujer arhuaca, instruida por sus abuelas, teje durante su infancia una mochila que entregará a su esposo como regalo de bodas. En esta mochila la esposa recrea su universo cíclico y deja un documento de su existencia más profunda para que su esposo deposite en ella los objetos más importantes de su camino. Después de la boda, ella teje su propia mochila en la que traza las coordenadas de su ubicación en el universo. Los esposos llevarán estas mochilas el resto de su vida.

En un viaje iniciático a la Sierra, Monika Bravo se encuentra con la manifestación de su tejido primordial. Tras años de investigación y manipulación de máquinas, una tecnología invisible se revela ante ella y le permite emprender una búsqueda que marca una división evidente dentro y fuera de su cuerpo de trabajo.

La exposición *URUMU* es un ejercicio de telar en el que los ejes de la práctica de Bravo se entretajan y dejan al descubierto tensiones relativas al tiempo, el espacio y la tradición cuando se encuentran con la tecnología.

Esta entrevista intenta rastrear los motivos más profundos que conectan las piezas creadas para la exposición *URUMU* y la experiencia de Monika Bravo en la Sierra. Para Monika, cada acto de su existencia está conectado y, tarde o temprano, esta conexión se evidencia para revelar nuevos significados o dar sentido a previas experiencias.

Beatriz López (B.L): ¿Cómo nace este proyecto que se ve conceptualmente tan diferente a lo que venías haciendo con las ciudades y los textos?

Monika Bravo (M.B): Comencé a viajar y hacer proyectos en Colombia. En los últimos tres años he ido al menos diez veces, he filmado y fotografiado el paisaje subiendo a la montaña, al páramo, a la Sierra, volviendo a lugares que fueron muy importantes y sagrados para los indígenas. Fue a través de esta relación con el paisaje que entendí mi

naturaleza agreste, la fuerza y la sabiduría de la montaña. Y comprendí que no debía seguir apaciguando mi espíritu, de hecho tenía que acogerlo y dejar que fuera libre. Muchos años en el extranjero me estaban borrando las huellas de mis manos y de mis pies. Poco a poco, sin querer, comencé a observar con atención las mochilas que estaban colgadas a la entrada de mi casa, y quise descifrar su significado... atraída por las formas abstractas y a veces su colorido (wayuu), sabía que, al tejer, esas manos entrelazando hilos llevaban un significado...

B.L: Ahora que lo pienso mejor, el trabajo de las ciudades y los textos sí tienen mucho que ver con este proyecto, en la medida que en ambos has señalado relaciones entre los relatos con el espacio arquitectónico que los cobija. En este trabajo me llama la atención la construcción de una arquitectura emocional que se basa en la experiencia para construir un espacio simbólico.

M.B: Todos mis proyectos nacen de un afán de descifrar dónde me encuentro emocionalmente en mi vida y trato temas que son importantes en ese momento, cuestionando así mi experiencia a través de dos puntos, las preguntas relacionadas al tiempo y, en otras ocasiones, la obra se desarrolla a partir de cuestiones espaciales, pero estos dos puntos siempre están conectados por medio de las emociones, de la memoria...

En la obra anterior a *URUMU, Landscape of Belief*, 2012, donde dibujo horizontes de ciudades reconocibles a partir del texto de *Ciudades invisibles*, de Ítalo Calvino, me cuestiono si el destino es algo que heredamos o es algo que construimos, y pienso si será más paralela a la práctica de un artista en el estudio. Cómo construimos la vida a través de sistemas de creencias y cómo así también la limitamos. Tanto la arquitectura como la literatura son utilizadas como

las estructuras inmovibles, al proyectar las animaciones que se componen y descomponen en los paneles de vidrio, con la transparencia insinúo que hay que dejar espacio abierto para la transformación y hay veces, cuando tenemos ideas tan fijas, somos los menos libres.

Naturalmente después de terminar esta obra, la pregunta que surgió fue: ¿por qué había nacido en Colombia rodeada de ese paisaje entre nubes y montañas y no en otro lado? Se generó así una situación para que se produjera *URUMU*, entrelazando una relación con mi lugar de origen.

Comencé a pensar en la idea del tejido, en el origen de la palabra 'tejer', que viene de la palabra 'texto', de cómo los primeros textos estaban hechos en tela antes que en el papel. Cómo cada cultura ancestral había usado el tejido para expresar su relación con el paisaje que la rodeaba.

Ya casi que podía leer los "textos"... Comencé a comparar los tejidos de otras culturas y me di cuenta de que, debido al carácter binario de los movimientos de la tejedora, la tecnología había limitado la forma: dos movimientos, uno horizontal y otro vertical, hacían que la figura de un árbol, una hoja, una laguna, un pájaro en cualquier cultura tuviese una forma similar, era como descubrir una especie de diccionario/traductor. Estas formas generaban un lenguaje universal.

B.L: ¿Hay una anécdota en tu vida, un momento detonador que te permita entender dónde comienza el tejido de tu práctica?

M.B: Podría tejer muchas anécdotas que me llevaron a donde estoy ahora. El tejido es solo una forma, una metáfora que utilizo para conectarme con el paisaje, con mi origen, con lo que llamaría mi propósito. Poseo una parte mística innata, que cuando crecí la reprimí por que no conocía mucha gente que sintiera igual, salvo mis dos hermanas, que siempre han tenido un mundo tan fantástico como el mío.

Desde pequeña tuve cuestionamientos muy profundos, como cuando tenía cuatro años dejé volar por la ventana del carro un globo de helio atado a mi dedo índice, recuerdo llorar amargamente y decir que los globos eran como la vida, llenos de ilusiones. También, antes de aprender a leer, cuando me decían un nombre o una palabra nueva cerraba los ojos y me imaginaba figuras en neón de colores como si fueran un código. Sentía que la vida estaba llena de símbolos y que las personas y los acontecimientos me iban a mostrar mi camino.

En esa gran búsqueda, me dejé perder por años, pero hace poco más de una década tomé una decisión importante. Necesitaba encontrar a la persona que me iba a recordar a lo que había venido, así que después de una serie de eventos desafortunados, un día pedí a las nubes que me enviaran una señal, y como en las películas, mágicamente, una cosa llevó a la otra y llegué a Sat Hon, un maestro taoísta. Con él estudio desde entonces tai chi y muchas otras cosas. Lo divertido es que cuando era pequeña adoraba la serie de Kung Fu con David Carradine y sabía que un día encontraría un *shifu*, un maestro chino, un especie de chamán. Una figura paterna que me ayudara a descifrar este laberinto.

B.L: ¿Quieres decir que este trabajo apunta hacia una exploración de tu mística personal en relación con tu experiencia estética?

M.B: Las culturas indígenas de la Sierra Nevada y el taoísmo tienen mucho en común. Una de ellas, por ejemplo, es que a través de observar la naturaleza y de sus ciclos se llega a la unión y a un entendimiento del universo. Y mi práctica en el estudio es tal vez una manera de descifrar y traducir mi entorno.

B.L: Me da la impresión de que hay una labor sistemática de decodificación en tu trabajo. Hay una necesidad de

reducir a sistemas las expresiones de la naturaleza y de la cultura. ¿En esa medida es que usas la tecnología?

M.B: En mi obra se esconde entre las diversas capas una decodificación del lenguaje, ya sea con diagramas ancestrales, textos simbólicos o mapas. La tecnología es solo un medio, una manera de llegar a los demás, como lo es también la poesía. Hay una necesidad en querer descifrar los símbolos, las coordenadas. Siempre me han fascinado aquellas cosas que son constituidas por un sistema y que pueden ser interpretadas, como las lenguas extranjeras, la cartografía, el I Ching, el Tarot o la Astrología. Las he estudiado por años. Todas parten de una base estructurada que las consolida, pero que a la vez pueden ser improvisadas intuitivamente; esto es muy importante pues creo que la improvisación no existe sin una buena estructura. Igual, en los últimos años me he dado cuenta de que el no haber estudiado arte de una manera convencional ha sido una bendición, en vez de una limitación, ya que ha ayudado a forjar el lenguaje que llevo creando desde el inicio. Confío muchísimo en mi intuición. Hasta el punto que he creado un sistema de producción muy consciente y de vez en cuando dicto talleres con este método que creé observando mi propia experiencia.

B.L: ¿En qué consiste este método, si es que se puede describir?

M.B: He concebido un método que parte del caos, de orden espontáneo donde en un comienzo permito que las ideas fluyan sin censura. Estas vienen de impulsos, de sensaciones que recibo por medio de una frase, de una pieza musical, de un momento de tristeza o de ira, de una vivencia, siempre busco señales durante estos acontecimientos. Aparte de canalizar esos sentimientos a través de la práctica rigurosa del canto, de la meditación o de una acción repetitiva, que pone mi mente en contacto con un estado

no propiamente racional, también lo hago impulsivamente, anotando, buscando traducir ese sentimiento con imágenes, transformándolo en material de trabajo. De ahí salen las primeras formas. Creo que solo a partir de la propia experiencia se perciben las emociones, el estar vivo. Es solo a través de las vivencias que se construye la memoria. Luego viene la fe en saber que en el no saber están las respuestas. Pero en este método que pareciera tan caótico existe una edición rigurosa y un análisis. Un análisis *a posteriori* que conecta las vivencias con las ideas y las referencias exteriores se materializan. Se crea un mapa personal, una cartografía emocional. Igual la vida está para descifrarse. Llegar acá desnudo y hambriento, totalmente dependiendo de tus padres, ¡pero dentro ya vienes con todos los elementos necesarios para sobrevivir como especie!

La tecnología solo me sirve como vehículo para traducir toda esta información. Pero es interesante cómo en *URUMU* la tecnología del tejido define las formas ancestrales y a la vez las convierte en lenguaje universal. Estas formas abstractas poseen la información de la cultura que las crea. Esa misma tecnología que, en el siglo XIX, Joseph Marie Jacquard desarrolló y dio su nombre al primer telar programable con tarjetas perforadas. El método de su telar se convirtió en el paradigma de la primera máquina computacional, desarrollada por Charles Babbage y que sería el origen de las computadoras un siglo después. Hoy en día esta tecnología de origen ancestral es la tejedora de la cultura contemporánea.

Es divertido, pero siempre me he sentido como si yo misma fuese una máquina programable, de esa manera he podido trabajar con tecnología de manera tan natural y con dominio. Es como si conectara con las máquinas y ellas conmigo...

B.L: ¿Qué relación metafísica y también lógica guardan los términos tiempo, espacio, materialidad, ilusión, lenguaje y experiencia con este proyecto?

M.B: *Tiempo:* como construcción mental, la habilidad de la mente en moverse en el espacio. *URUMU* en arhuaco significa el caracol, el universo. La vida se teje en forma de espiral y el tiempo se mueve en etapas. Incorporo estas ideas a lo largo de mi obra. La idea de un tiempo circular, tiempo que sigue los ciclos de la naturaleza, el tiempo sin narrativa. El tiempo como es percibido en las culturas ancestrales y también en el Lejano Oriente. El tiempo de Occidente tiene influencia judeocristiana y crea una narrativa lineal con desenlace, ya que nos habla de un retorno o de un final. El tiempo cíclico no tiene comienzo ni fin, se mueve en espiral, evoluciona. En casi todas mis obras, construyo múltiples secuencias en tiempos cortos de un minuto o menos, creando un efecto hipnótico donde el espectador pierde la relación directa con la narrativa y entra en un espacio donde puede encontrar relaciones para crear su propia narrativa. Para mí, el tiempo es una construcción mental, es una coordenada para definir nuestra existencia en este plano y la única verdad temporal es la muerte.

Espacio: para mí, un espacio se convierte en un lugar en el momento en que le damos un valor emocional. Un poco antes de hacer *URUMU*, sentí el llamado de la tierra, a pesar de vivir en múltiples ciudades y de viajar constantemente, solo cuando fui a la Sierra hace unos años, realmente comprendí su significado. La importancia en encontrar la conexión que existe con un paisaje familiar, un paisaje de la infancia, una reconexión con el lugar de origen. El espacio emocional que define una experiencia. Encuentro que la línea del horizonte simboliza la memoria de un propósito. En *URUMU*, se descubre el paisaje de mi procedencia por medio

de los diagramas que se van tejiendo; parto de las figuras, de la representación abstracta de una idea, de una forma, y estas con los movimientos de la tejedora desvelan su origen de una manera muy natural. Las figuras ilustran formas de animales, de paisajes como lagos y montañas, pero también representan ideas del creador o de los pensamientos del hombre o la mujer, los caminos que recorren, los nueve meses de embarazo, en fin, todo un universo. Estos me ayudan a descifrar mi relación con mi propio universo. El lugar es muy importante, subir al páramo, volver a la montaña, respirar las nubes me regenera. Ya se ha convertido en un ritual al menos dos veces al año.

Medio y materialidad: a través de la obra estoy cuestionando la rigidez en la denominación de los medios, evitando las definiciones: ¿es pintura?, ¿es video?, ¿realmente importa lo que es? Los materiales que utilizo también expresan una relación con esas inquietudes anímicas. La materialidad como la representación tangible de la mente, utilizando materiales como analogías emocionales. Durante el proceso simulando prácticas materiales como el *collage* o el tejer en un medio inmaterial como lo es la computadora y las animaciones del video.

Es interesante tratar esa materialidad en el video desafiando los límites de la pantalla. ¿Qué define el formato, el marco? Recuerdo leer escritos de Peter Greenaway y ver cómo en los años ochenta comienza este discurso y a romper los parámetros de lo que es cinema en sus *Tableaux vivants* cinematográficos y pensar en su potencial infinito como lenguaje. El año pasado, descubrir en la muestra del MoMA *Inventando la abstracción, 1910-1925* a Duncan Grant, con su *collage* cinético abstracto, pintura con sonido de 1914. Una de las primeras obras abstractas móviles, un telar de 4,5 metros para ser vista por partes y ser

acompañada por los *Conciertos de Brandeburgo* de Bach fue muy inspirador.

En *URUMU*, el marco o retablo compuesto de píxeles se divide simulando las fibras de los telares, cuidadosamente se ha delineado cada una de estas fibras (miles y miles) creando vectores en un programa de diseño gráfico. Estos vectores se convierten en máscaras cuando se transfieren al programa de animación y cada fibra se mueve una a una creando la sensación de estar tejiendo, a nivel temporal el proceso de cada dibujo puede llevar de dos a tres semanas... Este sistema se aplicó a cada uno de los diagramas. La verdad, hubiese podido crear un *script* de ordenador que sistematizara el método, pero esa no era mi intención. Quería recrear la idea del telar manual con una herramienta que es programable, la metodología es el programa. Este ejercicio fue muy valioso, el tiempo no comprimido sino extendido me dio más cercanía con el origen del tejer...

En el tejido ancestral, el paisaje es abstraído en forma y diagrama, en *URUMU* vamos en dirección contraria. El diagrama revela la naturaleza y cierra un ciclo de entendimiento, de reconocimiento que las culturas ancestrales aunque primitivas tienen en sí como el paisaje, la sabiduría necesaria para vivir en armonía...

Por otro lado, los dibujos en papel y en vidrio son estudios que existen en un umbral, su existencia se debate entre una figura geométrica y una secuencia de tejido con un significado según la cultura ancestral donde se origina. Su color está inspirado en la gama utilizada por Sonia Delaunay (1885-1979) durante el transcurso de su vida, que pudo existir entre de las artes aplicadas y las obras de arte. Lo que me interesa es ese lugar intermedio, un portal donde el tejido es lenguaje, la geometría representa ideas y formas

concretas y el color acentúa el diálogo entre lo abstracto y lo concreto.

Experiencia e ilusión: la percepción de la realidad como imagen. Mi trabajo consiste en generar una plataforma y un sistema poético para que el espectador tenga una oportunidad de investigar su propia relación con sus ideas y su propia experiencia en relación con mi obra. En *URUMU*, el espectador se ve sumergido en medio de la acción que se va tejiendo en su entorno. En ese caso el tipo de los materiales en las obras es muy importante para hacer reflexionar y reflejar su funcionamiento. Recuerdo descubrir a los seis años el cine y la idea de una luz que proyectaba una película dando vueltas. Podía crear ilusiones, transportarme a sitios, esa sensación aún esta muy presente cuando creo la obra, quiero transportar al espectador a un mundo mágico, lleno de posibilidades. Creo que el objeto de nuestra percepción no es la realidad en sí misma, sino una ilusión de imágenes que hemos creado. Una metáfora para la práctica de la contemplación como una manera de entender nuestra realidad distorsionada.

El lenguaje ha estado muy presente: he recitado las *Eclesiastés* en *For the Time Being*, 1998; en *A Maze*, 2001, he usado el texto de *Ars Poetica* de Borges para construir un laberinto; en *Landscape of Belief*, 2012, el texto de *Las ciudades invisibles*, de Calvino para dibujar horizontes. En 2005, hice una instalación interactiva con luz y sonido que recreaba el oráculo chino del *I Ching*; ahora en *URUMU*, he trabajado con el lenguaje abstracto de las culturas ancestrales. De hecho, el nuevo proyecto que estoy desarrollando ahora está en torno a los gráficos musicales, al lenguaje visual que se crea a partir de la música, la danza, estos

movimientos sonoros o corporales traducidos a un trazo, una forma.

Sin embargo, el léxico que he creado a lo largo de mi práctica es un lenguaje que no solo define la realidad de lo que he concebido, sino también los materiales que utilizo se convierten en lenguaje para expresar ideas muy claras sobre lo que consiste la búsqueda de mi realidad. El lenguaje descifrable o no, es mi camino...

B.L: ¿Cuál es la relación de tu formación como fotógrafa con ese proyecto?, ¿es un intento por documentar un estado interior?

M.B: Siempre quise pintar, mi profesora de dibujo le dijo a mi mamá que yo no tenía talento para el dibujo, así que a los 9 años la llevé a que me comprara una cámara fotográfica. Sabía que tenía que expresarme de una manera visual, además tengo memoria fotográfica. Pero así como utilizo las animaciones de video para pintar, el registro fotográfico documenta un proceso, un estado interior que se traduce en imágenes para luego, a través de la forma, adquirir un significado, creando un léxico de mis experiencias, al final de mi vida tendré un vocabulario completo con mapas de mi camino.

Arvo Pärt (Estonia, 1935), compositor contemporáneo, dice que el arte debe confrontar las preguntas eternas y existenciales, no solo aquellos temas más mundanos. Estoy de acuerdo, me cuestiono a diario ¿qué es la realidad?, ¿qué es la percepción?, ¿cómo está hecho el universo? Creo que por medio de la simbología, la tecnología, el lenguaje, el espacio, el tiempo y la experiencia, algún día me levantaré y habré resuelto mi existencia.

NYC, julio de 2014

A TOUR OF THE UNIVERSE

Beatriz López

Several centuries ago, the Arhuaco people abandoned their beaches and renounced the sea to take refuge from the European barbarianism in the mountains of the Sierra Nevada (the snow laden mountain range) that casts its shadow on Santa Marta. This community and the different ethnic groups that still survive today preserve their traditions sheltered by nature, and are victorious in maintaining a sacred relationship with the Universe that surrounds them.

What for us may be merely existence, daily events and routines, for the people that inhabit the Sierra are divine poetry. Their relationship with the world stems from respect and praise for the Earth, plants, water, men and women, heaven and the invisible.

The spirit of divine is manifest in the most intimate objects in their day to day lives, and their own blood leaves its traces in the materialization of the spirit in their fabrics, their food and their words.

The Arhuaco women, taught by their grandmothers, weave a *mochila* (shoulder bag) during their childhood which they will give to their husbands as a wedding gift. In this *mochila* the wife recreates her cyclic universe and documents her most heartfelt existence, where her husband places the most important objects he finds in his journey. After the wedding she weaves her own *mochila* plotting the

coordinates of its location in the universe. The spouses carry these shoulder bags for the rest of their lives.

In an initiation journey to the Sierra, Monika Bravo finds the manifestation of her own primeval fabric. After years of research and manipulation of machines, an invisible technology is revealed before her and encourages her to begin a quest that marks an evident division between the internal and external body of her work.

The *URUMU* exhibition is an exercise of the loom where the core of Bravo's practice interweaves and exposes tensions over time, space and tradition when it meets with technology.

This interview is an attempt to trace the most profound motives that connect the pieces created for the *URUMU* exhibition and Monika Bravo's experience in the Sierra. For Monika, every act of her existence is inter-connected, and sooner or later, this connection becomes evident, revealing new significance or giving meaning to previous experiences.

Beatriz López (B.L): How is this Project born? It is so conceptually different from what you had been doing with cities and texts.

Monika Bravo (M.B): I began to travel and to do projects in Colombia; for the last three years, I've gone over there at least ten times; I've filmed and photographed the landscape, climbing the mountain, the moorlands, the

Sierra; I've visited those places that were very important and sacred for the indigenous people. It was through this relationship with the landscape that I understood my wild nature, and the force and wisdom of the mountain. And I understood that I should not continue to appease my spirit; in fact, I should welcome it and leave it to be free. Those many years abroad were erasing the traces of my hands and feet. Little by little, unwittingly, I began to observe the *mochilas* closely, hanging at the entrance of my home and I wanted to find out their meaning... drawn by their abstract designs and color (Wayúu). I knew that as they wove, those hands that interlaced the threads had a meaning...

B.L: Now that I think about it, your work with cities and texts does have a lot to do with this Project, inasmuch as both have pointed out the relationship of the architectural space that shelters them. What strikes me about this work is the construction of an emotional architecture based on experience to build a symbolic space.

M.B: All my projects stem from a need to decipher where I am emotionally in my life; the topics I deal with that are important at the time, that question my experience by means of two issues: questions related to time and on other occasions, the work is developed stemming from spatial concerns. But these two issues are always connected by emotions, memory...

In the former work *URUMU, Landscape of Belief*, 2012, where I draw recognizable city skylines inspired by Italo Calvino's text, *Invisible Cities* I wonder if destiny is something that we inherit or is it something we build and I think it is more parallel to the practice of an artist in the studio. How we build our life by means of a belief system and how we constrain it as well. Both architecture and literature are used as immovable structures. When I project animations

that come together and break apart on the glass panels, with the transparency I am insinuating that there should be open spaces for transformation; and sometimes when we have such fixed ideas, we are the least free of all.

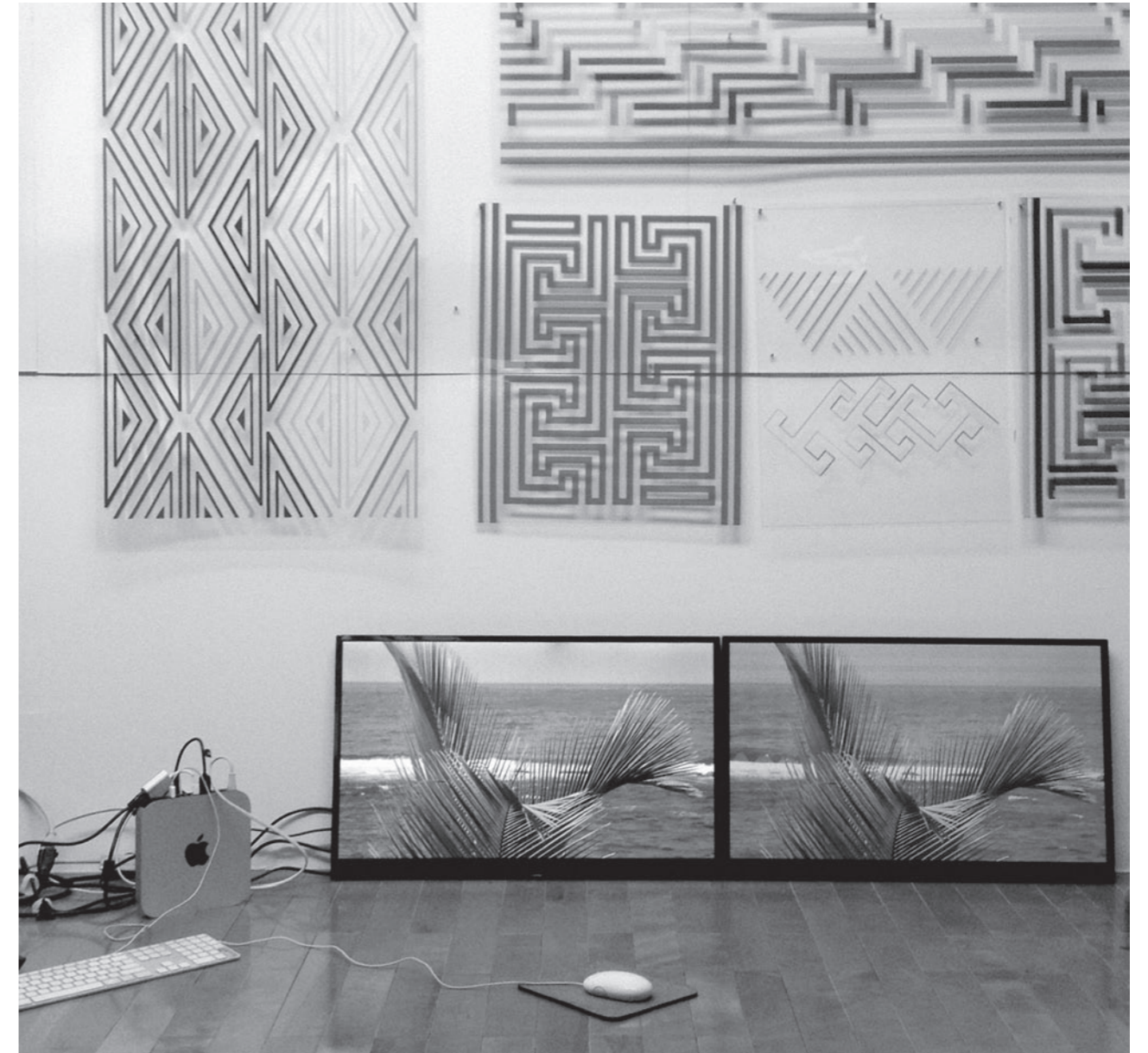
Naturally after finishing this work, the question that came up was: Why was I born in Colombia, surrounded by a landscape of clouds and mountains and not elsewhere? This created a situation that would produce *URUMU* and linked a relationship with my place of origin.

I began to think about the idea of fabric, of the origin of the word 'to weave', that comes from the word 'text', about how the first texts were written on fabric, before there was paper. About how each ancestral culture had used fabric to express its relationship with the surrounding landscape.

Now I could almost read the "texts"... I began to compare fabrics from other cultures and I realized that due to the binary character of the movements of the weaver, technology had limited the form: two movements. One horizontal and the other vertical which resulted in tree, a leaf, a pond, a bird in any culture having a similar shape. It was like discovering a kind of dictionary/translator. These forms created a universal language.

B.L: Is there an anecdote in your life, a triggering moment that lets you understand where the fabric of your practice begins?

M.B: Many anecdotes that brought me where I am today could be woven: the fabric is just a form, a metaphor that I use to connect with the landscape, with my roots, with what I could call my purpose. I have an innate mysticism which I repressed when I grew up because I didn't know many people who felt things like I did except for my two sisters who have always had a fantasy world much like my own.



Ever since I was very small, I've posed some deep questions. When I was 4 years old, I let a helium balloon fly out the car window; it was tied to my index finger, and I remember crying sadly and saying that balloons were like life, full of illusions. Also, before I learned to read, when they gave me a name or a new word, I would close my eyes and imagine neon signs like they were a code. I felt that life was full of symbols and that people and events were going to show me my own way.

In this great quest of many years I let myself get lost, but a little over a decade ago I made an important decision. I needed to find the person that was going to remind me of what I had come to do. So after a series of unfortunate events, one day I asked the clouds to send me a sign, and like in the movies, magically one thing led to another. I came to Sat Hon, a Taoist master. With him I've been studying Tai Chi since then and many other things. What's funny is that when I was small, I loved the Kung Fu series with David Carradine and I knew that one day I would find a Sifu, a Chinese teacher, a sort of Shaman; a father figure who would help me to decipher this labyrinth.

B.L: Do you mean that this work aims at an exploration of your natural mysticism with regard to your aesthetic experience?

M.B: The indigenous cultures of the Sierra Nevada and Taoism have a lot in common; for example, by observing Nature and its cycles you arrive at a union and understanding of the Universe. And my practice at the studio is one way of deciphering and translating my surroundings.

B.L: I am under the impression that there is a systematic effort in the decoding of your work. There seems to be a need of reducing the expressions of nature and culture to systems. Is it in that sense that you use technology?

M.B: Language decoding is hidden in my work among different layers, whether in ancestral diagrams, symbolic texts, or maps. Technology is only a media, a way of reaching others, as is the case with poetry. There is a need to want to decipher symbols, coordinates. I have always been fascinated by those things that are constituted by a system and that can be interpreted as foreign languages, cartography, the I Ching, the Tarot or Astrology. I have studied them for years. They all stem from a structured base that consolidates them while at the same time, they can be improvised intuitively; this is very important, because I think that improvisation cannot exist without a solid structure. In the same manner, for the last few years I have come to realize that not having studied art in the conventional way has been a blessing rather than a limitation. This has allowed me to create the language that I have used since the beginning, to the point where I have created a very conscious production system; every once in a while I have workshops with this method that I created by observing my own experience.

B.L: What is this method if you can describe it?

M.B: I have conceived a method that stems from chaos, from spontaneous order where at first I let ideas flow without censorship. These come from impulses, from sensations that I get from a sentence, a musical piece, a moment of sadness or rage, an experience; I am always looking for signs in these events. Besides channeling these feelings through the rigorous practice of singing, meditation or repetitive action, this puts my mind in contact with a not reasonable state. I do this impulsively, taking notes, seeking to translate this feeling into images, transforming it into work material. The forms come from all of this. I believe that only through one's own experience can emotions be perceived,

the perception of being alive. It is only with experiences that you can build memory. Then comes faith in knowing that in not knowing is where the answers lie. But in this method that seems so chaotic there is rigorous editing and analysis. A posteriori analysis that connects experiences with ideas, and external references materialize. A personal map is created, an emotional cartography. Anyway, life is there to be deciphered. You come here, hungry and naked, totally dependent on your parents, but inside, you bring all the necessary elements to survive as a species!

Technology only serves me as a vehicle to translate all this information. But it is interesting that in *URUMU*, the technology of the fabric defines ancestral forms and at the same time, it converts them into a universal language. These abstract forms have the information of the culture that creates them. It is the same technology that Joseph Maria Jacquard developed in the 19th century, and gave his name to the first programmable loom with perforated cards. His loom's method became the paradigm of the first computing machine, developed by Charles Babbage and which would be the origin of computers one century later. Today, this technology of ancestral origins is the weaver of contemporary culture.

It's funny, but I have always felt like if I were a programmable machine; I have been able to work with technology in the most natural and dominating fashion. It's as if I could connect with machines, and they with me.

B.L: What metaphysical relationship and logic do the terms time, space, materiality, illusion and experience have with this Project?

M.B: TIME: as a mental construct, the ability of the mind to move in space... *URUMU* in Arhuaco means the snail, the Universe. Life is woven in the form of a spiral and

time moves in stages. I incorporate these ideas throughout my work; the idea of circular time, time that follows the cycles of nature, time without narration; time as it is perceived in ancestral cultures and also in the Far East. Time in the West has a Judeo-Christian influence, creating a lineal narration with an outcome, which speaks to us of a return, of an end. Cyclical time has no beginning and no end; it moves in a spiral, it evolves. In almost all of my works I build multiple sequences in short spans of time, one minute or less, thus creating a hypnotic effect where the spectator loses the direct relation with the narration and enters a space where he can find relations to create his own narration. For me, time is a mental construct, a coordinate that helps us define our existence on this plane, and the only temporal truth is death.

SPACE: for me, space becomes a place when we give it emotional value. Shortly before *URUMU*, I felt the call of the Earth; despite living in various cities and traveling constantly, it was only when I went to the Sierra a few years ago that I really understood its meaning; the importance of finding the connection with a familiar landscape, a childhood landscape, the re-connection with the place of origin; the emotional space that defines an experience. I find that the line of the horizon symbolizes the memory of a purpose. In *URUMU*, the landscape of my origin is discovered by means of the diagrams that are woven: I start out with the figures, the abstract representation of an idea, of a form, and with the movements of the weaver these are revealed in a very natural manner. The figures illustrate forms of animals, landscapes such as lakes and mountains, but they also represent the ideas of the creator or the thoughts of men and women, the paths they travel, nine months of pregnancy, the entire Universe. They help me to



decipher my relationship with my own universe. The place is very important: climbing to the moorland, returning to the mountain, breathing in the clouds, all this regenerates me. It has become a ritual that I do at least twice a year.

MEDIA AND MATERIALITY: through my work I am questioning the rigidity of naming media, avoiding definitions; is it painting? Is it video? ¿Does it really matter? The materials I use also express a relationship with issues of a frame of mind; materiality as the tangible representation of the mind, using materials as emotional analogies. During the process, I simulate material practices such as collage or weaving in an in material media such as the computer or video animations.

It is interesting to treat the materiality in a video by challenging the limits of the screen. What is it that defines the format, the frame? I remember reading essays by Peter Greenaway and seeing how, in the eighties this dissertation begins to break the parameters in his cinematographic *Tableaux vivant* and thinking about its endless potential as a form of language; last year, discovering Duncan Grant in a MoMA exhibition: *Inventando la abstracción, 1910-1925*, (*Inventing abstraction 1910-1925*) with his abstract kinetic collage, painting with sound from 1914. One of the first mobile abstract Works, a 14.75 foot loom to be seen by sections and accompanied by Bach's *Brandenburg Concertos* was very inspiring.

In *URUMU*, the frame or picture composed by pixels is divided, simulating the fibers of a loom, and each of these fibers is carefully arranged, (thousands and thousands) creating vectors using a graphic design program. These vectors become masks when they are transferred to the animation program; each fiber moves creating the sensation of weaving; in terms of time, the process can take

two to three weeks... This system was applied to each of the diagrams. I could have created a computer script that systematized the method, but that was not my intention. I wanted to recreate the idea of a manual loom with a programmable tool; the methodology is the program. This exercise was quite valuable; time was not compressed but extended. It gave me more proximity to the origin of weaving...

In ancestral fabrics, landscape is abstracted in terms of form and diagram. In *URUMU* we are going in the opposite direction; the diagram reveals nature and closes the cycle of understanding, of recognition of what ancestral although primitive cultures have in themselves: landscape, the necessary wisdom to help them live in harmony...

On the other hand, drawings on paper and glass are studies that exist on a threshold; their existence hovers between a geometric figure and a sequence of weaving, and their meaning pertains to the ancestral culture of their origin. Their color is inspired in the range of colors used by Sonia Delaunay (1885-1979) throughout her life that could have existed in applied arts and works of art. What interests me is that intermediate place, a portal where fabric is language, geometry represents ideas and concrete forms and color accentuates the dialogue between the abstract and the concrete.

EXPERIENCE AND ILLUSION: perception of reality as an image. My work consists in generating a poetic platform and system so that the spectator can explore his own relationship with his ideas and his own experience with regard to my work. In *URUMU*, the spectator is submerged in the action that is woven in his surroundings. In this case the type of materials of the works is very important in triggering thoughts and reflecting their operation. I remember

discovering films when I was six years old, and how the idea of a light that projected the film could create illusions and transport me to places. This sensation is still quite present when I create a work. I want to transport the spectator to a magical place full of possibilities. I believe that the object of our perception is not reality in itself but an illusion of images that we have created; a metaphor for the practice of contemplations as a way to understand our distorted reality.

LANGUAGE has maintained a strong presence. I have recited Ecclesiastes in *For the time Being*, 1998; in *A_Maze*, 2001, I used the text of *Ars Poetica* by Borges to build a labyrinth; in *Landscape of Belief*, 2012, I used the text of *Invisible Cities* by Calvino to draw horizons. In 2005, I made an interactive installation with light and sound that recreated the Chinese Oracle of the I Ching; now, in *URUMU*, I've worked with the abstract language of ancestral cultures. In fact, the new project that I am working on now deals with musical graphics; visual language is created from music, dance; these sound or body movements are translated to a line, a form.

However, the vocabulary that I have created during my practice not only defines the reality of what I have conceived but the materials that I use become a language in

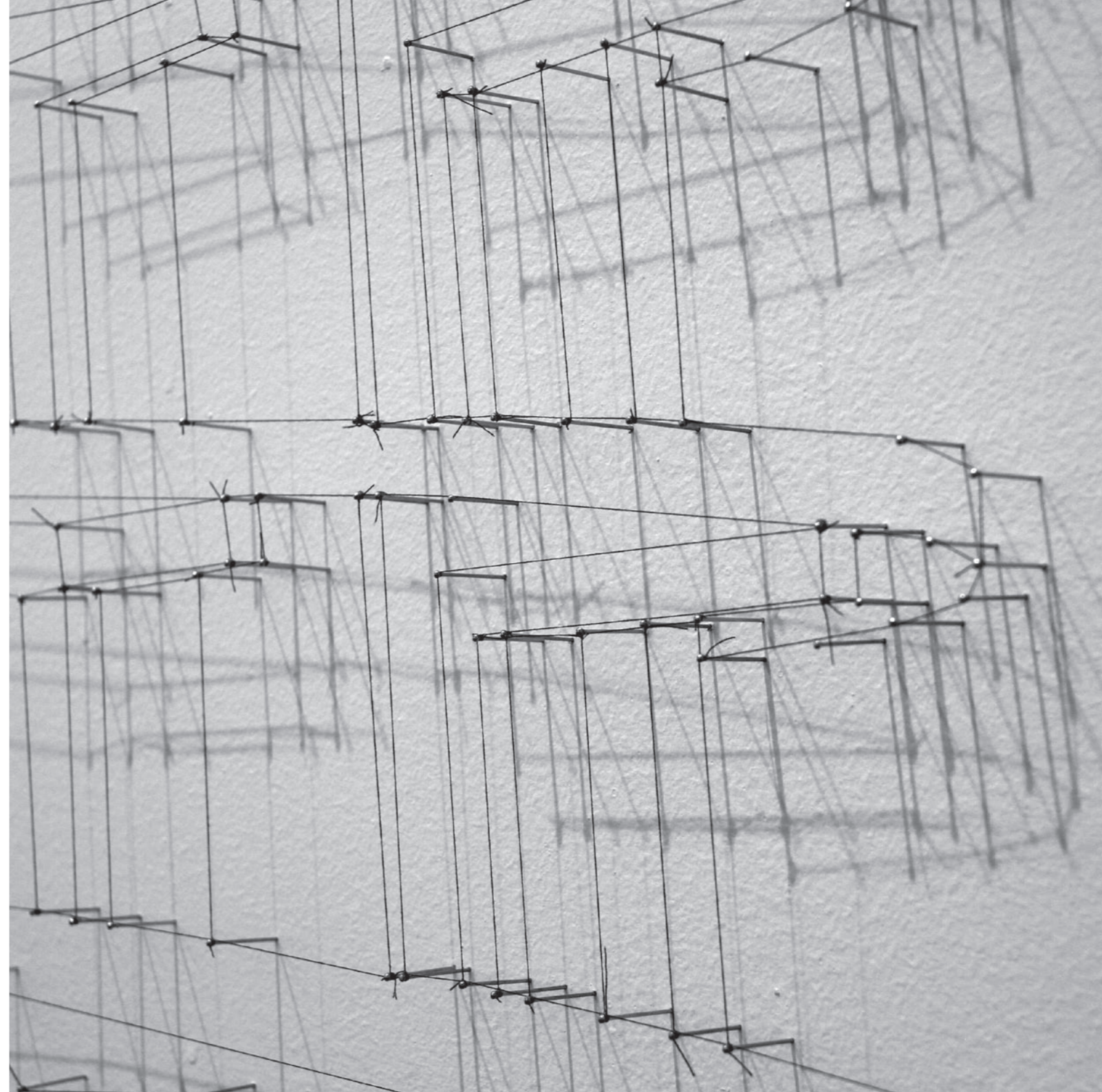
themselves to express very clear ideas of what my search for reality is like. Decipherable or not decipherable, language is my path...

B.L: What is the relationship of your training as photographer with this Project? Is it an attempt to document an internal state of being?

M.B: I always wanted to Paint; my art teacher told my mother that I had a talent for drawing, so when I was 9 years old I took her to buy me a camera. I knew that I had to express myself visually; besides, I have photographic memory. But just as I use video animations to Paint, photographic records document a process, an inner state that is translated into images in order to acquire significance through form, creating a vocabulary of my experiences; at the end of my life I shall have a complete vocabulary with maps of my path.

Arvo Pärt (Estonia, 1935) contemporary composer says that art must challenge eternal and existential questions, not only the more mundane topics. I agree; I question myself daily. What is reality? What is perception? How does the Universe work? I believe that through symbology, technology, language, space, time and experience, one day I will get up and I will have solved my existence...

NYC, Julio 2014



línea rota
de
horizonte

CARLOS GARAICOA

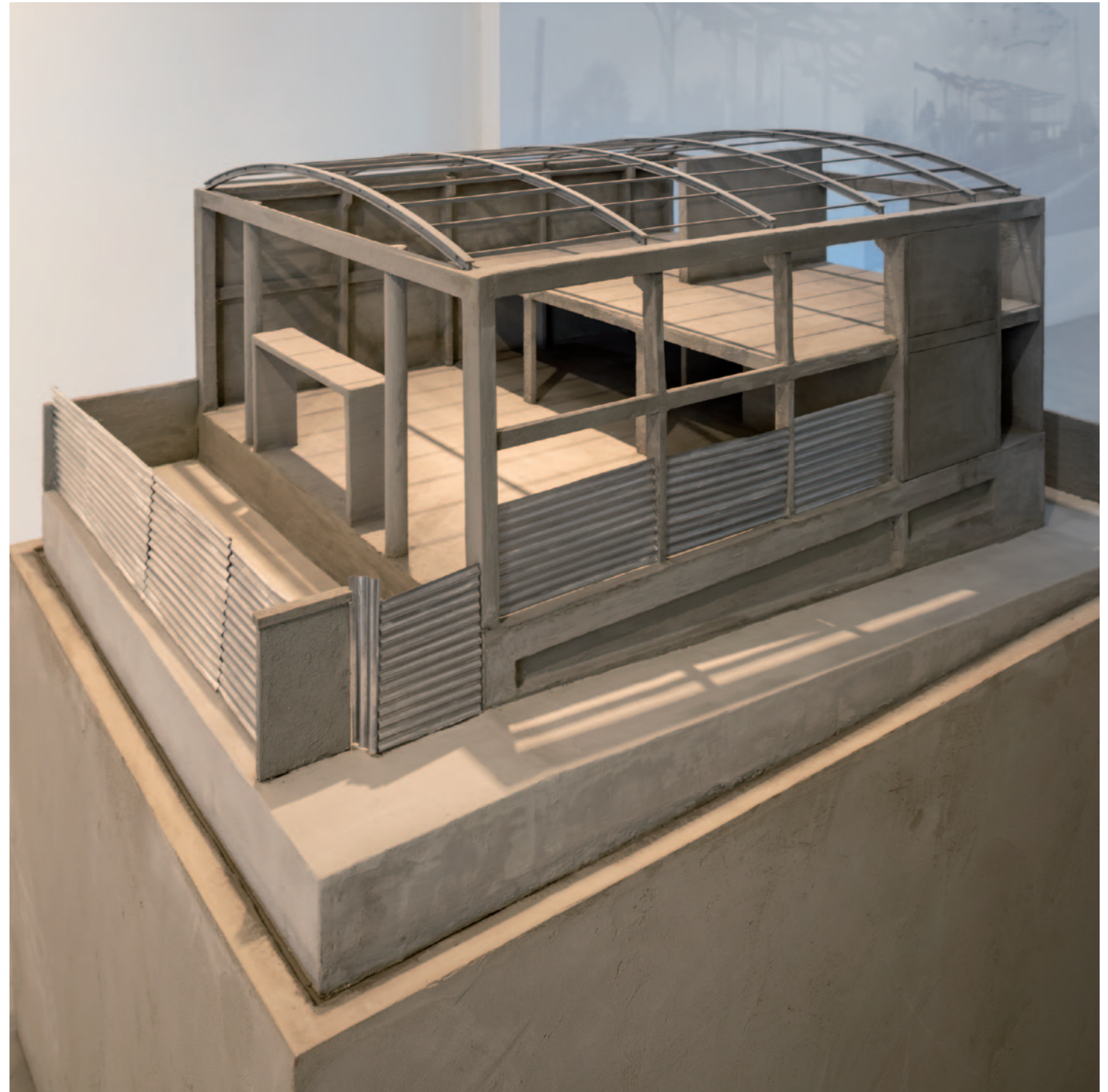
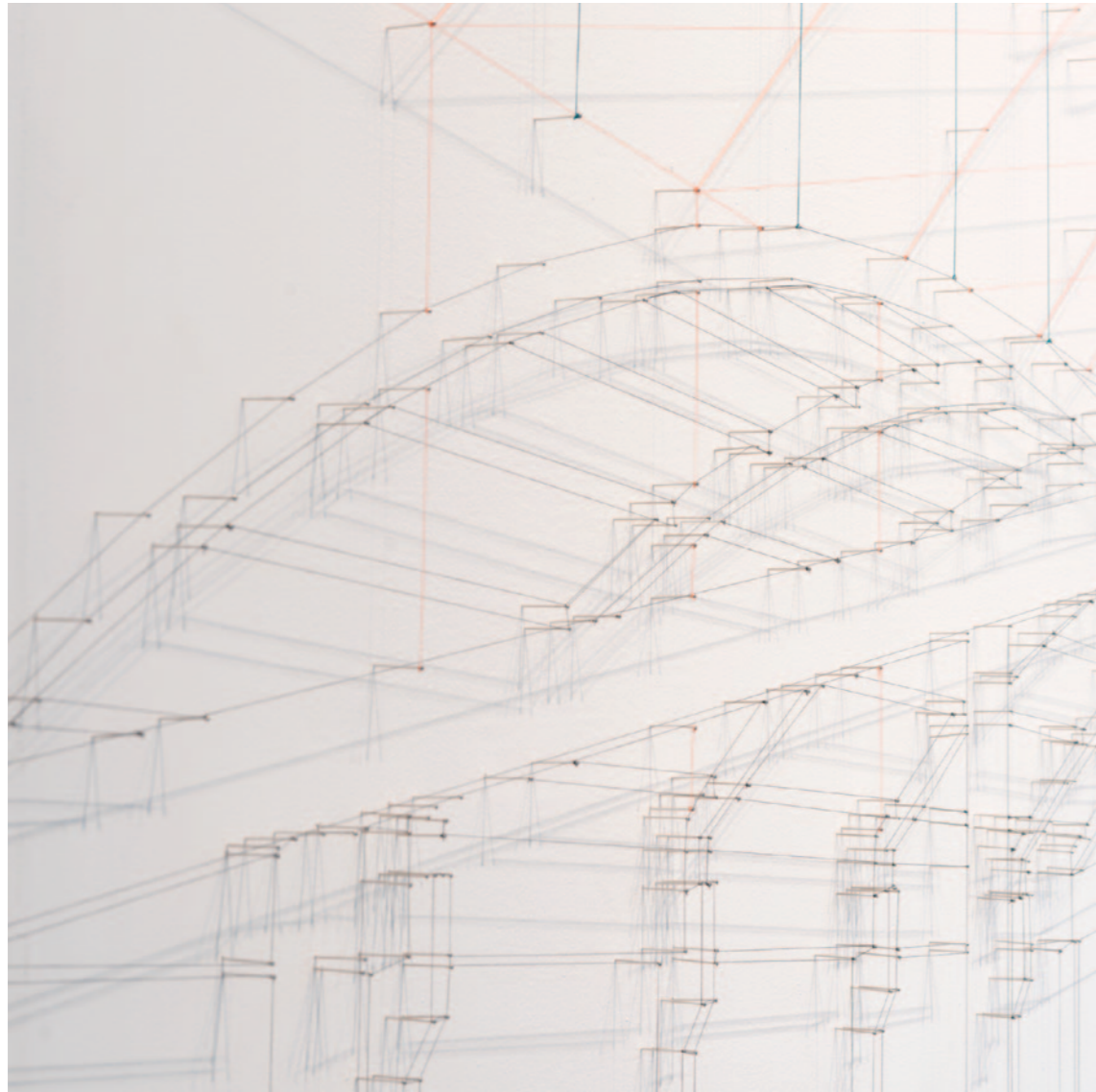
MAYO 3 A JULIO 19









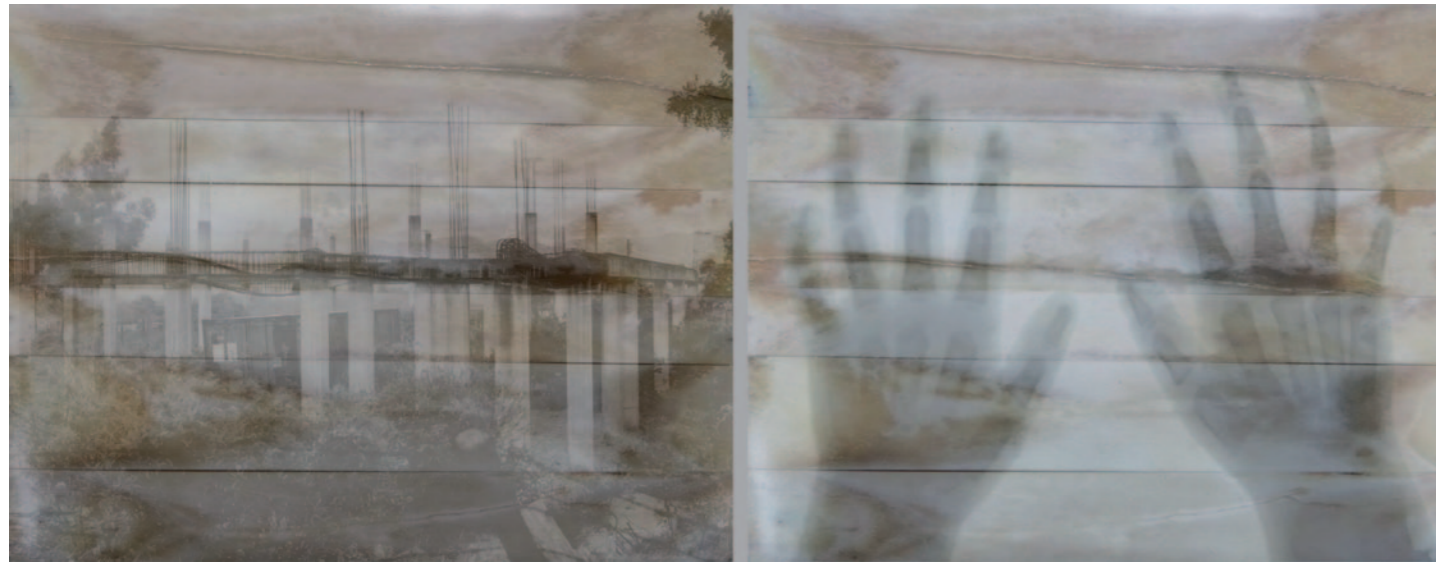






LÍNEA ROTA DE HORIZONTE

Carlos Garaicoa



A lo largo de mi carrera han existido presupuestos que he venido desarrollando de manera recurrente: la concepción de la historia como un elemento fictivo y, a su vez, la reconstrucción de esta historia desde las implicaciones que tiene en su relación con el espacio urbano.

En mis fotografías con dibujos de principios de los años noventa me proponía como un proyectista que reinventaba la ciudad desde los fragmentos de ruinas que encontraba a mi paso por La Habana. Estas obras pretendían construir un proyecto de futuro y utopía en una ciudad poblada de frustración y de deterioro urbano y humano. La fragmentación de la ciudad servía de metáfora para una "posible" reconstrucción, tanto en el plano físico como ideológico, proponiendo nuevos presupuestos de lujo y confort provenientes de un primer mundo, ajeno a la realidad cubana por más de 40 años. Por otro lado, se proponía el proyectar la imaginación y el absurdo dentro del entramado urbano y lingüístico de la ciudad.

Muy similar a lo sucedido en Cuba en la década de los noventa con la llamada Microbrigada Social (que tenía como fin solucionar el problema de la vivienda mediante la creación de edificios multifamiliares de bajo costo, realizados con mano de obra proporcionada por los que serían sus habitantes futuros), pero que se frustró con la caída del campo socialista, para esta muestra en NC-arte, estos

edificios encontrados en Bogotá, Donetsk y La Habana, constituyen una arquitectura abortada, fracasada tanto en sus fines utilitarios como estéticos. Una arquitectura nunca finalizada, pobre en su inconclusión. Proclamada ruina antes de su existencia.

En el caso específico de estas obras para Bogotá, estoy tratando a estos edificios como un fenómeno genérico del fracaso de la industria inmobiliaria que ocurre en muchos lugares por razones muy diversas, sean de tipo político o por implicaciones en alguna trama social, siempre con el agravante económico. Mi intención es crear, a partir de estos fantasmas urbanos, una fuente de ficción que ponga en entredicho la realidad que rodea a estos edificios.

La inconclusión en la arquitectura me ha sugerido muchas interrogantes a lo largo de los años: ¿Qué factores económicos y políticos se esconden tras un edificio abandonado y al límite de su estado ruinoso? ¿Qué pasado y qué futuro los rodean? ¿Cuáles son las narrativas que se pueden tejer a través de su existencia y de su imagen actual? ¿A quién pertenecen estas ruinas? ¿Son ruinas del pasado o ruinas del presente?

Las fotografías, los dibujos y las maquetas que componen esta muestra permiten imaginar algunos avatares constructivos de estos lugares abandonados. En su defecto, nos harán constatar el exceso de realidad que los conforman.

Lejos de pretender jugar con la belleza de la ruina existente, y la glorificación de una utopía, parto de la oportunidad única que se me brinda, tener un punto de partida preciso desde el cual “reconstruir” o “construir” mi propio imaginario. En este caso trato de establecer paralelismos entre la arquitectura y el cuerpo humano, la ruina y el cuerpo enfermo. Las partes expuestas de un edificio, sus vigas, columnas y la estructura interna del cuerpo con sus órganos vitales, el pneuma, su sentido de la orientación... En su decadencia y su fragilidad encontramos humanidad y belleza...

El hecho de partir de un gesto inconcluso, pero de una planta de edificio ya calculada y pensada, con un trazado claro, me brinda el mayor riesgo y los mayores elementos de juego, ya que no se trata solamente de un juego a la imaginación, se trata de implementar la imaginación como real. Como posible. Son espacios sin ningún significado e historias precisas, pero a su vez espacios colmados de un objetivo concreto en sus inicios, y colmados de un deseo, existir, ser habitados.

LÍNEA ROTA DE HORIZONTE

Carlos Garaicoa

Throughout my career there have been some assumptions that have been developing on a recurring basis: the conception of history as a fictional element and its reconstruction from its implications with regard to the relationship with urban space.

In my photographs with drawings of the early nineties, I acted as a designer who reinvented the city from the fragments of ruins found during my wanderings through Havana. These works intended to create a project with a utopian future in a city peopled by frustration and urban and human degradation. The fragmentation of the city served as a metaphor for a “possible” reconstruction, both on a physical as well as on an ideological level, proposing new assumptions of luxury coming from the developed world and foreign to Cuban reality for over 40 years. Moreover, the proposal included projecting the imagination and the absurd within the urban and linguistic framework of the city.

Very similar to what happened in Cuba in the nineties with the so-called Social Minibrigade, (whose purpose was to solve the housing problem with the creation of low-cost housing using labor provided by its future dwellers), but frustrated by the fall of the socialist bloc, these buildings found in Bogotá, Donetsk and Havana, shown in the exhibition for NC-arte, constitute aborted, failed architecture in terms of its utilitarian and aesthetic purposes. A never

finalized work of architecture, poor in terms of its in-conclusion, proclaimed a ruin even before it began to exist.

In the specific case of the works for Bogotá, I have treated these buildings as a generic phenomenon of the failure of the real estate industry in many places, due to assorted reasons, be they political or because of social implications always involving the economic aggravating factor. My intent is to create a source of fiction based on these urban phantoms that will call into question the reality that surrounds these structures.

In-conclusion in architecture has posed many questions for me throughout the years: what economic and political factors are behind an abandoned building on the verge of ruin? What Past and Future surrounds them? What narratives can be created based on its current existence and image? Who do these ruins belong to? Are they ruins of the past or ruins of the present?

The photographs, paintings and models that make up this exhibition make it possible to imagine some constructive avatars of these abandoned places. Failing that, we find the excess of reality that shape them. Far from trying to play with the beauty of the existing ruin, and the glorification of a utopia, I take the only opportunity given me of having a precise starting point from which to “reconstruct” or “build” my own imagination. In this case I’ve

tried to establish parallelisms between architecture and the human body, ruins and the diseased body: the exposed parts of a building, its beams and columns and the internal structure of the body with its vital organs, its soul, its sense of orientation... In its decadence and fragility there is humanity and beauty.

The very fact of stemming from an uncompleted gesture, but also from the floor plan of a building which has been

calculated and prearranged, with a clear tracings, awards me with the greatest risk and the greatest elements to work with; it is no longer a game for the imagination. It is about implementing the imagination as reality; as something possible. These spaces have no precise meaning or history, but at the same time, they are spaces filled with a concrete purpose in their inception, and with a desire to exist and to be inhabited.

CONVERSACIÓN CON CARLOS GARAICOA¹

José Roca

José Roca (J.R): Quería agradecer a NC-arte por esta invitación, que es muy interesante, y por este diálogo que podemos establecer entre las dos instituciones. Esta es una ocasión feliz porque Carlos Garaicoa es una persona muy cercana, como amigo y también artísticamente. Carlos, en su labor de productor de arte, y yo, en mi labor de organizador de exposiciones, nos conocimos en los años noventa, una vez que fui a Cuba a participar en un coloquio. En la Fundación Ludwig de Cuba me encontré con una obra que me dejó muy impresionado. Se llamaba *El juego de las decapitaciones*: un fragmento de lo que parecía ser un medallón neoclásico estaba acompañado de una serie de fotografías en forma ascendente. Parecía haber una lógica de causalidad entre el medallón representado y el real. En la foto de más arriba, el medallón estaba en contexto; en la del medio, se podía ver que era parte de un edificio que se había deteriorado y, en la de más abajo, estaba alguien —el artista— desmontándolo de la arquitectura. Me pareció muy interesante como estrategia. Al principio pensé que la

obra trabajaba con la idea de la ciudad y sus signos. La leí como una estrategia cercana al conceptualismo, como la famosa obra de Kosuth *Una y tres sillas*, en la que están el objeto, la fotografía y su explicación, su descripción textual, pero vi que en el caso de Garaicoa había algo más, era una especie de estrategia de mirar en reverso, como tratar de mirar hacia el atrás de la ruina, no el adelante de la ruina.

Los trabajos iniciales de Carlos se encaminaban a generar situaciones en el espacio urbano mediante signos crípticos colocados en el espacio público. Estos incentivaban una participación activa de los transeúntes y activaban una mirada crítica sobre la ciudad, que se caía a pedazos ante la mirada impotente de sus habitantes. *Homenaje al 6* es una obra muy importante de la década de los noventa, cuando Garaicoa inicia su trabajo fotografiando marcas urbanas. La obra muestra una columna en un edificio de La Habana marcada con un número y a una persona que va pasando por allí y que ve esta marca como un signo extraño. No sabemos si el edificio está marcado porque lo van a demoler o porque lo van a salvar, o qué está pasando. Carlos sacó la fotografía y luego hizo una pequeña placa en yeso donde se veía la escena de la fotografía. Esa placa la colocaba en la columna donde estaba el signo original y luego la dejaba

¹ Conversatorio público realizado en NC-arte el 2 de mayo de 2014, con motivo de las inauguraciones de las muestras de Carlos Garaicoa, *Línea rota de horizonte*, en NC-arte, y *Distintas maneras de cruzar un río*, en FLORA ars+natura, Bogotá.

allí para documentar cómo era la relación de la gente con ese signo. Si bien el signo original probablemente generaba algún tipo de extrañeza, esta vuelta de tuerca sobre el mismo signo generaba realmente un diálogo. Hay varias de estas piezas que tienen ese mismo espíritu, de cómo al señalar un aspecto de la realidad urbana se puede generar una situación crítica en torno a ese signo. En obras posteriores, Garaicoa parte de fotografías con las que se mantenían provisionalmente en pie un sinnúmero de edificios patrimoniales por medio de dibujos que asemejaban a los que realizaría un dibujante arquitectónico. Propuso proyectos fantásticos e improbables, llenos de humor e ironía, como los andamios de *Acerca de esos incansables atlantes que sostienen día a día nuestro presente*, que mostraba estas empalizadas —a mí también me llamaron la atención cuando visité La Habana por primera vez—. Tenían una fuerza escultórica muy potente, pero no eran el signo de que el edificio estuviera siendo remodelado, sino que estaban allí para que no se cayera, era una cosa realmente muy precaria, y Carlos lo transformaba en un proyecto visionario. Donde otro veía simplemente un apoyo para que la pared no se cayera, él veía estos atlantes que estaban sosteniendo el difícil proceso de la Cuba de los noventa. Y así, con esa mirada muy aguda, retrata la realidad de una arquitectura que es signo de algo que está sucediendo en el interior de esa sociedad.

Una de las obras más interesantes de esa década fue *Jardín cubano*. En paralelo a una de las bienales de La Habana, Garaicoa invitó a una exposición suya, y cuando el público llegó lo que había era una serie de fotografías insertadas en las paredes de un espacio en ruinas, con lo cual, en vez de establecer una representación de esas ruinas, presentó la ruina como un hecho incontrovertible.

Una de las piezas que presentamos en la retrospectiva de mitad de carrera de Carlos, que hicimos en el año 2000, fue una nueva versión de una obra que se llama *Jardín japonés*, una evolución del *Jardín cubano*, esta sí como representación. El *Jardín japonés* reinterpreta el *Jardín cubano* como un jardín zen, solo que en lugar de las piedras lo que había eran fragmentos de los bellísimos edificios neoclásicos que se han caído en La Habana por causa de la desidia institucional. En la pared había fotografías de los edificios de los cuales provenían los fragmentos y, en una actualización local, Carlos se enfocó en una ruina que era muy reciente en ese momento, la del antiguo barrio Santa Inés, que fue demolido para dar paso al Parque Tercer Milenio, el famoso Barrio del Cartucho. Con lo cual muestra que la arquitectura casi siempre es la que lleva las de perder, a pesar de que esta no es política, sino un instrumento de la política. Ese barrio y esa arquitectura maravillosa, lo mejor que teníamos de la arquitectura neoclásica en Colombia, fue tumbado para solucionar un problema, digamos, de indigencia y droga, como si la arquitectura en sí misma fuera el problema. Como era de esperarse, el verdadero problema simplemente se trasladó a otra parte de la ciudad.

En aquella oportunidad escribí algo que me parece que pone en contexto esta idea de tensión entre ruina y utopía, y también entre arquitectura e ideología: “Hubo un período en el que los rusos ya no estaban y el capital aún no estaba, y del Muro al mercado hubo un momento único en el que el cubano estuvo solo”. Esta es una paráfrasis de la famosa frase que encontró Marguerite Yourcenar en una carta a Flaubert y que escribió en *Memorias de Adriano*. La caída de la utopía socialista en 1989 llevó a Cuba a una situación de extrema dificultad conocida eufemísticamente como

Período Especial. Garaicoa pertenece a la generación de artistas que se consolidaron en ese período².

Hablemos un poco de su experiencia en Colombia...

Carlos Garaicoa (C.G): La primera vez que vine a Colombia fue en 1999 y todavía pienso en lo importante que fue para mí y cómo realmente tuviste la osadía de exponer obras complejíssimas. Recuerdo el día que hablamos de aquel árbol que sembramos en el Banco de la República, rompimos el parquet del sitio, fue una locura. En ese momento —incluso todavía— yo estaba con mucho afán de mostrar lo que hacía y pienso que cuando uno madura un poco también quiere encontrar cosas. Y es algo que está en mi relación con Colombia, incluso desde la segunda exposición que hice, que fue en el Museo de Arte Moderno de Medellín, invitado por Óscar Roldán.

En este momento estoy trabajando más en cómo realmente hacer que mi obra refleje un contexto, los contextos que visito. Esto siempre estuvo muy presente en mí, era un deseo, pero con el tiempo, madurando, uno va encontrando metodologías y modos de acercarse a otra realidad. Pienso que esta visita y mis exposiciones en NC-arte y en FLORA son dos imágenes no completamente distintas, pero sí de sitios muy distantes de Colombia, en un afán por tocar, al menos superficialmente, la realidad colombiana. Y lo digo pues Honda es un sitio tan diferente a Bogotá que esa visita, invitado por Claudia [Hakim] y por ti el verano pasado, fue realmente una aventura. Yo venía sin ideas muy preconcebidas, y bueno, fue así como un encuentro. Esa mirada

² Fragmento de un texto en preparación a la fecha de grabación de esta entrevista, escrito para el catálogo de la exposición *Orden aparente*, de Carlos Garaicoa en la Fundación Botín, Santander, España, 28 de octubre a 1 de marzo de 2015. Roca, José, “Arquitectura como proyección del deseo”, en *Orden aparente*, Santander: Fundación Botín, 2014, p. 22.



sobre la Colombia contemporánea tiene mucho que ver también con la presencia, acá en Bogotá, de una persona como Elba Benítez, mi galerista de Madrid, quien ha estado viniendo en los últimos tres o cuatro años, y tengo que mencionarlo porque realmente ha habido un reencuentro. Le agradezco muchísimo a FLORA y a NC-arte, porque los artistas dependemos mucho de estas oportunidades, de que alguien nos diga “ven, piensa, ten la libertad de hacer algo”. Estas dos exposiciones son, más que venir a mostrar mi obra, venir a encontrar cosas que me sirvan para mi obra, para seguir pensando y trabajando.

J.R: Bueno, cuando hicimos aquella exposición en 2000, una década antes había habido un contexto para esa obra en una exposición curada por Gerardo Mosquera en la que no estabas tú —era la generación anterior a ti, tal vez, y

de la tuya solo estaba Kcho— que se llamaba *Los hijos de Guillermo Tell*. Una cosa que me impresionó muchísimo de esa exposición fue que la mayoría de los artistas, sobre todo los instaladores, nunca habían visto sus obras porque las habían concebido como proyectos, y por las dificultades locales no las habían podido hacer. También fue en parte la razón por la cual terminamos haciendo ese proyecto tan grande en el Banco de la República: era la oportunidad de ver junta la obra, pues o la habías concebido como proyecto o estaba en diferentes sitios, porque había sido producto de residencias en diferentes partes del mundo, pero nunca se habían visto todas estas obras en conjunto. Y esto me lleva a una reflexión sobre cómo era en ese momento la relación del artista cubano con el arte universal: ¿cómo era la relación de ustedes con la información?, ¿cómo era tu relación con el arte latinoamericano y universal?, ¿cómo eran tus referencias en ese periodo formativo?

C.G: Todavía sigue siendo conflictiva en Cuba la relación con la información, pero también era una época predigital; en los años noventa todo circulaba por libros y fotocopias, pero no es menos cierto que en Cuba todos estudiábamos un texto y una exposición hasta la saciedad. Pienso que la primera relación que tenemos con Colombia, mi generación al menos, no es solo con *Los hijos de Guillermo Tell* (Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1991), sino con *Ante América* (Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992), que es una exposición en la que tú participabas también y nosotros consumíamos esas exposiciones como si fuéramos parte de ellas. Por otro lado, estaba la relación con la Bienal de La Habana, que surge en los años ochenta en Cuba y fue un momento en que por primera vez nos pudimos actualizar de primera mano. Mucha información y muchas metodologías entraron de rebote en La Habana a través de la Bienal,

pero también llegó una oleada de teóricos, de curadores, no solo de Latinoamérica sino de África, de Asia, a analizar cuestiones que se pusieron muy de moda después en los años noventa. Nosotros tuvimos la oportunidad de consumir textos y contar con la presencia de Juan Acha, Eric Camara y muchos de estos teóricos espectaculares que después hemos tenido que ver en libros, y que estaban en La Habana. Al final, nuestra relación siempre ha sido muy tangencial con la información, sobre todo con la del primer mundo norteamericano más que con la del europeo, porque siempre ha estado menos cerca de nosotros por razones obvias de bloqueos, etcétera. De todos modos, la formación de un artista tiene que ver con todo eso también; no sé si es tan importante para un artista ver obras, vivirlas, como lo es para un historiador del arte o para un teórico, pero hay una formación que uno dirige muy sistemáticamente hacia otras cuestiones — en el caso mío fueron mucho más de la literatura que de las artes visuales—. En Cuba se creó un cultivo muy importante en los años ochenta con la llegada de artistas como Ana Mendieta, relacionados con el grupo de Volumen 1, que son todos estos artistas como Flavio Garciandía, José Bedía, que fueron nuestros profesores y que fueron realmente grandes artistas, grandes intelectuales.

J.R: ¿Quiénes fueron tus influencias de ese momento, cuáles son los que te tocan más en ese periodo formativo?

C.G: El arte cubano de los años ochenta es muy importante para mí... Lázaro Saavedra, Abdel Hernández.

J.R: ¿Y arquitectos también?

C.G: Arquitectos, menos. Mi relación con la arquitectura viene a través de la fotografía y ya en una de esas primeras obras que tú mostrabas hago un análisis metodológico de cómo trabajar con la representación. No podría decirte realmente si era un análisis de Joseph Kosuth. Yo soy una

persona que tuvo una formación autodidacta, no estudié artes, no estudié pintura ni mucho menos, llegué a la universidad con deseos de hacer cosas, y con un montón de limitaciones; y mis limitaciones se proyectaron a través de la fotografía con un trabajo extremadamente conceptual. Pintaba y dibujaba peor que los demás, por tanto tenía que buscar un modo propio de hacer, y eso es muy genuino también: los artistas tienen que hacer cosas con lo que saben hacer, no con lo que no saben hacer, y lo mismo pasa con la información. El acceso a la información en Cuba sigue siendo problemático, pero a lo mejor te encuentras con un texto o unas imágenes que te pueden tocar de una manera increíble. Recuerdo, por ejemplo, cuando empezaron a interesarme estas cuestiones de la arquitectura, descubrí a Kawamata después de haber hecho montones de fotografías de empalizadas que parecen obras de él; o las primeras maquetas de Thomas Shütte que consumí por un librito de quince páginas que me llegó de Alemania, y Shütte no sabe cuánto me sirvieron cinco maquetas suyas para pensar un montón de cosas. Sin embargo, recientemente vi una exposición de él en el Reina Sofía, descomunal, y no me interesaron tanto las obras, me interesaron las cinco obras que yo había visto, las maquetas de las quince páginas. Entonces, al final, uno acota la información, la pone en función de lo que uno quiere.

J.R: ¿Crees que de pronto la precariedad en el acceso a la información significaba un mayor tiempo para poder realmente analizar en un sentido mucho más profundo lo que sí llegaba? Porque ese es uno de los logros de la Revolución. Esto puede sonar antipático, pero yo lo veo como cuando un preso está en una celda por muchos años y se lee *La guerra y la paz* siete veces, y la Biblia veinte veces.

C.G: Nosotros teníamos muy buena literatura, nuestra cárcel tenía buenas editoriales, así que por esa parte no me

puedo quejar. Pienso que no se puede obviar tampoco eso de Cuba, a pesar de sus montones de problemas con los cuales he sido y soy supercrítico, con el sistema y con toda la cuestión política cubana y cómo realmente ha limitado el acceso a muchas libertades individuales, pero realmente tenemos una formación y una tradición intelectual importantes. Tuvimos un siglo XX fantástico y escritores del siglo XIX fantásticos, así que nosotros realmente hemos logrado beber de ahí. Lo que pasó en Cuba a partir de los años ochenta y con muchos artistas a partir de las metodologías de enseñanza se debe también a esa bonanza en la educación, no del sistema, pues también en eso se parecen mucho los países comunistas y excomunistas, en un exceso de educación y en una necesidad de crear hombres extremadamente intelectualizados, inteligentes y que estén muy informados con lo que quieren. Lo veo con muchos colegas artistas —Nedko Solakov, por ejemplo—, gente que realmente ha vivido en unas circunstancias ideológicas muy específicas, con un acceso a una información dirigida, pero que realmente cuentan con una capacidad filosófica e intelectual muy grande.

Para la Cuba de los años ochenta fue decisiva esa apertura que hubo con la Bienal de La Habana y también con la llegada de muchos intelectuales y artistas como Ana Mendieta, Luis Camnitzer y tantos otros. Camnitzer fue una persona que nos formó de una manera muy grande, nosotros estudiamos en la escuela —y es un lujo decirlo— con un programa hecho por él a la medida del Instituto Superior de Arte en Cuba y qué mejor profesor que un artista como él, ¿no? Y teníamos otro programa creado a través de textos de Thomas McEvilley, que es un gran teórico. En realidad, nosotros estudiábamos con un material muy fuerte, muy intenso y bueno, pero evidentemente nos tocaba

pasarnos las fotocopias de Roland Barthes y de todo el estructuralismo francés prohibido. No poder leer a Michel Foucault hasta no sé cuándo es la realidad del país, pero todo llegaba, sobre todo la literatura y la filosofía prohibidas, es decir, lo mejor que hay es lo prohibido, entonces nos hemos formado estudiando y leyendo lo prohibido.

J.R.: Helio Oiticica decía que de la adversidad vivimos y acá hay un dicho popular que dice que la adversidad forma el carácter. Uno puede pensar que eso formó a esa generación. ¿Qué ha pasado contigo y con tu generación, con los que salieron y que viven ahora en condiciones diferentes, por ejemplo en el caso tuyo, que estás hace casi una década en Madrid? ¿Cómo ha cambiado, cómo ha evolucionado, cuál ha sido el contexto nuevo y qué ha significado eso para tu trabajo?

C.G.: Todavía está en un proceso de actualización y cambio... Realmente me fui a Madrid —primero fui un tiempo a Brasil— por la imposibilidad de seguir trabajando en Cuba, no solo por circunstancias políticas que constantemente te tocan y tienes que enfrentarte a ellas y te ponen límites, sino por una cuestión obvia: llevo muchos años trabajando con galerías europeas y norteamericanas y, sobre todo, con Galleria Continua y Galería Elba Benítez en Europa. La diferencia de lo que estamos haciendo hoy en día con lo que hacíamos ocho años atrás es notable. Hay una nueva proyección, mejor agilidad, etcétera.

Me ha tocado vivir y pensar una realidad diferente. En los años noventa se discutieron hasta la saciedad los temas de localidad, de periferia, pero hubo una necesidad real de movernos, de encontrar otro modo de ser más eficientes, de proyectar más rápidamente la carrera. Lo he visto, por ejemplo, con todas las cosas que nosotros hemos hecho, y siempre hablo en plural, con el equipo de mi

estudio, en la cantidad de trabajo que hemos hecho y a veces no recibimos las respuestas esperadas del sistema, porque el sistema es complejo, es grande, no hemos tenido las respuestas que pensamos que debíamos tener en comparación con otros artistas europeos que tienen una carrera de solo cinco años y de pronto tienen frente a ellos muchas más posibilidades. Hay otras anécdotas de tipo ya más social, más político, mi agotamiento con el sistema cubano, de no querer tener que seguir rindiendo cuentas a tres personas que ves siempre al lado de uno, siempre ante la posibilidad de que te quieran oficializar, pues es un sistema que cuando uno ha tenido un poco de éxito considera que lo mejor que les puede pasar a los artistas es convertirse en artistas oficiales, y yo siempre he sido muy crítico y un poco anarquista al respecto. He tratado de evitar cualquier tipo de relación oficial con el sistema cubano, pero sobre todas las cosas quise buscar un lugar en donde yo pudiera trabajar cómodamente. Mi estudio hoy en día es mucho más amplio, si estoy en Madrid todo mi estudio viene a Madrid y si estoy en La Habana hacemos un trabajo que es mucho más rico. Todo el mundo se ha enriquecido en los últimos siete años, ocho años, viajando mucho más, entendiendo otras realidades y tratando también de mirar otro contexto. Pienso que es importante para los artistas y para los pensadores en general romper un poco la barrera de nuestros contextos originales.

J.R.: Han transcurrido casi 20 años desde que hiciste esas fotografías de las empalizadas. ¿Has hecho seguimiento de qué pasó con todos esos edificios?

C.G.: No soy nada nostálgico, el pasado siempre se queda atrás, me encanta eso, incluso no miro mucho al futuro tampoco. Pienso que la vida está constituida de cuestiones muy inmediatas y de la necesidad de resolver asuntos del



presente, pero en el año 2004 comencé a hacer una serie de obras que fueron las primeras fotografías con hilo que hice. Es una serie de dípticos, que enseñan un edificio en su estado ya decrépito, digamos, y luego enseñan el vacío del edificio y al antiguo edificio dibujado en hilo. Esa fue la primera vez que descubrí que tenía un archivo de fotografía que podía utilizar, y fue muy importante en el sentido que había un pasaje por la arquitectura de La Habana, por muchos lugares que habían cambiado, etcétera.

J.R: Pero ¿siempre ha cambiado para desaparecer o ha habido algunas construcciones nuevas?

C.G: La mayoría han desaparecido y en su lugar se han construido pequeñas tienduchas o cosas así; realmente cambios sustanciales en el urbanismo cubano, no. Entonces la respuesta a tu pregunta es que esa fue la primera vez que me puse a mirar al pasado de mis propias fotos y recientemente hicimos una exposición que curó Lillebit [Fadragá] para el Festival Photoespaña 2012 de Madrid. Y para esta exposición queríamos hacer un libro y decidí hacer uno de fotografías. La fotografía —como el dibujo, como la escultura— siempre está mezclada en mi trabajo, nunca hay un documento que lo presente todo. Y es muy importante. Casi toda la metodología de mi trabajo parte de la imagen fotográfica, de una relación inmediata con la cámara, bueno, no con la cámara en sí, sino con la realidad, y el tratar de llevármela conmigo. Hicimos ese libro y por primera vez revisamos veinte años de negativos; hay fotografías de 1990-91 que jamás las había mirado, las había visto en el negativo y las había guardado, porque también en algún momento de mi trabajo me he dado cuenta de que no soy fotógrafo, no me interesa la fotografía como producto final o como proceso, como piensa un fotógrafo a través de la cámara. Para mí la imagen es

una metodología más de arqueólogo, o de reflexión, es una mirada más conceptual sobre la imagen y fue interesante ponerme a revisar veinte años y encontrar fotos que he hecho y decir “bueno, esta me puede servir para lo que hago hoy”. He encontrado imágenes de veinte años atrás que se pueden actualizar.

J.R: La arquitectura se puede planear y se puede construir, pero también hay muchos arquitectos que han pasado a la historia por sus proyectos utópicos, y tú has proyectado probablemente más edificios que la mayoría de los arquitectos que conocemos. ¿Has construido alguno?

C.G: Gracias a Dios, no... Pienso que eso de la arquitectura es una gran responsabilidad y yo todo el tiempo me estoy divirtiendo con la arquitectura de los demás, así que tengo miedo a hacer algo y que se diviertan con la mía. En el año 2002, para Documenta, hice unas piezas sobre la arquitectura inconclusa de La Habana, invité a arquitectos por primera vez a pensar conmigo la posibilidad de construir e hicimos varias propuestas. Hicimos un edificio de vivienda, propusimos una universidad y también lo que se llama en Cuba un “médico de la familia”, que es un pequeño consultorio, y esa fue la primera tentativa seria. Siempre he seguido los consejos de arquitectos amigos que me dicen: “Carlos, tú eres muy bueno porque eres un arquitecto *naif*, mantente ahí, por favor, dibujando tus arquitecturas *naif*, no cruces la línea”. En el año 2005 también tuvimos el acercamiento de una institución inglesa, el Yorkshire Sculpture Park, que me invitó a hacer una escultura en la ciudad de Castleford y bueno, esa es la única vez que he decidido que no quería hacer una escultura sino que quería hacer un edificio y ahí nos enfrascamos cinco años con el equipo del estudio. Propusimos una biblioteca, y estábamos ya soñando que íbamos a verla, pero me tomó tanto tiempo pensarlo

que llegó la crisis inmobiliaria y no se pudo. Me acuerdo que empezamos en 2005, pasaba el tiempo, y cuando ya me decidí, como soy tan mal arquitecto no sabía que había crisis, y al final me dejaron en la estacada. Y el producto de esa reflexión está en internet, en nuestra página web, que es muy mala, es solo este edificio. De todos modos tengo que decirte que estuve viéndolo hace unos años y ahora prefiero que no lo hayan hecho.

J.R: En Madrid tienes tu taller, que se ha convertido en un sitio de visibilización de muchos artistas, particularmente artistas jóvenes cubanos. ¿Por qué no cuentas un poco sobre esa experiencia?

C.G: Estar rodeado de profesionales te incita todo el tiempo a saber que ser artista solamente no es posible, y en el estudio hay varias personas que trabajan con arte, que son curadores o artistas, como Maya Guerrero. Aprovecho para agradecerles a todos, porque en mi estudio son ellos realmente los que hacen posibles todas estas locuras. Yo, desde muy temprano en La Habana, desde los años noventa, tenía mucho interés en la idea de la curaduría. Será porque nunca he sido un artista de caballete, de estar en el estudio pintando y creando, sino que ha sido más un proceso intelectual y de descubrimiento, de entendimiento del arte y prácticamente me he formado como autodidacta, teniendo que consumir cosas muy rápido. Encontré —o sigo encontrando— que en las obras de los demás siempre hay algo que me falta a mí, y es en ese punto que pienso que uno se hace también curador o abre espacios para los otros artistas. Eso se ha ido ampliando además con un equipo multidisciplinar. En el estudio hay dos arquitectos, un maquetista, artistas, diseñadores e historiadores, es decir, hay un compendio de gente que cada uno aporta una parte del trabajo, y me doy cuenta de que he ido aprendiendo a

trabajar muy abiertamente. En la mayoría de los casos no hay afán de que tenga que ser la mano del artista la que dé el toque final. Pienso que todas esas cuestiones me han llevado a abrir el estudio un poco más. En los años noventa hice algunas curadurías en Cuba, estuve con una galería alternativa en La Habana en 1994, donde hice un programa de artistas jóvenes y amigos, también en esa época hice una exposición que se ha historiado un poco³. De hecho, hemos estado siempre pensando con Mahé, mi esposa, en cómo hacer cuando uno tiene un poco de éxito y tiene relación, si se quiere, con el mundo exterior, en cómo devolver un poco de todo eso. Pienso que es muy importante para un artista el devolver, tener cierto grado de generosidad y hacer las cosas que a veces viste que no hicieron por ti o que tú pensaste que era necesario que hicieran por ti, y antes de ir a Madrid ya en el estudio habíamos creado una especie de institución, está ahí como aparcada pero tiene un nombre, Artista x Artista, y patrocinamos exposiciones, compramos obras, damos dinero a los artistas jóvenes para que hagan cosas, sobre todo servimos de puente entre los artistas y muchos coleccionistas, museos, curadores. Y cuando llegué a Madrid me di cuenta de que allí faltaba todo eso, es decir, España en general, pero Madrid más que nada, es un lugar extremadamente individual, las personas viven muy dentro de su estudio, muy dentro de su espacio. Todavía estoy esperando visitas de curadores y críticos que toda la vida han escrito sobre mí y dicen: “Ahora que te mudas para Madrid voy a ir a tu estudio a ver lo que estás haciendo”, y nunca van, después de ocho años. Entonces me doy cuenta de que no hay esa dinámica de compartir lo

³ Se refiere a la muestra colectiva *Las metáforas del templo*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 1993. (Nota del editor)

que uno está haciendo, así que decidimos hacerlo nosotros de alguna manera y una vez al año, por lo menos, abrimos el estudio e invitamos gente. En un principio comenzamos una plataforma para artistas jóvenes que todavía lo sigue siendo. Eso ha seguido creciendo y me he dado cuenta de que es necesario invitar artistas más sólidos, un poco más reconocidos, para que acompañen a los artistas más jóvenes y tenemos la suerte que todos nos dicen que sí. Es un espacio mínimo, muchos de los que están aquí hoy han pasado por allí y saben que comenzamos en un estudio muy pequeñito, ahora es un poco más grande, pero realmente es muy placentero. Esto nos ha llevado a ampliar nuestra relación con muchos artistas locales e internacionales y nos encanta. Es una labor, pienso, necesaria. De hecho la conversamos con otros artistas como Sandra Gamarra y Marlon de Azambuja, que se han unido, y así otros estudios empezaron a abrir. Me parece que es una experiencia diferente, abrir tu estudio curando exposiciones de otros artistas, entonces hemos implantado incluso hasta una

metodología diferente. Si lo abres, es para mostrar a otra gente que te visita.

J.R: Antes de abrir el micrófono a las preguntas que tenga el público, tenía una pregunta, una curiosidad: el año entrante se cumplen 500 años de la publicación de *Utopía* de Tomás Moro, tú que has tocado este tema, como que atraviesa tu obra, ¿has pensado en algo, están pensando algún proyecto en relación con...?

C.G: Todavía no lo he leído (risas). Así que ahora que lo dices, creo que lo tendré que leer. Eso de construir utopías les va es a los políticos, los seres humanos deben construir realidades, y yo pienso que el arte y el pensamiento son una realidad "real" donde uno puede debatir cosas y te pueden decir no o sí, te pueden negar, te pueden odiar, pero eso de las utopías es mentira, es decir, estamos viviendo en las democracias reales, fracturadas, y yo viví la utopía cubana que era mentira también, era una realidad cruda. Entonces pienso que lo voy a leer para el año próximo a ver si algo cambia...

CONVERSATION WITH CARLOS GARAICOA¹

José Roca

José Roca (J.R): I want to thank NC-arte for this invitation which is very interesting and for this conversation that we can establish between the two institutions. This is a happy occasion because Carlos is very close to me, both as a friend and artistically speaking. Carlos, in his work as a producer of works of art, and I in my job as an organizer of exhibitions, met in the nineties, when I went to Cuba to participate in a colloquium. At the Cuban Ludwig Foundation I found a work that impressed me a great deal. It was called *El Juego de las Decapitaciones (The decapitation game)*: a fragment of what seemed to be a neo-classical medallion accompanied by a series of ascending photographs. There seemed to be a logical causal link between the medallion in the representation and the real one. In the photo at the top the medallion was in context; in the photo of the middle you could see that it was part of a deteriorated building; and in the bottom photo there was someone –the artist– who was taking it down from the architecture. I found it an interesting strategy. At first I thought that the work

1 Conversatorio público realizado en NC-arte el 2 de mayo de 2014, con motivo de las inauguraciones de las muestras de Carlos Garaicoa, *Línea rota de horizonte*, en NC-arte, y *Distintas maneras de cruzar un río*, en FLORA ars + natura, Bogotá.

dwelled on the idea of the city and its signs. I read it as a strategy approaching conceptualism, like the famous work by Kosuth, *One and three chairs* which shows the object, the photograph and its explanation, its textual description; but I saw that in Garaicoa's case there was something more; it was a sort of strategy of looking behind, like trying to see what was in back of the ruin, not in front of it.

Carlos's initial works aim at generating situations in urban space using cryptic signs placed in public spaces that stimulate the active participation of passers-by, activating a critical view of a city that is falling to pieces before the impotent gaze of its inhabitants. *Homage to 6* is a very important work of the decade of the nineties, when Garaicoa began his work photographing urban markings. The work shows a column in a building in Havana, marked with a number, and a bystander who looks at the mark as a strange sign. We don't know if the building is marked because it is going to be demolished or because it will be saved, or what is going on. Carlos took the picture and then made a plaster plate where the scene in the photograph could be seen and then placed it in the column where the original sign was located, and then left it there to document the relationship with the people with this sign. Although



the original sign probable caused some sort of weirdness, this turn of the screw regarding the very same sign really generated a conversation. There are several of these pieces with the same spirit: how pointing out an aspect of urban reality can generate a critical situation regarding that sign. In later works, Garaicoa builds on photographs with which a number of patrimonial buildings were kept up provisionally by means of drawings that looked like those made by an architectural draftsman. Garaicoa proposed fantastic and improbable projects, full of humor and irony; for example, with the scaffoldings of *Acerca de esos incansables atlantes que sostienen día a día nuestro presente*, (*On those tireless caryatides that daily sustain our present*), depicting these palisades that also caught my attention when I visited Havana for the first time. They had a very powerful

sculptural force, but were not a sign that the building was being remodeled. Rather, they were there so it would not fall apart; it was really a very precarious situation, and Carlos transformed it into a visionary project. Where one would simply see a support preventing the wall from falling, he saw the statues supporting the difficult process that Cuba was undergoing during the nineties. Thus, with that very critical way of looking at things, he portrays the reality of architecture as a sign of what is going on in that society.

One of the most interesting pieces of that decade was another work called *Jardín cubano*. Simultaneously with one of the Havana Biennials, he invited the public to an exhibition of his, and when the people arrived, what they found was a series of photographs inserted in the walls of a venue in ruins; instead of establishing the representation of those ruins he was presenting the ruin as an incontrovertible fact.

One of the works that we presented in Carlos's mid-career retrospective exhibition that took place in the year 2000 was a new version of a work called *Jardín japonés*, (*Japanese Garden*) an evolution of *Jardín cubano*, this time as a representation. In *Japanese Garden*, he re-interprets the *Cuban Garden* as a Zen garden; only instead of the rocks there were fragments of the beautiful neoclassical buildings that have crumbled in Havana because of institutional neglect. On the wall there were photographs of the buildings from which the fragments came, and in a local update, Carlos focused on a ruin that was quite recent at the time, that of the old Santa Inés neighborhood that was demolished to give way to the Parque Tercer Milenio, the famous Barrio del Cartucho. With this he shows that architecture almost always has the most to lose, despite the fact that architecture is not politics, but merely a tool of politics. That neighborhood and that marvelous architecture, the

best we had in the neoclassical school in Colombia, was demolished to solve a problem, let's say of extreme poverty and drugs, as if architecture itself was the problem. As was to be expected, the true problem was simply moved to another location in the city.

At the time I wrote something that seems to put in context the idea of tension among ruins and utopia, and also architecture and ideology: "There was a period when the Russians were no longer there, and the capital was not there, and from the Wall to the market there was a unique moment where the Cubans were alone". This is a paraphrase of the famous phrase that Marguerite Yourcenar found in a letter to Flaubert that she included in *Hadrian's Memoires*. The fall of the Socialist Utopia in '89 drove Cuba to a situation of extreme difficulty known euphemistically as the Special Period. Garaicoa belongs to the generation of artists established during this period².

Let's talk a bit about your experience in Colombia:

Carlos Garaicoa (C.G): The first time I came to Colombia was in '99 and I still think about it and how significant it was for me; how you had the guts to exhibit some really complex works. I remember the day we talked about that tree that we planted in the Banco de la República, (the Central Bank) when we broke through the wooden floor; that was crazy. At the time, and it's still true today, I was very anxious to show what I was doing, and I believe that when one matures a bit, one also wants to find things.

2 Fragment of a text in preparation of the recording date for this interview, written for the catalog of Carlos Garaicoa's exhibition *Orden Aparente* (*Apparent Order*) at the Botín Foundation, Santander, Spain, October 28 to March 1, 2015. Roca, José, "Arquitectura como proyección del deseo" (*Architecture as the projection of desire*), in *Orden Aparente*, Santander: Fundación Botín, 2014, p.22.

And that is something that has to do with my relationship with Colombia, even since the second exhibition that I had, which was in the Museum of Modern Art in Medellín, at the request of Oscar Roldan.

At present I am working on how to make my work reflect a context, the contexts that I visit. This was always very fundamental for me; it was a desire, but with time, and having matured, one finds methodologies and ways to approach another reality. I think that this visit and my exhibitions at NC-arte and at FLORA are two not completely different images although they do come from places in Colombia that are very distant; from the need to touch, at least superficially, Colombian reality. And I say so, because Honda is so different from Bogota, because that visit, as a guest of Claudia [Hakim] and as your guest last summer, was really an adventure. I came without preconceived ideas, and it was like an encounter. That gaze on contemporary Colombia also has a lot to do with the presence of someone like Elba Benítez, my gallery director from Madrid who has been coming over for the last three or four years. I feel have to mention it because there really has been a discovery. I am very thankful to FLORA and NC-arte because we artists depend greatly on these opportunities, on someone telling us, "Come, think; feel free to do something". These two exhibitions involve more than showing my work; they are about finding things that will be useful in my work; about thinking and working.

J.R: Well, when we did that show in 2000, a decade before there was a context for that work in an exhibition curated by Gerardo Mosquera, where you didn't participate – perhaps it was the generation before yours – called *Los hijos de Guillermo Tell* (*The Sons of William Tell*). Something that impressed me very deeply about that exhibition was

that the majority of artists – especially the installation artists, had never seen the works because they had conceived them as projects, and due to local difficulties, they had not been able to set them up. That was also partially the reason why we ended up doing that large project at the Banco de la República: it was the chance of seeing the work in its entirety, because it had been conceived as a project or because its components were scattered in different places because the project had been the result of internships in different parts of the world, but had never been seen together as a set. And that makes me wonder about what the relationship of the Cuban artist with universal art was like at the time. What was your relationship and that of your colleagues with information? And a more profound question, what was your relationship with Latin American and universal art? What were your references in those formative years?

C.G: Yes, the relationship with information still poses a problem in Cuba; but then, it was also a pre-digital era. In the nineties everything circulated in books and photocopies. And it is not less true that in Cuba we all studied a text and an exhibition endlessly. I believe that the first relationship we had with Colombia, my generation at least, is not only with *Los hijos de Guillermo Tell* (Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1991), but with *Ante América (Before America)* (Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992), a show where you were also present, and we delved into those exhibitions as if we were part of them. On the other hand, there was the relationship with the Havana Biennale during the eighties in Cuba; I believe that was when, for the first time, we became updated first hand. Much information and many methodologies arrived in Havana through the Biennale, as well as a wave of theoreticians, curators,

not only Latin American but African too and from Asia, intent on analyzing issues that later, in the nineties, were very much in vogue. We had the opportunity of absorbing texts or enjoying the presence of Juan Acha, Eric Camara, or some of those spectacular theoreticians which we later found in books; they were there in Havana. In the end our relationship with information has been, on the one hand, quite tangential with regard to information, especially with information from the developed world in North America, more so than with the European world because it has been closer to us for obvious reasons, such as the blockade, etc. In any case, an artist's education has to do with all this as well. I don't know if it is as important for an artist to look at art works, to experience them, as it is for an art historian or for a theoretician. But there is a sort of training that one very systematically gears to other issues; in my case, it had more to do with literature than with visual arts. In Cuba a very vital hotbed was created in the eighties with the arrival of artists like Ana Mendieta, related to the group of Volume 1; all those artists like Flavio Garcíandía, José Bedía, individuals who were our teachers and who were really great artists, great intellectuals.

J.R: Who were you influenced by at the time? Who impressed you most during that formative period?

C.G: Cuban art in the eighties was very important for me: Lázaro Saavedra, Abdel Hernández

J.R: And architects as well?

C.G: Architects, to a lesser degree. My relationship with architecture comes by way of photography. In one of those first works that you showed I sort out a methodological analysis of how to work with representation. I couldn't really tell you if it was an analysis of Joseph Kosuth. I am a self-taught individual; I didn't study arts, I didn't

study painting or anything like that. I got to the university with the desire of doing things, and with a bunch of limitations. And my limitations were projected through photography with extremely conceptual works. I painted and drew worse than my classmates, so I had to find my own way of doing things, and that is very genuine too. Artists have to do things with what they know, not with what they don't know; and it's the same with information. Access to information in Cuba continues to be a problem: but maybe you come across a text, or some images that can move you incredibly. I remember, for example, when these topics on architecture began to interest me, that I discovered Kawamata after having taken tons of photos of scaffoldings that looked like his works; or the first models of Thomas Shütte that I absorbed in a small, fifteen page booklet that came to me from Germany; and Shütte has no idea of how useful those five models of his were to me in thinking about a bunch of things. However, recently I saw an exhibition of his at the Reina Sofía, huge; but the works didn't interest me as much. What did interest me was the five works that I had already seen, the models shown on those fifteen pages; so in the end, one takes note the information and uses it depending on what one wants.

J.R: Do you think maybe that the precariousness of access to information meant that there was more time to really analyze in a deeper sense what did come in? Because that is one of the feats of the Revolution. This may sound nasty, but I see it as when a prisoner is in a cell for many years, and gets to read *War and Peace* seven times and the Bible, twenty.

C.G: We had quite good literature; our prison had good publishing houses, so I can't complain on that score. I think that you can't criticize Cuba in this aspect, despite the tons



of problems about which I have been and continue to be quite critical, with the system and with the whole Cuban political question and how it really has restricted access to many individual freedoms. But we really have a very significant education and intellectual tradition; we had a fantastic twentieth century and marvellous authors in the nineteenth century so we have been nurtured by them. What happened in Cuba as of the eighties and with many artists based on teaching methodologies is due also to that bonanza in education; not due to the system, because in that respect they are very similar to communist and former communist countries; an excess of education and a need for creating extremely intellectualized individuals, intelligent ones who are quite informed with what they want. I can see it in many artist colleagues. Nedko Solakov, for

example, people who have really experienced very specific ideological circumstances, with access to biased information, but who in fact have great philosophical and intellectual capacities.

For the Cuba of the eighties the opening that came with the Havana Biennial was decisive, as well as the arrival or many intellectuals and artists like Ana Mendieta, Luis Camnitzer and many others. We studied at the School -and it is a privilege to say so- with a program designed by him specifically for the Instituto Superior de Arte in Cuba; and what better teacher to have than an artist like him, right? And we had another program created with texts by Thomas McEvilley, a great theoretician. In fact, we really studied with very valuable material, very intense; and evidently we had to rely on photocopies of Roland Barthes, of all the forbidden texts on French structuralism. We could not read Michel Foucault until I don't know when. These are the realities of the country, but we got our hands on everything; forbidden literature, philosophy; you know, forbidden things are the best, so we were trained by studying and reading the forbidden.

J.R.: Helio Oiticica once said that we live by adversity, and there is a popular saying here that says that adversity builds character. So one can think that this is what made that generation. What about you and your generation, those who left Cuba and now live in different conditions? You, for example, who have been in Madrid for almost a decade, how has your work evolved, how has it been affected, what is the new context and what has it meant for your work?

C.G.: It is still in the process of updating and change... I went to Madrid - first I went to Brazil for a short time - due to the impossibility of continuing to work in Cuba, not only because of the political circumstances that constantly

affect you and that you have to face and that create restraints, but because of something obvious; I have been working for many years with European and North American galleries, especially with Galleria Continua and Galería Elba Benítez in Europe. The difference between what we are doing today and what we were doing then is remarkable. There is a new projection, more agility, etc.

I have had to experience and contemplate a different reality. In the nineties we discussed *ad nauseam* issues regarding locality, peripheries, but there was a real need to move, to find another way to be more efficient, to project our career more rapidly. I've seen it, for example with all the things we do in terms of the amount of work. Sometimes we don't get the response that we think we ought to get from the system, because it is huge and complex. We haven't received the response we believe we should get in comparison with other European artists who have shorter careers, five years or so, and suddenly they have many more possibilities. There are other more social than political anecdotes; my exhaustion with the Cuban system; not wanting to be accountable to three people who are always looking over your shoulder who seek the possibility of wanting to formalize you. When one has had some measure of success the system believes that the best thing that can happen to artists is to become official artists. And I have always been very critical and somewhat of an anarchist about all this. I have tried to avoid any type of official relation with the Cuban system, but above all, I wanted to find a place where I could work comfortably. My studio today is much larger; if I am in Madrid, all of my staff comes to Madrid, and if I am in Havana, the work we do is much richer. Everyone has become enriched in the last seven, eight years, with more travel, by understanding other realities and trying to

perceive different contexts. I think it's important for artists and thinkers in general to break through the barriers of our original contexts..

J.R.: Almost 20 years have gone by since your last photos of the scaffoldings. Have you followed up on what happened with these buildings?

C.G.: I am not nostalgic in the least. The past is the past; I like that, and I don't even wonder a lot about the future. I believe life is made up of very immediate issues, and of the need of resolving the present. But in 2004, I began to work on a series of pieces, the first photographs with thread: a series of diptychs that show a building in a crumbling state, and then the empty space of the building and the old building drawn with a thread. This is when I first discovered that I had a photographic archive that I could use, and it was very important because it involved architecture in Havana, many of the places that had changed, etc.

J.R.: But has change always involved disappearance, or have there been new buildings?

C.G.: The majority has disappeared, and in their place, small shops or things like that have been built; real, substantial changes in Cuban urbanism, no. So the answer to your question is that I looked at the past in my own pictures and recently we had an exhibition curated by Lillebit [Fadraga] for the Photoespaña 2012 Festival in Madrid. And for that show we wanted to make a book and I decided to do one on photos. Photography -as well as drawing and sculpture are always mixed in my work; there is never one single document that presents everything. And it's very important. Almost all of the methodology of my work stems from photographic images, from an immediate relationship with the camera; well, not with the camera itself, but with reality and the intent of taking it with me.

We made that book and for the first time we went over 20 years of films; there where photos from 1990-91 that I had never looked at, and had put away, because somewhere along the line in my work I have realized that I am not a photographer; I am not interested in photography as a final product or as a process, such as a photographer might think about with his camera. For me, the image is more an archeological methodology, or a reflection; it is the conceptual perception of the image. And it was quite interesting to review twenty years of photos and find some that I've taken and say, "Well, maybe I can use this one for something I am working on today". I have found pictures from twenty years ago that can be updated.

J.R.: Architecture can be planned and built, but there are many architects who have gone down in history for their Utopian projects. And you've probably designed more buildings than most architects we know. Have you built any?

C.G.: Thank God, no... I believe that architecture carries a great responsibility, while I'm having fun with the architecture of others. So I'm afraid of doing something and having others have fun with mine. In 2002, I made a few pieces for Documenta, on unfinished architecture of Havana; I invited architects for the first time to think about the possibility of building with me and we prepared several proposals. We proposed a housing building, a university and also what is called in Cuba a 'family doctor', which is a small medical office. That was the first serious attempt. I have always followed the advice of architect friends who tell me: "Carlos, you are very good because you are a *naif* architect; keep it that way, draft your *naif* architecture. Don't cross the line". In 2005 we also were approached by British institution, the Yorkshire Sculpture Park, who invited me to make a sculpture in the city of Castleford and well, that's the only time

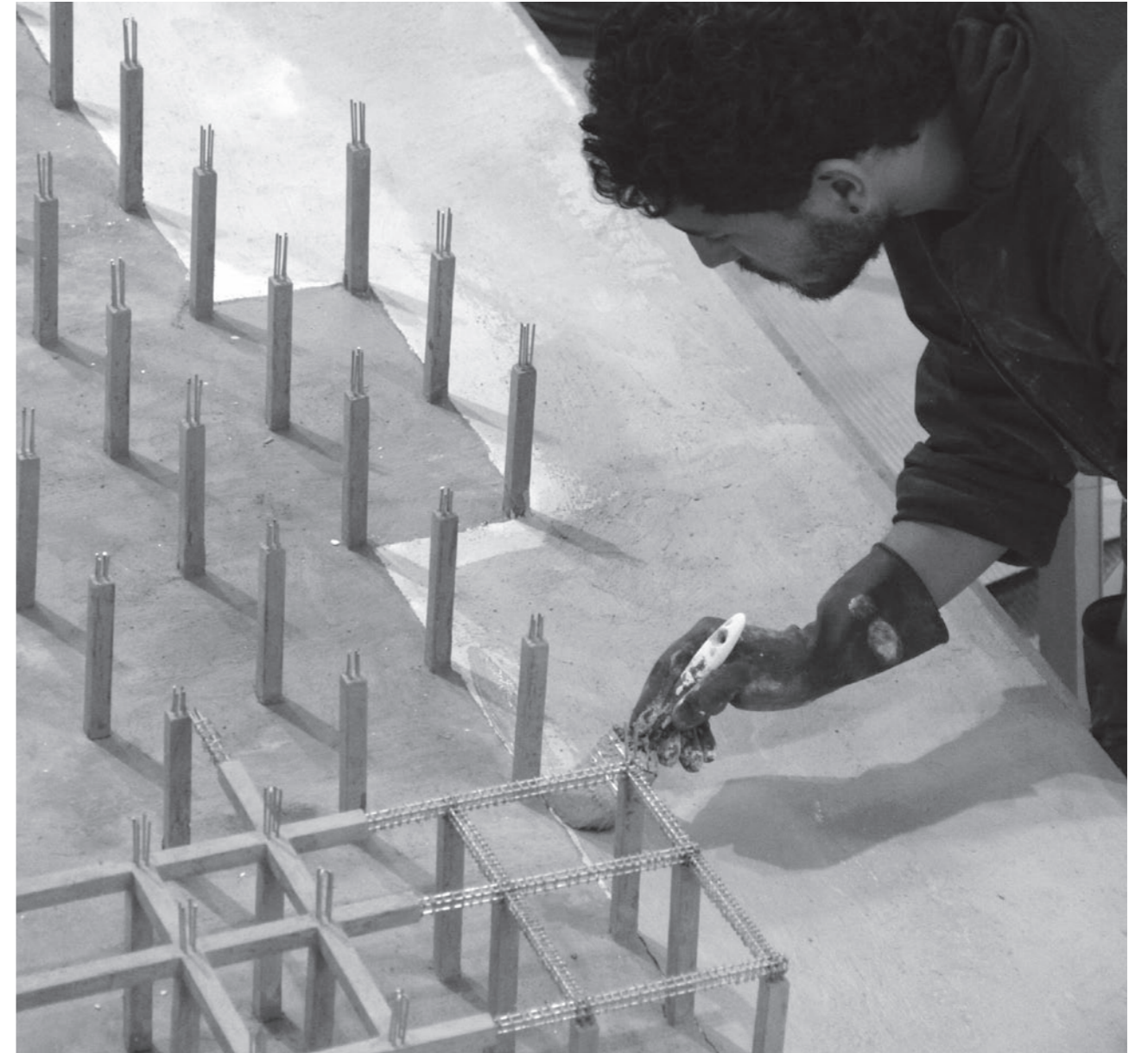
I decided I did not want to make a sculpture; I wanted to make a building and there we were, stuck for five years with the study team. We proposed a library and we were already dreaming that we could see it. But it took me such a long time to think it out that the housing crisis came and we couldn't do it. I remember that we started thinking about it in 2005, and time went by. When I finally decided, and because I'm such a bad architect I hadn't realized that there was a crisis, I was left out on a limb. And the product of that reflection is on the Internet, on our web page, which is really quite poor; there is just that building. Anyway, I have to say that I thought about it for years, and now I am glad that it wasn't built.

J.R: In Madrid you have your studio, which has become has become a place of visibility for many artists, particularly young Cuban artists. Why don't you tell us a little about that experience?

C.G: Being surrounded by professionals makes you realize that being only an artist is no longer possible. In the studio there are several people who work with art, who are curators or artists, like Maya Guerrero. I want to thank all of them because in my studio, it is really they who make all this craziness happen. At an early stage in Havana, in the nineties, I was very interested in the idea of a curatorship. Perhaps it's because I have never been an easel artist, in a studio, painting and creating. Mine has been more of an intellectual and discovery process; it's been about understanding art, and I have been self-made in terms of artistic education, absorbing things quite rapidly. I found, or I'm still finding, that in other people's works there is something that is lacking in mine, and it is then that I believe, that one becomes a curator, or opens possibilities for other artists. This has also been happening with an

inter-disciplinary team. At the studio there are two architects, a model builder, artists, designers and historians; that is, a group of people that contribute part of the work, and I realize that I have been learning to work very openly. In most cases there is no need for the artist's hand to give the final touch. I think that all of this has led me to open my studio a little more. In the nineties I worked on some curatorship projects in Cuba; I joined an alternative gallery in Havana in 1994 where we worked on a program with young artists and friends. At the time, I also had an exhibition that was quite historical³. In fact, we have always been thinking with Mahé, my wife, about when you're a bit successful, and you have a relationship with the outside world, how can you go about giving back; about being generous to a certain degree and doing some of the things that perhaps others did not do for you, or that you thought should have happened on your behalf. Before going to Madrid, at the studio we had already created a sort of institution. It's there, at a standstill, but it has a name: *Artista x Artista*, and we sponsor exhibitions, we buy works of art, we donate money to young artists so that they can do things. Above all, we serve as a connection between artists and many art collectors, museums, curators. And when I arrived in Madrid I realized that all this was missing; I mean, in Spain in general, but especially in Madrid. It is an extremely individualistic place. People are shut in within their studios, within their own space. I am still waiting for the visit of curators and critics that have written about me for a long time, and have said: "Now that you're moving to Madrid I'll drop by your studio and see what you're doing", and in eight

³ He refers to the collective exhibition *Las metáforas del templo*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Havana, 1993. (Editor's note)

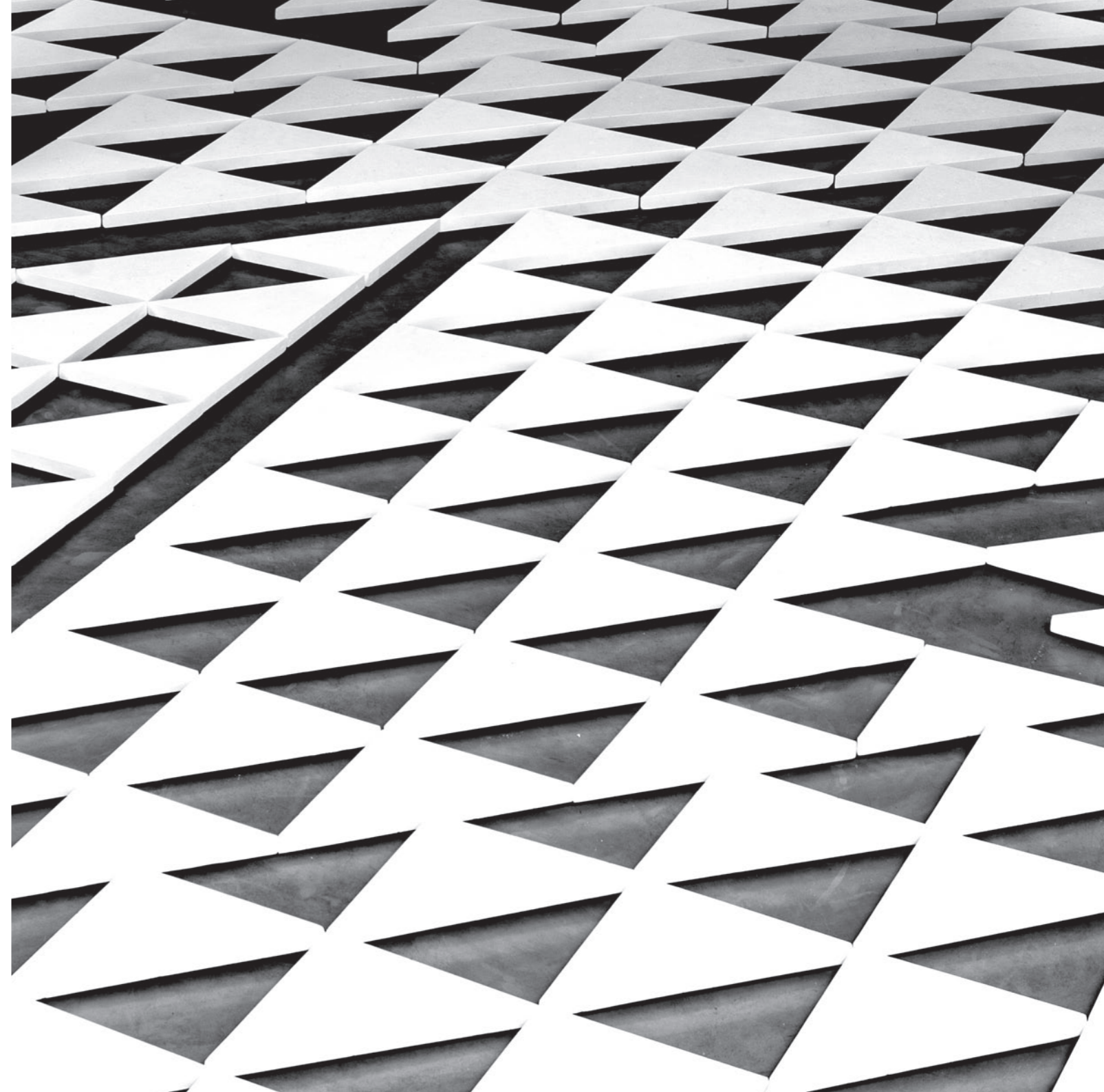


years they've never come. So I realize that the dynamics of sharing what one is doing is missing. And so we decided to do it ourselves, and once a year, at least, we open our studio and invite people. At the beginning, we started out with platform for young artists. That is still going on. It's been growing, and I see that it is necessary to invite more solid artists, who are more well-known, so they can accompany the younger ones. We are lucky that everyone accepts. It's a small space. Many of those that are here today have been there before and they know that we began in a very small studio; now it's a bit larger, but it really is very pleasant. This has led us to broaden our relationship with many local and international artists and we love it. I believe this is a necessary task. In fact, we have talked about it with other artists like Sandra Gamarra and Marlon de Azambuja, who have joined us, and other studios have begun to open up. I think it's a different experience, opening your studio while

curating exhibitions by other artists. We have even established a different methodology. If you open up the studio the idea is to show (the work of) other people who visit you.

J.R: Before turning the microphone over to the audience for questions, I have a question, a curiosity: next year is the 500th anniversary of the publication of *Utopia* by Thomas More. You, who have referred to this topic that runs through your work, have you thought about any project related to...?

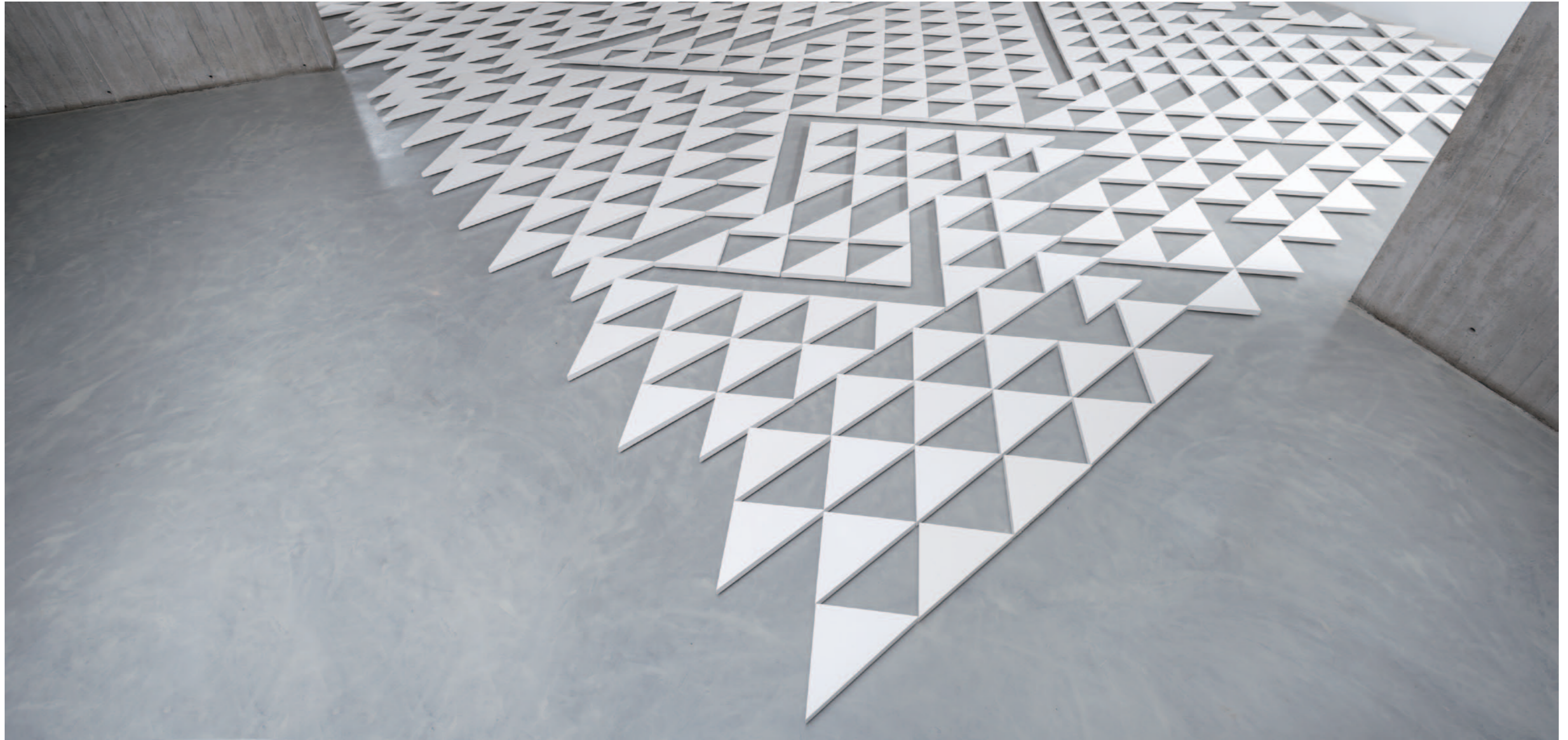
C.G: I haven't read it (laughter). Now that you mention it, I think I should read it. Building utopias is for politicians. Human beings should build realities and I think that art and thought are "real" realities, where one can debate about things and they can say 'yes' or 'no', they can deny or hate you, but utopias are a lie; that is, we are living in real democracies, fractured democracies, and I lived in the Cuban utopia which was also a lie; it was a crude reality. So I think I am going to read it next year, to see if something changes...



stones
against
diamonds

FERNANDA FRAGATEIRO

AGOSTO 2 A SEPTIEMBRE 27



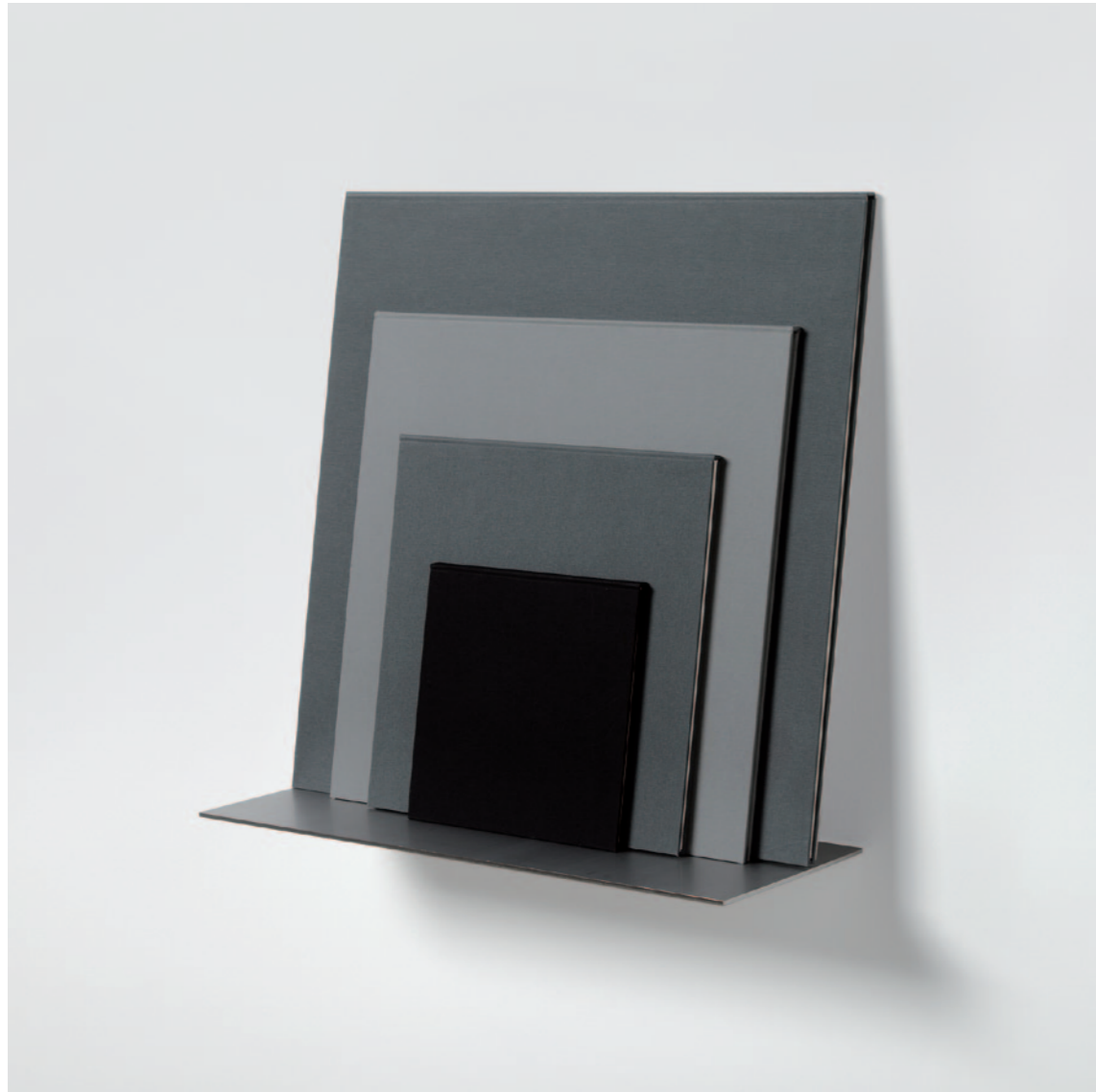














STONES AGAINST DIAMONDS

George Stolz

El trabajo de Fernanda Fragateiro (Montijo, Portugal, 1962) se caracteriza por un marcado interés en re-pensar prácticas modernistas en el arte y la arquitectura, las cuales posteriormente usa como materia prima para sus propias y muy bien logradas obras. Con base en una investigación extensiva y haciendo uso de un amplio rango de materiales, las esculturas, instalaciones e intervenciones *in situ* de Fragateiro mantienen un estilo emblemático poderoso y atractivo que nace de una estética meticulosa y minimalista en cuanto a forma, color y textura de superficies.

El título de la muestra actual —*Stones Against Diamonds* (*Piedras contra diamantes*)— es una frase tomada de un ensayo escrito por la arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi, y se refiere a la observación que hace la misma de la mezcla aleatoria entre piedras semipreciosas y materiales toscos y comunes que surgió durante la construcción de una carretera en Brasil; para Fragateiro, esta impactante imagen se convierte en metáfora para la compleja y muchas veces conflictiva amalgama que es el modernismo, particularmente en el contexto latinoamericano.

Stones Against Diamonds toma como punto de partida la vida y obra de la extraordinaria pareja de artistas Anni y Josef Albers y su fértil relación con el oficio y cultura de Latinoamérica. Alemanes de nacimiento, Anni y Josef Albers se conocieron en la Bauhaus en donde Josef era

profesor y Anni alumna. Huyendo de los nazis en la década de los treinta, se establecieron en Estados Unidos, en donde con el tiempo cada uno logró renombre —Josef como pintor, teórico y educador, y Anni como diseñadora de textiles—. Durante ese periodo viajaron extensivamente por Latinoamérica, compartiendo un apasionado interés por el arte precolombino, el cual estudiaban, coleccionaban y promovían, y que más adelante influenciaría su propia obra geométrica abstracta. A su vez, esta se convertiría en una influencia imborrable para artistas más jóvenes, incluidas figuras claves de los años cincuenta y sesenta como Robert Rauschenberg, Eva Hesse, Donald Judd y Sol LeWitt.

Dados sus antecedentes históricos, así como la profunda afinidad estética con su propio trabajo, la obra de Anni y Josef Albers presenta una gran oportunidad para que Fragateiro examine las líneas de intersección del arte y la historia que definieron y determinaron el modernismo tanto en Europa como en América Latina y que incluyen preguntas aún vigentes sobre el poder con base en género, instituciones y política. Pero al mismo tiempo, a pesar de este proceso de examen y crítica, Fragateiro crea una obra nueva con una factura distintivamente contemporánea.

Por ejemplo, la obra de Fragateiro *Un camino que no es un camino* está inspirada en un tapiz hecho por Anni Albers en 1967 titulado *El camino real*. El tapiz original de Albers

fue comisionado para el bar de un nuevo hotel diseñado por Ricardo Legorreta en Ciudad de México, que en su momento tenía un estilo austeramente innovador. A pesar de que el tapiz original de Anni Albers ya no existe (su paradero es misteriosamente desconocido), los estudios preliminares de su diseño han sobrevivido y se han convertido en obras conocidas en sí mismas, particularmente en un estudio llevado a cabo en 1967 en gouache sobre papel cuadriculado.

En *Un camino que no es un camino*, Fragateiro toma el diseño de Albers y lo vuelve una escultura de piso compuesta por cientos de elementos geométricos modulares hechos de concreto blanco, orientados de tal forma que generan una tensión con el espacio arquitectónico. Varios actos de traducción están sucediendo en *Un camino que no es un camino*: lo que originalmente era una pieza de pared se ha convertido en una pieza de piso; lo que originalmente podía ser visto en una sola mirada ahora se aprecia a través del movimiento del observador en el espacio; lo que originalmente era colorido y suave al tacto ha perdido su color y se ha vuelto duro; lo que se ha perdido se ha reinterpretado de una forma aparentemente más duradera. Y así una historia escondida no solo ha sido revelada; se le ha dado otro propósito dentro de un nuevo ciclo de uso.

Fragateiro regresa a la obra de Anni y Josef Albers en la pieza de pared a gran escala titulada *Continuo, construido y variable*, aunque en este caso se enfoca en Josef. Esta obra toma como punto de partida el diseño hecho en 1930 por Josef Albers titulado *Study for Glass Construction - Cathedral* (ca. 1930) (*Estudio para construcción de vidrio - catedral*). En este trabajo, Fragateiro extrae los detalles del diseño original de Albers y los funde en cerca de ochenta formas de metal que se extienden en una sola línea que atraviesa la longitud de la pared de la galería. Vistas de forma independiente, cada pieza parece una maqueta para un edificio, como

variaciones de un tema; vistas de lejos, el trabajo se junta y parece algo similar a una línea de texto, escrita en un lenguaje visual de corte jeroglífico. Mientras que el trabajo de Anni Albers fue reconstruido por Fragateiro en *Un camino que no es un camino*, en *Continuo, construido y variable* la artista deconstruye el dibujo de Josef Albers —la diferencia es sutil pero crucial a la aproximación conceptual fundamental de Fragateiro—. Sin embargo, a pesar de esta divergencia básica, cada pieza conserva y muestra su manejo altamente desarrollado en cuanto a volumen, superficie y espacio.

Adicional a estas obras de gran escala, en *Stones Against Diamonds* Fragateiro también presenta dos juegos de obras culturales más íntimos, cada uno derivado de libros. Un grupo está basado en el catálogo hecho para la exposición *Homage to the Square (Homenaje al cuadrado)*, de Josef Albers, una muestra organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que viajó por las principales ciudades de América Latina de 1964 a 1967 (incluyendo a Bogotá en 1965.) En esta serie la artista presenta cinco trabajos: cuatro reconstrucciones de las imágenes de las pinturas de Albers tal cual están reproducidas en el catálogo original de la exposición, pero construidas a partir de cuadernos hechos a mano que funcionan como elementos de composición modular; y un valioso ejemplar del catálogo en sí. Adicionalmente, Fragateiro presenta dos piezas más en las cuales convierte libros de historia desechados en esculturas de pared de carácter minimalista, una hecha con libros de arte occidental y la otra con libros de arte precolombino.

En estos libros-obra, así como en todo el trabajo exhibido en *Stones Against Diamonds*, Fragateiro comienza un proceso transformativo de traducción de materiales, de ideas, de historias e ideologías, y al hacerlo crea obras de arte que proponen una mirada crítica sobre la historia del arte, mientras extienden esa misma historia al presente.

STONES AGAINST DIAMONDS

George Stolz

The work of Fernanda Fragateiro (Montijo, Portugal. 1962) is characterized by a keen interest in re-thinking modernist practices in art and architecture, which she then uses as *materia prima* for her own highly accomplished artworks. While informed by extensive research and drawing on a wide range of reference materials, Fragateiro's sculptures, installations and site-specific interventions maintain a powerful and attractive signature style, born of a meticulous minimalist aesthetic of form, color and surface texture.

The title of the present show —*Stones Against Diamonds*— is a phrase taken from an essay by the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi, and refers to Bo Bardi's observation of semi-precious stones being haphazardly mixed with rougher, common materials during the construction of a road in Brazil; for Fragateiro, this striking image becomes a metaphor for the complex and often conflictive amalgam that is Modernism itself, particularly in the Latin America context.

Stones Against Diamonds takes as its point of departure the life and work of the remarkable artistic couple Anni and Josef Albers and their fertile relationship to Latin American craft and culture. German by birth, Anni and Josef Albers met at the Bauhaus, where Josef was a teacher and Anni a student. Fleeing the Nazis in the 1930's, they resettled in the United States, where each ultimately achieved renown

—Josef as a painter, theorist and educator, and Anni as a textile designer. During this same period they travelled extensively throughout Latin America, sharing a passionate interest in pre-Columbian art and design which they studied, collected and promoted, and which would influence on their own geometrically abstract work— even as they would in turn exercised an indelible influence on younger artists, including key figures of the fifties and sixties such as Robert Rauschenberg, Eva Hesse, Donald Judd and Sol LeWitt.

Given its historical background, as well as its deep aesthetic affinity with her own work, the work of Anni and Josef Albers presents a rich opportunity for Fragateiro to examine the intersecting lines of art and history that defined and determined Modernism in both Europe and Latin America, and that extend to include still-current questions of gender-based, institutional and political power. But at the same time, though this process of historical examination and critique, Fragateiro arrives at a means of creating new artwork of a distinctly contemporary facture.

For instance, Fragateiro's *Un camino que no es un camino* is inspired by a 1967 tapestry by Anni Albers entitled *El Camino Real*. Albers's original tapestry was commissioned for the bar of a new hotel in Mexico City that was designed by Ricardo Legorreta in what was at the time an austere

innovative style. Although Anni Albers's original tapestry no longer exists (its whereabouts mysteriously unknown), the preliminary studies for her design have survived, and have become well-known works in and of themselves, particularly a 1967 study in gouache on graph paper.

In *Un camino que no es un camino*, Fragateiro has taken Albers's design and recast it as a floor sculpture, composed of hundreds of geometrically modular elements made of white concrete, and oriented so as to be slightly askew in relation to the walls and architectural elements of the exhibition space. Thus various acts of translation are at work in *Un camino que no es un camino*: what was originally a wall-piece has become a floor piece; what was originally taken in at a single glance can now only be apprehended through the viewer's movement through the space; what was originally colorful and palpably soft to the touch has become colorless and hard-edged; what has been lost has been re-made and given presumably more durable form. And thus a hidden history has not only been revealed; it has been repurposed into a new cycle of use.

Fragateiro returns to the work of Anni and Josef Albers in the large-scale wall-piece entitled *Continuo, Construido e Variável*, although in this case focusing on Josef. *Continuo, Construido e Variável* takes as its point of departure Josef Albers's 1930 design entitled *Study for Glass Construction - Cathedral* (ca. 1930.) In this work, Fragateiro extracts the details of Josef Albers's original design and casts them in nearly 80 small metal pieces that extend in a single line across the length of the gallery wall. Seen individually, each piece resembles a maquette for a building, like variations on a theme; seen from afar, the work coalesces into something that resembles a single line of text, written in a

hieroglyphic-like visual language. Where Anni Albers's work was reconstructed by Fragateiro in *Un camino que no es un camino*, in *Continuo, Construido e Variável* Fragateiro deconstructs Josef Albers's drawing—the difference is subtle yet crucial to Fragateiro's fundamental conceptual approach. And yet, despite this basic divergence, each piece still displays Fragateiro's highly developed handling of volume, surface and space.

In addition to these large-scale pieces, in *Stones Against Diamonds* Fragateiro also presents two sets of more intimate sculptural works, each derived from books. One set is based on the catalogue for Josef Albers's exhibition *Homage to the Square*, a show organized by the Museum of Modern Art in New York and that toured among major Latin American cities from 1964 to 1967 (including in Bogotá in 1965.) In this series, Fragateiro presents five works: four sculptural reconstructions of the images of Albers's paintings as reproduced in the original exhibition catalogue, but constructed out of handmade notebooks that function as modular compositional elements; and a copy of the (exceedingly rare) catalogue itself. In addition, Fragateiro presents two more book-works in which she converts discarded art history books into Minimalist-inflected wall sculptures, one fashioned out of books dealing with Western art, the other out of books on pre-Columbian art.

In these books-work, as in all the work exhibited in *Stones Against Diamonds*, Fragateiro enacts a transformative process of translation—translation of materials, of ideas, of stories and of ideologies—and in so doing creates works of art that succeed in casting a critical eye on art history, even as they extend that very history into the present.

LAS IDEAS SON COMO LADRILLOS

George Stolz

George Stolz (G.S): Tengo curiosidad de saber cómo fue que la invitaron a exponer en NC-arte ¿Cuáles son los antecedentes de la exposición *Stones against diamonds* (*Piedras contra diamantes*) en términos básicos, prácticos?

Fernanda Fragateiro (F.F): Conocí a Claudia Hakim, la directora de NC-arte, hace dos años en Arco, en Madrid, donde ella compró la pieza titulada *An Archive that is not an Archive: Accumulation and Destruction in Printed Matter on Contemporary Art* (*Un archivo que no es archivo: acumulación y destrucción de materia escrita sobre el arte contemporáneo*) para su colección personal. Claudia tenía mucha curiosidad sobre mi trabajo y cuando se dio cuenta de que yo estaba trabajando en temas relacionados con América Latina, inmediatamente me invitó a conocer el espacio de la galería para desarrollar un proyecto.

Para *Piedras contra diamantes* el punto de partida conceptual fue la exposición *Josef Albers: Homage to the Square* (*Josef Albers: Homenaje al cuadrado*), la primera de varias exposiciones organizadas por el Consejo Internacional del MoMA en un programa de intercambio ampliado con América Latina. Se presentó por primera vez en 1964 en Caracas, y luego itineró por Montevideo, Buenos Aires, Lima, Guayaquil, Bogotá, Santiago de Chile y Ciudad de México.

Comencé a preguntarme, ¿qué recuerdos de esta exposición quedaron en América Latina y, particularmente, en la comunidad artística de Bogotá?

Anteriormente yo había realizado una serie de obras en las que trataba de establecer múltiples relaciones entre los trabajos de artistas y de arquitectos que habían construido puentes entre la cultura occidental y la latinoamericana, tales como Anni y Joseph Albers, Mathias Goeritz, Barragán y Clara Porset. Me preguntaba cuál era la relación entre el modernismo y la cultura precolombina. ¿Qué influencia tenían el arte precolombino y la arquitectura prehispánica en los artistas que trabajaban con lo abstracto?

G.S: ¿Cuál fue su proceso en el estudio mientras se preparaba para la exposición? ¿Dibujaba, hacía maquetas, trabajaba con computadores, etcétera?

F.F: En mi estudio, escribí apuntes muy fragmentados y estos sirvieron como mis primeros bosquejos. Los primeros dibujos-texto fueron el resultado de mis lecturas: Patricio del Real, *Building a Continent: The idea of Latin American Architecture in the early Postwar*; José Castillo, *Mexican Modernisms*; el blog de Pablo León de la Barra *Centre for the Aesthetic Revolution*, entre otros. Los libros *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys* y *Josef Albers: Formulation:*

Articulation, Select Writings on Design, de Anni Albers, fueron fundamentales en mi investigación. También tuve mucha curiosidad de leer los ensayos de Donald Judd sobre la obra de Albers como pintor y como docente.

Mientras preparaba la exhibición, también hice dos cuadernos de Bogotá con escritos, dibujos y collages. Una especie de archivo personal, hecho de manera no lineal.

Hice un modelo del espacio a escala 1:10. Esta escala más pequeña me ayudó a leer el espacio real y me permitió pensar en cómo transformarlo.

Después de visitar la galería, para mí fue muy claro que el piso de concreto del espacio principal de exhibición era lo que yo quería trabajar. Usar el piso era una forma de destruir los muros de la galería, de organizar el espacio de forma tal que el interior se convirtiera en el exterior, en un paisaje. La decisión de colocar una gran pieza blanca en el suelo también significaba introducir luz en el espacio, introducir algo que no estaba allí antes.

Si se tiene en cuenta que esta pieza blanca de piso es la traducción de un dibujo que hizo Anni Albers para un tapiz—supuestamente el único encargo que tuvo para América Latina, para el famoso hotel El Camino Real, diseñado por el arquitecto Legorreta en Ciudad de México— y que el tapiz desapareció del hotel y ahora está perdido, quizás se pueda entender que evoco dos cosas que están ausentes de manera dual.

Después del proceso de lectura y escritura, estudié obras específicas de Josef y Anni Albers, y luego hice bosquejos y modelos, dibujos técnicos en el computador y varios experimentos con materiales como concreto, tela para libros, latón, acero inoxidable e impresos. También compré algunos libros viejos sobre arte precolombino en librerías de Bogotá pensando que los podía usar como material para esculturas.

Todo esto se vuelve un proceso de traducción de una conversación con estos dos artistas. De pronto, estos dos artistas se convierten en presencias contemporáneas.

Jugaba con el grado cero de la forma geométrica y espacial de las obras de Albers *Homenaje al cuadrado*. Quería saber cómo las esculturas establecen su presencia en primer lugar mediante la materialidad de sus volúmenes.

G.S: ¿Cuál fue su proceso en las galerías mientras se ocupaba de la instalación de la exposición? ¿Cómo y hasta qué punto adaptó la obra durante la instalación misma? ¿La improvisación juega un papel en sus procesos de instalación, y si es así, hasta qué punto?

F.F: Generalmente, preparo todo con mucho cuidado antes de comenzar la instalación. Siempre hago un modelo del espacio de la galería. Si bien las obras tienen una existencia independientemente del espacio particular, de todas formas necesito colocar todo en relación. Como dijo Josef Albers: “No se puede poner un color al lado de otro sin cambiarlos ambos”. Pero siempre dejo algunas cosas abiertas, algunas decisiones que hay que tomar *in situ*; tengo que sorprenderme a mí misma, tengo que soltar: estoy consciente del hecho que una exposición es inestable, incompleta y que no puede tenerlo todo. En el espacio de la galería, los movimientos de los espectadores son impredecibles y esto es algo en lo que se debe pensar. Pueden ocurrir cambios con base en las experiencias físicas de mi propio cuerpo en el espacio de exposición o al mirar a los demás moviéndose dentro del espacio de una obra a la otra mientras la instalación está teniendo lugar. La gente va a una galería a tener diferentes tipos de experiencias, y me encanta jugar con esto. Una exposición no es solamente las piezas exhibidas sino también cómo se leen con relación al espacio de la muestra, y la manera como estas cambian la percepción de ese espacio.

G.S: ¿Cuál ha sido su relación personal y artística con Bogotá y Colombia? ¿Y con América Latina en general?

F.F: Fui a Bogotá por primera vez a ver el espacio de la galería NC-arte y para conocer al equipo, para visitar el Museo del Oro y para vivir la ciudad misma. Fue mi primera vez en Colombia, y mi curiosidad era inmensa. Ya había creado varias obras que estaban pensadas como conversaciones con artistas que tuvieran presencia o influencia como voces extranjeras en América Latina: Warchavchik, Lucio Costa, Le Corbusier, Lina Bo Bardi, Mathias Goeritz, Clara Porset, Josef y Anni Albers. En NC-arte, quería trabajar con relación al contexto específico, pero también quería darle continuidad a mi *Frente común*, una serie de esculturas que comparten un grupo de vínculos históricos relacionados que toman como su punto de partida conceptual el trabajo destacado de la exposición *Latin American Architecture since 1945 (Arquitectura Latinoamericana desde 1945)* organizada por Henry Russell Hitchcock en el MoMA en 1955.

G.S: Existe una tradición de intercambio de ideas e ideologías en el ámbito de las artes entre América Latina y Europa. ¿Dónde ve usted su trabajo dentro de esta tradición?

F.F: Mi amor por la arquitectura moderna nació hace mucho tiempo durante mis visitas diarias al estudio de los arquitectos Frederico y Pedro George, mis vecinos cerca de mi viejo estudio en Lisboa. Frederico George era un reconocido arquitecto modernista portugués que tenía una colección fantástica de libros de arquitectura moderna. Fue mirando y leyendo algunos de sus libros como me familiaricé con la arquitectura moderna y me enamoré con el modernismo exuberante (cultural) de Brasil y de América Latina. En el mismo estante, cerca de Le Corbusier o Mies van

der Rohe, encontraba libros sobre Artigas, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Barragán, Lina Bo Bardi... Me sentía muy atraída por la forma como los artistas y arquitectos latinoamericanos trabajan con un lenguaje internacional, pero al mismo tiempo con sus propias preocupaciones, como las propuestas de transformaciones sociales, o sus contribuciones al desarrollo de una nueva cultura, hacia una revolución cultural.

En 2003, visité Ciudad Abierta en Ritoque, Chile, con el fin de conocer ese “lugar utópico”. Encontré una extraña familiaridad entre mis primeras esculturas y los proyectos arquitectónicos de allí.

Al mismo tiempo, el ser originaria de un país periférico que no juega un papel central en Europa me hacía sentir que mi “familia artística” no estaba necesariamente en Europa; en América Latina me sentía como en casa.

G.S: En su opinión, y con base en su experiencia, ¿qué papel juega la identidad nacional o regional en el mundo tan globalizado del arte?

F.F: La identidad regional es un conjunto complejo de múltiples narrativas y producciones: no se puede construir un canon. La identidad regional es una realidad cultural construida. Estoy interesada en trabajar desde el punto de vista crítico, y con conceptos históricos. Estoy interesada en la perturbación de los límites, lo cual se ha entendido como una amenaza a la identidad, una pérdida del ser.

Cuando empecé a trabajar en este proyecto, estaba interesada en mirar a América Latina por los ojos de Josef y Anni Albers. Era casi como ver cómo se mira, de manera no lineal, sin referencia al pasado, sin ser tampoco una fantasmagoría.

Era el deseo de trazar líneas de conexión entre distintos sitios, épocas diferentes, entre culturas, entre el pasado y el

presente, entre la repetición y la diferencia, para establecer una encrucijada, otro paisaje.

Aunque el proceso cultural de América Latina es distinto del de los países del llamado Primer Mundo, allí es de donde muchos nuevos conceptos e ideas revolucionarias provienen. ¿Sabe usted que el concepto de “desmaterialización”, un término utilizado en un artículo que Lippard escribió con John Chandler para referirse a los movimientos en el mundo del arte anglo-americano, lo había usado antes el escritor argentino Oscar Masotta en 1967? ¿Sabía que el activismo político de Lippard fue disparado cuando viajaba por Argentina y Perú en 1968 y se encontró con el Grupo del Rosario?

Quizás vivamos ahora un mundo del arte globalizado muy popular, pero los artistas que viven lejos de los centros de poder de todas maneras necesitan trabajar dentro de una red regional más organizada para lograr llamar la atención y no perderse en el olvido. El estudio de la trayectoria de vínculos del MoMA con la arquitectura latinoamericana nos ofrece una clara demostración de quién sigue tratando de dirigir el mundo y quién sigue deseando delinear formas de inclusión y exclusión.

G.S: Nuevamente, en su opinión y con base en su experiencia, ¿qué papel juega la identidad de género en el mundo del arte de hoy?

F.F: Hoy día, en Estados Unidos y Europa hay un juego de fuerzas más equilibrado en el mundo del arte, pero antes de los años setenta había una sociedad patriarcal, heteronormativa y blanca que dominaba el mundo y el mundo del arte. El feminismo fue crucial para el desarrollo de la humanidad. Pero los problemas continúan. Solo hay que mirar el contenido de los últimos 200 números de la revista arquitectónica *Domus* de los últimos 20 años para ver que la arquitectura no es un lugar para las mujeres. Estoy

trabajando en una escultura que incorpora estos 200 números de la revista y esa ausencia de la mujer.

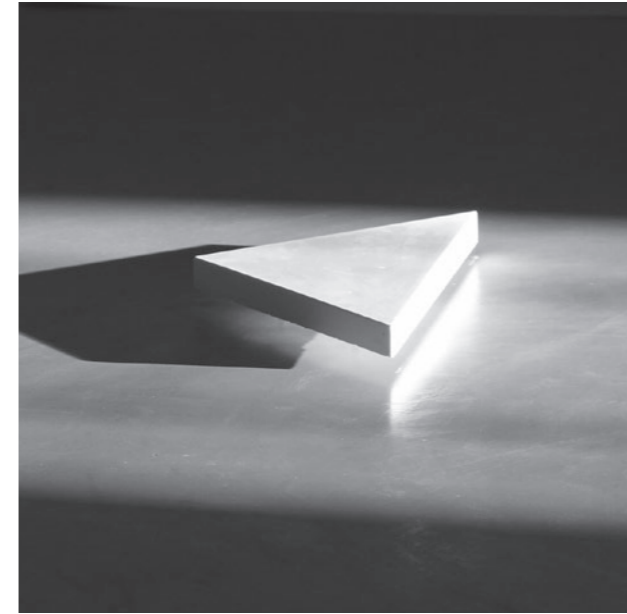
Cada vez que uno regresa e investiga, se da cuenta de que hay algo que falta. Recordar es parte de mi trabajo, y ello incorpora los términos binarios de memoria y olvido. Con base en mi experiencia como artista joven que vivía en el sur de Europa, en un país que tenía un régimen fascista hasta 1974, era difícil participar en la construcción de la realidad porque los hombres controlaban el mundo del arte. Las colecciones públicas de arte y las exposiciones nacionales e internacionales que usaban dineros públicos incorporaban un porcentaje muy bajo de mujeres. Todavía es así, aunque quizás ahora no es tan evidente.

Así mismo, siempre estuve muy comprometida con la política. Me uní al Partido Comunista portugués cuando tenía once años y durante cinco años fui muy activa políticamente. Luego comencé a estudiar arte y a comprender el arte como campo para el cambio social.

G.S: ¿De qué manera afectan su trabajo el pensamiento y la teoría feministas?

F.F: El examen de la historia de mujeres artistas, que es una historia de discriminación, es muy importante en mi trabajo. Me pregunto por qué son frecuentes las exposiciones de solo hombres y se consideran simplemente como exposiciones de arte, pero una exposición con solo artistas mujeres inmediatamente se rotula como “una exposición de mujeres”. Ahora mismo estoy leyendo *From Conceptualism to Feminism - Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, de Cornelia Butler y otros autores, y pienso que el trabajo de Lippard al unir las agendas artística y política fue crucial para la igualdad de género.

Siento la responsabilidad de plantear la cuestión de negar a las mujeres artistas y arquitectas, como se ha



negado a Eileen Gray como arquitecta. Como escribe Beatriz Colomina: “El nombre de Eileen Gray ni siquiera figura como pie de página en la mayoría de las historias de arquitectura moderna, incluyendo las más recientes y críticas”. La negación de Lilly Reich como coautora de proyectos que solo se le atribuyen a Mies. La negación de Anni Albers, cuyo trabajo es más bien desconocido. Y si la historia del arte moderno está llena de brechas en el reconocimiento de la importancia del trabajo de mujeres artistas, ¿se puede imaginar lo que está sucediendo con el reconocimiento de mujeres artistas latinoamericanas?

G.S: El concepto de replantear el uso —lanzar algo nuevo en el ciclo de uso, en contraste a reciclar o volver a usar— es uno de los conceptos claves de nuestra época. Por favor, ¿puede comentar sobre el papel de este concepto, en el

sentido literal de los materiales, pero también en un sentido más conceptual en su trabajo y en sus métodos?

F.F: Yo diría que replantear el uso de algo genera una cantidad de trabajo crítico. Lo que se ve y se conoce como trabajo bi-dimensional, para ser observado a distancia, como las pinturas *Homenaje al cuadrado*, de Josef Albers, ahora, mediante mis obras, se experimenta como tridimensional, con cualidades táctiles. Las mismas cualidades que reconocemos en los libros: objetos para ser leídos, pero también para ser tocados. Aunque no se deben tocar estas esculturas, la posibilidad funciona, como utopía.

Estoy subrayando la calidad arquitectónica de las obras de Anni y Josef Albers al darles nueva materialidad: *El Estudio para Camino Real*, de Anni Albers, un dibujo para tapiz, se transforma en una pieza de concreto para el suelo. Una vez más, no se puede caminar sobre ella, pero la idea de caminar está presente.

Este tapiz se convierte en una inspiración para toda una serie de grabados de Anni, estableciendo una fuerte relación entre el textil y la arquitectura. El texto fundamental de Anni *Sobre el tejido* se publica en 1965 y está dedicado a los tejedores del Perú; ella escribe que “si pensamos en el proceso de construir y en el proceso de tejer, y comparamos el trabajo implícito en ambos, encontraremos similitudes a pesar de la enorme diferencia en la escala”.

La obra *Continuo, construido y variable*, inspirado en *Study for Glass Construction (Estudio para construcción en vidrio)*, de Josef Albers, le da cuerpo a lo que fue un proyecto para vitrales. Fragmenté su dibujo y construí cada parte en metal, de manera tridimensional. Al final, cada fragmento parecía un modelo para un edificio. Así, lo que estaba pensado para ser una pequeña parte de un edificio ahora es una escultura que parece una serie de maquetas de edificios.

“Los artistas vienen de artistas, el arte viene de formas de arte, la pintura viene de la pintura”, escribió Ad Reinhardt. Ésta es una bella idea— pero la contaminación y las entrecruzadas me interesan más.

G.S: Al hablar sobre su trabajo, usted ha dicho que le interesa “sondear” las prácticas modernistas. ¿Puede ampliar esta idea?

Con la modernidad, todas las fronteras comenzaron a cambiar. La “ventana moderna” ahora es una ventana a la conciencia. Quizás mi interés en sondear prácticas modernas significa mi deseo de conocerlas más, explorarlas de manera más sensible. Observar sin estar segura de lo que hay allí para ver. Leer su superficie a través de las capas profundas, buscando señales de resistencia. No temo regresar a la misma excavación, a darle vueltas a las cosas, sabiendo que solamente una investigación juiciosa puede extraer lo que vale la pena sacar y exponerlo a la luz. El modernismo no como un reflejo fijo, sino como un patrón de *moiré* que cambia cuando uno cambia de posición...

G.S: Por favor, hableme más sobre su interés específico en el trabajo de Josef y Anni Albers. ¿Cuál fue su génesis? ¿Qué lo alimenta? ¿Dónde se cruzan el trabajo de ellos y el suyo?

F.F: Cuando estaba trabajando en mi obra *Common Front* (*Frente común*) me interesé en conocer más con respecto a la relación del trabajo abstracto de Anni y Josef Albers y el arte precolombino “México realmente es la tierra prometida para el arte abstracto,” le escribieron Anni y Josef Albers en 1936 a Wassily Kandinsky “porque aquí ha existido durante miles de años.”

Los antecedentes de Josef y Anni se remontan al Bauhaus, donde juntos estudiaron profundamente el arte y el diseño contemporáneos, el arte folclórico y el arte y la

arquitectura precolombinos. Los tejidos de Anni, sus dibujos y pinturas ilustran su profunda comprensión de los textiles precolombinos. La cultura latinoamericana fue determinante en el trabajo de Anni y Josef. Y también ejercieron una fuerte influencia sobre artistas y arquitectos en América Latina.

Al considerar su experiencia, comencé a pensar mucho sobre la abstracción ¿qué es lo que hay dentro de la abstracción? ¿Por qué los artistas abstractos como Josef Albers están tan profundamente interesados en la historia del arte y en los tesoros de culturas y épocas remotas? ¿La abstracción será una forma de comprimir una cantidad inmensa de información en la expresión más sucinta?

Así mismo, en el momento de la afirmación del modernismo, Europa atravesaba por la Segunda Guerra Mundial, y todo lo que era sólido desapareció; un hecho que me hizo pensar en que la relación entre el arte y la realidad iba más allá del campo visible. La abstracción era una realidad más real que la materialidad del mundo. Quizás ahora que vivimos en una compresión temporal, otra clase de guerra reduce el mundo: quizás ahora vivimos en lo que ya había predicho la pintura abstracta. La relación de la pintura abstracta con la idea de pantalla parece tan perfecta ahora.

Con el fin de hacer esta obra, seguí las huellas —eso fue lo que hice, seguí las huellas dejadas por estos artista—. Cuando copio las pinturas *Homenaje al cuadrado* de Josef Albers usando tela para libros, estoy trayendo a la conversación obras de otros artistas, como Blinky Palermo y José d’Avila, quien recientemente hizo una serie de obras con base en las pinturas de *Homenaje al cuadrado*.

G.S: ¿Cuál es el proceso que se involucra en utilizar las ideas de otro para crear su propia obra?

F.F: Las ideas son materiales. Las ideas son como ladrillos. Eso es lo que yo pienso cuando uso ideas de otras personas. Construyo algo nuevo con ellas. Usted observa un edificio y ve cómo está construido, cómo es el volumen, la textura, los colores, qué materiales se usan en la construcción. Pero también hay muchas cosas que no son visibles. Yo trabajo con estas “otras cosas”, cosas que no están inmediatamente visibles en las ideas de otros. Trabajando como arqueóloga, uso mi visión y mi intuición para traer este material a la superficie, no dejo las ideas en paz... ¿Qué es lo que encontramos si estamos permanentemente alertas, investigando y recomponiendo pacientemente los fragmentos de teorías destrozadas? El uso de las ideas de otros para crear mis obras no es una forma de disfrazarme; es la manera de llevar mi propio trabajo al límite.

G.S: ¿Cuál es la diferencia entre desarrollar y explotar las ideas de otros?

F.F: No se puede explotar una idea sin desarrollarla. De alguna manera, mi obra también es un homenaje a las obras de arte que utilizo para desarrollar mi propia obra: pinturas, maquetas de arquitectura, edificios, textos, libros. Pienso en términos de continuidad; veo la historia del arte y arquitectura como un paisaje que ya está allí, en continuidad, en condiciones de cambio permanente. Lo que hago es un recorrido por este paisaje, caminando y mirando en este paisaje. Pintando este paisaje, buscando las huellas que otros han dejado. Pensar en sus obras hace que yo repiense en la obra mía.

G.S: Sol LeWitt alguna vez escribió: “Creo que las ideas, una vez expresadas, se convierten en propiedad común de todos. No son válidas si no se usan; solo se pueden regalar y no se pueden robar. Las ideas sobre el arte se convierten

en el vocabulario del arte, y son usadas por otros artistas para formar sus propias ideas (así sea inconscientemente)... Si hay ideas en mi obra que les interesan a otros artistas, espero que las usen. Si tomo prestado de otros, a ellos los enriquece, pero a mí no me empobrece. Yo creo que nosotros los artistas formamos parte una sola comunidad, que comparte el mismo lenguaje”¹

¿Cómo interactúa el pensamiento de LeWitt, como lo expresa aquí, con su propio pensamiento y obra?

F.F: Exactamente. Tengo un interés obsesivo en el arte y en la historia del arte y una fuerte sensación de pertenecer a la comunidad del arte, compartiendo el mismo lenguaje. El lenguaje del arte. El vocabulario del arte está allí para ser usado y reinventado, no “congelado” en libros de historia del arte. Como artista, ¿quizás también trabajo como historiadora del arte? Quiero rescatar obras de arte, convocar esas obras para tener contacto con ellas aquí y ahora, y compartir este material cultural con los demás. Fue increíble la forma en que las personas se relacionaron con mis esculturas que, desde la distancia, parecían pinturas de Albers. Algunas parecían exactamente iguales a las pinturas del catálogo *Homenaje al cuadrado* de Albers que se imprimió para su exposición en América Latina. Me pregunto si esas imágenes continúan estando presentes en la memoria de la gente que vio la exposición o si las habrán olvidado... Hoy, el tiempo y la memoria son un tema filosófico muy importante. Y la presencia de las cosas sigue siendo misteriosa.

Por otro lado, está la frase citada comúnmente (con frecuencia atribuida a Picasso, pero también a otros

¹ LeWitt, Sol, “Comments on an Advertisement. Publicado en *Flash Art*, abril de 1973”, *Flash Art*, junio de 1973, re-publicado en *Sol LeWitt: Critical Texts*, Libri di AEIOU, Roma, 1995, Adachiara Zevi, editor.



incluyendo a Faulkner, T.S. Eliot y Stravinski) que dice más o menos así: “Los buenos artistas, copian; los grandes artistas, roban”. ¿Cómo interactúa esta idea con su propio pensamiento y obra?

No hay capítulos cerrados en la historia; siempre hay algo más que decir... Tengo algo más que decir, y esto implica una forma de apropiación, de transformación y reflexión irónica sobre las obras de otros artistas. Debo decir que mis conocimientos de estas obras provienen de material impreso, de ver reproducciones en libros, donde generalmente el color y la escala no son los reales. Al reproducirlos se convierten en materialidad. ¿No es la fotografía de una obra de arte una forma de robarle el alma a la obra? Recuerdo haber ido a la China y no poder fotografiar a las mujeres porque me acusaban de querer robarles el alma. A veces

tengo el deseo de acercarme y apropiarme de las pinturas más radicalmente abstractas de Malevich, Ad Reinhardt, Blinky Palermo, Ellsworth Kelly, Agnes Martin. Este deseo se relaciona especialmente con las monocromáticas. Quizás esta es mi forma de pintar. Quizás es mi forma de hacer esculturas que parecen pinturas.

Permítame contarle una historia muy irónica que leí en *Anni and Josef Latin American Journeys (Las jornadas latinoamericanas de Anni y Josef Albers)*. Según el arquitecto Andrés Casillas, quien trabajaba con Barragán a comienzos de los sesenta, Barragán había encontrado tela impresa con el *Homenaje al cuadrado* de Josef Albers para la venta en una tienda de departamentos durante su visita a Estados Unidos. Compró dos trozos y los enmarcó para su casa. Y la artista Sheila Hicks también menciona que “durante un tiempo Barragán colgó una reproducción de una pintura de Albers cerca de una ventana al jardín y la gente pensaba que era un original”. Así que quizás estoy siguiendo las huellas de Barragán...

G.S: ¿Podría comentar sobre la interacción de las referencias externas que usted emplea con frecuencia —títulos, citas visuales, materiales textuales incorporados a objetos— y la presencia visual, formal y física de su obra?

F.F: Mi primer uso de textos ocurrió en mi primera instalación en 1990, en la Facultad de Ciencias en Lisboa. Se trató de una cita de Maurice Blanchot que leí en un texto de Peter Eisenman; ya no recuerdo el texto o la cita, pero todavía me acuerdo de transformar la cita, la frase en un objeto: cada palabra se convirtió en una pieza blanca, como un estante desocupado, suspendido en el muro, muy parecido a las obras de Donald Judd. No era legible como texto semántico sino como forma. Así que mi primer encuentro con Blanchot fue mediante un texto escrito por un arquitecto.

Fue el comienzo de un gran amor —no por Eisenman sino por Blanchot— al cual todavía regreso. Quizás este primer uso de un texto fue una predicción que influyó y anticipó obras futuras. Lo que realmente me interesa es pensar/trabajar con el espacio. La teoría hace tanta parte de ello que no puedo separar los materiales textuales de otros materiales, pues el texto es memoria y también anticipación, y participa en la construcción de la realidad.

Los títulos son otro elemento de todas las relaciones que conforman las obras. Aún los más poéticos indican negación, ausencia o un acto de destrucción. Mis títulos, como ejercicio artístico, también indican una estética del ‘no’, la cual, antes de ser el deseo de la negación, son inequívocamente afirmativos y positivos. Destruyen una tautología minimalista...

G.S: Su trabajo, como se evidencia en esta exposición en NC-arte, se mueve libremente entre distintas escalas, desde lo íntimo hasta lo público a gran escala. ¿Qué papel juega la escala en su obra? ¿Cómo difiere su proceso creativo al trabajar en distintas escalas, especialmente para evitar el simple aumento o reducción? ¿Por qué y cómo ocurren estos cambios en escala?

F.F: Es mi forma de comprender el espacio. Tengo una extraña relación con el espacio. No es muy convencional. Me pierdo todo el tiempo. Me toma mucho tiempo entender cómo desplazarme en la ciudad. Ahora estoy obsesionada con los mapas de la ciudad que se publicaban durante mucho tiempo en la revista *Domus* y que muestran dónde están las obras de arquitectos específicos. Esta es una manera muy extraña de conocer una ciudad.

La realidad se compone de distintas escalas, dependiendo del punto de vista y de qué tan lejos o cerca se está de un objeto. Un mapa de ciudad podría ser una imagen extraordinariamente abstracta. Walter Benjamin dijo que

un libro es la miniatura del mundo. Para mí, la escultura hecha con un libro no es necesariamente una obra pequeña comparada con una gran instalación. Ya sea grande o pequeña, siempre está presente el paisajismo en mi obra.

La pieza de piso *Camino Real*, realizada según el dibujo de Anni Albers para un tapiz, (ya perdido) tuvo que ver con el cambio de la escala y el material original. Yo estaba pensando en el dibujo de Anni como un proyecto para un espacio arquitectónico, un piso. Si Anni Albers estuviera viva ahora, ¿estaría haciendo arquitectura o arte de instalación en lugar de textiles? ¿O podríamos considerar su trabajo con textiles un trabajo arquitectónico también?

G.S: En un sentido similar (y nuevamente como es evidente en su exposición para NC-arte), su trabajo va libremente de piezas para muro a piezas para piso, a objetos más volumétricos e instalaciones. ¿Cómo difiere su proceso creativo (si es que ello ocurre) cuando trabaja con formatos? ¿Y por qué y cómo ocurren estas variaciones?

F.F: Mi espacio favorito es el suelo. Solo el cielo es más grande que el suelo. El suelo es primordial y es lo mínimo que podemos usar para construir espacios. Las paredes vinieron después del suelo, y comenzaron a dividir el espacio. El origen del suelo va a ser el espacio público. Los muros son para dividir el espacio en público y privado. Antes de los muros no había espacio privado; todo era espacio público. Un muro es una declaración de guerra.

La decisión de realizar una gran pieza para el suelo fue la forma de introducir un dispositivo que transformara el espacio privado de la galería en un espacio público “sin fin”. Incluso la pieza de pared grande es como un horizonte que refuerza la idea de paisaje en la pieza de suelo.

G.S: Gran parte de su trabajo se informa y se nutre de otras disciplinas —la arquitectura, el diseño, la artesanía,

la teoría del arte, la literatura— con el fin de llegar a algo que está firmemente fundamentado en el arte visual por sí mismo, y al mismo tiempo es muy suyo. ¿Este proceso es un tipo de traducción?

F.F: Es cierto. Pero el campo de la escultura contemporánea contiene ahora muchas de estas transgresiones entre medios y disciplinas. Estoy interesada en el tratamiento de aspectos no solo del arte, sino también del paisaje y la arquitectura, y de lo social, de la antropología, de archivos y de lo performativo. También pienso que el paisaje y la arquitectura y sus representaciones son “textos” y, como tales, se pueden leer como cualquier otra forma cultural. Expresan significado. Yo trabajo con el significado como material y uso material como significado. Finalmente, veo mis obras como esculturas, aunque a veces sean casi inmateriales. Por ejemplo, mi amor por objetos de vanguardia que se doblan, sillas de playa, casas portables con características sociales me hacen pensar en los arquitectos y diseñadores modernos como los “nuevos magos.”

Una silla no es una silla, un paisaje no es un paisaje, un edificio no es un edificio al verse a través de los ojos de un artista. Así que quizás yo uso todo como “materiales de construcción” para mis esculturas. Más que un proceso de traducción podemos hablar de un proceso de construcción

con muchos ingredientes. Pero aunque use un “gran caos” de ingredientes, quiero jugar con un grado cero de forma geométrica y especial, donde mis piezas establecen su presencia, en primer lugar, mediante la materialidad de sus volúmenes y materiales. Hablamos de la convivencia de características que de otra manera podrían ser mutuamente antagonistas; como el encuentro de la forma minimalista, considerada hasta el detalle más pequeño frente a la caótica movilidad del ser humano.

G.S: Su trabajo está poblado por artistas, arquitectos y diseñadores históricos —Anni y Josef Albers y Lina Bo Bardi en esta muestra, pero hay muchos ejemplos similares en el resto de su obra—. ¿Tiene usted una relación parecida con el trabajo de algunos artistas contemporáneos?

F.F: ¿Quiere decir artistas contemporáneos de mi generación? Para mí es más fácil mirar hacia atrás, aprender del pasado. Pero como lo dije antes, desde hace tiempo he sido admiradora de Agnes Martin, Donald Judd, Ad Reinhardt, Blinky Palermo, Gego, Eva Hesse y Lygia Clark, y todos ellos tienen presencia en ciertas obras específicas mías. Ahora mismo tengo gran curiosidad sobre las obras de Morgan Fisher y espero con interés trabajar en colaboración con otros amigos artistas, como Narelle Jubelin, Angela Ferreira, Carlos Bunga... me gustan mucho sus trabajos y disfruto de estar con ellos. Pero eso es otra cosa.

IDEAS ARE LIKE BRICKS

George Stolz

George Stolz (G.S): I am curious to know: how did it come about that you were asked to exhibit at NC-arte? What is the background to the show *Stones Against Diamonds* in practical, basic terms?

Fernanda Fragateiro (F.F): I met Claudia Hakim, the director of NC-arte, two years ago in ARCO, in Madrid, when she bought the piece *An Archive That is not an Archive: Accumulation and Destruction in Printed Matter on Contemporary Art* for her personal collection. Claudia was very curious about my work, and when she realized that I was working with subject matter related to Latin America she immediately invited me to visit the gallery space in order to develop a project.

For *Stones Against Diamonds* the conceptual point of departure was the exhibition: *Josef Albers: Homage to the Square*, the first of several exhibitions organized by the International Council of MoMA for an expanded exchange program with Latin America. It was presented for the first time in 1964 in Caracas, and later traveled to Montevideo, Buenos Aires, Lima, Guayaquil, Bogotá, Santiago de Chile and Mexico City. I began to wonder —what memories of this show were left in Latin America, and in particular within Bogotá’s artistic community?

Previously, I had done a series of works where I tried to establish multiple relations between the work of artists

and architects who had built bridges between Western and Latin American culture, such as Joseph Albers, Anni Albers, Mathias Goeritz, Barragán and Clara Porset. I wondered what was the relation between Modernism and the pre-Columbian culture? What influence did pre-Colombian art and pre-Hispanic architecture have on artists working with abstraction?

G.S: What was your process in the studio as you went about preparing for the show? Did you sketch, make models, work on computers, etc?

F.F: Back into my studio, I wrote notes in a very fragmented way, and these notes worked as my first sketches. These first text-drawings were the result of my readings: Patricio del Real, *Building a Continent: The idea of Latin American Architecture in the early Postwar*; José Castillo, *Mexican Modernisms*; Pablo Leon de la Barra’s blog *Centre for the aesthetic Revolution*, among others. The books *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys* and *Josef Albers: Formulation: Articulation*, Anni Albers’s *Select Writings on Design* were fundamental to my research. I was also very curious to read Donald Judd’s essays on Albers’s work as a painter and as a teacher.

While preparing for the show, I also made two “Bogotá Notebooks” with writings, drawings and collages. A kind of personal archive made in a non-linear way.

I made a model of the space at 1:10 scale. This smaller scale helped me read the real space and allowed me to think about how to transform it.

After visiting the gallery it was very clear to me that the concrete floor of the main gallery space was what I wanted to work with. Using the floor was a way of “destroying the gallery walls”, of organizing the space in such a way that the interior becomes exterior, a landscape. The decision to introduce a large white piece on the floor also meant introducing light into the space —introducing something that was not there before.

If you keep in mind that this white floor piece is a translation of a drawing Anni Albers made for a tapestry —supposedly the only commission she had for Latin America, for the famous El Camino Real hotel, designed by the architect Legorreta in Mexico City— and that the tapestry disappeared from the hotel and is now lost, perhaps you can understand that I am evoking two things that are absent in a dual way.

After the reading and writing process, I studied specific works by Josef and Anni Albers, and then I made sketches and models, technical drawings on the computer, and several experiments with materials, such as concrete, book cloth, brass, stainless steel and printed matter. I also bought several old books in Bogota’s bookstores on pre-Columbian art, thinking I might use them as material for sculpture.

All that becomes a process of translation of a conversation with these two artists. Suddenly these two artists become contemporary presences.

I was playing with the zero degree of the geometrical and spatial form of Albers’s paintings *Homage to the Square* I wanted to know how the sculptures establish their presence in the first place, through the materiality of their volumes.



G.S: What was your process in the galleries as you went about installing the show? How and to what extent did you adapt and adjust the work during the installation itself? Does improvisation play a part in your installation process, and if so, to what degree?

F.F: Usually I carefully prepare everything before I start installing. I always do a model of the gallery space. Even if the works have an existence independent of the particular space, I still need to put everything in relation. As Josef Albers remarked: you cannot put one color beside another without changing both. But I always leave some things open, some decisions to make *in situ*, I need to surprise myself, I need to let go. I’m conscious of the fact that an exhibition is unstable, incomplete and cannot contain everything. In the space of the gallery, the movements of

the spectators are unpredictable, and this is something I think about. Changes may occur, based on the physical experience of my own body in the exhibition space, or from looking at others moving inside the space from one piece to another while the installation is taking place. People go to a gallery to have different kinds of experience, and I love to play with that. An exhibition is not just the pieces on display, but also the way you read them in relation to the exhibition space, and the way they change the perception of that space.

G.S: What has been your own personal and artistic relationship to Bogotá and Colombia? And to Latin America in general?

F.F: I went to Bogotá for the first time to see the NC-arte gallery space and to meet the team, to visit the Museo del Oro and to experience the city itself. It was my first time in Colombia, and my curiosity was immense. I had already created several works that were meant to be conversations with artists who had a presence or an influence as foreign voices in Latin America: Warchavchik, Lucio Costa, Le Corbusier, Lina Bo Bardi, Mathias Goeritz, Clara Porset, Josef and Anni Albers. For NC-arte, I wanted to work in relation to the specific context, but I also wanted to give continuity to my *Frente Común*, a series of sculptures that share a set of related historical links and references, taking their conceptual point of departure the landmark exhibition work *Latin American Architecture since 1945* organized by Henry Russell Hitchcock at MoMA in 1955.

G.S: A tradition of exchange of ideas and ideologies in realm of the arts exists between Latin America and Europe. Where do you see your work within that tradition?

F.F: My love for modern architecture was born long ago during my daily visits to the studio of the architects

Frederico and Pedro George, my neighbors next to my old studio in Lisbon. Frederico George was a very well-known Portuguese Modernist architect who had a fantastic collection of modern architecture books. It was through looking and reading some of his books that I became more familiar with modern architecture, and I fell in love with the exuberant (cultural) modernism in Brazil and Latin America. On the same shelf, next to Le Corbusier or Mies van der Rohe, I would find books about Artigas, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Barragán, Lina Bo Bardi... I was very attracted to the way Latin American artists and architects work with an international language, but also with their own set of concerns, such as proposing social transformations, or contributing towards the development of a new culture, towards a cultural revolution.

In 2003, I visited Ciudad Abierta in Ritoque, Chile, to learn about this “utopian place”. I found a strange familiarity between my first sculptures and the architectonic projects there.

Also, coming from a peripheral country that doesn’t play a central role in Europe made me feel that my “artistic family” was not necessarily in Europe. I felt at home in Latin America.

G.S: In your opinion and based on your experience, what role does national or regional identity play in today’s highly globalized art world?

F.F: Regional identity is a complex set of multiple narratives and productions: you cannot construct a canon. Regional identity is a cultural constructed reality. I’m interested in working from a critical point of view and with historical concepts. I’m interested in the disturbance of boundaries that has often been understood as a threat to identity, a loss of self.



When I started working on this project, I was interested in looking at Latin American culture through the eyes of Josef and Anni Albers. It was almost a way of looking at seeing, in a very nonlinear way, not referential to the past, not a “phantasmagoria” in any sense.

It was the desire to draw lines of connection between different places, between different times, between cultures, between past and present, between repetition and difference, in order to establish a crossroads, another landscape.

Even if the cultural process of Latin America is different from that of the so-called first world countries, it was where a lot of new concepts and revolutionary ideas first came from. Do you know that the concept “dematerialization”, a term used in 1968 in an article Lippard co-authored with John Chandler to refer to movements in the Anglo-American art world, was used earlier by the Argentinean writer Oscar Masotta in 1967? Do you know that Lippard’s political activism was triggered when she traveled through Argentina and Peru in 1968 and met the Rosario Group?

Maybe we live now in a very popular globalized art world, but artists that live away from the centers of power still have a need to work in a more organized regional network to get attention and not be lost in oblivion. Studying the trajectory of MoMA’s engagement with Latin American architecture in the thirties and forties and even now gives us a clear demonstration of who still tries to run the world and who still wants to delineate forms of inclusion and exclusion.

G.S: Again, in your opinion and based on your experience, what role does gender identity play in today’s art world?

F.F: Today, in the USA and Europe there is a more balanced play of forces in the art world, but before the seventies there was a patriarchal, heteronormative and white society that ran the world and the art world. Feminism was

crucial for the development of humanity. But the issue continues. You just need to look inside the past 200 issues of the architectural magazine *Domus* from the last 20 years to see that architecture is not a place for women. I’m working on a sculpture that incorporates these 200 issues of the magazine and incorporates that absence of women.

Each time you go back and research, you realize that there is something missing. Remembering is part of my work, and it incorporates the binary terms of memory and oblivion. Based on my experience as a young artist living in southern Europe, in a country that had a fascist regime until 1974, it was difficult to participate in the construction of reality because men controlled the art world. Public art collections and national and international exhibitions using public funds incorporated an extremely small percentage of women. They still do, although maybe it’s just not so evident now.

Also, I was always very engaged in politics. I joined the Portuguese Communist party when I was 11 years old and for 5 years I was politically very active. Then I began to study art and I began to understand art as a field for social change.

G.S: How does feminist thought and theory affect or inform your work?

F.F: The examination of the history of women artists, which is a history of discrimination, is very important in my work. I wonder why all-male exhibitions are frequent and considered simply as art exhibitions, but an exhibition with only women artists is immediately noticed as a “women’s exhibition”. Just now I’m reading *From Conceptualism to Feminism - Lucy Lippard’s Numbers Shows 1969-74*, by Cornelia Butler and other authors, and I think that Lippard’s work in bringing political and artistic agendas together was crucial for gender equity.

I feel a sense of responsibility in raising the issue of the effacement of women artists and architects, such as the effacement of Eileen Gray as an architect. As Beatriz Colomina writes: “Eileen Gray’s name does not figure, even as footnote, in most histories of modern architecture, including the most recent, and critical ones.” The effacement of Lilly Reich as co-author of projects that are only attributed to Mies. The effacement of Anni Albers, whose work is unfairly unknown. And if the history of modern art in the West is full of gaps in recognizing the importance of the work of women artists, can you imagine what was going on with the recognition of Latin American women artists?

G.S: The concept of repurposing —to launch something into a new cycle of use, as opposed to recycling or re-use — is one of the key concepts our time. Will you please comment on the role of repurposing —in the literal sense of materials, but also in a more conceptual sense in your work and methods?

F.F: I would say that repurposing generates an amount of critical work.

What you see and know as bi-dimensional work, to be looked at a distance, like the Josef Albers’s *Homage to the Square* paintings, is now, through my works, experienced as tridimensional, with haptic qualities. The same qualities that we recognize in books: objects to be read, but also to be touched. Even if you are not supposed to touch these sculptures, it works as a possibility. Like utopia.

I’m underlining the architectural quality of the works of Anni and Josef Albers in given them a new materiality: Anni Alber’s *Study for Camino Real*, a drawing for a tapestry, was transformed into a concrete floor piece in *Un camino que no es un camino*. Once again, you cannot walk on it, but the idea of walking is present.

This tapestry becomes an inspiration for a whole series of Anni’s prints, establishing a strong relationship between textiles and architecture. Anni’s seminal text *On Weaving* is published in 1965 and is dedicated to the weavers in Peru, and she writes that if “we think of the process of building and the process of weaving and compare the work involved, we will find similarities despite the vast difference in scale”.

The piece *Contínuo, construido e variable*, after Josef Albers’s *Study for Glass Construction* gives body to what was a project for a stained glass. I fragmented his drawing, and built each part in metal, in a tridimensional way. At the end, each fragment looked like a model for a building. So, what was meant to be a small part of a building, is now a sculpture that looks like a series of models for buildings.

“Artists come from artists, art comes from art forms, painting comes from painting,” Ad Reinhardt wrote. This is a beautiful thought — but contamination and crisscrossing interest me more.

G.S: In discussing your work, you have said you are interested in “probing” Modernist practices. I am interested to know more about what you mean when you say “probing” — will you please elaborate?

F.F: With modernity all boundaries started shifting. The modern “window” is now a window to consciousness. Maybe my interest in “probing modernist practices” means my desire to know more about it, to explore it in a very sensitive way. Looking without being sure of what is still there to be “seen”. Reading its surface, through its deep layers, looking for signs of resistance. I’m not afraid of going back to that same excavation, to turn things over, knowing that only a careful investigation can extract what is worth bringing out and exposing to the light. I see Modernism not as a fixed reflection but as moiré pattern that changes as you change your position...

G.S: Please tell me more about your specific interest in the work of Josef and Anni Albers. What is its genesis? What fuels it? What is the intersection between their work and your own?

F.F: While I was working on my piece *Common Front* I became interested in knowing more about the relation between Anni and Josef Albers’s abstract work and pre-Columbian art. “Mexico is truly the promised land for abstract art,” Anni and Josef Albers wrote in 1936 to Wassily Kandinsky, “for here it has existed for thousands of years.”

Both Josef and Anni’s background was at the Bauhaus, where together they deeply studied contemporary art and design, folk art, and pre-Columbian art and architecture. Anni’s weavings, drawings and painted studies illustrate her deep understanding of pre-Columbian textiles. Latin American culture was determinative for Anni and Josef’s work. And they also had a strong influence on artists and architects in Latin America.

Looking at their experience I started thinking a lot about abstraction. I wondered —what is inside abstraction? Why are abstract artists like Josef Albers so deeply interested in art history and treasures from distant cultures and distant times? Is abstraction a way of compressing an immense amount of information within the most succinct expression?

Also, at the moment of Modernism’s affirmation, Europe was crossed by the World war II and everything that was solid disappeared — this fact made me think that the relation between art and reality was something beyond a visible field. Abstraction was a reality more real than the materiality of the world. Maybe now that we live in a temporal compression, another kind of war reduces the world; maybe this time we live in was already predicted by abstract painting.

The relation of abstract painting with the idea of a screen seems so perfect now.

In order to do this body of work I followed traces — that is what I did, I followed the traces left by these artists. When I copy Josef Albers’s *Homage to the Square* paintings, using book cloth instead of painting, I’m also bringing to the conversation works by other artists, like Blinky Palermo, and José d’Avila, who recently did a series of works based on Albers’s *Homage to the Square* paintings.

G.S: What is the process involved in using someone else’s ideas to create your own work?

F.F: Ideas are materials. Ideas are like bricks. That’s what I think when I’m using other people’s ideas. I build a new thing with them. You look at a building and see how it is built — what is the volume, the texture, the colors, what materials were used in the construction. But there are also a lot of things not visible. I work with these “other things”, things that are not immediately visible in someone else’s ideas. Working like an archeologist, I use my vision and my intuition in order to bring this material to a surface, not leaving ideas at peace... What happens when you disturb things that were asleep? What do we find if we are continuously alert, patiently researching and recomposing the fragments of destroyed theories? Using someone else’s ideas to create my works is not a way of disguising myself; it is a way of pushing my own work to the limits.

G.S: What is the difference between developing and exploiting someone else’s idea?

F.F: An idea cannot be exploited without being developed. In a way my work is also an homage to the art works I use to develop my own work: paintings, architectural models, buildings, texts, books. I think in terms of continuity; I look at the history of art and architecture as a landscape

that is already there, in continuity, in a condition of permanent change. What I do is walk-through this landscape, walking and seeing through this landscape. Painting this landscape. Looking for traces left by others. Thinking about their work makes me rethink my own work.

G.S: Sol Lewitt once wrote the following:

"I believe that ideas, once expressed, become the common property of all. They are invalid if not used; they can only be given away and cannot be stolen. Ideas of art become the vocabulary of art and are used by other artists to form their own ideas (even if unconsciously)... If there are ideas in my work that interest other artists, I hope they make use of them. If someone borrows from me, it makes me richer, not poorer. If I borrow from others, it makes them richer but me no poorer. We artists, I believe, are part of a single community sharing the same language."¹

How does LeWitt's thought, as expressed here, interact with your own thinking and your own work?

F.F: Exactly. I have an obsessive interest in art and in art history and a strong feeling of belonging to the art community, sharing the same language. The language of Art. The vocabulary of art is there to be used and reinvented, not "frozen" in art history books. As an artist maybe I also work as an art historian? I want to bring back works of art, to summon these works, in order to have contact with them here and now, and to share this cultural material with others. It was amazing the way people related to my sculptures that, from a distance, looked like Albers's paintings. Some looked exactly like the paintings in Albers's catalogue *Homage to the*

Square that was printed for his show in Latin America. I wonder whether those images are still present in the memory of people who saw the exhibition, or have they been forgotten? Today, time and memory is such a big philosophical issue. And the presence of things is still mysterious...

G.S: On the other hand, there is commonly quoted phrase (often attributed to Picasso, but also to others, including Faulkner, T.S. Eliot and Stravinsky) that runs more or less as follows: "Good artists copy; great artists steal." How does this thought interact with your own thinking and your own work?

F.F: There are no closed chapters in history; there is always something more to be said... I have something more to say, and this implies a form of appropriation, transformation and ironic reflection on other artists' works. I have to say that my knowledge of most of these works comes from printed matter, from looking at reproductions in books, where usually the color and the scale are not the real ones. By reproducing them, they become materiality. Isn't a photograph of an art work already a way of stealing the soul of the work? I remember going to China and not being able to photograph women because they accused me of wanting to steal their souls. Sometimes I have a desire to get close to and to appropriate the most radical abstract paintings by Malevich, Ad Reinhardt, Blinky Palermo, Ellsworth Kelly, Agnes Martin. This desire applies specially to monochromes. Maybe this is my way of painting. Maybe this is my way of doing sculptures that look like paintings.

Let me tell you a very ironic story that I read in *Anni and Josef Latin American Journeys*. According to the architect Andrés Casillas, who worked with Barragán in early sixties, Barragán had found fabric printed with Josef Albers's

Homage to the Square for sale in a department store on a visit to United States. He bought two pieces and framed them for his house. And the artist Sheila Hicks also mentions that "for a period Barragán hung a reproduction of Albers painting near the garden window and visitors thought it was an original". So maybe I'm just following Barragán's steps...

G.S: Will you please comment on the interaction between the external references you frequently employ — titles, visual quotations, textual materials incorporated into objects— and the visual, formal and physical presence of your work?

F.F: My first use of text occurred in my first installation, in 1990, at the Faculty of Science in Lisbon. It was a citation from Maurice Blanchot that I read in a text by Peter Eisenman, I don't remember the text or the citation anymore, but I still remember transforming the citation, a phrase, into an object: each word was converted into a white piece, like an empty shelf suspended on the wall, very much like Donald Judd's works. Not readable as semantic text, but as form. So my first encounter with Blanchot was through a text written by an architect. It was the start of a deep love —not for Eisenman, but for Blanchot— that I still return to. Maybe this first use of text was a prediction that influenced and anticipated future works. What I'm really interested in is thinking /working about space. Theory is so much a part of it that I cannot separate textual materials from other materials, as text is memory and also anticipation, and it participates in the construction of reality.

The titles are another element in all the relations that make up the works. Even the most poetic titles indicate a negation, an absence, or an act of destruction. My titles, like my artistic exercises, also indicate an aesthetics of no, which,

rather than being a desire for negation, is unequivocally affirmative and positive. They destroy a minimalist tautology...

G.S: Your work (as evidenced in this show at NC-arte) moves freely among different scales, from the intimate to the large-scale public. What is the role of scale in your work? How does your creative process differ when working in different scales, particularly so as to avoid simply enlarging and reducing? Why and how do such shifts in scale come about?

F.F: That is my way of understanding space. I have a strange relation with space. Not very conventional. I get lost all the time. It takes me a long time to understand how to move inside a city. I'm now obsessed with city maps that were published for a long time in *Domus* magazine and that show where to find works of specific architects. This is a very strange way of knowing a city.

Reality is made of different scales depending on your point of view and how close or far you are from an object. A city map could be an extraordinary abstract image. Walter Benjamin said that a book is a miniature of the world. For me a sculpture made with one book is not necessarily a small work when compared with a big installation. Whether large or small, there is always the presence of landscaping mode in my work.

The floor piece *Camino Real*, made after Anni Albers's drawing for a tapestry (now lost) was about changing the original scale and material. I was thinking about Anni's drawing like a project for an architectural space — a floor. If Anni Albers happened to live now, would she be doing architecture or installation art instead of textiles? Or might we consider her work with textiles as architectural also?

G.S: In a similar vein (and again, as evidenced in the exhibition at NC-arte) your work moves freely from wall pieces

¹ LeWitt, Sol, *Comments on an Advertisement Published in Flash Art*, April 1973, *Flash Art*, June, 1973, republished in *Sol LeWitt: Critical Texts*, Libri di AEIOU, Rome, 1995, Adachiara Zevi, editor.

to floor pieces to more volumetric objects and installations. How (if at all) does your creative process differ when working in formats? Why and how do such variations occur?

F.F: My favorite space is the floor. Only the sky is bigger than the floor. The floor is primordial and is the minimum we can use to build space. Walls came after the floor, and started dividing the space. The genesis of the floor is to be public space; walls are to divide space into private and public. Before walls there was no private space, everything was public space. A wall is a declaration of war.

The decision to do a big floor piece was a way to introduce a device that would transform the private space of the gallery into an “endless” public space. Even the big wall piece was like a skyline that reinforces the idea of landscape in the floor piece.

G.S: Much of your work looks to and draws on other disciplines —architecture, design, crafts, art theory, literature — in order to arrive at something that is firmly grounded in visual art *per se*, and is at the same time very much your own. Will you please elaborate on this process? Is it a kind translation?

It’s true. But the field of contemporary sculpture now contains many such border crossings between mediums and disciplines. I’m interested in dealing with aspects not only of art, but also of landscape and architecture, and of the social, the anthropological, the archive, and the performative. I also think that landscape and architecture and their representations are “texts” and as such are readable like any other cultural form. They express meaning. I work with meaning as material and use material as meaning. Ultimately, I see my works as sculptures, even if sometimes they are almost immaterial. For instance, my love for

avant-garde folding objects, deck chairs, portable houses with social characteristics made me think of modern architects and designers as “the new magicians.”

A chair is not a chair, a landscape is not a landscape, a building is not a building, when seen through the eyes of an artist. So maybe I use everything as “building materials” for my sculptures. More that a process of translation we can talk of a building process with many ingredients. But while using a “big mess” of ingredients, I want to play with a kind of zero degree of geometrical and spatial form, where my pieces establish their presence, in the first place, through the materiality of their volume and materials. We are talking about the cohabitation of characteristics that might otherwise be mutually antagonistic: the encounter of minimalist form, considered to its smallest detail, with the messy mobility of the human.

G.S: Your work is peopled by historical artists, architects and designers — Anni and Josef Albers and Lina Bo Bardi in this show, but there are many similar instances in the rest of your work. Do you have any such relationship with the work of any contemporary artists?

F.F: Do you mean contemporary artists of my generation? For me it’s easier to go back, to learn from the past. But as I mentioned before, I have long been an admirer of Agnes Martin, Donald Judd, Ad Reinhardt, Blinky Palermo, Gego, Eva Hesse and Lygia Clark, and all of them have a presence in certain specific works of mine. Just now I’m very curious about Morgan Fisher’s works and I look forward to working in collaboration with other artist friends, such as Narelle Jubelin, Angela Ferreira. Carlos Bunga...that I very much like the work and enjoy being with. But that’s another thing.



signos
e índices

RAFAEL LOZANO-HEMMER

OCTUBRE 25 A FEBRERO 21 DE 2015

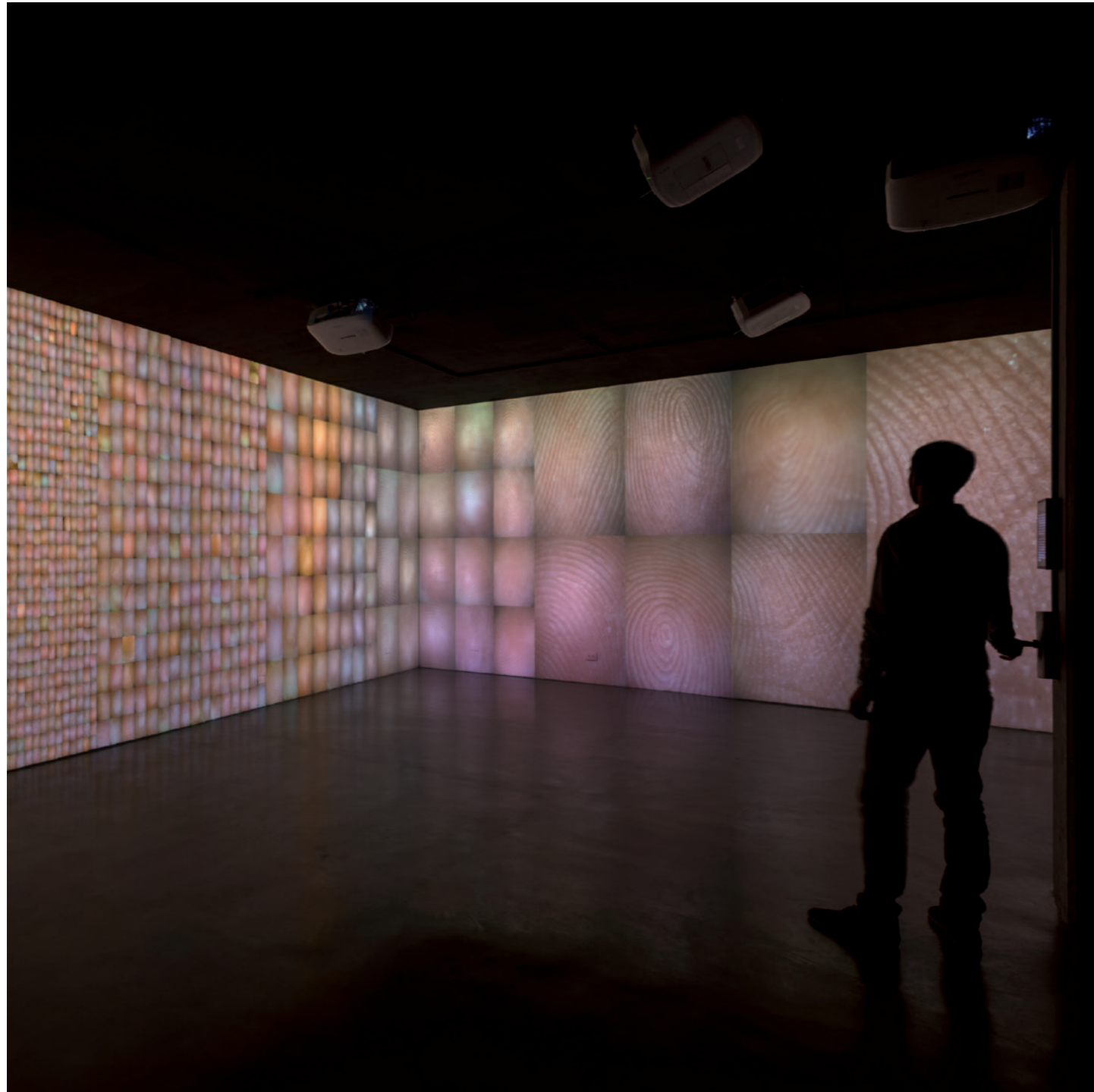


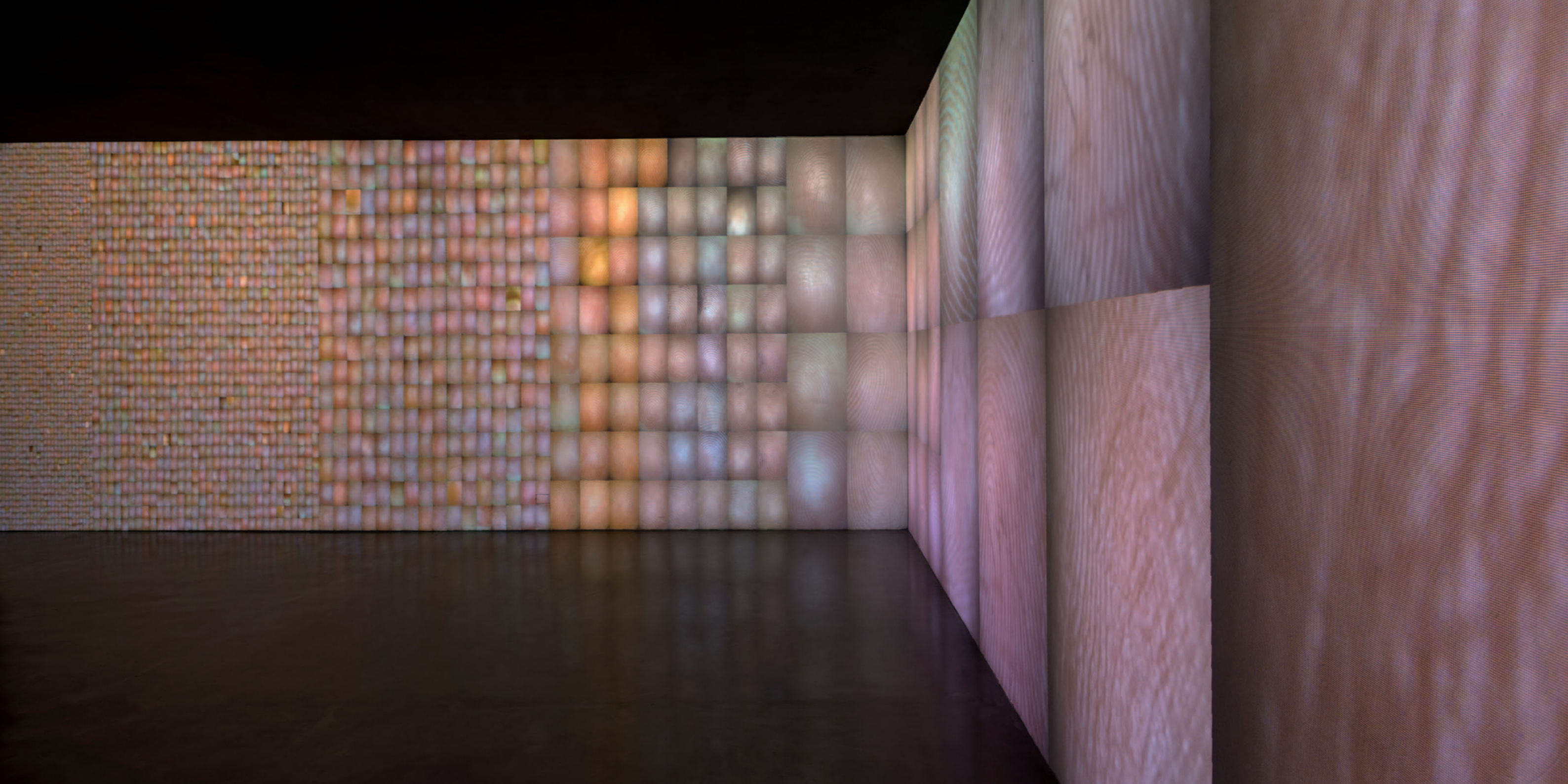


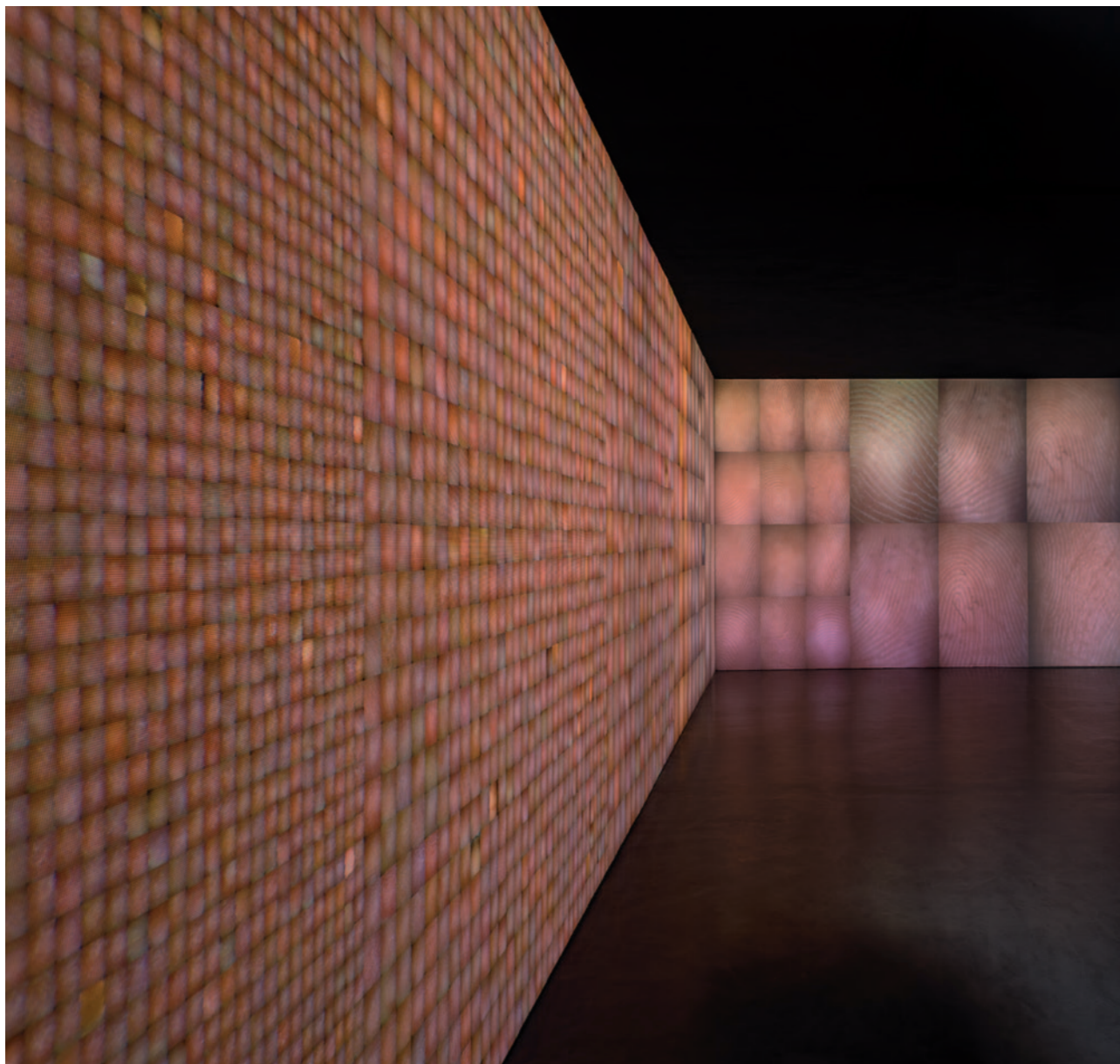












RAFAEL LOZANO-HEMMER: SIGNOS E ÍNDICES

La exposición consta de cuatro instalaciones que subrayan el carácter a la vez violento y seductor de las tecnologías de detección biométrica. Las cámaras y sensores de la muestra registran y miden la presencia del público —su pulso, sus rasgos faciales, sus huellas dactilares— y convierten esas grabaciones en el contenido mismo de las obras. Se pretende crear plataformas de autorrepresentación y, al tiempo, que el retrato biométrico de cada participante se una a otros, creando así paisajes panorámicos de visualización y sonificación de datos.

Seis fotografías y un video componen el proyecto *Basado en hechos reales*, realizado en 2004, en el que el artista documenta el apagado de cámaras de vigilancia en espacios públicos emblemáticos de la Ciudad de México. Las imágenes corresponden al último fotograma que cada cámara tomó antes de ser apagada por un voluntario. La distorsión de la imagen en plano corto y gran angular se inspira en la pintura *Autorretrato en espejo convexo*, de Parmigianino.

En *La media noche del año*, la imagen del visitante aparece en directo en una pantalla conectada a un sistema de detección de rasgos faciales. Después de unos segundos, un algoritmo matemático hace que salga humo de los ojos de la persona, al mismo tiempo que graba sus ojos y

los muestra en la parte inferior de la pantalla, junto a los ojos de otros visitantes que vieron la obra anteriormente. La pieza está inspirada en las representaciones de Santa Lucía en la pintura barroca y toma su nombre del poema de Donne *A nocturnal upon St. Lucy's Day*.

Almacén de corazonadas consta de un sensor que detecta el ritmo cardíaco del participante. El pulso se escucha y se representa con bombillos incandescentes que se encienden y apagan. Al soltar el sensor, la grabación del participante se desplaza al primer bombillo de la sala y mueve una posición las grabaciones de los 200 participantes más recientes, haciendo que la más antigua desaparezca de la sala. La pieza está inspirada en una escena de la película mexicana *Macario*, de 1960.

Las huellas dactilares de casi seis mil visitantes se muestran simultáneamente en la obra *Índice de corazonadas*. Con cada participante que graba sus huellas, todas las anteriores disminuyen en tamaño y se desplazan una posición: las más pequeñas eventualmente desaparecen, como un *memento mori*. La pieza utiliza la información biométrica por excelencia, la identificación dactilográfica desarrollada y puesta en práctica por primera vez por el policía e inventor argentino Juan Vucetich en 1891.

RAFAEL LOZANO-HEMMER: SIGNS AND INDICES

The exhibition features four installations that underline the violent and seductive character of biometric detection technologies. The cameras and sensors in the show track and measure the presence of the public—their pulse, facial features and finger prints—and convert these recordings into the content of the artworks themselves. A stated aim of the show is to create platforms for self-representation and, with time, for individual biometric portraits to join others, creating panoramic landscapes of visualization and sonification of data.

Inspired by real events is a series of six photos and a video, developed in 2004, where the artist documents the turning off of surveillance cameras placed in emblematic public spaces in Mexico City. The images correspond to the very last frame captured by each camera before it was turned off by a volunteer. The images, distorted by the wide angle optics of the cameras, were inspired by Parmigianino's painting *Self-portrait in a Convex Mirror*.

In *The Year's Midnight*, the image of the visitor appears on a flat screen that is connected to a facial recognition tracking system. After a few seconds an algorithm creates billowing smoke which emanates from the participant's

eyes; at the same time the system records his or her eyes and displays them on the bottom of the display, together with the eyes of people who looked at the work before. The work is inspired by representations of Saint Lucy in Baroque painting and takes its name from the poem by John Donne *A nocturnal upon St Lucy's Day*.

Pulse Room consists of a sensor that detects the heart beat of the participant. The pulse can be heard in the room and is represented by incandescent bulbs which turn on and off. As the participant releases the sensor his or her recording moves to the first lightbulb in the room and all 200 previous recordings move down one position, erasing the oldest recording from the room. The piece is inspired by Mexican film *Macario* made in 1960.

The fingerprints of almost 6,000 visitors are shown simultaneously in *Pulse Index*. As participants record their fingerprints all the previous ones are reduced in size and moved down one position: the smallest prints eventually disappear in this way, as a *memento mori*. The piece uses the biometric identification technique per excellence, developed in 1891 by Argentinean inventor and police officer Juan Vucetich.

CONVERSACIÓN CON RAFAEL LOZANO-HEMMER

Andrés García La Rotta

Gracias a la introducción de dispositivos electrónicos y de video por las vanguardias artísticas de los años sesenta, el espectador se convirtió en usuario, activador, materia electrónica y, en algunos casos, en sustento plástico-electrónico de la obra artística. Pasa de la contemplación a la acción, transformándose en extensión, en interfaz de los componentes electrónicos, materia del arte contemporáneo. Se le da la oportunidad de editar y reeditar la obra de arte, como en una evocación del teatro brechtiano, o de las técnicas de escritura de William Burroughs, o de las composiciones concretas de John Cage. Su papel de espectador es ahora protagonista, pues activa la obra y accede, a través de la interacción, a nuevos y diversos dispositivos de saber.

En Latinoamérica, uno de los pioneros de este paradigma interactivo es Rafael Lozano-Hemmer. Y aunque hace parte de una gran tradición de artistas latinoamericanos como Kosice, Clark, Minujín, etcétera, gran parte de su trabajo e investigación se dedica a los procesos plásticos computacionales y al desarrollo de interfaces físicas que oscilan entre lo colosal y la arquitectura-relacional. En ello involucra la revisión y resignificación de sistemas de control y vigilancia, y la intervención a gran escala en el espacio público (palacios, plazas, iglesias) para la creación de algo

que él mismo denomina "antimonumentos". La escenificación del poder en el espacio público con cañones de luz, de lo cual tenemos superlativas referencias en el arquitecto nazi Albert Speer, o en sus ecos manieristas como la inauguración de una discoteca o un centro comercial, se desenmascaran, o ponen en abismo, gracias a la interfaz diseñada para la gente (espectadores), para la activación de la memoria colectiva a partir de la intervención directa y creativa de usuarios. Si ante el monumento de la voluntad nacionalsocialista o del populismo caudillista las relaciones son verticales y lineales, en el antimonumento de Lozano-Hemmer tenemos una especie de horizontalidad rizomática, o la aparición de capacidades no lineales para llegar a los espectadores. El monumento al caudillo, o al triunfo de la voluntad (formas confusas del César o del papa romano) pretende invadir el espacio y el espíritu humano: quedarse allí para siempre. El antimonumento de Lozano-Hemmer, instalación efímera de usuarios y dispositivos, supera tiempo y espacio: 800.000 participantes en internet. Acto interactivo y relacional de ocupar espacios públicos sin necesidad de narrativas corporativas: antimonumento.

Si en la fantasmagoría renacentista de Giovanni Battista della Porta la ilusión resultaba de la acción

directa del quiromántico, en Lozano-Hemmer esta se libera. Ya no es truco controlado sino conciencia cibernética. El lente inoportuno ya no responde a los intereses del partido, o del gran hermano, sino a los caprichos impredecibles del dispositivo. El pensamiento siniestro se desliga de lo humano reconocible. Ahora la vigilancia depende de una decisión electrónica, digital: la detección predatoria adquiere voluntad propia; un ejecutivo poder de decisión. La ilusión teatral de la linterna mágica reconoce a su tata-ranieto, el dispositivo cinematográfico o de video, en una relación perturbadora: de su pasado al servicio del hombre, le queda su pericia biométrica; conoce de memoria el cuerpo humano. El dispositivo se convierte en inquisidor. Sin embargo, rasgos, geometría, gestos, formas de identificación y control son subvertidos por el arte. En la obra de este artista las estadísticas, los patrones y sistemas de visualización se afilian a la expresión poética y se sublevan a los antiguos amos: irrupciones en los sistemas de control político y cultural.

Andrés García (A.G): Rafael, bienvenido a Bogotá, sé que se han hecho muchos intentos por traerte. ¿Cómo se desarrolló esta gestión?

Rafael Lozano-Hemmer (R.L-H): Varias universidades, museos y curadores, entre ellos tú mismo, me invitaron a Colombia en el pasado, pero desgraciadamente no se dieron las circunstancias. En 2007, José Roca encargó una obra mía para su formidable exposición *Fantasmagoría* en el Banco de la República y esa fue mi primera muestra en Bogotá, aunque tampoco pude viajar en esa ocasión. Así que esta es mi primera visita a Colombia. Vine invitado por NC-arte para hacer una exposición individual, luego de conocer mi trabajo a través de la galería mexicana OMR, que lleva varios años trayendo piezas mías a la feria ArtBo.

A.G: En esta exposición traes obras de tu primera época y algunas piezas recientes. ¿Esa selección la hiciste tú? ¿Podrías explicarnos qué criterios tuviste para seleccionar esas piezas?

R.L-H: Estoy intentando ahora diseñar exposiciones que sean más monográficas, más temáticas, que lleven una línea de concepción, y donde distintas instalaciones de medios y épocas diferentes convivan y hablen de un aspecto en común —en este caso, la biometría—. En las instalaciones que trajimos aquí el público es detectado, grabado, clasificado, y donde su participación constituye a la obra de arte en sí. Es decir, esta exposición se nutre de experiencias en donde sin la participación del público la obra no existe. Estamos hablando de detección facial, de sistemas de grabación de huellas dactilares, y de un registro del pulso de los participantes. En todas las piezas estamos buscando la medida del cuerpo humano, y esta vigilancia y rastreo lo estamos convirtiendo en una experiencia más crítica y conectiva.

Yo no lo sabía hasta hace muy poco, pero resulta que la primera utilización de la biometría para identificaciones policiales la hizo el inventor y policía argentino Juan Vucetich al usar las huellas dactilares. Me parece este precedente muy interesante, por un lado tiene la oscuridad de la idea de persecución oficial y central, la idea orwelliana de un control predatorio, que en la sociedad argentina existió y que ahora es un fenómeno ubicuo y mundial. Pero la biometría también tiene otro lado, que a lo mejor es una especie de escape poético, esta idea de la bioindividualidad, la idea de que sí hay ciertos patrones que nos acompañan de por vida, y que son únicos —que somos una expresión singular de nuestros genes—. Esto nos hace preguntarnos sobre quiénes somos y cómo nos relacionamos con otros. Todas las obras de

esta exposición tienen como cometido convertir el retrato en paisaje: no queremos retratar a una persona, sino que queremos combinar cientos o miles de retratos en paisajes biométricos. Esa es la idea fundamental de estas piezas, de las pequeñas grabaciones que puedes tomar, por ejemplo, de la huella dactilar. Ver una huella es algo a lo que estamos muy acostumbrados, pero verlas todas en un conjunto de casi diez mil, y hacer un panorama de esta imagen, nos da ciertas pautas para pensar sobre la identificación, sobre el sistema de control, pero también, como no, en la fragilidad de nuestra presencia. Al participar tú estás añadiendo una memoria que también borra una memoria anterior a la tuya, te da una sensación de *memento mori*; una sensación de que esto es un reciclaje constante de contenido. Es al contrario, por ejemplo, de la obra de Christian Boltanski, en donde él hace unas grabaciones del corazón, almacena los latidos de la gente en la isla *Naoshima*, en Japón. Es una pieza espectacular, relativamente reciente, pero la idea de Boltanski es hacer una especie de memorial con la acumulación; aquí no, aquí se trata más bien del olvido, del flujo de memorias efímeras.

Para la exposición en Bogotá no pretendo hablar sobre los medios en sí. Creo que es bien importante graduarse, entre comillas, y no ver esto como un arte tecnológico, sino como un arte de la memoria, una continuidad, o como una tradición de cientos de años, de experiencias que los artistas han desarrollado para representar o autorrepresentar.

A.G: He visto algunos de tus trabajos, el que trajo José Roca, por ejemplo *Coincidencia sostenida*, y entiendo lo que dices sobre la tecnología, no es pirotecnia por supuesto, y en ese caso o en tu trabajo *Público subtítulo*, esa obra donde la gente se tocaba y verbos pasaban de uno a otro, esa idea de la gente tocándose... pero después la obra volvía

a prender los proyectores y mostraba el dispositivo interno y tecnológico. Esa idea de mostrar los dispositivos también es como la idea de despojar a la tecnología de toda esa sorpresa mística. Y ahora estaba dándole la vuelta a tu exposición en NC-arte y me encontré el cuarto de control de *Almacén de corazonadas*, un dispositivo absolutamente increíble. ¿En este caso por qué no mostrarlo?

R.L-H: Estábamos deseando que la gente pudiera acceder a la sala de control, pero solo después de que vieran la pieza, y no encontramos la forma de que eso sucediera espacialmente. Mostrar los dispositivos y métodos con los que hacemos las piezas es algo bastante común en mi obra; de una forma pretenciosa lo llamo el “momento brechtiano”, porque es el momento en donde toda la simulación, todo el efecto especial, se paraliza y los actores te ven y te dicen “es que esto no es real”. Y estos son momentos de complicidad, de una cierta agenciación pública del efecto especial. En mi obra la idea de efecto especial está muy presente, aunque yo hablo de “causas y efectos especiales”, porque estos efectos no son gratuitos, no están solamente ahí porque los podemos hacer, sino porque detrás de ellos hay, como en el caso de *Almacén de corazonadas*, una inspiración previa que viene del cine, o de otros lugares o motivos. Pero, al final, la idea de exhibir los métodos tiene que ser secundaria; es muy importante, pero tiene que ser secundaria a primero crear la simulación.

A.G: Es de un alto nivel de complejidad reflexionar sobre cuándo aparece la interactividad con medios en el arte (obviamente la mejor interactividad es una buena conversación), pero, cuando el espectador se hace consciente de esta, yo quiero tocar el objeto, o tocar al otro y lo otro, como que hay una habilidad —incluso social— de la obra contemporánea para... algunos dicen que es arte relacional, y



que tiene que ver con la interactividad, pienso que en los medios electrónicos aparece con los circuitos cerrados de televisión, que es lo que hace que el espectador por primera vez se vea, pero que a la vez trascienda como materia electrónica. Entonces inmediatamente tenemos los retrasos en el tiempo, que hacen que el espectador se vea, pero en un tiempo solapado a otra realidad, otra realidad basada en la electrónica, donde yo me muevo y ese (otro) Yo que está allá se mueve un segundo después, por lo tanto veo el pasado en el futuro, me veo a mí, en un despliegue de la realidad: tus obras (pienso) subordinan esta aparente realidad temporal. ¿Qué opinas de la realidad desde estas múltiples temporalidades?

R.L-H: Me parece fundamental lo que dices. Yo tuve recientemente una exposición en París que se llamaba

Detectores (Trackers) con doce instalaciones que incluían videocámaras en vivo; cada pieza transformaba las imágenes en tiempo real de diversas formas. Cuando me hablaban en París sobre los “nuevos medios” los interrumpía: antes que Nam June Paik, Dan Graham o Julia Scher comenzaran a utilizar cámaras de video en circuito cerrado en sus instalaciones, la artista Argentina Marta Minujín ya las estaba usando, en su pieza *La Menesunda*, mezclando al público de la instalación con señales de televisión en vivo. Esto es algo importante por dos motivos: por un lado, por ser mujer latinoamericana, para romper estereotipos, y lo segundo es que ¡hace cuarenta y ocho años de eso! Entonces, estamos hablando de algo que no es precisamente novedoso, sino incluso podríamos hablar de una “tradicción” de artistas que han estado trabajando sobre esta idea, sobre la captura, sobre el *relay*, sobre la telepresencia, sobre el solapado de diversas realidades que pueden coexistir en un mismo espacio y un mismo tiempo. El trabajo de Minujín ya nos alertaba de esta posibilidad, de esta pluralidad de presencias y de tiempos.

En mi obra la cámara es un sensor, es una de las formas con las cuales las obras nos perciben. Tradicionalmente siempre hemos pensado que uno va al museo para inspirarse, a ver la obra, para conectar con lo que quería decir el artista. Ahora resulta que la situación es la inversa: ahora son las obras las que escuchan, miran y sienten al público, y son ellas las que esperan que el público les dé vida y las active de una forma que quizá la obra no esperaba.

Para mí lo fundamental de la interactividad y el solapado de realidades que produce, es la idea de que la pieza está fuera del control del autor. Mis obras, por definición, están fuera de mi control. La capacidad democrática —esto suena horrible— de una obra es precisamente que el artista

no tiene un monopolio sobre ella. Con la interactividad lo que buscamos no es la intimidación del momento sublime sino la intimidad de una complicidad: cuando la obra está compuesta por participación del público partes desde una posición de humildad como creador, porque tú no controlas hacia dónde va esa pieza. Ese es el tema que a mí más me interesa.

A.G: Ahí es donde está también el detonante poético, ¿no?

R.L-H: El detonante poético, la sorpresa. Desde mi perspectiva y la de muchos de mis colegas, si tú desarrollas una pieza que ya tienes completamente prejuiciada, o sea, que ya tienes completamente el desenlace teleológico diseñado, pues no la hagas; porque lo bonito de trabajar con estos medios experimentales —la palabra experimental es una palabra preciosa— lo que nos indica es que vamos a juntar ciertos elementos, vamos a poner cierta presión, ciertas limitantes, y que el resultado puedes imaginarlo, quizá, pero siempre es una sorpresa; y eso es lo más bonito de ser artista, en mi opinión. El poder lograr que las obras tengan vida propia y que el público las personalice.

A.G: ¿Cómo ves las obras fotográficas en esta exposición?

R.L-H: Tengo unas piezas fotográficas que documentan una intervención de *performance* urbano. Pusimos cámaras digitales sobre cámaras de vigilancia existentes en lugares emblemáticos de la ciudad de México: el Ángel de la Independencia, la Universidad Iberoamericana, la plaza Santa Fe, etcétera. Con nuestra cámara podíamos ver y grabar lo que cada cámara de seguridad veía. Y luego el ejercicio fue muy sencillo: invitamos a voluntarios a que se subieran a una escalera y apagaran nuestra cámara digital. Las fotos que estamos mostrando muestran el último

fotograma capturado, donde se ve al voluntario acercándose a la cámara, con la mano extendida hacia ella. Como casi todas las cámaras de vigilancia tienen una óptica gran angular, la mano del participante se distorsiona de forma grotesca y bella, que me recuerda a la distorsión que pintó Parmigianino, en su *Autorretrato en espejo convexo*.

Las fotos muestran lo que sabemos desde hace mucho: que las cámaras no captan sino que crean imágenes. Para resaltar el carácter de dependencia a la acción, mostramos el video también en la exposición, y el video simplemente muestra a los voluntarios subiéndose a la escalera, y apagando las cámaras.

A.G: Este video está en una pantalla de siete pulgadas dentro de un housing de una cámara de videovigilancia... ese gesto instalativo me hizo pensar mucho en Orwell. Una vez vi una portada del libro de Orwell, *1984*, y la portada era un televisor de los años cincuenta que emitía un ojo. Entonces pensé que era interesante esa relación, pues la idea de Orwell era invertir la condición televisiva... o, en realidad, la idea de Orwell no era invertir, sino señalar que el discurso tradicional de la televisión estaba invertido. Entonces siento que allí hay como una inversión y que también tiene que ver con lo que ahora decías de la contención de la realidad.

R.L-H: Sin duda. Al final no era algo que Orwell predecía sino que él describía lo que ya había, y que sigue siendo vigente, ahora más que nunca, después de las revelaciones de Snowden. Entre el Homeland Security Act, o los sistemas Echelon y Carnivore de vigilancia, hay un consenso de que la privacidad se acabó.

Hay artistas que admiro por sus estupendas obras de vigilancia, como Julia Scher, Dan Graham, Bruce Nauman, Nam June Paik, etcétera. Sin embargo, todas esas obras tienen que ver con la cámara de circuito cerrado: siempre

hay un humano que está mirando detrás. Pero después de la primera guerra del golfo, con las máquinas inteligentes, a las cámaras se les dota de una capacidad de decisión ejecutiva; es decir, ahora resulta que nuestros prejuicios ya están programados por defecto en las cámaras en sí. Sin necesidad de interpretación humana, una cámara en una bomba inteligente ya busca detectar su blanco. O, por ejemplo, las cámaras que tenemos ahora en los aeropuertos, que intentan detectar nuestra raza étnica. O las cámaras que detectan nuestro perfil, y nos comparan con un enorme banco de datos de individuos sospechosos. De esto habla Manuel de Landa en un libro, de 1991, que se llama *La guerra en la era de las máquinas inteligentes*. Yo me basé mucho en ese libro para entender cómo lo orwelliano se intensifica con ciertos automatismos, ciertos mecanismos, que casi exhiben vida propia a pesar de ser inorgánicos; y que lo más problemático de todo es que representan, precisamente, nuestros miedos más ancestrales. Por definición, la gente en el poder, ya sean corporaciones o políticos, piensan que la solución para un problema como el terrorismo es la utilización de tecnología. Sin embargo, cualquier persona con el más mínimo sentido común sabe que la solución al terrorismo tiene que ver con traducción, con reparación de violencia étnica o histórica o económica, con diálogo, con procesos muy lentos que se tienen que tomar; o sea, poner más cámaras no nos va a hacer más seguros; no eliminan este proceso. Por más drones que tengas, esos drones lo que hacen es alimentar el ciclo de la utilización de la vigilancia automatizada para autosustentarse.

A.G: Entonces dices que hay algo siniestro en estas tecnologías... ¿hay un pensamiento siniestro detrás de estas tecnologías?

R.L-H: Hay un pensamiento siniestro, una falta de agenciamiento, una delegación de poder. O sea, llegó ya el momento en que estas maquinarias tienen sus propias decisiones, y esto es total y absolutamente real, no es ciencia ficción. Los artistas, creo, han aceptado el reto de trabajar con este nuevo panorama, y criticarlo al mismo tiempo. Si lo que se quiere es hacer videoconexiones hay que ver lo que hizo el *Electronic Café* en los años setenta; si quieres trabajar el video como lienzo hay que ver el fantástico trabajo de Peter Campus o los Vasulkas; pero si lo que quieres ahora es pensar más en cómo la imagen informatizada fluye y se autoclasifica, cómo los patrones de control en sí mismos toman esa capacidad ejecutiva, pues hay artistas como Natalie Jeremijenko, por ejemplo, o el Instituto de la Autonomía Aplicada o David Rokeby, que ya hace décadas está haciendo sistemas donde la videocámara está intentando interpretar y nombrar objetos. Entonces somos muchos artistas que intentamos utilizar estas tecnologías, para visualizar procesos de control, o para criticarlos, o para buscar ambigüedades, que es lo que, al final, toda buena obra de arte busca. Son esos momentos de interrupción, de silencio, de complicidad, de descontrol. Hay una tradición ahora muy grande de artistas, e incluso en Latinoamérica también, que están haciendo un gran aporte, en mi opinión.

A.G: No hemos hablado de *La media noche del año*.

R.L-H: Sí, sí. Esta es una pieza que precisamente utiliza un programa de reconocimiento facial muy predatorio: es un sistema australiano muy caro que se utiliza normalmente para distintos tipos de interacción de usuario, pero una de las grandes aplicaciones es en procesos policíacos, militares, etcétera. En esta pieza, el programa detecta dónde están tus ojos, y te los extrae en tiempo real y los pone en la parte inferior derecha de la pantalla. Los ponemos

en ese lugar, porque allí es donde, en la tradición de las representaciones de Santa Lucía, ella se saca los ojos y los pone en la bandeja para dárselos al pagano que la desea. La pieza también graba y muestra varios pares de ojos de gente que ha visto la obra recientemente, como pequeñas piedras preciosas que se acumulan en la parte inferior de la imagen. Por último, para reemplazar tus ojos, de las cuencas automáticamente emana humo blanco que va llenando la pantalla. Para hacer el efecto del humo utilizamos unas ecuaciones de dinámicas de fluidos que se llaman Navier Stokes, que describen la forma en que las partículas, el líquido o los gases se distribuyen en un espacio cerrado.

Una de las ideas de este proyecto es hacer un ejercicio de visualización sobre quién es el observador y quién es el observado. La pieza se llama *La media noche del año*, es una cita de un poema de John Donne sobre la noche más larga del año, que es la noche de Santa Lucía, y es precisamente sobre la pérdida de la visión, metafóricamente hablando. Ya decía Duchamp: que es la observación la que hace la obra.

A.G: ¿Qué opinas de la obra de William Burroughs?

R.L-H: Burroughs es un santo, o más bien lo opuesto a un santo, pero es una referencia obligada para todos los artistas que precisamente trabajan sobre el control y el descontrol, los que están en la frontera de la violencia y la seducción. Es un escritor tan simbólico que es casi un logotipo a la transgresión.

A.G: ¿Podrías contarnos sobre alguna obra futura?

R.L-H: Tantas de las obras interactivas tratan sobre el tiempo real, o graban la memoria del pasado, pero justo estoy haciendo una pieza que se llamará *Futuro Inmediato*. Es nueva, todavía no ha salido. Es una pieza en donde lo que

hacemos es predecir en dónde va a estar el público dentro de dos o tres segundos. Lo que hacemos es un análisis estadístico de todos los puntos que configuran tu cuerpo, extraídos por un sensor Kinect, y utilizamos un algoritmo para predecir dónde estará cada punto en el futuro. Si haces un movimiento, y lo haces en un periodo repetitivo, la computadora aprende eso, y extrapola; no solamente extrapola la posición sino también el movimiento en el tiempo. Si el sistema ve que tú estás haciendo un movimiento y de repente dejas de hacerlo, en la imagen sigues haciéndolo hasta que el sistema lo corrige, como una resortera. Es una cauchera que te regresa otra vez a la realidad. Imagínate que te presentas ante la pieza y extiendes tu mano. Entonces la computadora dice "ah, pues bien, la mano va por aquí", pero la renderiza aquí; o sea, como que la mano se regresa de nuevo al punto donde estaba, porque se equivoca. Y a mí lo que me gusta de esta pieza es que todos los procesos de predicción algorítmicos se equivocan. Y esto es lo más agradable, es como el momento más humano. Porque tienes esta sensación de que siempre habrá la posibilidad de contravención. El algoritmo se llama Filtro Kalman y se utiliza para predecir trayectorias de misiles, o el movimiento de cascos de realidad virtual para saber dónde va a estar la persona en el futuro, pero eso aplicado a cientos de miles de puntos, para predecir dónde va a estar la persona.

A.G: Ya para finalizar, una pregunta de cajón, como en la revista Billboard, pero... de las obras que has hecho, ¿cuál es tu favorita?

R.L-H: Te voy a contestar lo que me contestó Jochen Gerz cuando le pregunté lo mismo: la próxima que voy a hacer...



CONVERSATION WITH RAFAEL LOZANO-HEMMER

Andrés García La Rotta

Thanks to the artistic vanguard's embrace of electronic and video devices in the sixties, viewers become the users, activators, electronic subject matter, and in some cases, the visual electronic support for works of art. They move from thinking to action, becoming an extension, interfacing with electronic components, contemporary artistic matter. They are given the possibility of editing and re-editing the work of art, evoking Brecht's theatrical works, William Burroughs's writing style, or John Cage's concrete compositions. Their role as viewers is now as active participants, for they activate the work and through interaction, they access new and different forms of knowledge.

In Latin America, one of the pioneers of this interactive template is Rafael Lozano-Hemmer. Although he follows in a great tradition of Latin American artists, such as Kosice, Clark, Minujín, and so on, a large part of his work and exploration is centered on visual computer processes and the development of physical interfaces that range from the colossal to relational architecture. In it, he involves revision and redefinition of control and tracking systems as well as large scale interventions in public spaces (palaces, squares, churches) to create what he himself calls "anti-monuments."

Power at center stage in public spaces with beams of light —of which we have outstanding examples in the Nazi architect, Albert Speer, and the mannerist echoes

at the opening of a dance club or a shopping mall— are unmasked, or placed in an abyss, thanks to the interface designed for the people (viewers) to activate collective memory through the users' direct and creative participation. The monuments to National Socialist aspirations or to a populist strongman show relationships that are vertical and linear. In Lozano-Hemmer's anti-monuments we have a kind of root-like horizontality, or the appearance of non-linear capabilities to reach viewers. A dictator's or a triumphal movement's monument (confounding forms of Caesar or the Roman Pope) intends to invade public space and the human spirit, to stay there forever. Lozano-Hemmer's anti-monument, an ephemeral installation of users and devices, overcomes time and space: 800,000 online participants. An interactive and relational act of occupying public spaces without the need for organizational narratives: anti-monument.

If in Giovanni Battista della Porta's Renaissance phantasmagoria the illusion sprang from the palmist's direct action, in Lozano-Hemmer it is set free. It is not controlled deception, but cybernetic conscience. The probing lens no longer serves the interests of the party or Big Brother, but the device's unpredictable whims. Sinister thought is disconnected from the recognizably human. Now, tracking depends on an electronic, digital decision: predatory

tracking gains its own will, an executive decision making power. The magic lantern's theatrical illusion accepts its great grandson, the cinematographic or video device, in a disturbing relationship. Of its past in the service of man, what is left is biometric expertise; it knows the human body by heart. The device becomes the Inquisitor. Nevertheless, features, geometry, gestures, forms of identification and control are subverted by art. In this artist's work, statistics and the patterns and systems of visualization move into poetic expression and rebel against their old masters: eruptions in political and cultural control systems.

Andrés García (A.G): Rafael, welcome to Bogotá. I am aware of many attempts made to bring you here. How has that gone?

Rafael Lozano-Hemmer (R.L-H): Several universities, museums, and curators—including you— have invited me to Colombia in the past. Unfortunately, circumstances prevented me from coming. In 2007, José Roca commissioned a work by me for his outstanding exhibit *Phantasmagoria* in the Bank of the Republic. That was my first show in Bogotá, but I was unable to be here even then. So, this is my first visit to Colombia. The Mexican gallery OMR has included works of mine in ArtBo over recent years, NC-arte took note, and they invited me to present a one-man show.

A.G: For this exhibit, you have brought works from your first period and also some recent ones. Can you tell us about the criteria that guided your selection process?

R.L-H: At present, I am attempting to design exhibits that are more relevant, more thematic, that follow a conceptual line, where different media installations and periods coexist and address a common facet—in this case, biometrics. The installations we brought here track, record, and classify viewers, where their participation is the work

of art. In other words, this exhibit is built on experiences where, without the viewer's participation, there is no work of art. We are talking about facial recognition, finger print taking, and heartbeat registration of the viewer. With all these pieces we are seeking to measure the human body. We convert this observation and scanning into a more critical and connective experience.

I found out only recently that the first application of biometrics to police identification was finger printing carried out by the Argentine inventor and police officer, Juan Vucetich. I see this as an interesting precedent. On one hand, there is the dark side idea of official and centralized persecution, the Orwellian idea of predatory control, which existed in Argentine society and is now ubiquitous and worldwide. But biometrics has another side—perhaps a sort of poetic escape—in the idea of bio-individuality. This means that there are certain patterns that are with us for life, that are unique, and that we are a singular expression of our genes. This leads us to question who we are and how do we relate to others.

All the works in this exhibition want to change a portrait into a landscape. We do not want to portray a person; we want to combine hundreds or millions of portrayals into biometric landscapes. This is the fundamental idea of these works: the small measurements that can be taken, for example, the finger print. Seeing a finger print is something we are used to. Seeing almost ten thousand all together and making them into a panoramic image opens certain lines of thought about identification, control, and also of course, the fragility of our presence. By participating, you are adding a memory that erases the memory prior to yours, giving you a feeling of a *memento mori*, a feeling that this is a constant recycling of content. It runs counter

to Christian Boltanski's work, for example. He records the heart, storing up the heart beats of the people on the Japanese island of Naoshima. It is a spectacular piece, a fairly recent one, but Boltanski's idea is to make a memorial through accumulation. But not here in this case. Here the point is forgetfulness, a flow of fleeting memories.

In this exhibition for Bogotá, I do not pretend to speak about the media themselves. I believe it is important to graduate, between quotation marks, and not see this as a technological art, but as memory art, a continuum, or as a tradition going back hundreds of years, of experiences artists have developed to represent or represent himself.

A.G: I have seen some of your work, for example, the one José Roca brought, *Sustained Coincidence*. And I understand what you say about technology, that it is not fireworks, of course. In that instance, or in your work *The Public Subtitled*, that work where people touch each other and words pass from one to another, that idea of people touching each other... Yet afterwards the work turns back on the projectors and shows the internal and technological devices. That idea of showing the devices is also the idea of subtracting the technology from that surprising mystique. I was just now walking through the NC-arte exhibit, and I found the control room for *Almacén de corazonas* (*Pulse Room*), an absolutely incredible device. Why not show it in this case?

R.L-H: We had wanted to give people access to the control room, after they had seen the piece. However, we could not find the way to do it spatially. Showing the devices and methods with which we make the pieces is rather common in my work, something I pretentiously call the "Brechtian moment," because it is the moment that all simulation, all special effect, stops. The actors look at you and tell you, "This is not real." These are moments of complicity, of the

public's involvement in the special effect. In my work, the special effect idea is very present, although I speak of "special causes and effects." For these effects are not gratuitous. They are not there just because we can make them but because behind them there is, as in the case of *Pulse Room*, a prior inspiration that comes from film or other sources or motives. That said, the idea of showing the methods has to be secondary. It is very important, but it has to be secondary to first creating the simulation.

A.G: It is highly complex to reflect on when interaction with works of art takes place. (Obviously the best interaction is a good conversation.) However, when the viewer becomes conscious of this—I want to touch the object, or touch someone or touch something else— there is an ability, even a social one, for contemporary so that... some would say that it is relational art and has to do with interactivity. I think that in electronic media, it happens with closed circuit television. That is what makes the viewer see himself for the first time, yet goes beyond that as electronic matter. Immediately then we have time delays which make the viewer see himself in a time overlapping another reality, a reality where I see myself move and that (other) "I" that is there moves a second later. Therefore, I am seeing the past in the future, I see me in a display of reality. Your works (I think) subordinate that apparent temporal reality. What do you think about reality from these multiple temporalities?

R.L-H: What you say is fundamental. Recently, I had an exhibition in Paris called *Trackers* with twelve installations that included live video-cams. Each piece transformed the images in real time in different ways. When queried in Paris about "new media," I interjected that before Nam June Paik, Dan Graham, and Julia Scher began using closed circuit

video-cams, the Argentine artist Marta Minujín was already using them in her piece *La Menesunda* where she mixed the installation's viewers with live television broadcasts. This is important for two reasons: first, because she was a Latin American woman breaking stereotypes, and second, it was 48 years before! So we are not talking about something that is exactly new, but we could in fact speak of a "tradition" of artists working on this idea —recording, relay, tele-presence, the overlapping of diverse realities that can coexist in the same space and the same time. Minujín's work alerted us about this possibility, this plurality of presences and times.

In my work, the camera is a sensor, one of the ways that works perceive us. Traditionally, we have always thought that one goes to a museum to be inspired, to see the work, to connect with what the artist wanted to convey. Now the situation is the opposite. The works are the ones listening, watching, and sensing the viewer. They are the ones waiting for viewers to bring them to life and activate them in a way that perhaps the work did not expect.

A.G: There is where the poetic detonator lies, right?

R.L-H: The poetic detonator; the surprise. From my perspective, and that of many of my colleagues, if you develop a piece that you have already completely pre-planned, that you already have the teleological outcome completely designed, then don't make it. The beauty in working in these experiential media —the word "experiential" is a bewitching word. This means we are going to bring certain elements together, we are going to apply certain pressure, certain boundaries. You might imagine the result, but it is always a surprise. That is the beauty of being an artist in my opinion: being able to bring works to life and having viewers make them theirs.

A.G: How do you see the photographic works in this exhibit?

R.L-H: I have some photographic works that document an urban performance.

We placed digital cameras next to existing tracking cameras in iconic sites in Mexico City: the Independence Angel, the Iberian American University, Santa Fe square, and so on. With our camera we could see and record what the security cameras were seeing. Then the exercise was simple. We asked volunteers to climb up and turn off our digital camera. The photographs we are showing are the last frame taken, where you see the volunteer approaching the camera with hand outstretched toward it. Since all the security cameras have a wide angle lens, the participant's hand is distorted grotesquely and beautifully. I am reminded of the distortion depicted by Parmigianino in his *Self Portrait in a Convex Mirror*.

The photographs demonstrate something we have known for some time. Cameras do not take images; they create them. To highlight the feature of dependence on the action, in the exhibit we also show the video. The video simply shows the volunteers going up the ladder and turning off the cameras.

A.G: The video is shown on a seven inch screen set inside a security video camera housing. That brought Orwell to mind. Once I saw a cover on his book, 1984, that had a fifties television set showing an eye. I thought then that relationship was interesting, for the television experience was turned backwards. Orwell's idea was not to invert but to show that traditional television discourse was reversed and also that it had to do with what you were saying about reality containment.

R.L-H: No doubt. At the end of the day, it was not something that Orwell was predicting. Rather he was describing

something that already existed and still exists. It does so now more than ever, after Edward Snowden's revelations. With the Homeland Security Act and the Echelon and Carnivore tracking systems, the consensus is that privacy is dead.

There are artists I admire because of their splendid tracking works, such as Julia Scher, Dan Graham, Bruce Nauman, Nam June Paik, and so forth. However, all their works involve closed circuit cameras. There is always a human being behind them. But after the first Gulf War, with smart machines, cameras have a decision making capability. In other words, our prejudices are programmed by default in the cameras themselves. Without the need for human interpretation, a camera aboard a smart bomb searches for its target. For example, the cameras we now have in airports are intended to register our ethnic group. Moreover, there are cameras to record our profiles to be compared with an enormous data bank of suspect individuals. Manuel de Landa addresses this in his 1991 book titled *War in the Age of Intelligent Machines*. I base much of my thought on this book in order to understand how the Orwellian effect is intensified with a certain automatization, certain mechanisms, which almost have a life of their own, despite being inorganic. The most problematical aspect of all is that they represent exactly our most atavistic fears.

By definition, the persons in power, whether corporations or politicians believe that using technology will solve problems such as terrorism. However, anyone with a minimum level of common sense knows the solution to terrorism involves cross-cultural understanding; mending ethnic, historical, and economic violence; with dialogue; with very slow processes that must be undertaken. Stated another way, deploying more cameras will not make us safer. The

process cannot be avoided. However many drones you may have, those drones feed the cycle of utilizing automatized tracking to be self-sufficient.

A.G: So you are saying that there is something sinister in these technologies... Is there sinister thought behind these technologies?

R.L-H: There is sinister thought, a lack of responsibility, a delegation of power. That is to say, the time has come when machinery makes its own decisions. This is totally and absolutely real; it is not science fiction. Artists, I believe, have accepted the challenge of working with this new framework and criticizing it at the same time. If what is desired is to make video connections, we have to turn to the *Electronic Café* in the sixties. If you want to work in video as if it were a canvas, you must see Peter Campus's or the Vasulkas' fantastic work. But if what you want now is to think more about how the information laden image flows and self classifies, how control patterns themselves have decision making capacities, then there are artists, such as Natalie Jeremijenko, for example, or the Applied Autonomy Institute or David Rokeby. For decades he has been making systems which attempt to interpret and name objects. There are, then, many of us artists who try to use these technologies to visualize control processes in order to criticize them or to look for their ambiguities. After all, that is what all good works of art seek to do. They are moments of interruption, silence, complicity, lack of control. There is now a large tradition of artists, including Latin Americans, who are making important contributions, in my opinion.

A.G: We have not discussed *The year's Midnight*.

R.L-H: Right, right. This is precisely a piece that utilizes a very predatory facial recognition program. It is a very expensive Australian system that normally is used for

various kinds of user interaction. One of the main applications, however, is in work by the police, military, and so on. The program in this piece determines where your eyes are and removes them in real time. They are then placed in the lower right hand part of the screen. We put them there following the traditional representations of St. Lucy, who plucked out her own eyes and offered them on a tray to an unwanted pagan suitor.

The piece also records and shows several pairs of eyes belonging to people who have viewed the piece earlier. They are situated in lower part of the image, like small precious stones. Last, to replace your eyes, white smoke automatically churns out of the sockets until it fills the screen. To make the smoke effect, we use fluid dynamic equations, called Navier Stokes, that describe how liquid or gas particles are distributed to fill an enclosed space.

One of the ideas in this project is a visualization exercise about who is the observer and who is observed. The piece is called *The year's Midnight*, a quote from John Donne's poem about the longest night of the year, St. Lucy's night, and it deals with the loss of sight, metaphorically speaking.

A.G: What is your opinion of John Burroughs's work?

R.L-H: Burroughs is a saint, or rather the opposite of a saint. He is a touchstone for all artists working precisely in control and the lack thereof, those who are on the frontier of violence and seduction. He is such an emblematic writer that he is almost a logo for transgression.

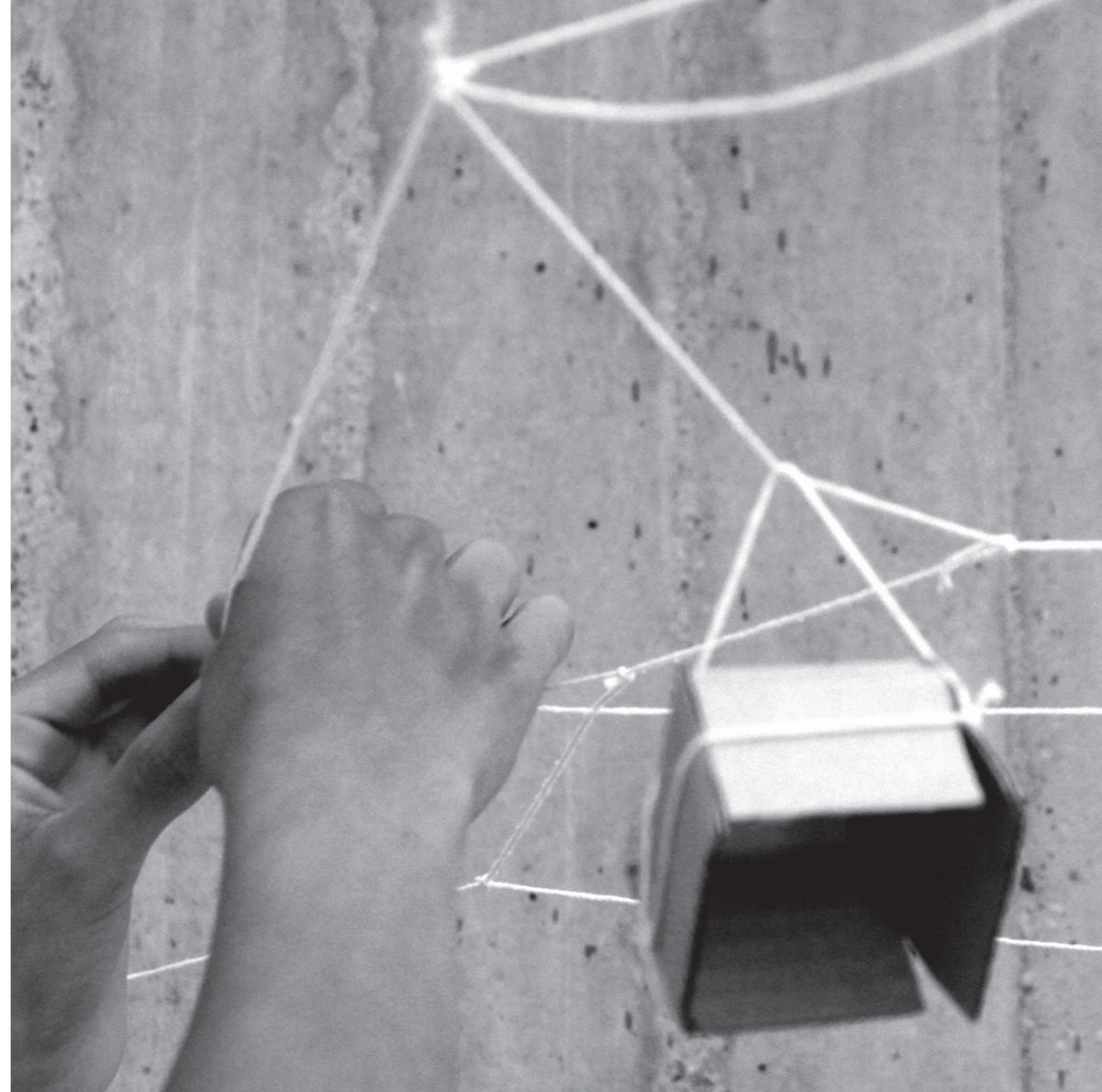
A.G: Can you tell us about a future work?

R.L-H: So many interactive works deal with real time, or they record memories of the past, but right now I am working on a piece to be called *Immediate Future*. It's new; it's

not finished. It is a piece with which what we do is predict where viewers will be two or three seconds later. What we do is make a statistical analysis of all the points that make up your body, using a Kinect sensor. Then we use an algorithm to predict where each point will be in the future. If you make a movement, and you do it in a repetitive period, the computer learns that. And it extrapolates; it not only extrapolates the position but also the movement in time. If the system sees you are making a movement and suddenly you stop doing it, the image will show you continuing to do it until the system corrects itself, like a springboard. It is a slingshot that that hurls you back to reality. Imagine that you come up to the piece and you stick your hand out. Then the computer says, "So all right, the hand goes here," but it is pulled back there. In other words, your hand returns to where it was before, as if a mistake had been made. What I like about this piece is that all of the algorithmic prediction processes make mistakes. That is most gratifying aspect, the most human moment, because you have this feeling that there is always the chance of contravention. The algorithm is named Kalman Filter, and it is used to predict missile paths or the movement of virtual reality headgear to know where the person will be in the future. That requires hundreds of thousands of points in order to predict where the person will be.

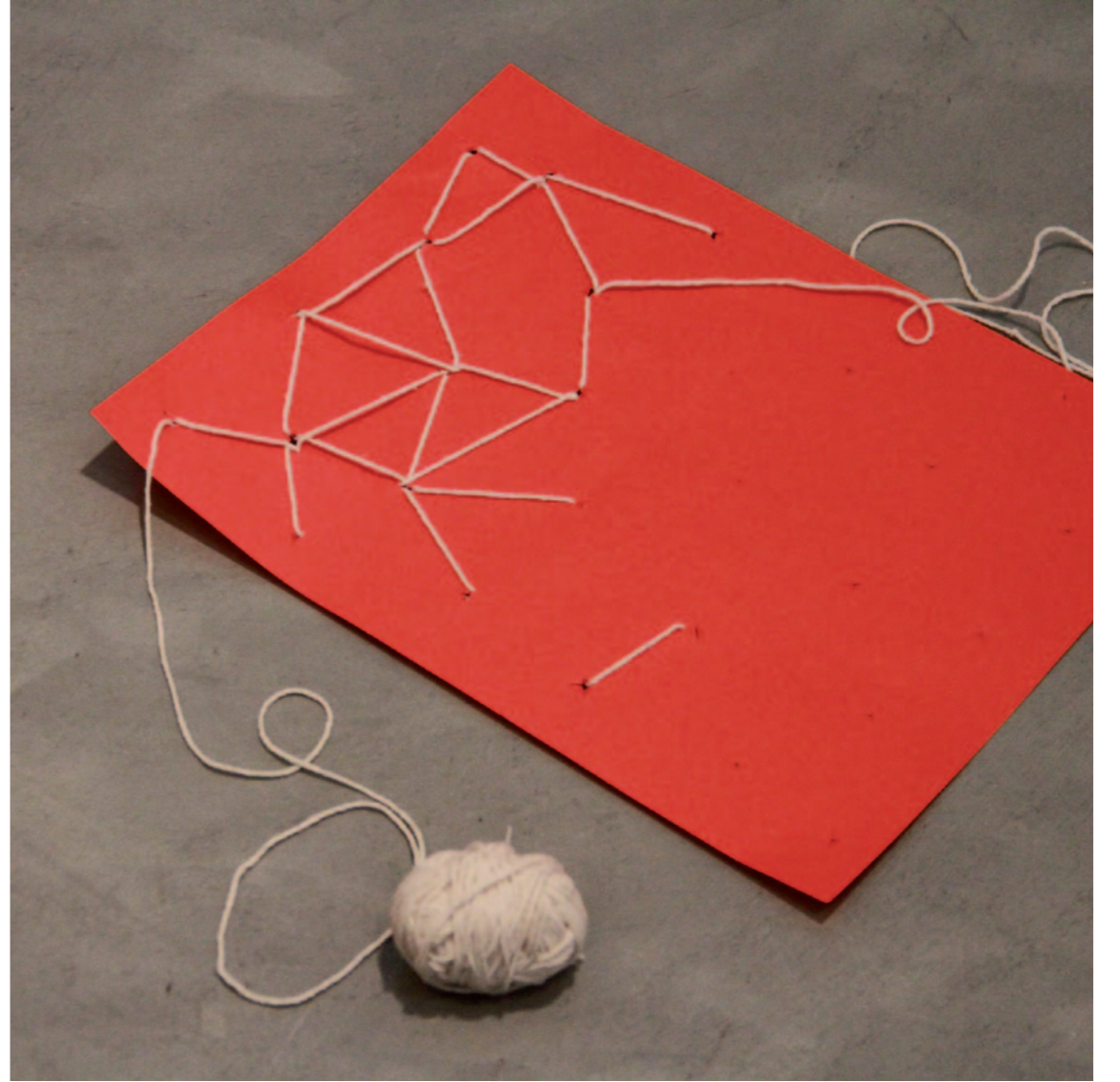
A.G: To finish up, a hackneyed question, like one in *Billboard* magazine. But here goes... Among the works you have created, which is your favorite?

R.L-H: I am going to give you the answer given to me by Jochen Gerz when I asked him the same thing: the next one I make.

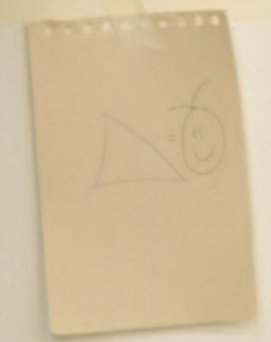
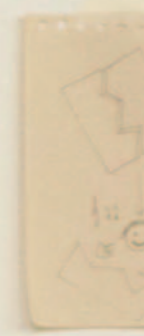
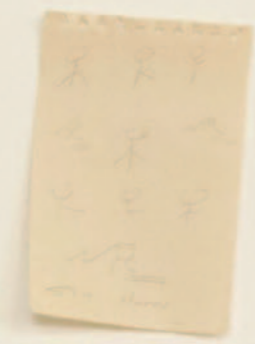


proyecto
educativo



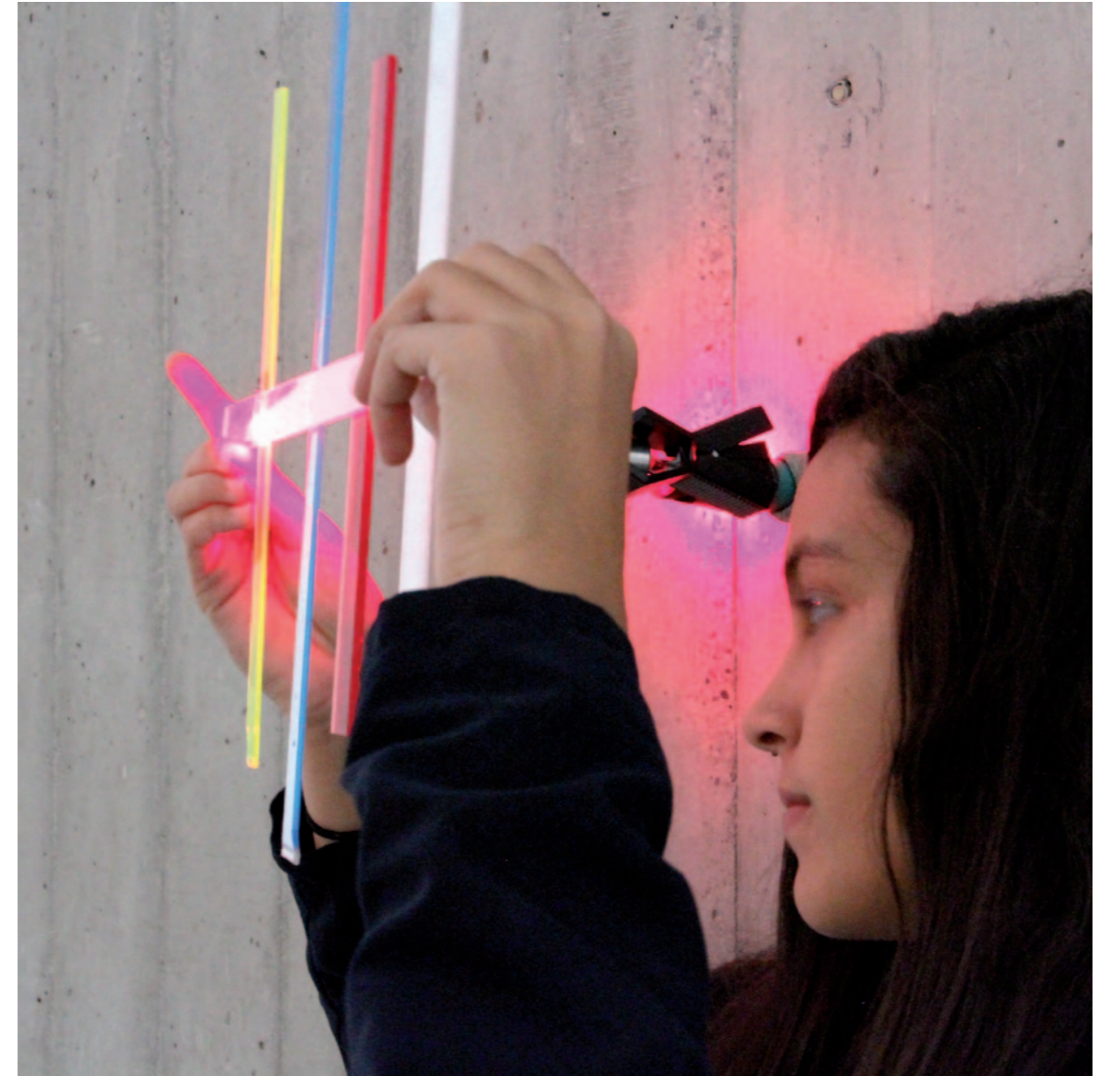














PROYECTO EDUCATIVO

Con el 2014, concluimos en NC-arte el tercer año del Proyecto Educativo, presentando a nuestros públicos — artistas, curadores, críticos, coleccionistas, estudiantes, profesores, gestores sociales y culturales, emprendedores y corporativos— un proyecto consolidado, con un programa que abarca cinco líneas de acción: talleres NC, acompañamientos, asesorías, acción investigativa y NC-LAB, laboratorio de pensamiento creativo.

Estas experiencias educativas, que brindan la oportunidad de escuchar y construir aprendizajes en conjunto, permiten generar en el espectador una vivencia real, un aprendizaje y la posibilidad de potenciar sus ideas y proyectos. El espectador, en nuestro caso, dinámico y activo, se sumerge en la puesta en escena del arte contemporáneo: espacio, obra y curaduría, para sobrepasarla y afectarla desde su campo de acción, cualquiera que este sea, cercano o lejano al arte.

En el equipo de NC-arte estamos convencidos de que los formatos, las temáticas y las propuestas del arte contemporáneo permiten avanzar hacia nuevas formas de pensar, razón por la cual nos hemos focalizado en la exploración del pensamiento creativo. La creatividad no es exclusiva de los artistas o de los agentes de la cultura, por el contrario está presente en todas las áreas del conocimiento y de la sociedad. Nuestra gran misión es, por tanto, despertar la creatividad a partir de producciones y acciones del arte contemporáneo, para así generar innovación, diferenciación y nuevos procesos de reflexión, producción y consumo.

NC-arte y su Proyecto Educativo seguirán trabajando en pro de un diseño constante e insaciable de propuestas que exploren el arte como eje de desarrollo. En 2015 esperamos beneficiar a más personas y vincular más espacios culturales, sociales y corporativos a nivel nacional, regional e internacional, para seguir posicionado el arte como factor de transformación social.

Presentamos así los programas del Proyecto Educativo y los invitamos a ser agentes activos dentro de ellos.

Talleres NC

Talleres experimentales en los que proponemos experiencias que acercan a estudiantes de colegios, universidades y fundaciones, públicos y privados, a las obras expuestas en NC-arte, a través de lenguajes, prácticas y manifestaciones contemporáneas.

Cada exposición supone un nuevo contenido, para desarrollar tácticas que permitan abordar la obra de múltiples formas. La propuesta espacial o incluso el proceso creativo del artista se manifiestan como insumos para el diseño de los talleres. El trabajo co-creativo, las microacciones, la reflexión colectiva de los procesos y el juego son algunos de los recursos de cada taller.

En 2014 acogimos a más de 1200 estudiantes de universidades y colegios, en el marco de las cinco exposiciones del año y realizamos 50 talleres, convirtiendo el espacio de exposición en un centro de intervención plástica y reflexión,

protagonizado por la participación creativa, la discusión y la opinión del público.

Estas experiencias están abiertas también al público en general que decida embarcarse en una forma diferente de entrar en un universo artístico.

Acompañamiento

Desarrollamos este espacio de trabajo a partir de sesiones de educación no formal, dirigidas a docentes de artes plásticas y visuales de colegios, en un formato co-creativo que pretende confrontar, continuamente, la manera en que se enseñan las artes plásticas y visuales en el aula.

Las propuestas de acompañamiento artístico han sido planteadas no solo desde la revisión de las prácticas docentes, sino también desde el trabajo efectuado en el interior de NC-arte como espacio de producción artística, permitiendo así al grupo de estudio visualizar los procesos de montaje, producción y gestión.

En 2014 se vincularon cerca de 49 docentes. Contamos con la participación de tres colegios públicos, dos fundaciones, una asociación y doce colegios privados inscritos en el programa.

Asesorías

Desde el Proyecto Educativo, planteamos las asesorías como procesos de asistencia, apoyo y acompañamiento a proyectos e instituciones de toda índole, educativas, culturales o empresariales, que deseen integrar estrategias, formatos del arte y desarrollo creativo, en busca de potenciar sus iniciativas.

El año pasado llevamos a cabo la asesoría al colegio Gimnasio Campestre, en el marco del V Encuentro de Maestros de Arte de la Uncoli, donde la obra de Diana

Afanador, docente del colegio y artista, fue detonante para el desarrollo de este evento denominado *Espectro, Prácticas Alternativas*. El equipo de NC-arte acompañó esta actividad, en la que se propuso una acción con el uso de tecnologías —tabletas— y una dinámica específica, a partir de una instalación efímera en el espacio del colegio. Este evento contó con la asistencia de 28 docentes de diferentes colegios de Bogotá.

Por otro lado, iniciamos la asesoría con el colegio Nueva Granada, que se ha enfocado en desarrollar un análisis de montaje de las obras de los estudiantes, teniendo en cuenta su espacio expositivo y las posibilidades de este. El proceso se ha desarrollado tanto dentro de NC-arte como en el colegio, con la participación de diez docentes del área de Artes.

Acción investigativa

Hemos configurado este eje como un grupo de estudio que investiga, crea y reflexiona sobre estrategias que permitan acercar a los públicos al arte y a las obras expuestas en NC-arte. Integrado por agentes afines a las artes y a la educación, se ha desarrollado en sesiones de investigación no formal.

Desde sus inicios se ha orientado a apoyar los otros programas del Proyecto Educativo, con la participación de estudiantes que realizan su práctica profesional en NC-arte. En 2014 contamos con la participación de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (UJTL) y la Universidad Pedagógica Nacional. La contribución de los estudiantes de Artes Plásticas de la UJTL se centró en apoyar la recopilación de insumos sobre los artistas expositores, para la realización de talleres y la ejecución de actividades del proyecto educativo.

Para el NC-LAB, el grupo de mediación se conformó con catorce estudiantes de la Universidad Minuto de Dios. La contribución de los estudiantes de Licenciatura

en Educación Artística comprendió el apoyo y el acompañamiento a artistas y participantes en los talleres que se realizaron durante los cuatro días del evento.

NC-LAB, laboratorio de pensamiento creativo

Basándonos en la aceptación y acogida de los programas anteriores, y fieles a nuestras líneas de acción —talleres NC, acompañamiento, acción investigativa y asesorías— en NC-arte decidimos proyectarnos en el diseño y la producción de un evento más amplio y ambicioso: *NC-LAB, laboratorio de pensamiento creativo*. Iniciativa bienal que reúne docentes, estudiantes, agentes culturales y de responsabilidad social, empresarios y artistas en un mismo espacio, con el fin de potenciar su pensamiento creativo desde las sinergias entre el arte, la educación y la innovación.

NC-LAB planteó el reto de desarrollar una propuesta en la que la experimentación fuera una premisa, creyendo en la importancia de los procesos de co-creación y el uso de los medios artísticos, entendiendo el pensamiento creativo como una herramienta para la resolución de problemas, el cambio de paradigmas y la habilidad de formular y establecer conexiones entre múltiples ideas.

El laboratorio se realizó durante cuatro días, organizados en jornadas de trabajo de ocho horas, en el Parque Empresarial Las Américas, en tres bodegas industriales en desuso que fueron adecuadas especialmente para el evento. El espacio se propuso, en alianza con la Escuela Taller, desde un diseño de carácter modular, escenográfico, con recorridos implícitos, estaciones de trabajo y zonas comunes que configuraron un ambiente donde el pensamiento creativo fue el principal protagonista.

Las experiencias del laboratorio fueron lideradas por ocho artistas y pedagogos de reconocida trayectoria,

quienes acompañaron a grupos de 25 a 30 participantes, proponiendo diferentes talleres que se desarrollaron de manera simultánea. Las dinámicas se caracterizaron por el uso de materiales no convencionales, el trabajo con el cuerpo, los recorridos, las microacciones y las intervenciones plásticas de los espacios dispuestos para las actividades.

María Elena Ronderos, investigadora (Colombia) 50 años de su vida han sido dedicados a la pedagogía en las artes, con lo cual ha recogido tantos frutos que coordina la red de docentes artísticos más relevante del país, Entrelasartes, y 32 laboratorios de artes en todo el territorio colombiano, para el Ministerio de Cultura de Colombia.

María José Arjona, performer (Colombia) Su cuerpo es su herramienta artística. Centrándose en una relectura y conciencia del cuerpo, presentándolo como producto de complejos procesos atribuidos al cambio, busca encontrar significados al interactuar con el público.

María Camila Sanjinés, artista plástica (Colombia) El formato no es un límite para esta artista, por eso en su portafolio se encuentran desde dibujos hasta instalaciones. El arte-terapia ha sido su herramienta para que las personas sientan el arte cercano, tal como sucedió en el pabellón Articularte de ArtBo 2013-2014, que diseñó con su colectivo Manilasantana.

Nicolás Paris, artista plástico y pedagogo (Colombia) El intercambio de reflexiones a partir del dibujo es la herramienta pedagógica que explora este artista y arquitecto para diseñar y construir ambientes que estimulan el aprendizaje de formas poco clásicas.

Manel Quintana, pedagogo (España) Este pedagogo utiliza las tecnologías aplicadas en artes escénicas para generar experiencias con el público y lograr aprendizajes a partir de herramientas poco convencionales. Estuvo



involucrado en el desarrollo del pabellón Articularte de ArtBo en 2013-2014.

María Acaso, investigadora (España) Investigadora en pedagogía que busca el cambio en la manera de educar para generar una evolución en la forma de enseñar y aprender. Sus libros han generado revuelo en la comunidad de docentes, que la cataloga de revolucionaria y hasta transgresora de paradigmas.

Eva Morales, investigadora (España) Cree firmemente que el arte es una herramienta para generar estrategias de aprendizaje y participación colectiva. Para ella el arte puede ser utilizado en cualquier contexto para generar estímulos, conocimiento y capacidad creativa.

Jordi Ferreiro, performer (España) A través del juego y las acciones ha logrado que el público pase de ser un

espectador pasivo a un usuario activo, tanto en los centros de arte como en sus puestas en escena como artista performático, su objetivo: pensar, aprender, divertirse.

Cada uno de los asistentes al laboratorio pudo vivir en total 15 experiencias —11 de las cuales se realizaron con la compañía de uno de los invitados al NC-LAB—, tres paneles activos en las jornadas del final de la tarde y una sesión de cierre del evento.

Durante el evento contamos con la participación de 174 personas, de las cuales 115 asistieron como becarias y beneficiarias de diferentes instituciones que creyeron en el proyecto y consideraron oportuna la participación de docentes, gestores, estudiantes y emprendedores, haciendo del NC-LAB un evento con un público diverso y, al mismo tiempo, comprometido en su totalidad con aportar en el cambio de sus comunidades, como agentes multiplicadores de experiencias. El 46% de los cupos fueron adquiridos por fundaciones y universidades para sus docentes, directivos y gestores, el 17% por colegios que apoyaron así la asistencia de sus docentes y directivos, y el 28% por particulares.

NC-LAB, organizado por la Fundación Neme y NC-arte, contó con el patrocinio de: Cámara de Comercio de Bogotá, Fundación Telefónica y Totto. Como aliados contamos con la Fundación Arteria, Oma, Uniminuto, Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Fundación Corona, Entrelasartes, Escuela Taller de Bogotá, Universidad de los Andes, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Editorial Planeta, Fundación Compartir, El Malpensante, Bacánika y Pepsico.

Al finalizar esta primera versión del NC-LAB se conformó un grupo multidisciplinar, de profesionales y estudiantes con quienes nos encontraremos durante el 2015 para avanzar en la comprensión del arte como motor de cambio y diseñar así el NC-LAB 2016.

Testimonios NC-LAB

“La experiencia del NC-LAB contribuyó a responder varias búsquedas en mi vida profesional: ¿cómo generar ambientes de aprendizaje para producir ideas?, ¿cómo contagiar a las personas para crear y construir conocimiento colectivo?, ¿cómo desaprender y dar nuevas ideas a las problemáticas sociales de nuestro contexto? Las diferentes actividades, experiencias e intercambios grupales me permitieron ratificar la importancia de aprender a través del cuerpo, del arte y de la comunicación colectiva. El NC-LAB nos dotó de muchísimas herramientas para replicar estas revoluciones pedagógicas”.

Diego Rodríguez. *Fundación Compartir Jugando,*
Director Programa Compartir Jugando

En tiempos en que se le exige a la educación más horas de clase, más títulos académicos, más evaluaciones estandarizadas, más ‘resultados productivos’, experiencias como NC-LAB son verdaderamente necesarias y oportunas. La creatividad vista desde la experiencia artística debe ser un asunto de constante reflexión en la educación, por eso valoro mi participación en el laboratorio de pensamiento creativo como una posibilidad para repensar las prácticas pedagógicas y explorar caminos de transformación de otros escenarios de nuestro devenir como bien lo sugiere María Elena Ronderos”.

Juan Mora Preciado. *Ganador del Premio Compartir al Maestro,*
Docente Colegio Bertrand Russell

“Es innegable que la dimensión creativa corresponde a la generalidad humana, sin embargo el desarrollo de la misma depende de la convicción de su necesidad y ejercicio constante, en otras palabras: su búsqueda apasionada. El

NC-LAB fue un espacio reactivador, refrescante y nutritivo para la mente y el espíritu de todos los que allí estuvimos, fue un afortunado y enriquecedor reencuentro con las dinámicas artísticas vividas años atrás en la carrera de Artes Plásticas. En mi caso es la certeza de la gran relevancia y posibilidad de constituir equipos interdisciplinarios, los cuales, con la excusa del trabajo creativo, podrían reflexionar y generar soluciones y transformaciones sociales innovadoras.

Por otro lado, los ejercicios lúdico-creativos vividos en esos cuatro días me han permitido pensar en las posibilidades pedagógicas que se pueden generar en torno a motivos elementales, una palabra, un concepto, una pregunta, por sencillos que sean se presentan como poderosos detonantes creativos”.

Mario Franco. *Coordinador Estrategia Colegios, Programa Tiempo de Juego, Fundación Compartir, Fundación Tiempo de Juego*

“Conocí NC-arte cuando supe que iba a ser practicante en este espacio como estudiante de último semestre de Licenciatura en Artes Visuales. Por supuesto, el hacer parte del proyecto educativo me hizo estudiar y comprender el proceder de NC-arte como espacio artístico; en este punto descubrí que es un lugar único en la ciudad, que realmente está pensando y comprendiendo el arte contemporáneo para generar dinámicas que establezcan relaciones fluidas entre el arte, la educación y las nuevas posibilidades de acercar a diferentes públicos a las prácticas artísticas contemporáneas.

Ser parte del proyecto educativo fue un proceso de aprendizaje; una construcción personal, como sujeto, como artista visual y como formador en artes. La oportunidad de acercarme a públicos tan variados y generar dinámicas

donde prima la mirada horizontal, el aprendizaje mutuo y la experiencia como lugar formativo cambió mi perspectiva sobre el otro, incluso sobre mí mismo. El tener la posibilidad de conocer artistas, curadores y demás personas especializadas en el campo fue un insumo reflexivo para mi formación profesional”.

Juan Sebastián Angulo. *Estudiante de Licenciatura en Artes.*

Décimo semestre, Universidad Pedagógica Nacional

“En este lugar encontramos un espacio único e ideal para el aprendizaje de las experiencias artísticas, en especial de las contemporáneas, del trabajo en equipo, del disfrute y goce del arte educación.

El proyecto que está desarrollando NC-arte aporta un alto grado de innovación e implementación de la enseñanza de las artes, que potencia un aprendizaje creativo donde los participantes son constructores activos, convirtiendo así el proyecto de NC-arte en una herramienta de alto potencial para la educación.

Los estudiantes de mi clase que visitaron NC-arte comentaron que allí encontraron un espacio diferente, que no se imaginaban que existía, que les gustó mucho la forma como participaron y aprendieron, que desean tener con mayor frecuencia experiencias similares porque aprenden

con gusto, más rápido, divertido, diferente, con la mezcla de la tecnología, el sonido, la imagen y, en general, cosas que generan curiosidad.

Por último, quiero agradecer y felicitar a todos los que hicieron posible este proyecto”.

Gabriela Afanador. *Artista plástica y docente, Colegio Rochester*

“Para mí la oportunidad de participar en las sesiones de acompañamiento artístico con docentes, organizadas por el grupo del proyecto educativo de NC-arte, ha sido una experiencia enriquecedora para mi vida profesional, en los diferentes campos en que me desempeño.

El tener la posibilidad de compartir un espacio creativo y de diálogo con docentes de Arte de diferentes colegios de Bogotá me ha dado la oportunidad, como educadora independiente, artista, museóloga e investigadora de públicos de conocer mejor las propuestas educativas, reflexiones, enfoque y metodologías que desarrollan los otros docentes. Así como también el estar al tanto de cómo estas se han beneficiado con los talleres desarrollados por el equipo de educación de NC-arte para grupos escolares; con dinámicas diversas de aproximación a las obras de arte exhibidas a lo largo del año”.

Diana P. Franco. *Museógrafa*

EDUCATIONAL PROJECT

Last year, 2014, saw the completion of our Educational Project’s third year. We addressed the various segments of our users —artists, curators, collectors, students, teachers, social and cultural managers, entrepreneurs, and corporate entities— through a consolidated project along five lines of action. The five were NC workshops, accompaniments, consultancy, research, and NC-LAB, or creative thinking laboratory.

These educational experiences provide the opportunity to listen and to build on learning in a group setting. They allow the viewer to have a real life experience, an apprenticeship, and the possibility of encouragement in their ideas and projects. In our case, the viewer is dynamic and active and is submerged in the staging of contemporary art. This involves the space, the work, and curatorship, going beyond and affecting the set-up within their own field of endeavor, whatever it may be, whether related to art or at a distance from it.

We on the NC-arte team are convinced that contemporary art formats, themes, and premises enable an approach to new ways of thinking. For this reason, we focus on the exploration of creative thinking. Creativity is not limited to artists or cultural workers. On the contrary, it is present in all fields of knowledge and parts of society. Our overriding mission, therefore, is to awaken creativity through the productions and actions of contemporary art. This fosters innovation, differentiation, and new processes of reflection, production, and consumption.

NC-arte and its Educational Project will keep on working toward constant and insatiable design of proposals that explore art as the heart of development. In 2015, we hope to include more people and involve more cultural, social, and corporate spaces on the regional, local and international levels, all this to continue to place art as a factor of social transformation.

These are the Educational Project’s programs. We invite you to be an active participant in them.

NC Workshops

In these experiential workshops, we propose experiences that encourage public and private high school students, universities, and foundations to familiarize themselves with the works exhibited by NC-arte, through contemporary idioms, practices, and expressions.

Each exhibit has new content, thus developing strategies for approaching the work in many ways. The mounting and also the artist’s creative process are treated as input for designing the workshops. Co-creative work, micro-actions, collective reasoning about the processes, and play are some of the resources for every workshop.

During 2014, we enrolled more than 1,200 university and high school students in the framework of the year’s five exhibits. We held 50 workshops, changing the exposition space into a center for visual intervention and thought processes guided by the public’s creative participation, discussions, and opinions.

These experiences are also open to members of the general public who might choose a different path to enter into an artistic universe.

Accompaniment

We approached this work area based on non-formal educational sessions for high school visual art teachers. The format was co-creative, aimed at an ongoing examination of the way the visual arts are taught in the classroom.

Artistic accompaniment proposals are approached not only through a review of teaching methods but also through working inside NC-arte, seen as a space for artistic production that allows the study group to observe mounting, production, and management processes.

In 2014, about 49 teachers were enrolled. They came from three public high schools, two foundations, one association, and twelve private high schools.

Consultancy

In our Educational Project, we undertook to act as consultants in aiding, supporting, and accompanying all sorts of projects, as well as institutions, whether educational, cultural, or corporate. Such clients felt the desire to incorporate strategies, formats for art, and the development of creativity in order to enhance their efforts.

During 2014, we were consultants for the Gimnasio Campestre high school in the context of UNCOLI's Fifth Meeting of Art Teachers. The work of Diana Afanador, an artist who teaches at the school, triggered the undertaking of this event, called *Specter: Alternative Practices*. The NC-arte team contributed to this activity, which required the use of electronic tablet technology to achieve specific dynamics in a temporary exhibit in the school space. The

participants were 28 teachers from various high schools in Bogotá.

In addition, we began consulting for the Nueva Granada high school. We focused on analyzing the mounting of student works, as well as the school's exhibition space and its possibilities. This consulting process was carried out with the participation of 10 art department teachers, both at NC-arte and at the school.

Research

We have designed this role as a study group that does research, sets up, and concentrates on strategies to attract the public to art and to the exhibits at NC-arte. The group is composed of people in the arts and in education. Their work is carried out in non-formal research sessions.

From the beginning, the focus has been to support the other areas of our Educational Project. The participants are students who are performing their professional internships at NC-arte. In 2014, we hosted students from the Jorge Tadeo Lozano University (UJTL) and the National Pedagogical University (UPN). The contribution made by the UJTL students was to back up the compilation of exhibiting artists' input, with the aim of holding workshops and sponsoring activities related to the Educational Project.

For the NC-LAB, the facilitation group was comprised of 14 students from the Minuto de Dios University. The contribution from these students, all candidates for an Art Education degree, was focused on encouraging and accompanying both artists and participants in the workshops held during the four days of the event.

NC-LAB, Creative Thinking Laboratory

Given the warm reception and acceptance of the programs

described above, and faithful to the goals we had set —NC workshops, accompaniment, research, and consultancy— we at NC-arte decided to undertake a broader and more ambitious mission. This was to design and organize an activity to be called NC-LAB, a creative thinking laboratory. Planned as a biennial event, it would bring together teachers, students, people involved in cultural affairs and in social responsibility, business, and the arts. The aim would be to encourage creative thinking about the synergy among art, education, and innovation.

NC-LAB took up the challenge of organizing a project in which experimentation would be the basic premise. We believe in the importance of the processes of co-creation and the use of artistic media. We understand creative thinking as a tool for problem solving, paradigm changing, and fostering the ability to frame and lay out connections among multiple ideas.

The lab took place over four days of eight hours each in the Business Park of the Americas. It was set up in three unused warehouses specially adapted for the event. In coordination with the Workshop School, the spaces were organized in a modular theatrical design with intuitive routes between work stations and common areas; the result was an environment where creative thinking was foremost.

Eight artists and academics with outstanding careers led the lab experiments. They worked with groups of 25–30 participants in different workshops carried out at the same time. These were characterized by the use of unconventional materials, work with the body, micro actions, and visual interventions of the areas dedicated to the various activities.

María Elena Ronderos, researcher (Colombia) With 50 years of her life dedicated to art education, Ronderos is



now the coordinator of the *Entrelasartes*, the most outstanding national art educator network. For the Colombian Ministry of Culture, she has led 32 art labs all over the country.

María José Arjona, performance artist (Colombia) Arjona's body is her artistic medium. She grounds herself in revisiting and conscience-raising about the body as the result of complex processes based on change. She seeks meaning through interacting with the public.

María Camila Sanjinés, visual artist (Colombia) Format is not a limitation for Sanjinés. As a result, this artist's résumé contains drawings as well as installations. Art therapy is her instrument for getting people to feel closer to art. This was apparent when she and her Manilasantana Collective designed the *Articularte Pavilion* at the 2013–2014 ArtBo event.

Nicolás Paris, visual artist and academic (Colombia) The exchange of responses to drawing is the teaching tool that the artist and architect, Nicolás París, explores in order to design and build environments that encourage learning about non classical forms.

Manel Quintana, educator (Spain) Quintana employs performing arts technologies to generate experiments with the public and to achieve learning based on non-conventional media. He was involved in developing the *Articularte* Pavillion at the 2013–2014 ArtBo event.

María Acaso, researcher (Spain) Acaso's research in education involves changing teaching methods in order to foster the evolution of ways of teaching and learning. Her books have proved a revelation among members of the academic community, who consider them revolutionary and paradigm breaking.

Eva Morales, researcher (Spain) Morales firmly believes in art as a mechanism for engendering learning strategies and group participation. To accomplish this, she thinks art may be used in any context to encourage stimuli, knowledge, and creative capacity.

Jordi Ferreiro, performance artist (Spain) Through games and activities, Ferreiro has been able to turn the public from passive spectators into active participants in art centers as well as in stage settings for his performance art. His stated goals are: think, learn, have fun.

Each of the attendees had the opportunity of experiencing 15 lab components. Eleven of them were carried out in the company of one of the guests invited to the NC-LAB. Three were active panels at the end of the day, and there was one session at the close of the event.

We hosted 174 people for the event. Of them, 115 were aided by stipends given by several institutions that believed

in our project and thought it would be of great benefit to teachers, managers, students, and entrepreneurs. This resulted in lending greater diversity to the NC-LAB. At the same time, the attendees committed to take their experiences back to change their communities as multipliers of the experiences. Foundations and universities acquired about 46% of the available places for their faculties, managers, and administrative staff. High schools paid for another 17% so that their teachers, directors, and managers could attend. Private individuals covered 28%.

NC-LAB was organized by the Neme Foundation and NC-arte, and sponsored by the Bogotá Chamber of Commerce, the Telefónica Foundation, and Totto. Allied entities were the Arteria Foundation, Oma, the Minuto de Dios University's Museum of Contemporary Art, the Corona Foundation, Entrelasartes, Bogotá Workshop School, University of the Andes, Jorge Tadeo Lozano University, Planeta Publishing, Compartir Foundation, El Malpensante, Bacanika, and PepsiCo.

At the end of NC-LAB's first version, a multidisciplinary group comprised of professionals and students was established. We will meet with this group during 2015 to advance the understanding of art as an engine for change and to plan NC-LAB 2016.

NC-LAB Testimonials

"The NC-LAB experience helped me answer questions about my professional life. How can I set up learning environments to foster ideas? How can I move people to create and build up collective learning? How to un-learn and find new ideas to approach the social problems in the Colombian context? The different activities, experiments, and group exchanges allowed me to confirm the importance of learning through

our bodies, art, and group communication. NC-LAB gave us very many instruments to apply these revolutionary teaching techniques."

Diego Rodriguez. *Compartir Foundation, Compartir Play Foundation, Director, Compartir Play Program*

"In our times, there is a demand for more classroom time, more academic degrees, more standardized testing, and more "productive results." Therefore, experiences such as NC-LAB are truly necessary and timely. Creativity, when seen as an artistic experience, should always be on our minds. So I value my participation in the creative thinking laboratory, for it points to the possibility to rethink our teaching methods and to explore transformative paths in other settings for our future, as suggested by María Elena Ronderos."

Juan Mora Preciado. *Winner, Compartir Teacher Award, Teacher, Bertrand Russell School*

"Undeniably, the creative dimension is generally a human trait. However, its development depends on a conviction that it is needed and requires constant practice, in other words, a passionate quest. NC-LAB was a place for reacting, freshening, and nourishing the minds and spirit for all of us present there. For me personally, it was a stimulating and enriching encounter with the artistic dynamics that I experienced in my student days in art school. In my case, I saw with certainty the immense relevance and possibility of putting together interdisciplinary teams, under the guise of creative work, to think about and generate innovative social solutions and transformations.

"On the other hand, the play-creative exercises I experienced in those four days have allowed me to think about the teaching possibilities to be found in elementary motivation:

a word, an idea, a question, —simple as they may be— are powerful sparks that ignite creativity."

Mario Franco. *Coordinator, Strategies for Schools, Time to Play Program, Compartir Foundation, Time to Play Foundation*

"I found out about NC-arte when I was told to carry out my practicum there in the last semester of my Visual Arts degree program. Of course, being a participant in the Educational Project led me to understand NC-arte's artistic mission. In fact, I discovered that it is a unique place in Bogotá. There thinking about and understanding contemporary art truly takes place. This encourages a dynamic flow in the relations among art, education, and new possibilities to bring various segments of the public closer to contemporary artistic expressions.

"Taking part in the Educational Project was a learning process. Indeed it was, on a personal level, as a visual artist, and as an art teacher. The chance to mingle with such varied segments of the public and to formulate primarily horizontal dynamics changed my perspective on other people and even on myself. Mutual learning and experimentation also played a role. Getting to know artists, curators, and other specialists in the field was valuable input for my professional formation."

Juan Sebastián Angulo. *Student, 10th semester, art teaching degree program, National Pedagogical University*

"Here we find a unique and ideal place to learn about artistic experiences, particularly contemporary ones, as well as team work and the pleasure and enjoyment found in art education.

"NC-arte's project offers a high level of innovation and application in art education. It enables a kind of creative

learning in which the participants are active in the creative process, turning the NC-arte project into a powerful educational instrument.

“My students who visited NC-arte remarked that there they had found a different sort of space, one they had never imagined existed. They very much liked the way they participated and learned. They would like to have such experiences more often because they learned with greater enjoyment, speed, pleasure, and fun. The mix of technology, sound, image, and generally things that stimulate curiosity facilitated this.

“Finally, I would like to thank and congratulate everyone who made this project possible.”

*Gabriela Afanador. Visual artist and teacher,
Rochester School*

“For me, the chance to participate in the artistic accompaniment with teachers, organized by the NC-arte group for its Educational Project, has been an enriching experience in my professional life in the different areas where I work.

“Having the chance to share a creative space and to have conversations with art teachers from different high schools in Bogotá, has opened a window on what other teachers are doing. As an independent educator, artist, museum specialist, and researcher of segments of the public, I found out about the educational approaches, reasoning, focus, and methodology developed by others. In addition, I observed how much they had benefited from the NC-arte education team’s workshops, which involved different approaches to the works exhibited throughout the year.”

Diana P. Franco. Museum specialist

biografías e índices de imágenes

ELÍAS HEIM

(Cali, 1966)

Su origen judío y los estudios que realizó en Jerusalén y Alemania han sido cruciales para dar cuerpo a su trabajo y en especial a sus proyectos *in situ*. Su obra usualmente involucra máquinas y aparatos que reflexionan sobre el papel de los museos en la sociedad contemporánea, así como sucesos de gran peso histórico como el holocausto, la violencia en Colombia, las prácticas rituales del judaísmo entre otros.

El artista se vale del uso de símbolos y materiales heterogéneos para inducir en el espectador experiencias de sorpresa, emoción y reflexión. Sus propuestas escenifican los dispositivos museográficos, evidenciando funciones o procesos usualmente velados a los ojos del público.

Ha realizado numerosas exposiciones en Cali, Bogotá, Nueva York, Tarbes, Madrid, Dusseldorf, Sao Paulo y Venecia entre otros.

Actualmente vive y trabaja en Cali, donde desarrolla su trabajo artístico al tiempo que desempeña una intensa labor académica como docente de escultura y de teoría del arte contemporáneo.

www.nc-arte.org/fototropismos

His Jewish origin and studies carried out in Jerusalem and Germany have been crucial to flesh out his work, especially his *in situ* projects. His work usually involves machines and devices that dwell on the role of museums in contemporary society as well as on events of great historical weight such as the Holocaust, violence in Colombia and Jewish rituals, among others.

The artist uses symbols and heterogeneous materials to trigger experiences of surprise, emotion and reflection in the spectator. His proposals stage museological devices, exhibition functions or processes usually veiled to the public.

He has exhibited his work in numerous places, in Cali, Bogotá, New York, Tarbes, Madrid, Dusseldorf, Sao Paulo and Venice, among other venues.

Heim currently lives and works in Cali, where he also carries out intensive academic work as a teacher of theory of contemporary art and sculpture.

www.nc-arte.org/fototropismos



Premonitoria

Instalación - Catres de madera, lámparas, motores, instalación eléctrica
Dimensiones variables / 2014



Fototropismo

(Nispero, Mango, Ébano, Grosello rojo, Mandarino Tangelo, Mandarino, Naranjos macho y espino, Naranja)
Plantas, materas plásticas y estanterías metálicas /
Dimensiones variables / 2014



Espectrómetro conmutable para conjuros residuales

Metal, plástico, motores, monitores, softwares,
fotografías digitales / 300 x 200 x 70 cm / 2014



Juego cruzado

Disparos en la pared, láseres, dispositivos eléctricos / Dimensiones variables / 2014

MONIKA BRAVO

(Bogotá, 1964)

Estudió diseño de moda en Roma y en París, Fotografía en Londres y Nueva York. Bravo usa la idea de la percepción para preguntarse si el mundo en el cual vivimos es una construcción mental, utilizando su práctica artística como herramienta para descifrar su relación con el espacio emocional. Con este ímpetu, ella se vale de las imágenes, el sonido, los materiales industriales y la tecnología para crear situaciones, objetos y ambientes tales como telares, acuarios, laberintos, horizontes, y oráculos como el I Ching que aluden a paisajes reconocibles y examinan la noción de espacio-tiempo-memoria como una medida de la realidad.

Su obra *Weaving_Time* (2013-14) hizo parte de la exposición: *Waterweavers: The River in Contemporary Visual and Material Culture from Colombia*, en Bard Graduate Center, Nueva York, curada por José Roca (2014). *Landscape of Belief* (2012) se exhibió en el BYU Museum of Art (MOA) en Provo, UTAH, y en los *Proyectos individuales: Laboratorium, ArtBo* (2011); también formó parte de la exposición *The storytellers (Los habladores)* con curaduría de Selene Wendt y Gerardo Mosquera que se expuso en La Casa Republicana de la Biblioteca Luis Ángel Arango y en el Sternesen Museum en Oslo. Su trabajo se ha exhibido en Museum of Art Montclair, NJ, Borusan Contemporary, Istanbul, Seoul International Biennial of New Media Art, SITE Santa Fe; Centro de Arte Contemporáneo Caja CAB de Burgos, España, El Museo del Barrio, y el New Museum en Nueva York.

Desde 1994 vive y trabaja en Nueva York.

www.monikabravo.com

She studied fashion design in Rome and Paris, photography in London and New York. Bravo uses the idea of perception to ask herself whether the world where we live is a mental construct; she uses her artistic practice as a tool to decipher its relationship with emotional space. With this energy, she uses images, sound, industrial materials and technology to create situations, objects and environments such as looms, aquariums, labyrinths, horizons and oracles such as the I Ching that allude to recognizable landscapes, and examines the notion of space-time-memory as a measure of reality.

Her work *Weaving_Time* (2013-14) was part of the exhibition called *Waterweavers: The River in Contemporary Visual and Material Culture from Colombia*, at Bard Graduate Center, New York, under the curatorship of Jose Roca (2014). *Landscape of Belief*, (2012) was shown at the BYU Museum of Art (MOA) in Provo, UTAH, and in *Individual Projects: Laboratorium for ArtBo* (2011); she also participated in the exhibition *The storytellers (Los habladores)* under the curatorship of Selene Wendt and Gerardo Mosquera shown at La Casa Republicana de la Biblioteca Luis Angel Arango and at the Sternesen Museum in Oslo. Her work has also been exhibited at the Museum of Art Montclair, NJ, Borusan Contemporary, Istanbul, Seoul International Biennial of New Media Art, SITE Santa Fe; Centro de Arte Contemporáneo Caja CAB de Burgos, Spain, the Barrio Museum, and the New Museum in New York.

Since 1994 she lives and works in New York.

www.monikabravo.com



URUMU

Vista general del proyecto / 2014



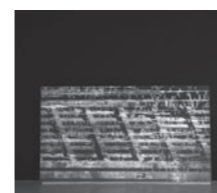
URUMU

Still de animación / 2014



WT_Vertical

Animación / 2014



WT_PJ

Proyección sobre vidrio / 2014



WT_Banda

Pigmento sobre película y vidrio / 2014



WT_Vertical

Still de animación / 2014 (detalle)



URUMU

Estudio de animación / 2014

CARLOS GARAICOA

(La Habana, 1967)

Estudió termodinámica y luego pintura en el Instituto Superior de Arte en La Habana.

Desarrolla desde hace años un diálogo entre el arte y el espacio urbano que indaga en la estructura social de las ciudades a través del examen de su arquitectura. Por medio de un juego elaborado con esculturas, dibujos, vídeos y fotografías que gravita entre la ironía y la desesperanza, Garaicoa ha encontrado en sus instalaciones una forma de criticar la arquitectura utópica modernista y el colapso de las ideologías del siglo XX, sumergiéndose en el concepto de la ciudad como espacio simbólico.

Ha realizado numerosas exposiciones en Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia; Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela; IMMA de Dublín, Irlanda; Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos (CAB), Burgos, España; M.O.C.A, Los Ángeles, Estados Unidos; Royal Ontario Museum de Toronto, Canadá, entre otras.

Participó en importantes eventos artísticos internacionales como las bienales de Sao Paulo (2010, 2004, 1998), Venecia (2011, 2009 y 2005), Liverpool (2006), Sharjah (2005), Moscú (2005), Documenta 11 de Kassel (2002), las trienales de Yokohama (2001) y Echigo Tsumari (2012 y 2006).

Actualmente vive y trabaja entre La Habana y Madrid.
www.carlosgaraicoa.com

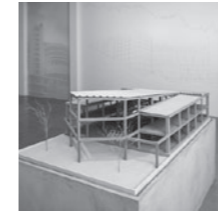
Studied thermodynamics and then painting at the Instituto Superior de Arte in Havana.

He has created a dialogue between art and urban space in the last few years that explores the social structure of cities through the examination of its architecture. Through an elaborate composition of sculptures, drawings, videos and photographs that gravitate between irony and despair, Garaicoa has found in his installations a way to criticize the modernist utopian architecture and the collapse of ideologies of the twentieth century, plunging into the concept of the city as a symbolic space.

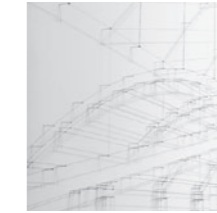
He has exhibited extensively at the Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia; Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela; IMMA at Dublín, Ireland; Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos (CAB), Burgos, Spain; M.O.C.A, Los Ángeles, USA; Royal Ontario Museum in Toronto, Canada, to name a few.

He participated in important international artistic events such as the biennales of Sao Paulo (2010, 2004, 1998), Venice (2011, 2009 y 2005), Liverpool (2006), Sharjah (2005), Moscow (2005), Documenta 11 at Kassel (2002), and the triennials of Yokohama (2001) and Echigo Tsumari (2012 y 2006).

He is currently living between Havana and Madrid.
www.carlosgaraicoa.com



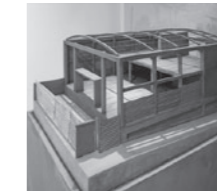
Edificio Techo inclinado
Instalación. Maqueta en cemento, yeso, metal, madera / 48.6 x 182.4 x 124 cm / 2014



Edificio Arcos
Instalación. Hilo, alfileres (detalle) / 2014



Edificio Aceros
Instalación. Maqueta en cemento, yeso, metal, madera / 31 x 290 x 270 cm / 2014



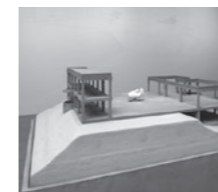
Edificio Arcos
Instalación. Maqueta en cemento, yeso, metal, madera / 58.5 x 135 x 91.7 cm / 2014



La pesadilla Ucraniana (Prefabricado)
Instalación. Maqueta en cemento, yeso, metal, madera, luces LED / 43 x 140 x 55 cm / 2014



Edificio Casetonado
Instalación. Maqueta en cemento, yeso, metal, madera, pintura. Con la colaboración especial de Toxicómano / 73 x 262 x 196 cm / 2014



Edificio Entrepisos
Instalación. Maqueta en cemento, yeso, metal, madera, polvo de mármol, resina epoxy y brújula / 75 x 195.5 x 138 cm / 2014



Edificio Techo Inclinado
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina / 12.91 x 29.1 cm / 2014



Edificio Entrepisos
Instalación. Maqueta en cemento, yeso, metal, madera, polvo de mármol, resina epoxy y brújula (detalle) / 2014



Edificio Aceros
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina / 12.91 x 29.1 cm / 2014



La pesadilla Ucraniana (Prefabricado)
Impresión de pigmento sobre hueso cubierto de gelatina (detalle) / 2014

FERNANDA FRAGATEIRO

(Montijo, Portugal. 1962)

Explorando desde lo tridimensional y desafiando la tensión entre escultura y arquitectura, el trabajo de Fernanda Fragateiro potencia la relación con el espacio sumergiéndolo al espectador cada vez en una situación performática. Sus proyectos están caracterizados por un profundo interés en repensar e investigar las prácticas modernistas.

El trabajo de Fragateiro ha sido expuesto en Bronx Museum, Nueva York (2014), Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (2014), MUAC, México (2014), Centro de Calouste Gulbenkian, París (2013), Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa (2012), Dublin Contemporary (2011), Trienal de Arquitectura de Lisboa (2010) y en instituciones públicas y museos como: Fundación Marcelino Botín, Santander (2009); IVAM, Valencia (2008); Centro Cultural de Belém, Lisboa (2007); Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela (2006); Fundación Serralves, Oporto (2005); Fundación 'La Caixa', Caixa Forum, Barcelona (2004); Culturgest, Lisboa (2003); y Künstlerwerkstatt, Munich (1997).

Su obra hace parte de importantes colecciones como: Colección Ella Fontanals Cisneros, Miami; Fundación Serralves, Oporto; Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Fundación Marcelino Botín, Santander; y Fundación La Caixa, Barcelona; entre otras.

Vive y trabaja en Lisboa.

www.fernandafragateiro.com

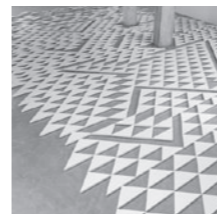
Operating in the three-dimensional field and defying the tension between sculpture and architecture, the work of Fernanda Fragateiro potentiates the relationships with each place, summing the spectator into a performative situation. Her projects are characterized by a keen interest in re-thinking and probing modernist practices.

Fragateiro's work has been exhibited at Bronx Museum, New York (2014), Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (2014), MUAC, Mexico (2014), Centre Calouste Gulbenkian, Paris (2013), Modern Art Centre, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon (2012), Dublin Contemporary (2011), Lisbon Architecture Triennale (2010) and in public institutions and museums such as Fundación Marcelino Botín, Santander (2009); IVAM, Valencia (2008); Centro Cultural de Belém, Lisbon (2007); Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela (2006); Serralves Foundation, Porto (2005); Fundación 'La Caixa', Caixa Forum, Barcelona (2004); Culturgest, Lisbon (2003); and Künstlerwerkstatt, Munich (1997).

Her work is part of important collections such as: Ella Fontanals Cisneros, Miami; Fundación Serralves, Oporto; Fundación Calouste Gulbenkian, Lisbon; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Fundación Marcelino Botín, Santander; and Fundación La Caixa, Barcelona; among others.

Lives and works in Lisbon.

www.fernandafragateiro.com



Un camino que no es camino a partir de la obra *Study for El Camino Real* de Anni Albers, ca.1967
850 piezas de concreto y yeso / 33 x 33 cm cada una / 2014



Stones againts diamonds vista general del proyecto



Contínuo, Construído y Variable, a partir de la obra de Josef Albers *Study for Glass Construction*
71 piezas en metal / dimensiones variables / 2014



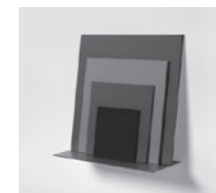
As simple as possible (Tan simple como es posible), a partir a partir de la obra *Homage to the Square* de Josef Albers. Acero inoxidable, acrílico y catálogo *Josef Albers: Homage to the Square, The International Council of the Museum of Modern Art, 1964, New York* / 15 x 35 x 18 cm / 2014



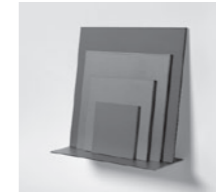
(Not) Reading Pre-Colombian Art History (No leer la historia del arte precolombino)
Acero inoxidable y libros de historia del arte precolombino / 30 x 30 x 30 cm / 2014



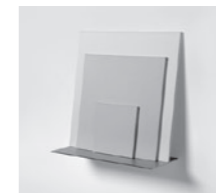
(Not) Reading Western Art History (No leer la historia del arte occidental)
Acero inoxidable y libros de historia del arte / 30 x 30 x 30 cm / 2014



Not Abstract (No abstracto), a partir de la obra *Homage to the Square* de Josef Albers. Acero inoxidable, libros encuadernados a mano con cubierta en tela / 25 x 61 x 61 cm / 2014



Not Abstract (No abstracto), a partir de la obra *Homage to the Square* de Josef Albers. Acero inoxidable, libros encuadernados a mano con cubierta en tela / 25 x 61 x 61 cm / 2014



Not Abstract (No abstracto), a partir de la obra *Homage to the Square* de Josef Albers. Acero inoxidable, libros encuadernados a mano con cubierta en tela / 25 x 61 x 61 cm / 2014

RAFAEL LOZANO-HEMMER

(México DF, 1967)

Artista visual que desarrolla instalaciones interactivas entre la arquitectura y el arte de la performance.

En 2007, fue el primer artista en representar oficialmente a México en la Bienal de Venecia, con una exposición en el Palazzo Van Axel. Participó también en las bienales y trienales de Sydney, Liverpool, Shanghai, ICP NYC, Estambul, Sevilla, Ruhr, Seúl, La Habana, Nueva Orleans, Moscú, Montreal y Singapur.

Su obra se encuentra en importantes colecciones como: MoMA y Guggenheim (Nueva York), Jumex y MUAC (México), Museo del Siglo 21 (Kanazawa), CIFO (Miami), SFMOMA (San Francisco), MONA (Hobart), NGV (Melbourne), MAC y MBAM (Montreal), Daros Latinamerica (Zúrich) y Tate (Londres).

Asimismo, ha realizado intervenciones a gran escala para las celebraciones del Milenio en la Ciudad de México, la Fête des Lumières de Lyon, los Juegos Olímpicos de Vancouver, el 50 Aniversario del Museo Guggenheim de Nueva York y el memorial por el 40 Aniversario de la masacre estudiantil de Tlatelolco.

Ha impartido conferencias en el Goldsmiths College, Princeton, Berkeley, Art Institute of Chicago, MIT MediaLab, entre otros, y es profesor asociado de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard.

Vive y trabaja en Montreal.

www.lozano-hemmer.com

Visual artist who develops interactive installations that are at the intersection of architecture and performance art.

In 2007, he was the first artist to represent Mexico at the Venice Biennial, with a solo show at the Palazzo Van Axel. He has also exhibited at biennials and triennials like Sydney, Liverpool, Shanghai, ICP, Istanbul, Seville, Ruhr, Seoul, Havana, New Orleans, Moscow, Montreal and Singapore.

His work is in collections like MoMA and Guggenheim (NYC), Jumex and MUAC (Mexico), Museum of 21st Century Art (Kanazawa), CIFO (Miami), SFMOMA (San Francisco), MONA (Hobart), NGV (Melbourne), MAC and MBAM (Montreal), Daros Latinamerica (Zúrich) and Tate (London). He has also created large scale works for the Millennium Celebrations in Mexico, the Fête des Lumières in Lyon, the Winter Olympic Games in Vancouver, the 50th Anniversary of the Guggenheim Museum in NYC and the memorial for the 40th Anniversary of the student massacre in Tlatelolco.

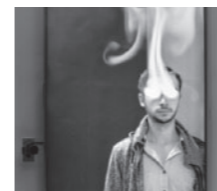
He has lectured at Goldsmiths College, Princeton, Berkeley, Art Institute of Chicago, MIT MediaLab, among others, and is a faculty associate at the Graduate School of Design at Harvard University.

Lives and works in Montreal.

www.lozano-hemmer.com



Basado en hechos reales: Ángel de la Independencia, Avenida Reforma, Universidad Iberoamericana y Santa Fé
6 fotografías impresión Lambda sobre papel Kodak Endura y video de cámaras de vigilancia / 100 x 120 cm cada una / 2004



La Medianoche del Año
Pantalla 55", computador, cámara, programa de reconocimiento facial y algoritmo Navier Stokes / 2011



Almacén de Corazonadas
200 focos incandescentes, controladores de voltaje, sensores de frecuencia cardiaca, computador y estructura metálica / 2006



Índice de corazonadas
Proyectores, computadores, microscopio digital, cámara industrial y software / 2010



Este catálogo se imprimió en el mes
de febrero de 2015 en los talleres
de Torreblanca, en Bogotá, Colombia.
En la composición se usaron las fuentes
tipográficas Andes Rounded y Rafale.