

Con el patrocinio de:

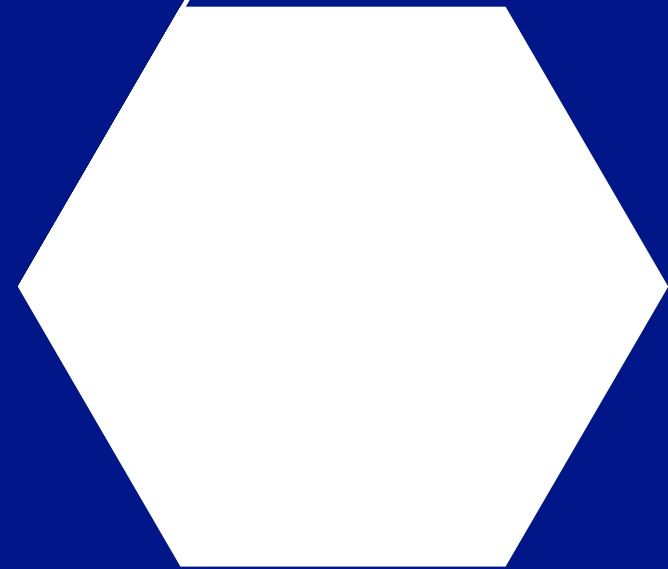
Private Bank



NC-arte es un programa de:



PROYECTOS
2016





PROYECTOS 2016

© NC-arte
Carrera 5 # 26B - 76
Bogotá, Colombia
(57-1) 282 1474 - 282 0973
nc-arte@nc-arte.org
www.nc-arte.org

Equipo NC-arte

Claudia Segura
Directora / Curadora en jefe

Tamara Zukierbraum
Directora de proyectos

Felipe Uribe
Jefe de producción

Marcela Franco
Diseño y contenidos web

Caridad Botella
Responsable proyecto educativo

Yuly Riaño
Coordinadora proyecto educativo

Tatiana Benavides
Asistencia proyecto educativo

Juaniko Moreno
Mediador proyecto educativo

Coordinación editorial
NC-arte

Corrección de estilo
Liliana Tafur

Traducción
Clorinda Zea
Caroline Peña Bray

Fotografía

Oscar Monsalve pp: 18-44, 54-63, 66-70,
72-75, 78-81, 83, 84, 86, 87, 126-145, 147,
148, 157, 162, 174-196, 205, 208
Victor Garcés pp: 88, 104, 106
Archivo Eugenio Ampudia pp: 146, 154, 161
Archivo Juan Zamora pp: 70, 71
Archivo Regina de Miguel pp: 116
Archivo Pedro Torres pp: 111
José Gabriel Hernández
Luis Javier López
Juaniko Moreno
Felipe Uribe
Emilio Barriga

Curadores invitados

El futuro no es de nadie todavía -
Blanca de la Torre

Textos

Nicolás Paris - Colombia
Álvaro Robledo - Colombia
Mariángela Méndez - Colombia
Claudia Segura - España
Blanca de la Torre - España
Caridad Botella - España
Julie L. Belcovee - Estados Unidos

Diseño y producción gráfica
La Silueta

Impresión
Torreblanca Agencia Gráfica

Agradecimientos

Citi Private Bank
Embajada de España en Colombia, Bogotá
AC/E Acción Cultural Española, Madrid
ProHelvetia, Zurich
Galería Luisa Strina, Sao Paulo
Galería OMR, México
Haeusler Contemporary, Munich
Die Lichtplaner, Limburg
Mor Charpentier, París
Galería Casas Riegner, Bogotá
Instituto de visión, Bogotá
Galería Maisterravalbuena, Madrid
Galería Max Estrella, Madrid
Lehmann-Maupin Gallery, Nueva York
Do Ho Suh Studio, Seúl
Roberto Uribe
Claudia Porras
Andrea Navas
Edisson Sarmiento
Pedro Salazar
Torsten Braun
Víctor Garcés
Juan Cuadros
Germán López
Hugo Samper
Alberto Gómez
Jim Mattei
Lucrecia Rotlewicz
Info de Bolsillo
Periódico Arteria
Fundación Neme
Universidad Jorge Tadeo Lozano

ISBN
978-958-56047-0-4



AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

swiss arts council
prohelvetia

CONTENIDO

PETRICOR 17

NICOLÁS PARIS
Febrero 20 - Abril 16

HACIA UNA NUEVA ORILLA 53

JULIETA ARANDA
TANIA CANDIANI
ADRIANA CIUDAD
MARLON DE AZAMBUJA
REGINA DE MIGUEL
VICTOR GARCÉS
CÉSAR GONZÁLEZ
ALBERTO LEZACA
BASIM MAGDY
MAYANA REDIN
PEDRO TORRES
JAMES TURRELL
JUAN ZAMORA
Mayo 14 - Julio 19

EL FUTURO NO ES
DE NADIE TODAVÍA 125

EUGENIO AMPUDIA
Agosto 6 - Octubre 1

ENTRE ESPACIOS 173

DO HO SUH
Octubre 29 - Diciembre 17

PROYECTO EDUCATIVO 213

NC-LAB 261

Octubre 12 - 15

BIOGRAFÍAS 289

Como cada año queremos celebrar con una publicación las exposiciones y los programas educativos llevados a cabo a lo largo de 2016. Este catálogo funciona como un archivo de lo que fueron estas experiencias para poder plantear nuevos retos en los tiempos venideros.

El año 2016 quiso centrar su investigación bajo un marco conceptual determinado que tomó “el espacio” como su protagonista. No es baladí, pues las exposiciones de NC-arte se caracterizan por ser de *sitio específico*, obligando a los artistas, curadores, pedagogos y agentes culturales involucrados en nuestras actividades a trabajar directamente con el espacio del barrio de La Macarena donde nos situamos.

Por ello, la exposición *Petricor*, de Nicolás Paris, —que dio inicio al año— exploró la noción del espacio natural como contenedor dinámico de cambios y mutaciones. Le siguió la muestra colectiva *Hacia una nueva orilla*, esta vez imaginando las posibilidades que ofrece el espacio del universo: esa bóveda celeste que nos contempla de forma omnipresentemente. El tercer proyecto del año, *El futuro no es de nadie todavía*, de Eugenio Ampudia, mostró un compendio de obras del artista que lidiaban con la noción del espacio institucional; a través de la ironía se cuestionaron las características explícitas e implícitas de los lugares culturales y cómo se opera en ellos. Finalmente, Do Ho Suh cerró el año con la instalación *Entre espacios*, que se preguntó sobre los espacios liminales arquitectónicos y de qué manera estos son metáforas de pasos de rito existencialistas.

Desde NC-arte, entendemos el arte como una posible herramienta de transformación social y por ello nuestra labor se ha dedicado a crear metodologías pedagógicas a través del Proyecto Educativo que visibilicen los innumerables cruces entre la educación y la práctica artística. Siguiendo con el marco conceptual del año, el Proyecto Educativo también ha tomado el “espacio” como su *leitmotiv*. A través de talleres más experimentales, exploraciones de mediación que cuestionaron el propio formato, así como programas públicos más arriesgados, la noción de espacio ha permeado todos los ámbitos creativos de NC-arte dándole incluso la temática al NC-LAB de este año.

Desde sus inicios, NC-arte se ha convertido en un sitio de encuentro para el arte, la cultura y la educación, donde la apuesta primordial es generar masa crítica. Esto ha sido posible gracias a todos aquellos artistas, educadores, curadores, investigadores, profesores, bailarines y personal que han compartido sus experiencias, dudas y saberes con nosotros. Queremos agradecer especialmente al público y a los estudiantes que nos visitan y permiten que NC-arte camine cada día un paso más adelante. A todos ustedes les dedicamos esta publicación, pues su huella está en cada una de sus páginas.

NC-arte es una iniciativa que cuenta con el apoyo de la Fundación Neme y otras entidades así como personas maravillosas que han permitido que este sueño se haga realidad. Muchas gracias por acompañarnos un año más y darnos la mano para los muchos otros que nos esperan en el futuro.

Claudia Segura
Directora / Curadora en jefe

As we do every year, we wish to celebrate with a publication on the exhibits and the educational programs that have taken place in 2016. This catalog serves as an archive of these experiences to establish new challenges for future times.

During 2016 the aim was to focus research within a conceptual framework that had “space” as its protagonist. This is not a trivial matter, because exhibits at NC-arte are characterized by being made *for a specific site*, compelling artists, curators, pedagogues and cultural agents involved in our activities to work directly with the place where we are located.

Hence, Nicolás Paris’ exhibition, *Petricor*—with which the year began— explored the notion of natural space as a dynamic container of changes and mutations. It was followed by the collective exhibit called *Hacia una nueva orilla [Towards a New Shore]*, this time imagining the possibilities that space in the universe offers: that celestial vault that contemplates us in an omnipresent way. The third project of the year, *El futuro no es de nadie todavía [The Future Belongs to No One]*, by Eugenio Ampudia, showed a compendium of works by the artist dealing with the notion of institutional space; by means of irony, the explicit and implicit characteristics of cultural venues and how one operates in them were shown. Finally, Do Ho Suh closed the year with the installation titled *Entre espacios [Between Spaces]*, which questioned architectural liminal spaces and how they are metaphors of existential rites of passage.

At NC-arte, we understand art as a possible tool for social transformation; therefore our work has been dedicated to create pedagogical methodologies in our Educational Project that show the numerous intersections of education with artistic practice. Following the conceptual framework of this year, the Educational Project has also taken “space” as its *leitmotiv*. Through more experimental workshops, mediation explorations that questioned the format itself, as well as more risky public programs, the notion of space has permeated all of the creative territories at NC-arte providing the theme to NC-LAB for this year.

From its beginnings NC-arte has become a meeting place for art, culture and education where the primary goal is to generate critical mass. This has been possible thanks to all those artists, educators, curators, researchers, teachers, dancers and staff who have shared their experiences, doubts and knowledge with us. We especially want to thank the public and students who visit us and allow NC-arte to walk one step further every day. To all of you we dedicate this publication, because your footprint is in each one of its pages.

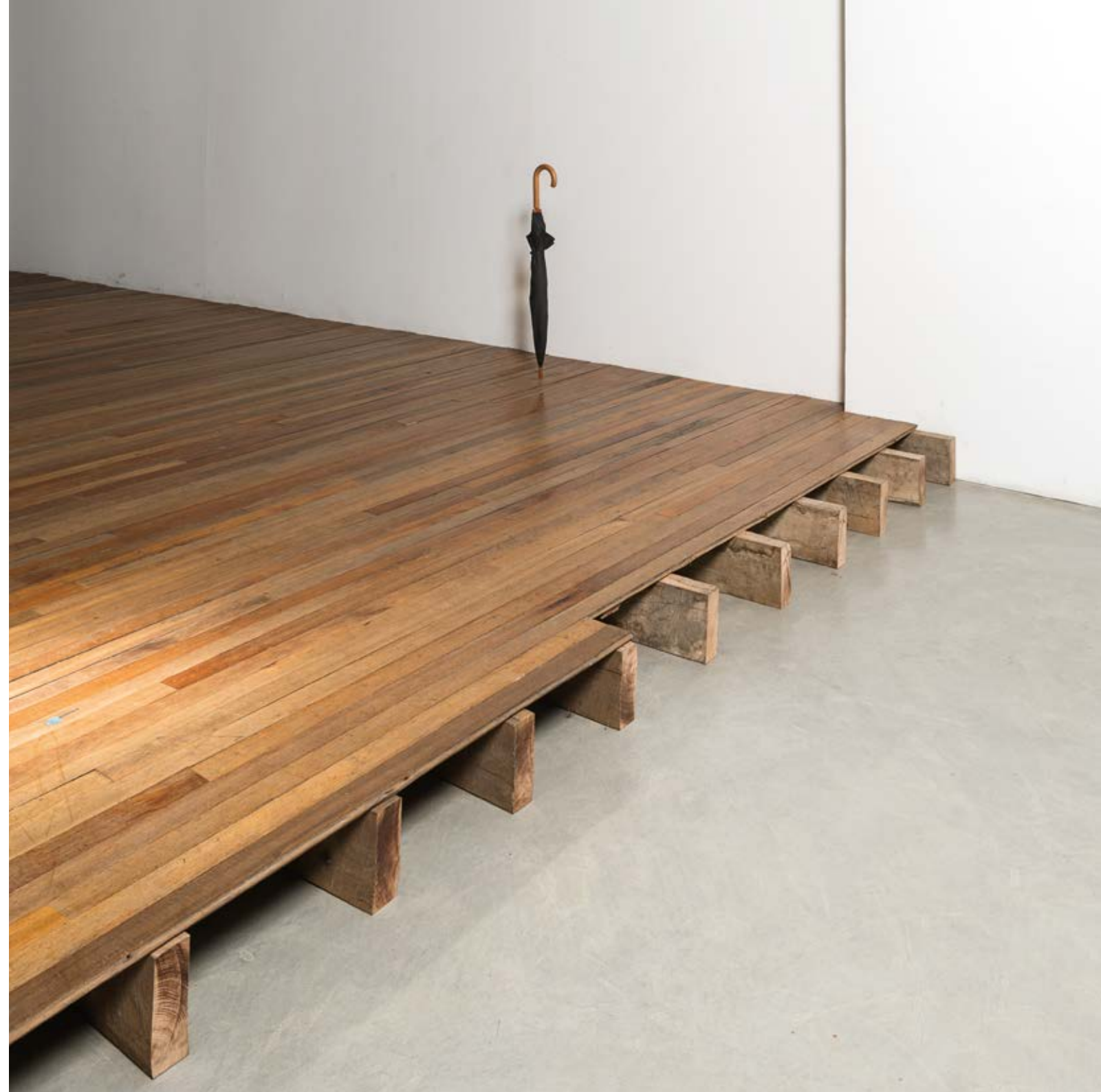
NC-arte is an initiative that enjoys the support of Fundación Neme and other entities as well as of the wonderful people who have made this dream come true. Thank you very much for joining us for another year and for giving us a hand with the many other years that await us in the future.

Claudia Segura
Director / Chief Curator

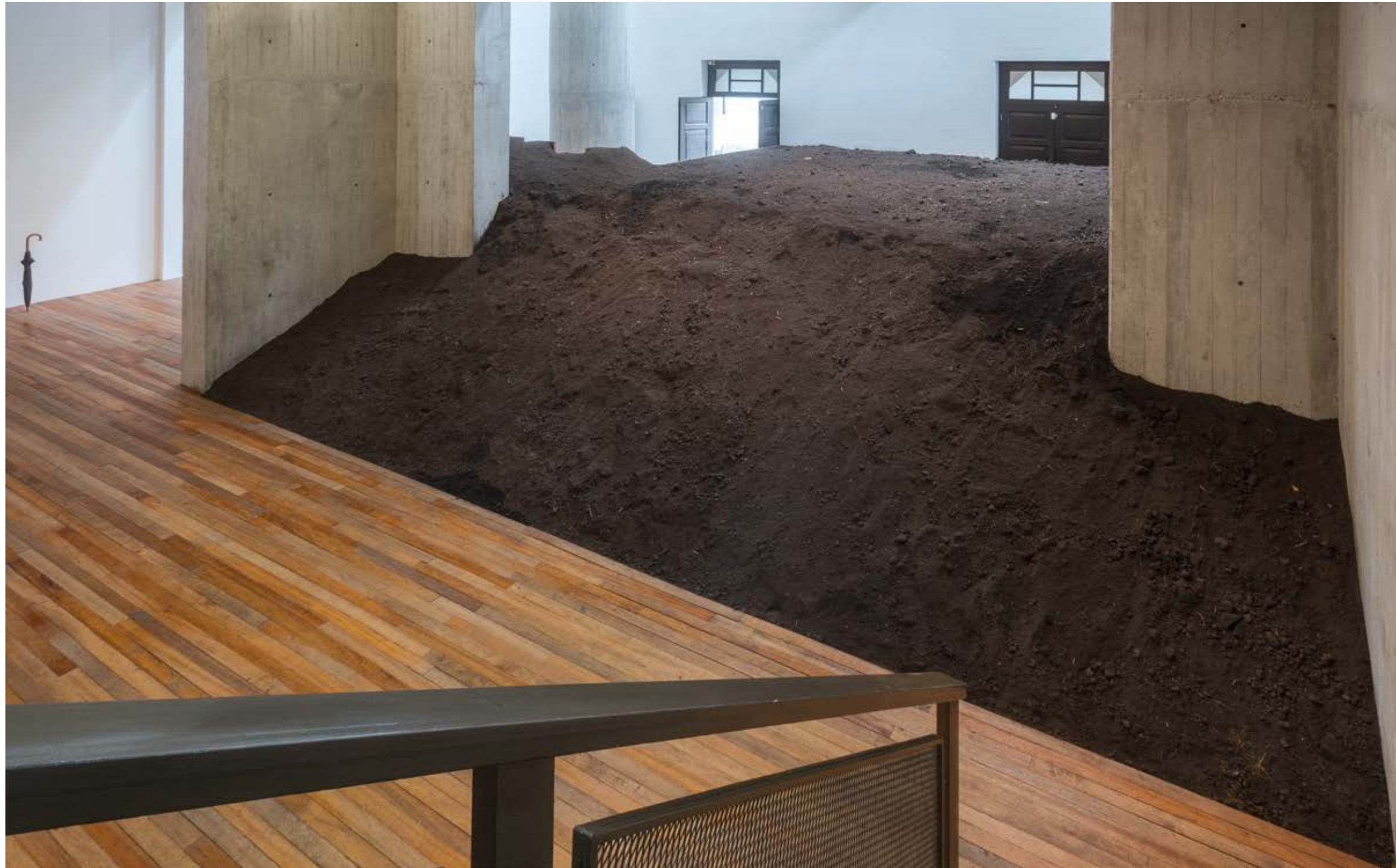
PETRICOR

NICOLÁS PARIS





Petricor. Instalación site specific, tierra, madera, plantas y objetos varios. 2016.



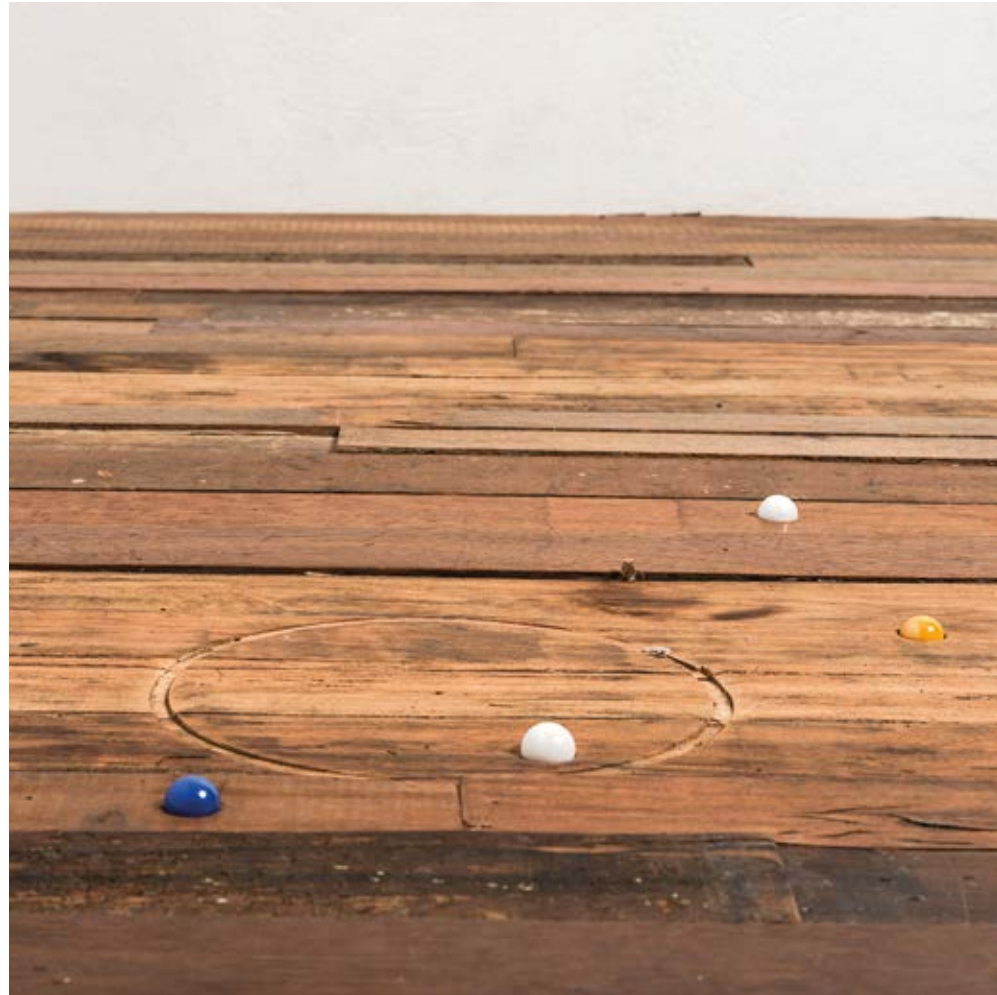






Petricor. Instalación *site specific*, tierra, madera, plantas y objetos varios. 2016. (Vista primer piso).







Petricor. Instalación, madera y objetos varios. 2016. (Vista segundo piso).







PETRICOR

Curaduría: Claudia Segura

*Nosotros los occidentales vemos los árboles
pero no percibimos el bosque.*

Leonardo Boff

Pensar es un acto, sentir es un hecho.

Clarice Lispector. *Hora da estrela*, 1998

Petricor se presenta como un proyecto *in situ* para NC-arte en el que el tiempo y el espacio propios de una muestra de arte contemporáneo se ponen en entredicho. El lugar se transforma en un aula para la contemplación y el análisis de la naturaleza que va cambiando a lo largo de los meses de la muestra. Del mismo modo, el propio proceso de la obra no tiene un inicio ni un fin, sino que se desarrolla de forma paralela con el curso de la exposición. La sala expositiva se cubre parcialmente por un entramado de maderas recicladas —extraídas de suelos de casas de Bogotá— que forman protuberancias y escondites húmedos donde se hallan diversas plantas. El espectador podrá recorrer un espacio orgánico, hundirse en el olor de la tierra y observar meticulosamente cómo crecen las ramas que cohabitan en este gran jardín.

El término *petricor* tiene sus orígenes en la palabra griega compuesta por *petra*: piedra e *ichor*: el fluido que corría por las venas de los dioses griegos según la mitología helenística. El vocablo fue acuñado en 1964 por los científicos Isabel Joy Bear y Roderick G. Thomas en un artículo para la revista *Nature* en el que

describen aquel olor tan particular que emana de la tierra y los campos justo después de la lluvia. Aseguran que el aroma procede de aceites segregados por algunas plantas que durante períodos secos impregnan el suelo rocoso y son absorbidos por superficies arcillosas. Cuando caen las gotas, el aceite se libera en el aire y la colisión entre agua y brisa genera lo que podríamos llamar «una lluvia al revés» en la que los átomos del aceite se dispersan en el espacio y desgranar ese olor tan agradable que solo podía ser sangre divina.

En *Petricor* el arte acontece en medio de las conexiones que ocurren en el espacio: elementos naturales deslocalizados, espacios por navegar en donde el cuerpo se mueve de otra manera, sentidos que deben activarse para comprender y acomodar los ojos, la nariz, los oídos y las manos. Es precisamente ese desplazamiento al que nos invita Nicolás Paris: nos abre las pupilas y nos sumerge en un espacio que huele a tierra húmeda ya lluvia que acaricia el musgo y los tallos. Habitar un lugar en el que la verdad emocional pueda tener el mismo valor que una verdad científica y observar, de forma asombrosa, que muchas veces ambas

operan de igual manera. El artista nos aleja de querer captar las cosas únicamente por lo que son: las plantas no solo son plantas. Así, la obra nos obliga a entender el conjunto de relaciones que se desprenden de ellas; tal y como afirma Bruno Munari: «un árbol es la lenta explosión de una semilla». *Petricor* se convierte en una parada: la velocidad cotidiana se ralentiza a través de una observación que reclama la pausa.

La muestra también cuestiona las estructuras expositivas dadas: *Petricor* quiere ser un proyecto pedagógico de continuidad y una exposición en la que diferentes temporalidades se trenzan. Por ello cuenta con la participación de biólogos, arquitectos, docentes, agricultores, jardineros, directores de teatro, gestores sociales, filósofos, líderes ambientales, curadores y estudiantes, entre otros, quienes intercambian saberes y dan forma a este nuevo reto.

Simulando una escuela peripatética, el lugar de aprendizaje se articula caminando. Es un proyecto inconcluso, de devenir constante, un recorrido que trata de reunir lo indefinido y aleatorio con lo universal y permanente. En cierta forma, la posibilidad del artista de hacer cosas y dejarlas para que otros las vuelvan a nombrar, intervenir y finalmente hacer de nuevo. Compartir el descubrir de la naturaleza y localizar un nuevo árbol cada vez: en el suelo, en la tierra y en los objetos orgánicos que imagina el artista.

La exposición *Petricor* es un salón de trueque en el que los pupitres son plantas y las sillas listones de madera, en palabras del artista: «Un salón de clase para la dislexia: con orden invertido, mutación, sustitución, procesos erráticos, saltos de línea; un espacio que asume la incapacidad».

PETRICOR

Curated by Claudia Segura

*We Westerners see the trees
but can't perceive the forest.*
Leonardo Boff

Thinking is an act, feeling is a fact.
Clarice Lispector, *Hora da estrela*, 1998

Petricor is presented as an on-site project for NC-arte in which the time and space typical of a contemporary art exhibition are called into question. The place becomes a classroom for the contemplation and analysis of nature that changes throughout the months of the show. In the same way, the process of the work itself does not have a beginning or an end, but is developed in parallel with the course of the exhibition. The exhibition room is partially covered by a framework of recycled wood, extracted from the floors of houses in Bogota, which form protuberances and humid hiding places in which several plants can be found. The spectator is able to walk through an organic space, sink into the smell of the earth and meticulously observe how the branches that cohabit within this large garden grow.

The term *petricor* has its origins in the Greek word composed of *petra*: stone and *ichor*: the fluid that ran through the veins of the Greek gods according to Hellenistic mythology. The term was coined in 1964 by scientists Isabel Joy Bear and Roderick G. Thomas in an article for the journal *Nature*, in which they described that particular smell that emanates from the

land and fields just after rainfall. They assure us that the aroma comes from oils segregated by some plants that during dry periods impregnate the rocky soil and are absorbed by clay surfaces. When the drops fall, the oil is released into the air and the collision between water and the breeze generates what we might call “an upside-down rain” in which the atoms of the oil disperse in space and give off a smell so pleasant that it alone could be divine blood.

In *Petricor* art happens in the middle of the connections that occur in space: delocalized natural elements, spaces to navigate where the body moves in another way, senses that must be activated to understand and accommodate the eyes, nose, ears and hands. It is precisely this movement to which Nicolás Paris invites us: he opens our eyes and immerses us in a space that smells of damp earth and the rain that caresses the moss and stems. To inhabit a place where emotional truth can have the same value as scientific truth and observe, in an amazing way, that often both operate in the same way. The artist distances us from wanting to grasp things solely for what they are: plants are not

only plants. Thus the work forces us to understand the set of relationships that results. As Bruno Munari states: "a tree is the slow explosion of a seed". *Petricor* becomes a stop: that quotidian pace is slowed through an observation that calls for pause.

The exhibition also questions the given exhibition structures: *Petricor* wants to be a pedagogical project of continuity and an exhibition in which different temporalities are twisted. For this reason, it counts on the participation of biologists, architects, teachers, farmers, gardeners, theater directors, social managers, philosophers, environmental leaders, curators and students, among others, who exchange knowledge and shape this new challenge.

Simulating a peripatetic school, the learning place is articulated by walking. It is an unfinished project, of constant becoming, a journey that tries to gather the indefinite and random with the universal and permanent. In a way, the artist's ability to do things and leave them for others to name, to intervene and finally re-do. To share the discovery of nature and locate a new tree each time: in the ground, on land and in organic objects imagined by the artist.



The exhibition *Petricor* is a barter room in which the desks are plants and chairs wooden slats, in the artist's words: "A classroom for dyslexia: inverted order, mutation, substitution, erratic processes, line breaks. A space that assumes incapacity."

Ahora, y después de 8 años sin exponer en Bogotá (la primera exposición fue cuando presenté el proyecto *Doble Faz*), empecé esta semana el proceso de montaje de un proyecto en una fundación de arte contemporáneo. Voy a transformar el lugar en un salón de clase para contemplar cómo opera la naturaleza. Será un gran entablado de madera reciclado de casas ya demolidas, el cual trabajaré como una gran superficie escultórica sobre la cual se podrá caminar. Casi toda la superficie tendrá tierra fresca por debajo y en algunas partes crecerán hongos, helechos y piezas que simulan la geometría y las estructuras de crecimiento en la naturaleza. La tierra húmeda olerá como si acabará de llover; ese fenómeno se llama *Petricor* y será el título de la muestra.

Para el desarrollo del programa público, el proyecto contempla una alianza con el Jardín Botánico de Bogotá, colaboración con profesores de algunas escuelas de la localidad y habitantes del barrio.

Nicolás Paris

Una bellota de roble yace sobre el pasto. Al lado, un árbol viejo, nudoso, robusto, sobreviviente a inviernos y veranos. No es flexible como el bambú, pero los elementos no han podido quebrarlo. Nadie le ha enseñado nada y, sin embargo, lo sabe todo. Su esfera, sus tareas y su misión son claras: están inscritas en el código que le dio la vida. Sabe desde el nacimiento qué es lo que puede hacer. En un planeta relativamente joven su nivel evolutivo es avanzado: se alimenta de luz y agua.

Tal vez la bellota no sabe que puede ser un árbol, aún cuando este hecho no sea verificable. Vive su existencia redonda y sin temerle a la muerte, no tiene razones para la duda. Cambiará sin tribulaciones ni hondos análisis su naturaleza de semilla y se convertirá en árbol. Parecido al que le dio la vida y, siempre, distinto.

El árbol es su maestro, sin explicaciones. La bellota saldrá de su coraza y continuará con la transformación que la energía le ha deparado en el tiempo y el espacio. El árbol y la bellota experimentan su lenta explosión, su vida sin pretensiones, su lección sin palabras. No somos tan sabios como el árbol pero podemos aprender a equivocarnos correctamente. Todo maestro es incapaz de transmitir por completo lo que ha experimentado, lo que ha vivido: tal vez ese es el valor del conocimiento desposeído. Si la bellota no se transforma, jamás será árbol.

El mejor maestro es la experiencia. La lección es una lógica casual dentro de un salón de clase que no pertenece a ninguna institución. Como la bellota, como el árbol. El ingenio ignorante que recuerda qué es y por qué está aquí. Casi nunca avanzar es ir hacia adelante.

Álvaro Robledo y Nicolás Paris

Sembrar: llenar un lugar de cosas que se esparcen o se ponen en abundancia y sin orden. Esparcir al vuelo para que germine algo.

Sentada junto a mi abuela en el porche de su casa, mientras observábamos las ramas en movimiento bajo una lluvia de mitad de verano, me dijo que cuando vivió en Etiopía aprendió a leer la naturaleza. Los ciclos de las plantas, el ir y venir de las flores, la sequedad repentina de los musgos justo antes de la aridez, la estampida de los pájaros cuando amenazaba una tormenta. Me contó que el pueblo fue visitado en muchas ocasiones por sus exuberantes formaciones naturales pero no todo el mundo podía entrar. Tal y como dictaba la leyenda, solo accedían aquellos que eran amigos y se sabía quiénes eran porque olían a tierra mojada. Un aroma liviano y único que les permitía recordar lo conocido, aquello que llegaba sin avisar e invadía todo el valle.

Hay una cita de Theodor W. Adorno que dice así: “Como en la música, también en la naturaleza aparece la belleza como un relámpago, para desaparecer inmediatamente cuando se intenta convertirla en algo firme, en una cosa”. Transformar ese aroma en un objeto podría parecer imposible, pues no se trata de algo tangible, sino de lo que ocurre mientras uno lo huele, lo camina y observa. El tiempo es un factor necesario para poder captar ese momento.

Lo que llamamos naturaleza es un proceso complejo de relaciones y proyecciones que los humanos hemos construido para vincularnos con la comunidad de plantas y animales que nos rodean. La escritura de nuestro nombre en el tronco de un árbol, en la hoja de un agave, es un gesto arcaico que nos inscribe en

la naturaleza, al tiempo que nos distancia de ella y la marca como nuestra.

Creemos que nos hemos separado de eso que llamamos naturaleza, la analizamos porque la tenemos enfrente, hemos asumido que no hacemos parte de ella, podemos verla, aunque para verla es necesaria la luz. Dice el dicho que no hay dos paisajes más distintos que el mismo paisaje bajo dos cielos diferentes.

La naturaleza cambia y el cambio es, en sí mismo, un aspecto intrínseco de nuestra experiencia del campo, del paisaje. Hay una conversación a través de poemas entre los escritores isabelinos Christopher Marlowe y Walter Raleigh que da cuenta de esa relación dual que tenemos con la naturaleza. En el poema de Marlowe, “The Passionate Shepherd to his Love” [El pastor apasionado], un pastor invita a su enamorada a que vivan juntos en el campo para poder disfrutar de su belleza y encantos. En el poema de Raleigh, “The Nymph Reply” [La respuesta de la ninfa], la enamorada responde con una negativa a la invitación ingenua del pastor. La ninfa del bosque sabe por experiencia que la vida en el campo no es como en los meses de exuberante primavera o los de abundancia en el verano. Si no envejecieran y no tuvieran necesidades, la ninfa aceptaría la invitación, pero la naturaleza, así como los enamorados, también se torna hostil y se marchita.

Años después, el poeta William Carlos Williams también le dará la razón a Raleigh cuando escribe en su poema “Raleigh was right”, que “fue hace mucho tiempo que la gente del campo cultivó con pensamientos florecidos y bolsillos holgados, ahora los bolsillos y los pensamientos están vacíos y el campo no trae paz”. Es natural estar de acuerdo con Raleigh, lo romántico se

contradice con lo práctico. Hemos mantenido una relación doble con la naturaleza. Por un lado, la asumimos como algo idílico, un objeto de contemplación que no ha sido afectado por nuestro contacto y absortos la admiramos como si fuera la antítesis de la cultura. Por otro lado, asumimos que la hemos dominado porque la hemos usufructuado de forma desmedida. Pero los jardines son una mediación entre la naturaleza y el espectador, objetaría alguno. Son una especie de *reserva natural* que conscientemente creamos cuando ya hemos sacrificado todo alrededor por la necesidad.

Para poetas como el alemán Friedrich Hölderlin o su predecesor checo Rainer Maria Rilke, la naturaleza era lo que les permitía conectarse con su esencia. De alguna manera, aquello fundamental para entender la práctica de su cotidianidad. Así, práctica y romanticismo no parecían estar tan alejados. Claro está, la naturaleza como un lugar que se enunciaba a sí misma era abrazada en su totalidad, con sus tragedias y devenires. Fieles a la propia evolución de las plantas y los ríos que nacen y mueren de forma cíclica. El paisaje se describe a menudo en sus poemas como una espiral, más allá del horror y la belleza, aquello que se repite incansablemente. Esta idea de perennidad ligada a la reiteración y voluntad de perpetuación es precisamente lo natural del paisaje. En estas reglas que se suceden una tras otra, entendemos cómo la naturaleza sigue fórmulas geométricas, crecimientos rizomáticos que desencadenan en una conversión constante. De tal modo que la propia planta se convierte en materia orgánica para que otra planta pueda crecer. La hostilidad de la naturaleza forma parte intrínseca de ella, es un lugar ajeno al hombre, donde la adaptación es un reto y el uso debe regirse por sus leyes.

En su ensayo *Caminos de bosque*, Martin Heidegger inicia el prólogo con estas palabras:

“‘Holz’ [madera, leña] es un antiguo nombre para el bosque. En el bosque hay caminos, por lo general medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado. Es a estos caminos a los que se llama ‘Holzwege’ [caminos de bosque, que se pierden en el bosque]. Cada uno de ellos sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque. Muchas veces parece como si fueran iguales, pero es una mera apariencia. Los leñadores y guardabosques conocen los caminos. Ellos saben lo que significa encontrarse en un camino que se pierde en el bosque”.

Huir de la exotización del campo. La idea de naturaleza que se ha formado por la reciente deriva neorrural —aquella que profesa la necesidad de la vuelta al campo— compone una representación de la naturaleza que se ha hecho a lo largo de una vasta empresa histórica de acumulación de conocimientos y opiniones, de descripciones, y de la experiencia de viajeros y colonizadores. Una instrumentalización del paisaje y del territorio que se limitan a ser receptáculos de proyecciones subjetivas. En parte por la desconexión que sufre la sociedad contemporánea con su entorno natural. Lo importante es diferenciar esa ficción bucólica de la naturaleza y aceptarla tal y como se nos presenta.

Hay una idea muy común, hasta sentimental, de que somos uno con la naturaleza. Pero tal vez lo único que nos une a la naturaleza sea la muerte, y justo esa es la razón para mantener una actitud crítica hacia ella. Otra forma de verlo es como decía el escultor Naum Gabo: “No hay nada en la naturaleza que no esté en nosotros”. El carácter transitorio de las cosas, como un

olor, la poética en la rebelión imperceptible de una planta que crece donde no debe, la conexión entre especies distintas, sistemas de vida aparentemente incompatibles, sugiere otro tipo de política, un trabajo en contra de los impulsos ordenadores.

Walter de Maria está convencido de que los desastres naturales se comprenden de forma errónea. Su artículo "On the Importance of Natural Disasters" [Sobre la importancia de los desastres naturales], escrito en mayo de 1960, toma los terremotos, los *tsunamis*, los tifones, entre otras sacudidas, como momentos excepcionales, de experiencias extraordinarias que reactivan la naturaleza. Es lo impredecible de estos acontecimientos lo que intenta retar en sus obras, aunque — como él afirma— a veces se le escurra entre los dedos.

Los ciudadanos creemos que las fuerzas de la naturaleza se pueden mantener a raya. Como si el continuo proceso de crecimiento y decadencia que llamamos naturaleza se pudiera suspender, o contener por medio de la imposición de un orden o una lógica estable. En el campo uno ni se pregunta si debe o no debe hacer el trabajo, simplemente hay que hacerlo porque nuestra lógica no le dice nada a la naturaleza. En últimas, algo tan elemental como el trabajo de jardín —arrancar la maleza, podar las ramas para moldear el arbusto, barrer las hojas muertas, cortar la grama— solo revela los límites del agenciamiento humano. Esos rectángulos verdes que creamos entusiastas en unos cuantos metros, rápidamente subvierten cualquier ilusión nuestra de ser sus amos.

Hemos agotado a la naturaleza como metáfora, solo nos debería servir para cambiar nuestro punto de

vista. Hay que estar abierto a la posibilidad de que algo pueda emerger espontáneamente cualquier día en cualquier lado, nuestro compromiso con las plantas, con la naturaleza, no puede ser menos que eso. Hemos de vivir con el recelo de que hay una fuerza, como la que mencionas, la de un desastre natural, que en algún momento nos obligará a abandonar un lugar, nos hará salir de las márgenes y nos dejará afuera.

En los terrenos baldíos no hay adentro ni afuera, no hay buenas plantas ni malas hierbas, tan solo hay flujos de vida que se manifiestan a través de patrones de crecimiento sin estructura. Las matas de jardín son los seguidores y los fugitivos de nuestra cultura al mismo tiempo. Para el artista Lois Weinberger, lo que hace un jardín es que cualquier cosa que quiera y pueda crecer, crezca. Para él los mejores jardineros son aquellos que abandonan el jardín y lo ven como un lugar de calmada renunciación voluntaria, de no intervención, como un territorio perfectamente temporal y liminal. Dejar al suelo y sus bacterias, a los insectos y las plantas hacer su trabajo. Esto implica paciencia, ser capaces de esperar hasta que las plantas por sí mismas cubran el suelo.

Sembrar significa plantar semillas en la tierra para que crezcan, pero también debería significar distribución, esparcimiento. La transferencia es una inmiscuación, pasa de una forma u otra, como las semillas que viajan con el viento o son diseminadas por los pájaros. La cuestión es hacer contacto con lo que es extraño, foráneo y generar actos culturales compulsivos, como hace la naturaleza misma con cada rama que se bifurca y de cuyas puntas brotarán a su vez nuevos retoños.

Mariángela Méndez y Claudia Segura

Now, after 8 years without exhibiting in Bogotá (my first exhibition was when I presented the project *Doble Faz*), this week I began the process of setting up a project in a foundation for contemporary art. I will transform the place into a classroom in order to contemplate how nature operates. It will comprise a large plot of recycled wood from demolished houses, which will work as a large sculptural surface on which to walk. Almost all of the surface will have fresh soil underneath and in some parts mushrooms, ferns and pieces that simulate the geometry and structures of growth in nature will grow. The damp earth will smell as if it has just rained; this phenomenon is called *Petricor*, and will be the title of the show.

For the development of the public program, the project envisages an alliance with the Botanical Garden of Bogotá, a collaboration with the teachers of various local schools and the inhabitants of the neighborhood.

Nicolás Paris

An acorn from an oak tree lies on the grass. At its side, an old tree, knotty, robust, a survivor of winters and summers. It may not be flexible like bamboo, but the elements have not been able to break it. No one has taught it anything, yet it knows everything. Its sphere, tasks and mission are clear: they are inscribed in the code that gave it life. He knows from birth what he is able to do. On a relatively young planet its evolutionary level is advanced: it feeds on light and water.

Perhaps the acorn does not know that it can be a tree, even if this fact is not verifiable. It lives its round existence and without fearing death, has no reason for doubt. It will change, without trials and any deep analysis, its nature as a seed and become a tree. Similar to the one that gave it life yet, as always, different.

The tree is its teacher, without explanations. The acorn will come out of its cuirass and will continue in the transformation that the energy has given it in time and space. The tree and the acorn experience its slow explosion, its life without pretensions, its lesson without words. We are not as wise as the tree but we can learn to make the right mistakes. Every teacher is unable to fully convey what he has experienced, what he has lived: perhaps that is the value of dispossessed knowledge. If the acorn does not transform, it will never be a tree.

Experience is the best of teachers. The lesson constitutes a casual logic within a classroom that does not belong to any institution. Like the acorn, like the tree. The ignorant wit who remembers what he is and why he is here. Almost never moving forward is going forward.

Álvaro Robledo and Nicolás Paris

Sowing: to fill a place with things that are scattered or placed in abundance, and without order. Spread in flight to germinate something.

Sitting next to my grandmother on the porch of her house, we watched the moving branches under the mid-summer rain, and she told me that when she lived in Ethiopia she learned to read nature. The cycles of plants, the coming and going of flowers, the sudden dryness of the moss just before the aridity, the stampede of the birds when a storm threatened. She told me that the town was visited on many occasions by exuberant natural formations, but that not everyone could enter. As legend dictates, only those who were friends entered, and they knew who they were because they smelled of wet soil. It was a light and unique aroma that allowed them to remember the known, that which arrived without warning and invaded the whole valley.

There is a quotation from Theodor W. Adorno, which reads as follows: "As in music, beauty also appears in nature as a flash of lightning, only to disappear immediately when one tries to make it into something firm." Transforming this aroma into an object might seem impossible, for it is not something tangible, but is something that happens while you smell it, walk it and observe it. Time is a necessary factor in capturing that moment.

What we call nature is a complex process of relationships and projections that humans have built to bond with the community of plants and animals around us. The writing of our name on the trunk of a tree, on the leaf of an agave, is an archaic gesture that inscribes us in nature, distancing us from it while marking it as ours.

We believe that we have separated ourselves from what we call nature, we analyze it because we

have it in front of us, we assume that we are not part of it, we can see it, although to see it, light is necessary. It is said that there are no two landscapes more distinct than the same landscape under two different skies.

Nature changes and change is, in itself, an intrinsic aspect of our experience of the countryside, of the landscape. There is a conversation in poetry that took place between the Elizabethan writers Christopher Marlowe and Walter Raleigh that accounts for the dual relationship we have with nature. In Marlowe's poem, *The Passionate Shepherd to his Love*, a pastor invites his lover to live with him in the countryside, to enjoy its beauty and charms. In Raleigh's poem *The Nymph's Reply to the Shepherd*, the girl responds with a refusal of the pastor's naive invitation. The forest nymph knows from experience that life in the countryside is not that of the months of lush spring or summer abundance. If they did not age and had no needs, the nymph would accept the invitation, but nature, as well as lovers, also becomes hostile and withers.

Years later, the poet William Carlos Williams would also agree with Raleigh and write in his poem *Raleigh was right* that "the people of the field long ago cultivated with flowered thoughts and baggy pockets, now the pockets and their thoughts are empty and the field no longer brings peace." It is natural to agree with Raleigh – the romantic is contradicted by the practical. We have maintained a double relationship with nature. On the one hand, we assume it to be something idyllic, an object of contemplation that has not been affected by our contact; absorbed we admire it as if it were the antithesis of culture. On the other hand, we assume that we have dominated it because we have used it in an unreasonable way. But



gardens are a mediation between nature and the spectator, making one an object. They are a kind of natural reserve that we consciously create when we have already sacrificed all that surrounds us by necessity.

For poets like the German Friedrich Hölderlin or his Czech predecessor Rainer Maria Rilke, nature allowed them to connect with their essence. Somehow, it was fundamental to understanding the practice of their daily lives. Thus practice and romanticism did not seem to be so far apart. Of course, nature as a place that enunciated itself was embraced in its entirety, with its tragedies and its devenir. Faithful to the very evolution of plants and rivers that are born and die cyclically. The landscape is often described in his poems as a spiral, beyond horror and beauty, that which is repeated untiringly. This idea of permanence in reiteration and the will to perpetuation

is precisely the natural of the landscape. In these rules that follow one after another, we understand how nature follows geometric formulas, rhizomatic growths that trigger constant conversion, in such a way that the plant itself becomes organic matter so that another plant can grow. The hostility of nature is an intrinsic part of this, it is a place alien to man, where adaptation is a challenge and its use must be governed by its laws.

In his essay *Woodpaths*, Martin Heidegger begins the prologue with these words: "Wood is an old name for a forest. In the wood there are paths that mostly wind along until they end quite suddenly in an impenetrable thicket. These are called woodpaths. Each goes its own peculiar way, but within the same forest. Often it seems as though one were identical to another. Yet it only seems so. Woodcutters and foresters are familiar with these paths. They know what it means to be on a 'woodpath'."

Escape the exoticization of the countryside. The idea of nature that has been formed by the recent neo-rural drift – that which professes a need to return to the field – composes a representation of nature that has been made throughout a vast historical enterprise of the accumulation of knowledge and opinions, of descriptions, and of the experience of travelers and settlers. An instrumentalization of the landscape and territory, limited upon being the receptacles of subjective projections, in part because of the disconnection suffered by contemporary society from its natural environment. The important thing is to differentiate this bucolic fiction from nature and accept it as it is presented to us.

There is a very common, even sentimental idea that we are one with nature. But perhaps the only thing

that binds us with nature is death, and this is indeed the reason why we need to maintain a critical attitude toward it. Another way to see it is, as the sculptor Naum Gabo said, that "There is nothing in nature that is not in us". The transient nature of things, such as an odor, poetics in the imperceptible rebellion of a plant growing where it shouldn't, the connections between different species, seemingly incompatible systems of life, suggests another type of policy, a work that goes against computing impulses.

Walter de Maria is convinced that natural disasters are misunderstood. His paper "On the Importance of Natural Disasters", published in May 1960, takes earthquakes, tsunamis and typhoons, among other shocks, as exceptional moments of extraordinary experiences that reactivate nature. It is the unpredictability of these events that he tries to challenge in his works, although, as he affirms, it sometimes runs through his fingers.

We city people believe that the forces of nature can be kept at bay. As if the continuous processes of growth and decay that we call nature could be suspended, or contained by the imposition of a stable order or logic. In the field one does not even wonder if he should or should not do the job, it simply has to be done because our logic says nothing to nature. In the end, something as elemental as gardening – hoeing the weeds, pruning the branches to shape the bush, sweeping the dead leaves, cutting the grass – only reveals the limits of human agency. Those green rectangles that we enthusiastically create inside a few meters quickly subvert any illusion of us being their masters.

We have exhausted nature as a metaphor, it should only serve to change our point of view. We must be open to the possibility that something may arise spontaneously any day, anywhere; our commitment to plants, to nature, cannot be any less than this. We must live with the suspicion that there is a force, like the one mentioned, that of a natural disaster, that at some point will force us to leave a place, will make us leave the margins and leave us outside.

In the wastelands there is no inside or outside, there are no good plants or weeds, there are only streams of life that manifest themselves through patterns of growth without structure. Garden weeds are the followers and fugitives of our culture at the same time. For the artist Lois Weinberger, what makes a garden is anything you wish and which can grow, and does so. For him, the best gardeners are those who leave the garden and see it as a place of calm voluntary renunciation, of nonintervention, as a perfectly temporal and liminal territory. Let the soil and its bacteria, insects and plants do their work. This involves patience, being able to wait until the plants cover the ground of their own accord.

To sow means to plant seeds in the ground for them to grow, but it should also mean distribution, recreation. A transfer is an immigration, it happens in one form or another, like the seeds that travel in the wind or are scattered by the birds. The issue is to make contact with what is strange, foreign, and to generate compulsive cultural acts, as nature does itself with each branch that forks and from its tips sprout new shoots.

Mariángela Méndez and Claudia Segura

HACIA UNA NUEVA ORILLA

JULIETA ARANDA
TANIA CANDIANI
ADRIANA CIUDAD
MARLON DE AZAMBUJA
REGINA DE MIGUEL
VICTOR GARCÉS
CÉSAR GONZÁLEZ
ALBERTO LEZACA
BASIM MAGDY
MAYANA REDIN
PEDRO TORRES
JAMES TURRELL
JUAN ZAMORA

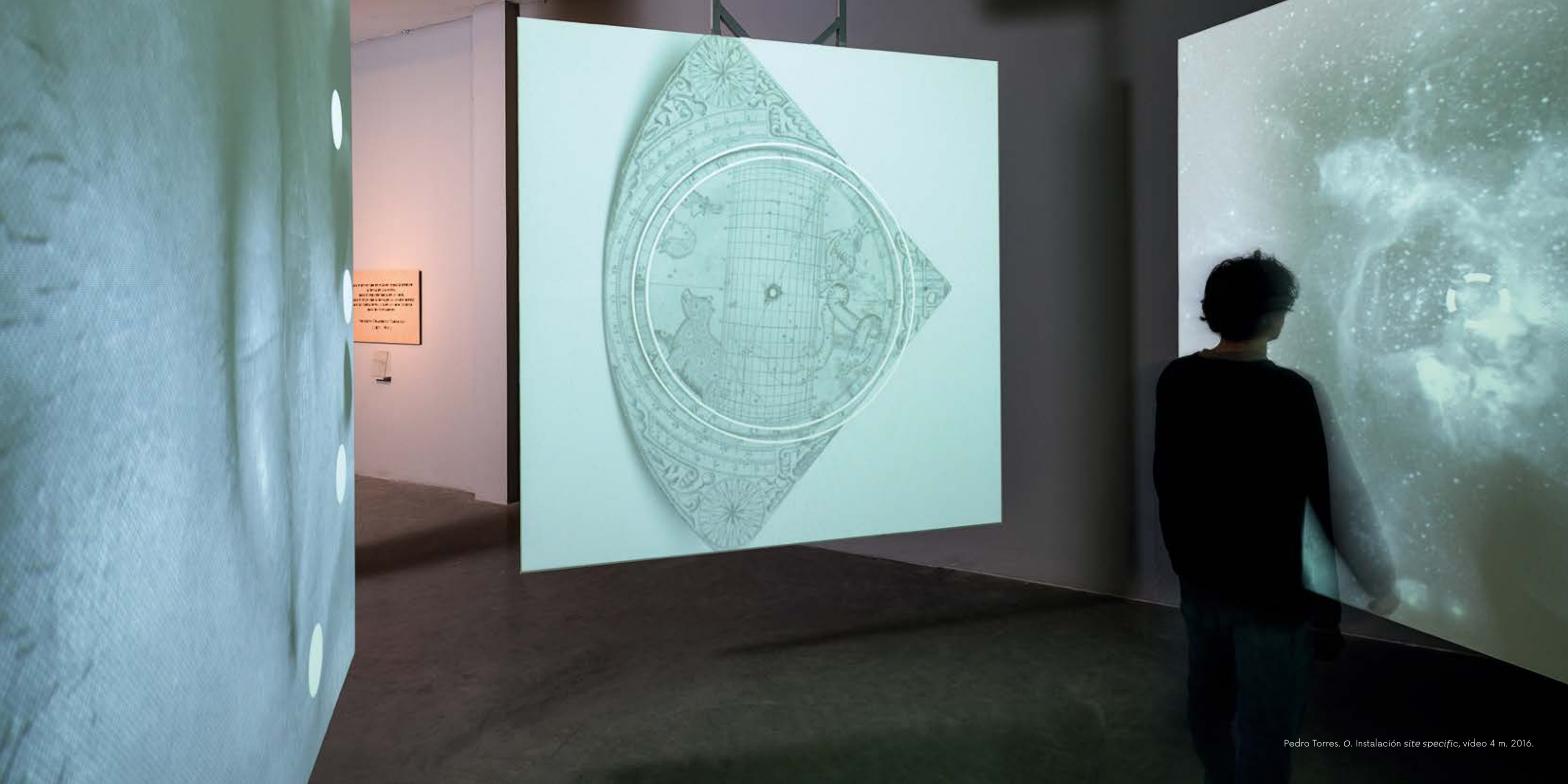


Adriana Ciudad. *Ninguna parte*. Instalación *site specific*, esculturas. 2016.





James Turrell. *Stuck Red/Stuck Blue*. Luz fluorescente. 1970.

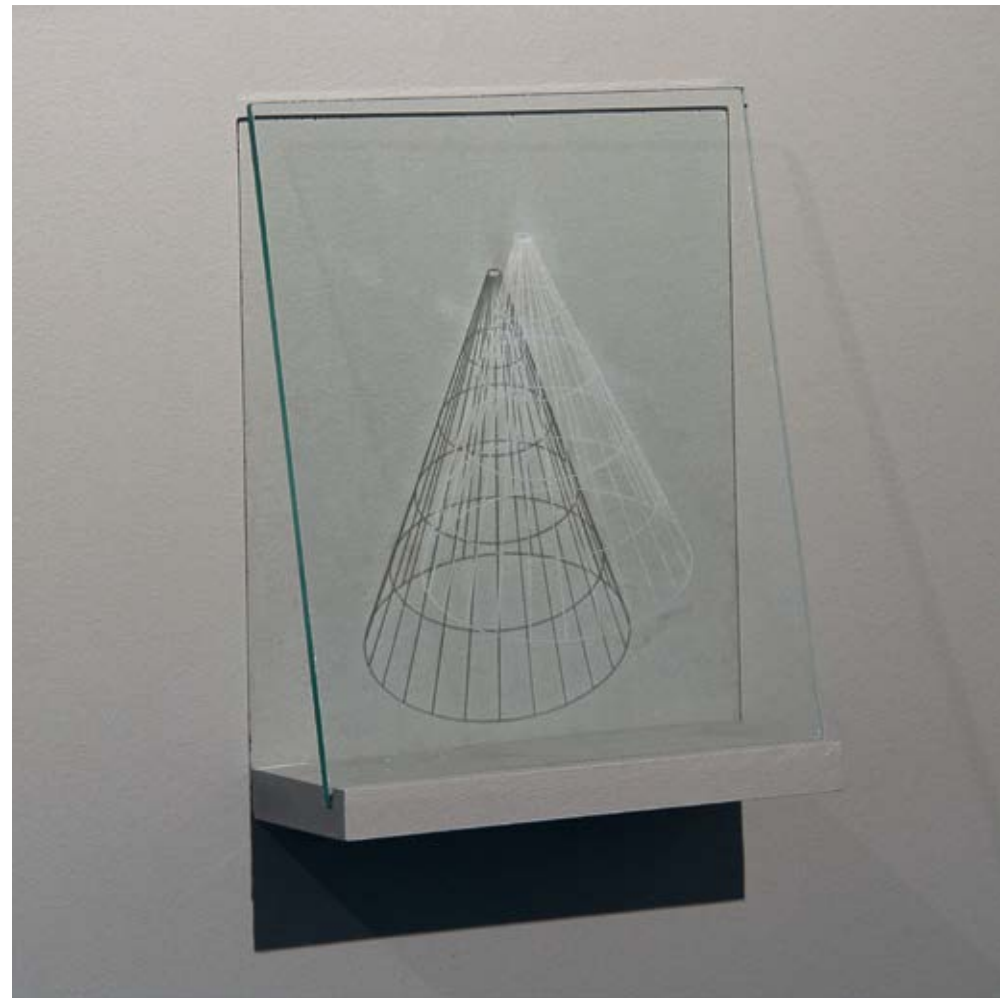


Pedro Torres. O. Instalación *site specific*, vídeo 4 m. 2016.

Cuando Tsiolkovsky considera el esquema de construcción de la primera estación espacial decide no colocar las plantas en el interior. Creía poco práctico que las personas y las plantas residieran en el mismo lugar. Según él, el espacio para la gente debía ser más seguro y más sólido que el de las plantas. Como las áreas habitacionales e invernaderos requieren diferente composición de aire, presión, humedad y temperatura, era mejor separarlas, pero teniéndolas conectadas.

De acuerdo con esta Tsiolkovsky propone tres tipos de estaciones espaciales:

- (1) con una sección dedicada a la vivienda de personas y plantas (invernaderos);
- (2) separadas las secciones de habitación y producción de la estación espacial, pero conectadas con puentes pequeños herméticamente cerrados;
- (3) módulos independientes para el espacio por el momento, aunque con conexiones herméticas para el tiempo en que la tecnología se desarrolla (a la gran escala actual).

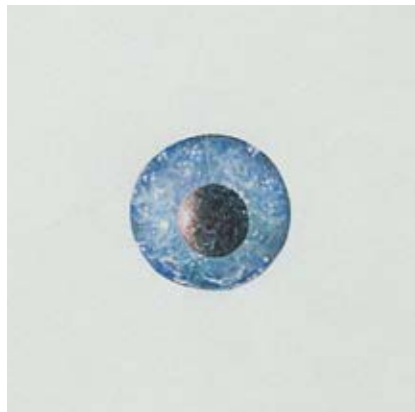
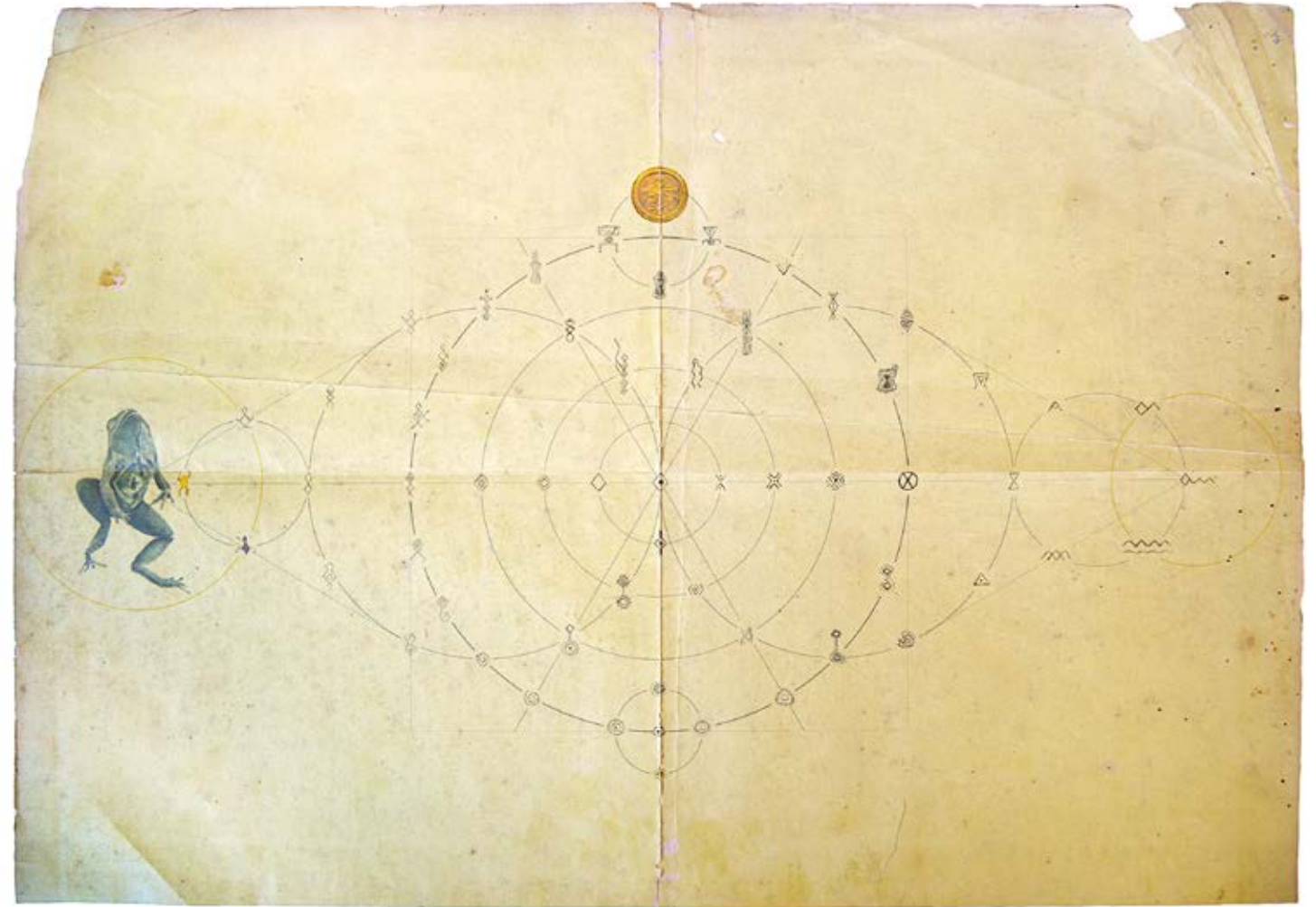


Tania Candiani. Geometría de estaciones espaciales, Tsiolkovsky 1917. Escultura, madera, vidrio. 2014 – 2016.





Alberto Lezaca. 304 no es 309. Instalación site specific, fotografía, pintura, escultura. 2016.



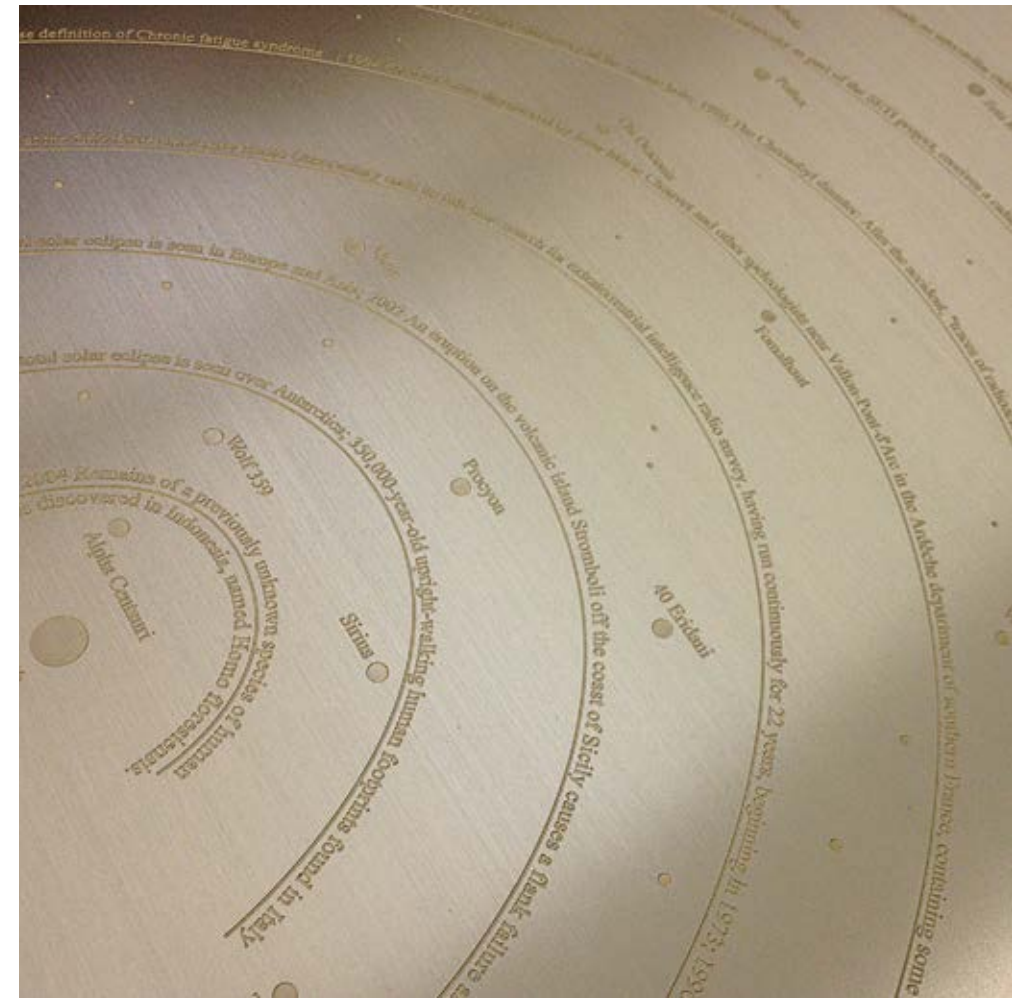
Juan Zamora. *le-Sua*. Instalación *site specific*, dibujos. 2016.



Basim Magdy. *Turtles all the way down [Tortugas hasta abajo]*. Instalación, vídeo Super 8 film, 10 m. 9 s, escultura, dibujo. 2009.



Basim Magdy. *What Lies Beyond [Lo que está más allá]*. 3 Polaroids enmarcadas. 2009.



Regina de Miguel. *Voices of Vanishing Worlds [Voces de mundos que se desvanecen]*. Instalación, fotografías, vídeo. 2013.



Las ondas electromagnéticas a diferencia de las ondas mecánicas en que éstas no requieren un medio para propagarse. Esto quiere decir que las ondas electromagnéticas pueden viajar no sólo a través del aire y materiales sólidos, sino también a través del espacio vacío.

..imagen infrarroja.

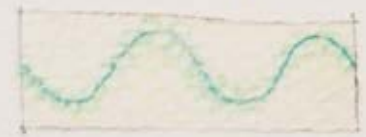
- gravedad.

· más energía.



los electrones y los protones son partículas opuestamente cargadas que reaccionan tanto a campos eléctricos como magnéticos.

· menos energía.



· axis.



· spin.

· datos infrarrojos.
· electromagnetismo.



· núcleo.

· orbital atómico.

· datos ópticos.

La espectroscopia proporciona a los astrofísicos los datos que necesitan para verificar que la luz y la radiación pueden determinar qué tan caliente arde una estrella, estudiar las condiciones en que se crean y de qué están compuestas, verificar si la atmósfera de un planeta podría albergar la vida, medir qué tan rápido gira un hoyo negro,





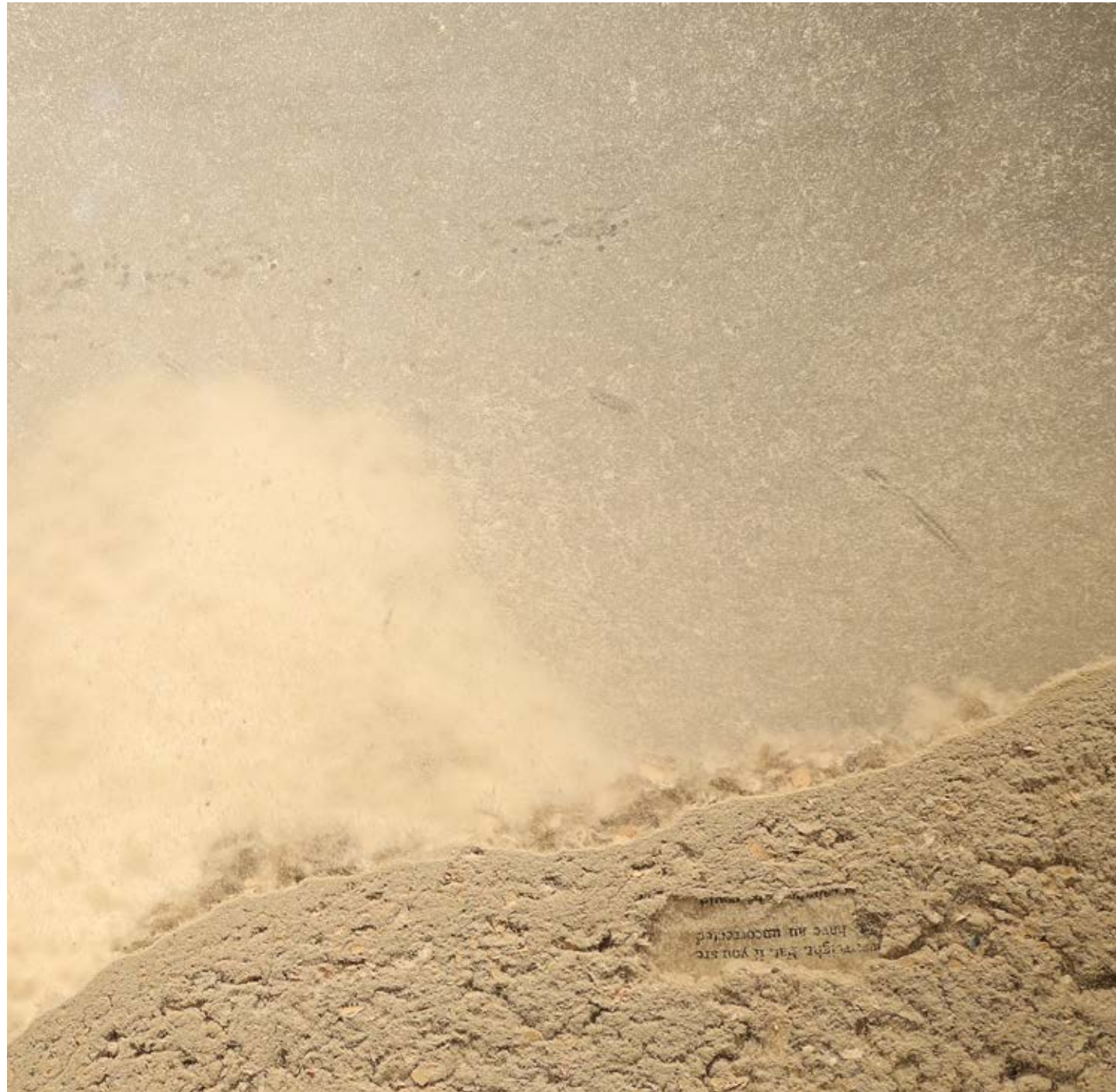
Victor Garcés. *He aquí ese algo*. Video-escultura, loop animado 45s. 2016.



Marlon de Azambuja. *Nuevo universo*. Instalación participativa, sellos de colores. 2016.



Julieta Aranda. *There Has Been a Miscalculation (flattened ammunition)*
[*Ha habido un error de cálculo (municiones aplastadas)*] Fotografías, escultura. 2008.



Julieta Aranda. *There Has Been a Miscalculation (flattened ammunition) [Ha habido un error de cálculo (municiones aplastadas)]*. Fotografías, escultura. 2008.

HACIA UNA NUEVA ORILLA

Curaduría: Claudia Segura

Hacia una nueva orilla

A muchos años luz en el espacio

Te esperaré

Donde los pies humanos no han pisado nunca

Donde los ojos humanos no han mirado nunca

Construiré un mundo de sueños abstractos

Y te esperaré

En el reino del mañana

Tomaremos el timón

De una nueva nave

Como el chasquido del látigo

Estaremos de repente en camino

Y viajando a la velocidad de la luz

Hacia una nueva orilla.

Sun Ra. Canción del álbum: *Strange Celestial Road* de The Sun Ra Arkestra, New York, 1979.

Hacia una nueva orilla explora la percepción que tenemos del universo, esa cúpula que existe sobre nosotros y a la que miramos con asombro y curiosidad. ¿Qué connotaciones tiene? ¿Cuáles son los deseos que proyectamos sobre éste? ¿Qué esperamos encontrar ahí? A través de novelas de ciencia ficción, leyendas antiguas, películas espaciales, apropiaciones

urbanas y música sideral, los proyectos presentados en *Hacia una nueva orilla* exploran la idea del espacio. El título de la exposición es extraído de una canción de La Arkestra, grupo de jazz de los años 60s que se basó en la filosofía de Sun Ra, su fundador, con raíces en la ciencia ficción, los viajes interplanetarios y las teorías filosóficas cabalísticas, sus apariciones en el escenario constituían una experiencia única debido a los vestuarios extravagantes, a la mezcla de las distintas ramas del jazz y a la incorporación de elementos audiovisuales ficcionales.

La exposición colectiva deconstruye el género de la ficción para expandirlo más allá del futuro, como una posible estrategia de creación que se salta las limitaciones de nuestro presente y propone otras subjetividades así como parámetros de vida. El universo es también entendido en su aspecto de lugar aún por descubrir que permite imaginar un tiempo diferente, un cuerpo inventado y un lenguaje rizomático que bebe de una experimentación sensorial y auditiva.

Hacia una nueva orilla huye de identificar ciencia ficción con sofisticación tecnológica; más bien se apropia de la maquinaria creada para poder llegar a recónditas partes del universo y así, en últimas, jugar con lo imaginado. Esta curiosidad de conocer y descubrir

lugares aún desconocidos es lo que estimula la investigación de los artistas seleccionados para la muestra.

Julieta Aranda (México, 1975) – *There Has Been a Miscalculation (flattened ammunition) [Ha habido un error de cálculo (municiones aplanadas)]*. *Ha habido un error de cálculo (municiones aplanadas)* es un gesto de reconocimiento, desde el presente hacia todos los futuros posibles que nunca llegaron a ser; un intento de leer su potencialidad, como “polvo del futuro” que nunca se establece. La obra es una pulverización de alrededor de 100 novelas de ciencia ficción, con narrativas que tienen lugar en un período de tiempo que se extiende entre 1870 y 2008. El trabajo explora la relación entre la ficción especulativa y la realidad, y que se basa en procesos del espectador de asociación para plantear preguntas relacionadas con la percepción.

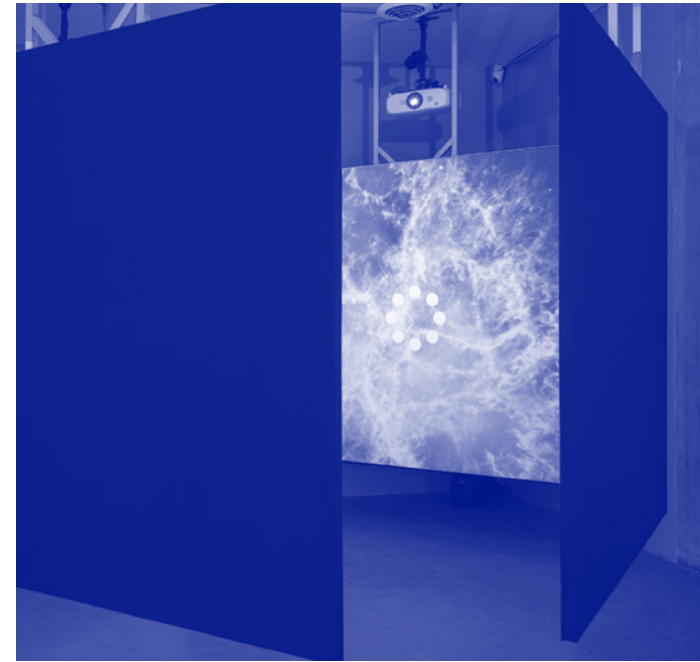
Tania Candiani (México, 1974) – *Geometría de estaciones espaciales, Tsiolkovsky 1917*. Tsiolkovsky fue el primer arquitecto del espacio. En 1883 escribió “El espacio libre” donde aparecía un boceto de lo que podía ser una nave espacial y en el que explicaba una serie de conceptos que concibieron una manera de habitar el espacio.

Adriana Ciudad (Perú, 1980) – *Ninguna parte*. *Ninguna parte* se presenta como un espacio experiencial que explora los imaginarios sobre los agujeros negros de las galaxias y cuál es la construcción que se genera entorno a los misterios del cosmos. Trenzando ciencia y ficción, Adriana Ciudad nos sitúa en un lugar de contemplación visual y sonoro en el que se mezclan los cantos de los alabaos del Chocó y algunos audios del universo (Sol, Saturno, Júpiter). La escultura de una niña aparece en medio de la instalación, como si fuese

la creadora de estos relatos mágicos y mundos posibles. Lleva una máscara del Carnaval de la Virgen de la Candelaria de Puno, Perú, relacionándola con cosmovisiones ancestrales y saberes místicos.

Marlon de Azambuja (Brasil, 1978) – *Nuevo universo*. “Pintó las estrellas en el muro y tuvo el cielo al alcance de las manos” (Helena Kolody, 1986.) *Nuevo universo* es una instalación participativa en la que el artista junto a otros voluntarios componen un nuevo espacio a través de los límites de su propio cuerpo.

Regina de Miguel (España, 1977) – *Voices of Vanishing Worlds [Voces de mundos que se desvanecen]*. En la década de los 70 el divulgador científico Carl Sagan emprendió un proyecto ligado al lanzamiento de las naves Voyager y Pioneer para enviar al espacio una serie de datos que dieran una idea de nuestra civilización y de nuestro planeta. Las sondas espaciales Pioneer X y XI fueron dos de las primeras del programa de exploración espacial de la NASA. A estas sondas se les instalaron unas placas, diseñadas por Carl Sagan, inscritas con un mensaje simbólico que informaría a una posible civilización extraterrestre que llegara a interceptar las sondas sobre el ser humano y su lugar de procedencia, la Tierra. En la sonda Voyager viaja el llamado “disco de oro de la humanidad”. La placa dorada realizada por Regina de Miguel, recrea el viaje, a través del espacio, de una serie de sucesos relacionados con la historia del conocimiento científico tales como cambios ecológicos, descubrimientos que influyeron en el discernimiento de nuestra evolución y transformaciones tecnológicas. Este relato, centrado en la propia historia de la humanidad queriendo comprenderse a sí misma, se encuentra asociado aquí a una frase de Sylvia Plath: *Can you understand?*



Pedro Torres. O. Instalación site specific, video 4 m. 2016.

Someone, somewhere, can you understand me a little, love me a little? For all my despair, for all my ideals, for all that –I love life. But it is hard, and I have so much– so very much to learn. El conjunto de fotografías se dispone en correspondencia con cada una de las palabras de esta frase traducidas a diferentes lenguas que dejaron de hablarse, se encuentran aisladas o amenazadas. A su vez este alfabeto híbrido se vincula a un catálogo de imágenes de galaxias en las que ha sido detectada la existencia de un agujero negro, una estrella muerta. Y a una construcción virtual de la geografía en la que las diferentes lenguas fueron habladas.

Víctor Garcés (Colombia, 1978) – *He aquí ese algo*. El arrollador y majestuoso universo capturado en

una silenciosa y pequeña caja, tal como las cajas de perspectiva que se hicieron famosas en el siglo XVII y que simulaban las 3 dimensiones de la perspectiva renacentista, diseñadas para observar su interior por medio de pequeñas ventanas o ranuras, un artificio con el fin de simular la espacialidad mediante la alteración de las imágenes. En este caso, la nueva caja contiene un video que aparentemente parece 3D, a manera de holograma, en el cual se observa un asteroide incandescente que viaja a gran velocidad y con rumbo desconocido. Una amenaza latente que en cualquier momento se puede encontrar con nuestro planeta.

César González (Colombia, 1986) – *Astros*. Esta obra se basa en estudios y esquemas sobre la estructura, la composición y el comportamiento de las estrellas, y sobre personajes chamánicos, seres que canalizan información y energía proveniente de otros niveles y planos. En los relatos ficticios creados por César González, lo mágico, lo sutil, lo micro y lo macro se entrelazan para dar nacimiento a unos personajes poéticos. La mística como ciencia que estudia lo desconocido también se revela en los objetos circulares como metáfora de la bóveda celeste. Los pitagóricos pensaban que el dodecaedro era la forma mística del cosmos, de ahí que varias figuras geométricas queden contenidas en esta instalación.

Alberto Lezaca (Colombia, 1971) – *304 no es 309*. Alberto Lezaca crea un diálogo con el cuento *La trama celeste* escrito por el argentino Adolfo Bioy Casares en 1948. Este es un relato que nace de otro, o tal vez es un relato simultáneo y paralelo. El capitán Morris experto piloto de guerra, realiza un viaje entre múltiples realidades paralelas. Después de un vuelo de

prueba aterriza en una Buenos Aires distinta de la que partió; desorientado no entiende que su localización sea incorrecta. Las diferencias entre la ciudad que dejó y a la que ha llegado son sutiles, casi imperceptibles. Una teoría de pluralidad de mundos propuesta por Bioy Casares nos hace dudar de la certeza a la que estamos acostumbrados al enfrentar la realidad. 304 no es 309 es una instalación que consta de una intervención arquitectónica, pintura, escultura y fotografía. Realidades simultáneas casi idénticas se desplazan unas entre otras, estos movimientos describen intersecciones imposibles. Algunos objetos se localizan en el medio de dos mundos, localización que los convierte en visitantes y residentes al mismo tiempo.

Basim Magdy (Egipto, 1977) – *Turtles All The Way Down [Tortugas hasta abajo]*. La obra es una vídeo-instalación en la que el narrador de la película se refiere a un universo que constantemente se expande a territorios que superan la capacidad de comprensión humana: lo desconocido más allá de lo conocido. Pensando en la pregunta “¿Qué es lo desconocido?” el artista se refiere a la búsqueda del conocimiento, a la importancia que tienen los descubrimientos en ayudarnos a comprender el mundo, al igual que con cada descubrimiento o avance científico, lo que se creía anteriormente cierto, se sustituye por una nueva perspectiva o, a veces, por una opuesta. En esta película, el narrador menciona un artículo de 1835, del New York Sun sobre el descubrimiento de vida en la luna, una historia que comenzó a circular en los Estados Unidos, pero que más tarde se reveló que era un engaño, mientras que la ficción de lo “real” se sigue extendiendo en todos los continentes.

Mayana Redin (Brasil, 1984) – *Establecimiento Cosmos*. A través de un recorrido por la ciudad de Bogotá, Mayana Redin localiza diferentes establecimientos que toman como nombre aquel de los planetas, las estrellas, las lunas, los meteoritos, incluso algunas galaxias. Así enlaza cada local con el otro creando diferentes constelaciones en el plano urbano de la capital colombiana. Como si el universo fuese el trazado de la metrópoli, la artista se reinventa una nueva manera de leer la ciudad y deambular por ella. Estos nuevos circuitos ficticios creados a través de los nombres de los establecimientos configuran una nueva bóveda, esta vez, debajo de nuestros pies. La acción de recorrer la ciudad y conversar con los dueños de los lugares y la gente que los transita deviene fundamental para el proceso de la pieza; como si cada lugar contuviera una historia ficticia y real parecida a la que proyectamos sobre los misterios del espacio.

Pedro Torres (Brasil, 1982) – *O / Again [Otra vez]*. O es una vídeo instalación en cinco canales: cuatro canales de vídeo y uno sonoro. Cada canal de vídeo representa una dimensión de nuestra relación con el mundo: el macro, el micro, lo artificial y lo natural. Formando un cubo, cada espacio se enfrenta uno al otro ubicando al observador en medio de los mismos. O busca provocar una reflexión de nuestra relación, como seres humanos, en el mundo en que estamos, entendiendo mundo no solo nuestro planeta, sino todo el universo. En *Again [Otra vez]* Torres invita al espectador a jugar con unas cartas similares a las del juego Memory. Las cartas colocadas boca abajo en una mesa, deben ir destapándose para poder encontrar la pareja. Sin embargo, en esta ocasión no se tratará de buscar la

doble idéntica, sino de establecer conexiones entre las distintas imágenes que propone el artista. Se crea así un gran archivo visual que puede trazar un sinfín de narraciones a merced del relato que quiera hilar el jugador.

James Turrell (Estados Unidos, 1943) – *Stuck Red/Stuck Blue*. La mirada se encaja en dos rectángulos de colores insertados en el muro blanco que podrían parecer proyecciones de video o pinturas al óleo. La inmersión lumínica es tal que parecemos estar en un espacio sin horizontes ni escalas, entre realidad y ficción. El juego ilusorio se acaba cuando al acercarse, el espectador descubre que los orificios son una especie de ventana con profundidad de donde emana la luz. James Turrell dijo una vez: “Comemos luz, la bebemos a

través de nuestra piel, con un poco más de exposición a la luz, somos parte de las cosas”.

Juan Zamora (España, 1982) – *Ie-Sua*. Este trabajo es un compendio de dibujos que explora la cosmovisión Muisca y cómo las ranas estaban asociadas al devenir de la vida. Se creía que los anfibios eran parientes cercanos por provenir, como ellos, del agua. El nombre *Ie-Sua* está escrito en Muyscubun, la lengua Muisca perteneciente a la familia de las lenguas chibcha. *Ie-Sua* quiere decir: “alimento del sol”. Esto es debido a que cuando llega el verano y se secan los charcos, los animalitos quedan patas arriba, hasta que mueren. De allí vinieron los dibujos y las leyendas Muisca y las coplas que utilizan los campesinos de las comarcas del altiplano para sacarle jugo a la vida.

TOWARDS A NEW SHORE

Curated by Claudia Segura

*Towards a new shore
In some far off place many light years in space
I'll wait for you
where human feet have never trod
where human eyes have never seen
I'll build a world of abstract dreams
and wait for you
in tomorrow's realm
we'll take the helm of a new ship
like the lash of a whip
we'll start on the way and safely journey
to a new shore*

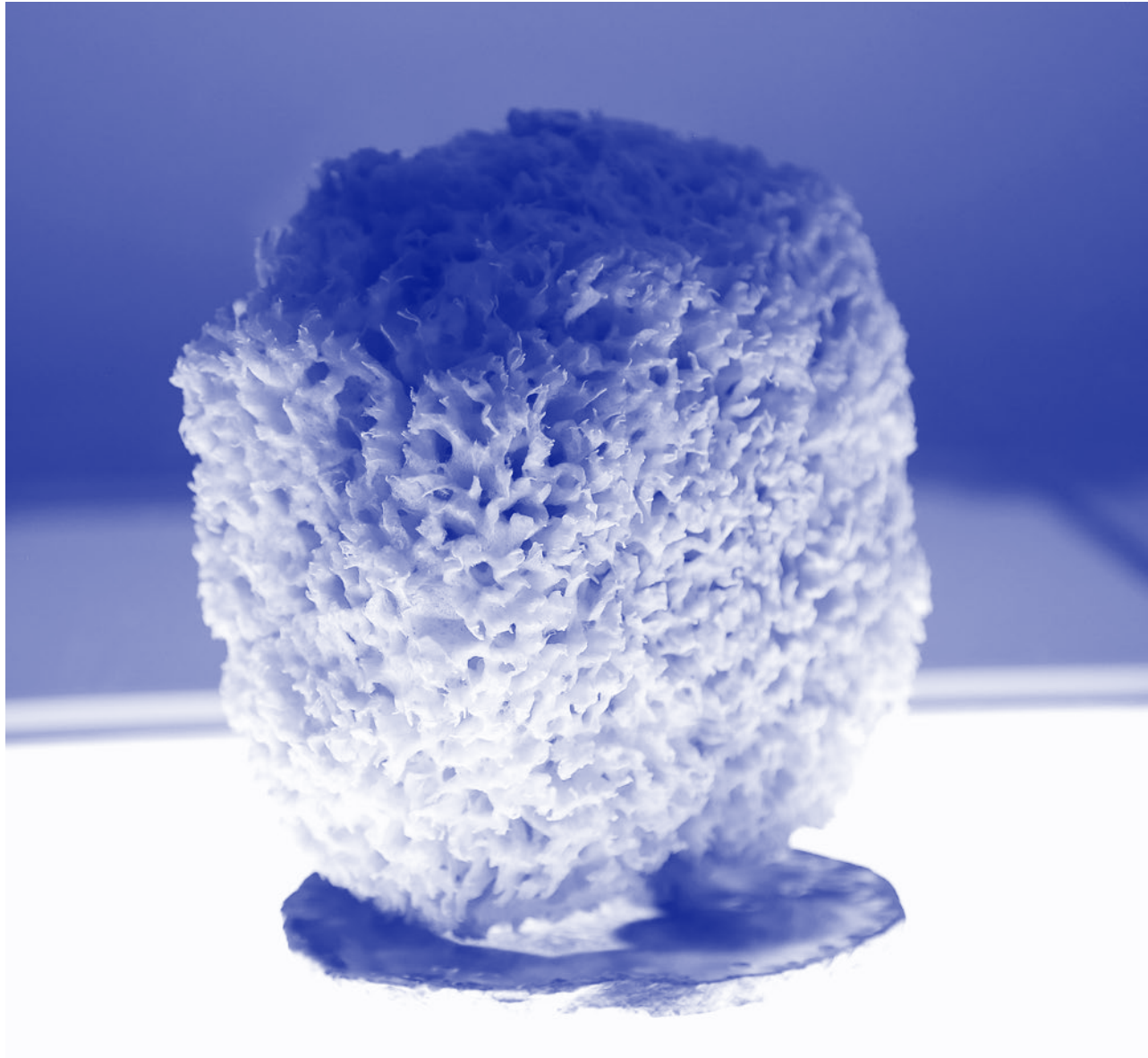
Sun Ra. *Strange Celestial Road* from *The Sun Ra Arkestra*, New York, 1979.

Hacia una nueva orilla [Towards a New Shore] explores our perception of the Universe; that dome over our heads to which we turn in awe and curiosity. What are its connotations? What desires do we project on it? What do we expect to find there? Through futuristic novels, ancient legends, space movies, urban appropriations and sidereal music, the projects presented in *Hacia una nueva orilla [Towards a New Shore]* explore the idea of Space. The title of the exhibit is

taken from a song by La Arkestra, a jazz group of the sixties based on the philosophy of Sun Ra, its founder, and rooted in science fiction, interplanetary voyages and philosophical Kabbalistic theories and on his stage presentations that constituted a unique experience due to the extravagant costumes, the mixture of different jazz modes and the inclusion of audiovisual fictional elements.

The group exhibit deconstructs the fiction genre expanding it beyond the future, as a possible strategy for creation that overcomes the limitations of our present and proposes other subjectivities and parameters of life. The Universe is also understood in terms of being a place yet to be discovered, which enables the imagination of a different time, an invented body and a rhizomatic language that draws from sensorial and sound experimentation.

Hacia una nueva orilla [Towards a New Shore] shies away from identifying science fiction with technological sophistication. Instead it takes on the created machinery to be able to reach remote parts of the Universe, and thus, finally to play with imaginations. Being curious about learning about and discovering unknown places is what drives research among the artists selected for our exhibition.



Basim Magdy. *S.U.F. (Super Universal Fossil)*. Esponja, ágata y vitrina. 2009.

Julieta Aranda (México, 1975) – *There Has Been a Miscalculation (flattened ammunition) [Ha habido un error de cálculo (municiones aplastadas)]*.

The installation is a gesture of recognition, from the present into all possible futures that never came to be; An attempt to read its potential, as “dust of the future” that never sets. The work is a pulverization of about 100 science fiction novels, with narratives that take place over a period of time ranging between 1870 and 2008. The work explores the relationship between speculative fiction and reality.

Tania Candiani (México, 1974) – *Geometría de estaciones espaciales [Geometry of Space Stations], Tsiolkovsky 1917*. Tsiolkovsky was the first architect of space. In 1883 he wrote *Free Space* and included a drawing of what could be a space ship. In it he explained a series of concepts on ways to inhabit space.

Adriana Ciudad (Perú, 1980) – *Ninguna Parte [Nowhere]*. *Ninguna Parte [Nowhere]* is shown as an experiential space that explores imaginations on black holes into the galaxies and the construction generated by the mysteries of the cosmos. Intertwining science and fiction, Adriana Ciudad takes us to a space of visual contemplation and sounds where the songs of the ‘alabaos’ of Chocó and the audios of the universe mingle. The sculpture of a girl appears in the middle of the installation, as if she was the creator of these magical stories and possible worlds. She wears an indigenous mask from Peru, reminiscent of ancient mystical world views and knowledge.

Marlon de Azambuja (Brasil, 1978) – *New Universe*. He painted the stars on the wall and had the sky at his fingertips. (Helena Kolody, 1986.) *New Universe*

is a participatory installation where the artist, along with other volunteers, creates a new space through the limits of his own body.

Regina de Miguel (España, 1977) – *Voices of Vanishing Worlds*. In the 70s Carl Sagan, the scientific writer undertook a project linked to the launch of the Voyager and Pioneer spacecrafts that involved sending into space a series of data that gave an idea of our civilization and our planet. Pioneer X and XI were the two initial space probes of NASA’s exploration program. Some plates, designed by Carl Sagan were installed on these probes, with a symbolic message that would inform a possible alien civilization about human beings and their origin, the Earth. On the Voyager probe the so called “Golden Disc of Humanity” travels. The gold plate made by Regina de Miguel, recreates the voyage through space of a series of events related to the history of scientific knowledge, such as ecological changes, discoveries that influenced the discernment of our evolution and technological transformations. This narrative, which focuses on the history of humanity trying to understand itself, is associated here with a quote from Sylvia Plath: Can you understand? Someone, somewhere, can you understand me a little, love me a little? For all my despair, for all my ideals, for all that - I love life. But it is hard, and I have so much - so very much to learn. The set of photographs are displayed in correspondence with each of the words of this sentence, translated into different languages that are no longer spoken, that are isolated or threatened. In turn this hybrid alphabet is linked to a catalog of images of galaxies in which the existence of a black hole, a dead star has been detected; and to a virtual construction of the geography where the different languages were spoken.

Víctor Garcés (Colombia, 1978) – Here is that Something. The sweeping and majestic universe captured in a still, small box, such as the perspective boxes that became famous in the seventeenth century and simulated the 3 dimensions of Renaissance perspective, designed to peek inside through small windows or slots, a device in order to simulate spatiality by altering images. In this case, the new box contains a video that apparently seems to be 3D, like a hologram, where an incandescent asteroid traveling at high speed in an unknown direction is observed: a latent threat that at any moment can crash with our planet.

César González (Colombia, 1986) – Stars (Astros). Stars is based on studies and arrangements on the one hand, on the structure, composition and behavior of the stars and the other, on shamanic characters, beings who channel information and energy from other levels and planes. In the fictional stories created by César González, magical, subtle, micro and macro elements intertwine to give birth to poetic characters. Mysticism as the science that studies the unknown is also revealed in the circular objects as a metaphor for the celestial dome. The Pythagoreans thought that the dodecahedron was the mystical form of cosmos; hence various geometric figures are contained in this installation.

Alberto Lezaca (Colombia, 1971) – 304 no es 309 [304 is not 309]. Alberto Lezaca creates a dialogue with the story *La trama celeste [The Celestial Plot]* written by the Argentine Adolfo Bioy Casares in 1948. This is a story that comes from another, or perhaps a simultaneous and parallel narration. Captain Morris, expert fighter pilot, travels between multiple parallel realities. After a test flight he lands in a different Bue-

nos Aires from the one he left; disoriented, he cannot understand that the location is incorrect, improbable. The differences between the city he left and the one he has arrived are subtle, almost imperceptible. A theory of the plurality of worlds proposed by Bioy Casares makes us doubt the certainty to which we are accustomed when facing reality. *304 no es 309 [304 is not 309]* is an installation consisting of an architectural intervention, painting, sculpture and photography. Simultaneous, almost identical realities move among themselves; these movements describe impossible intersections. Some objects are located in the middle of two worlds, a location that makes them visitors and residents at the same time.

Basim Magdy (Egipto, 1977) – Turtles All The Way Down. *Turtles all the way down*, is a video installation in which the narrator of the film refers to a universe that constantly expands to territories beyond the capacity of human understanding: the unknown beyond the known. Thinking about the question 'What is the unknown?' the narrator refers to the pursuit of knowledge, the importance of the discoveries in helping us understand the world, every discovery or scientific innovation; what was previously believed to be true is replaced by a new, or sometimes even an opposite perspective. In this film, the narrator mentions an article dated in 1835, in the New York Sun about the discovery of life on the moon, a story that began circulating in the United States, but was later revealed to be a hoax, while the fiction of "reality" continues to spread in every continent.

Mayana Redin (Brasil, 1984) – Establecimiento Cosmos [Cosmos Shops]. During a tour of the city of Bogota, Mayana Redin locates different establishments take on that name of planets, stars, moons, meteorites

and even some galaxies. Thus she links every property with another, creating different constellations in the urban plan of the Colombian capital. As if the universe were plotting the metropolis, Mayana reinvents a new way to read the city and wander through it. These new fictional circuits created with the names of the establishments set a new dome, this time beneath our feet. The action of touring the city and talking to the owners of the places and the people who pass by becomes central to the process of the work. As if each location contained a fictional and real story, similar to what we project on the mysteries of space.

Pedro Torres (Brasil, 1982) – O / Again. *O* is a video installation on five channels: four video channels and one sound. Each video channel represents a dimension of our relationship with the world: the macro, the micro, the artificial and the natural relations. Forming a cube, each space faces each other, placing the viewer in the midst. It seeks to provoke a reflection of our relationship as human beings in the world where we are, understanding the world not only as our planet but as the entire universe. In *Again* Torres invites the viewers to play a card game similar to Memory. The cards placed face down on a table must be uncovered in order to find their matches. However, this time it is not the identical match that is sought but the connections between

different images suggested by the artist. Thus a great visual file is created that can link endless stories at the mercy of the narration that the player wants to spin.

James Turrell (Estados Unidos, 1943) – Stuck Red/Stuck Blue. The look fits into two colored rectangles that might seem video projections or oil paintings inserted into the white wall. The immersion in light is such that we seem to be in a space devoid of horizons or scale, between reality and fiction. The game of illusion is over when the viewer comes close and discovers that they are a kind of Windows from which light comes forth. James Turrell once said: "We feed on light, we drink it through our skin and with a little more exposure to light, we become part of things"

Juan Zamora (España, 1982) – le-Sua. *le-Sua* is a compilation of drawings that explore the Muisca cosmic vision, and the way frogs were associated with the development of life. It was believed that the amphibians were close relatives because like them, they came from water. The name *le-Sua* is written in Muyscubun, the Muisca language that belongs to the family of Chibcha languages. *le-Sua* means: "food of the Sun". This is because when summer arrives and the Sun dries the puddles, the frogs lie on their backs until they die. This is the origin of the Muisca drawings and legends as well as the poems that the peasants of the highlands sing to enjoy life.

HACIA UNA NUEVA ORILLA

CÉSAR GONZÁLEZ

Explíquenos por qué *Los chamanes como aves, y las aves, como estrellas*.

Los chamanes como aves, y las aves, como estrellas tiene que ver con la idea de un personaje que conecta las dimensiones interior y exterior y que me interesa por las ideas alrededor del orden y la transformación. El chamán como ave habla de ese tránsito entre lo material y lo espiritual. Las aves como estrellas son una idea simbólica de cómo se organizaba el cosmos, el interés por entender el chamán como un ser que conecta dos dimensiones y como alguien que está en un punto intermedio entre lo micro y lo macro. En ese sentido es como se entiende simbólicamente el cosmos a través de sujetos como los chamanes.

Háblenos de esos personajes que crea, llamados *Astros*, y de las teorías pitagóricas sobre el cosmos.

Los astros son precisamente como estos seres que se encargan de conectar estas dos dimensiones —interior y exterior—, son personajes a través de los cuales me refiero, hacen parte de los mundos mítico y mágico y funcionan como seres que logran tener una organización natural del mundo. Pueden ser chamanes, sacerdotes, químicos o sujetos que de alguna manera aportaron una idea acerca de cómo se organiza el cosmos. Parte

de la idea de Pitágoras y su entendimiento del mundo tiene que ver con una idea de orden. Entonces, para él, el mundo del orden está relacionado con la mística y de alguna forma conecta con la geometría. Para mí, el orden y lo místico son mundos que se relacionan bastante y son temas a los cuales me gusta referirme desde cualquier extremo.

Si pudiera emprender cualquier viaje interespacial, ¿a dónde iría?

De ser posible, conocer cómo nace una estrella.

TANIA CANDIANI

Cuéntenos sobre *Geometrías espaciales* y Tsiolkovsky.

Tsiolkovsky es mejor conocido como “el padre de la cosmonáutica”, fue la primera persona en imaginar que se podía vivir en el espacio, pensó en estaciones espaciales, diseñó e imaginó modos de construcción y materiales que podrían permanecer fuera de nuestra atmósfera. La pieza *Geometrías espaciales* se basa en un fragmento de uno de sus libros en el que cuenta que para habitar en el espacio, él se imaginaba unos módulos: uno tenía forma circular o esférica; otro, una forma cónica, y otro, una forma de dona, en donde en un lugar estaban los humanos y en otro estaban las plan-

tas; de este modo el dióxido de carbono que emitían las plantas no intoxicaba a los humanos.

¿En qué medida Sun Ra ha influido en su práctica?

Solo he estado cercana a Sun Ra desde hace relativamente poco. A partir de ese momento, he descubierto con mucha fascinación el modo en que él entendía la música y cómo la conectaba con esta cosa de la mística y el espacio de forma muy interesante.

¿Cuáles son las novelas o películas de ciencia ficción que la han marcado?

Definitivamente Isaac Asimov con *Sueños de robot*, que no solo me marcó de niña, sino que ha permeado mi trabajo. También *Guerra de dos mundos*, y hay una película rusa que se llama *Aelita*, por sus construcciones y su modo de ver la realidad y entender la vida en otros planetas. También algunas películas mexicanas del Santo, que están entre lo *kitsch* y lo *naïf*, y su forma de pensar la vida fuera de nuestro planeta.

Si pudiera emprender cualquier viaje interestelar, ¿a dónde iría?

Viajar entre agujeros negros para poder visitar otras galaxias, poder bajarse de la nave espacial y caminar por ahí para encontrar naturalezas insólitas.

REGINA DE MIGUEL

Cuéntenos sobre *Voices of Vanishing Worlds [Voces de mundos que se desvanecen]*

El trabajo que presento en el contexto de esta exposición consiste principalmente en el ejercicio de traducción a lenguas amenazadas o en proceso de extinción

de un fragmento de uno de los diarios de Sylvia Plath, en el que ella habla de la dificultad para ser comprendida por medio del ejercicio de la escritura y, al mismo tiempo, la traducción de esta frase se pone en contraste con una reflexión crítica del disco de oro de la humanidad. Este disco partió dentro de las naves Voyager, según la iniciativa de Carl Sagan, que recogían todos los mensajes o de alguna manera un resumen de lo que la humanidad era, con el propósito de ser encontradas en el espacio. Sin embargo, la humanidad, desde que determinadas tecnologías existen, está emitiendo señales al espacio y mensajes que pueden ser recogidos, y esto forma parte inherente de nuestra naturaleza. Al mismo tiempo y debido a determinados procesos colonialistas y expansionistas, muchas formas de pensamiento y de cultura desaparecen todos los días.

¿Cómo le damos sentido a una realidad presente que no se parece a la imagen ficticia que hemos generado de ella?

Siempre he tenido dudas, dificultades con esta división, y cada vez estoy más interesada en esta clase de teorías que desde la filosofía más reciente y desde la física se van trabajando y se van formulando. Estas teorías dicen que quizás vivimos dentro de una simulación, que si el progreso tecnológico se acelera de la manera prevista, probablemente dentro de unos años sea posible crear simulaciones, que por ejemplo es el modo en que la astrofísica estudia el espacio exterior y son capaces de recrear todos los tiempos existentes, todas las situaciones posibles, todas las conexiones de pensamiento neuronales, de recrear la vida incluso la biología y todos los procesos de la realidad contenidos en una simulación de datos.

Si pudiera emprender cualquier viaje interestelar, ¿a dónde iría?

Por lo pronto, al interior de nosotros mismos para conocer qué clase de vida somos, qué clase de sociedad encarnamos o estamos construyendo o cuántas nos quedan por construir.

MAYANA REDIN

Cuéntenos sobre *Establecimiento Cosmos*.

Este trabajo partió de otro que hice en Brasil llamado *Edificio Cosmos*. Encontré en la ciudad edificios con nombres que hacen referencia al espacio sideral, como "Cosmos", "Vía Láctea", "Universo", nombres de estrellas, constelaciones. Cuando llegué a Bogotá percibí que había muchos establecimientos comerciales que también tenían nombres cósmicos, entonces el trabajo que hice fue recorrer parte de la ciudad para encontrar estos establecimientos y crear un mapa que tiene relación con el espacio sideral. Además, recolecté recibos, facturas, volantes y material publicitario de estos sitios que pude obtener de una interacción muy rápida pensando en la construcción de esta galaxia.

¿De qué manera la ficción, la especulación y la fantasía son elementos que explora en su práctica artística?

Pienso que hay una posibilidad muy grande de que la ficción sea real en mi práctica, porque por mi parte no estoy creando nada exactamente, sino haciendo una selección de recortes de la realidad, y entonces esta parece mucho más ficticia, pero no lo es. En mi práctica entiendo la realidad como ficción, no sé dónde está la diferencia o cuándo una cosa pasa de lo real a la ficción, por eso mi trabajo muchas veces se confunde

o no se sabe si es parte de algo inventado o de algo que existe. Me gusta trabajar la realidad desde una perspectiva completamente fuera de lo común, muchas veces mi trabajo parece ficción, y puede ser ficción.

Si pudiera emprender cualquier viaje interestelar, ¿a dónde iría?

Vagar por el espacio es una cosa que me interesaría hacer y estar en la parte oscura del universo.

PEDRO TORRES

Cuéntenos sobre *O y Again [Otra vez]*

O es un círculo, es una forma, es una imagen, es un sonido; O son muchos círculos, muchas imágenes y muchas formas. O es para mí un agujero hacia el otro lado, un solo viaje central. Lo que propone la obra es básicamente una descomposición del mundo en cuatro partes a través de esos estímulos y a partir de ahí retomar o reposicionar esas imágenes con la intención de que exista cierta reflexión.

Again [Otra vez] es un juego visual, es una propuesta en la que se enlazan muchas historias, muchas relaciones. Propone crear a partir de unos determinados estímulos para que el espectador reflexione sobre cómo vivimos en este mundo, que se encuentra plagado de imágenes, cómo nosotros podemos construir nuestras propias historias y que esto se convierte en nuestra realidad del porqué.

¿Cómo entiende las imágenes en la construcción del recuerdo, el olvido y la ficción en su práctica?

En nuestros tiempos y en nuestra contemporaneidad, somos imágenes, vivimos imágenes, entonces —apar-

te de ser muchas otras cosas— creo que el entender ser imagen es fundamental. En este mundo, la manera en que nosotros codifiquemos, entendamos y recuperemos o no determinados estímulos es lo que va a provocar que esta transformación se nos desarrolle de otra manera en cuanto a recuerdos, olvidos y ficciones. De manera inversa, las ficciones pueden ser generadas cuando yo me opongo a una serie de elementos que son impuestos del mundo exterior pero en medio siguen construyendo un lenguaje, entonces yo utilizo impuestos para poner una situación y en este caso sería la ficción.

Pasado y futuro cobran especial importancia en sus obras, ¿de qué manera *O* y *Again [Otra vez]* exploran nociones de tiempo?

Ambas obras han sido una relectura de narrativas de tiempos, a las cuales la resonancia del pasado y del presente es muy importante, ya que posibilita nuevos futuros, nuevas construcciones, nuevas narrativas. Los tiempos cíclico y lineal han estado presentes en la propia estructura de la obra y hace que uno pueda empezar a relacionar y enriquecer significados.

Si pudiera emprender cualquier viaje interestelar, ¿a dónde iría?

Iría al centro de un agujero negro.

ADRIANA CIUDAD

Cuéntenos sobre *Ninguna parte*.

El punto de partida para esta obra fue una cita de Einstein que dice “La fuerza de la gravedad es una ilusión”. Me pareció muy interesante la idea dentro del



Adriana Ciudad, proceso de instalación de *Ninguna parte*.

concepto de ilusión enmarcado en ideas de ciencia, y a partir de esto me di cuenta de que se sabe muy poco acerca del universo y, además de lo poco que se sabe, aún no se ha descifrado completamente. Me quedé pensando en la percepción, y, como nuestras percepciones son muy cortas, jamás van a entender las fases del universo. En ese sentido, para los humanos siempre va a haber una ilusión sobre el universo.

Un ejemplo que me fascinó fue la idea de los agujeros negros, la fuerza gravitacional te atrae hacia ellos y, si estás muy cerca, caes en lo que se llama el horizonte de sucesos. No se sabe muy bien qué hay detrás del horizonte de sucesos, lo que sí se sabe de los agujeros negros es que nacen cuando muere una estrella. En medio del proceso para esta muestra me

sucedió algo muy personal: falleció mi madre. Ella estuvo doce años enferma de alzhéimer y también es un proceso de vida, un tiempo de doce años de nebulosa y al final la muerte. Me acordé de algo que me fascinó acá en Colombia cuando llegué y fue enterarme de los alabaos del Chocó, esos cantos afrocolombianos que acompañan al muerto en su conexión con el más allá y al reencuentro con sus ancestros. Toda esta idea de construcción, creación, vida, muerte que parecen leyes universales y que parecieran fundamentales para esta obra...

¿Para usted qué es un astrónomo?

Un astrónomo es como un explorador y un mensajero de mensajes de luz, que son mensajes de otros tiempos.

Si pudiera emprender cualquier viaje interestelar, ¿a dónde iría?

Tengo la sensación de que ya estamos en un viaje interestelar y más bien la etapa final es cuando nos morimos y llegamos hacia una nueva orilla.

JUAN ZAMORA

Cuéntenos sobre *Ie-Sua*.

Ie-Sua es un proyecto que parte de la cosmogonía muisca, cuyo nombre significa “alimento del sol”, que es como ellos llamaban a la rana. Entonces lo que yo he hecho es realizar una serie de dibujos en los que relaciono la morfología de la rana con los pictogramas de su lengua asociados a la rana y que he ido encontrando por distintos lugares del territorio habitado por ellos en el pasado y, de esta forma, ir vinculando la propia forma de la rana, con el lenguaje

y con algunas formas del universo, como puede ser la constelación de Orión.

¿Qué papel tienen las exploraciones de mitologías antiguas e identitarias en su práctica?

Este proyecto se engloba en una serie de trabajos que he estado desarrollando en los últimos dos años en los que estudio la relación del origen de la cultura con la naturaleza. Por ejemplo, estuve estudiando con Johannesburgo la lengua *xhosa*, que parte de sonidos consonánticos que, se supone, están asociados con la primera lengua que empezó a hablar el ser humano. Entonces, la finalidad de mi trabajo es buscar el origen de la cultura y relacionarlo con la naturaleza, y, en ese sentido, con la mitología antigua.

Si pudiera emprender cualquier viaje interestelar, ¿a dónde iría?

No lo sé, creo que me perdería en el espacio, creo que no iría a ningún sitio, me quedaría flotando...

ALBERTO LEZACA

Cuéntenos sobre *304 no es 309* y la relación con *La trama celeste*, de Bioy Casares.

304 no es 309 es una pieza que tiene relación con el relato corto escrito por Bioy Casares y hace parte de una serie de obras que he venido trabajando inspiradas en la literatura y con otros escritores. En este caso específico, me interesa Bioy Casares por la visión que tiene de la realidad, no solamente en *La trama celeste* sino, por ejemplo, en *Invencción de Morel*, y cómo él intuye que puede ser la realidad o cómo la realidad puede desdoblarse y convertirse en otra realidad. Entonces, a



Alberto Lezaca, proceso de instalación de 304 no es 309.

partir del relato de Bioy Casares que narra la coexistencia de diferentes mundos paralelos, que no son mundos absolutamente distintos sino que tienen similitudes, pero cada uno con un destino propio, a partir de estas ideas comienzo a construir las piezas de una manera especulativa y juego con los conceptos que Bioy Casares propone.

¿Cree en una realidad paralela?, ¿cómo la relaciona con su práctica y proceso?

Sí, absolutamente, creo en una realidad paralela. Es más, creo que hay muchas realidades paralelas. Creo que la realidad es una invención humana y en ese mismo sentido la invención puede permitir muchas otras realidades. Una de las que he venido trabajando es la realidad electrónica, y no es solo una realidad sino también una materialidad. Es diferente cuando estoy trabajando con madera, con pintura, a cuando trabajo con imágenes de síntesis que me proporcionan una materialidad distinta. Mi trabajo constantemente está buscando el encuentro entre estas dos materialidades, entonces, sí creo que hay una realidad paralela. Mi trabajo se divide en dos bloques: uno es el espacio físico y el otro es el espacio virtual. Hay cosas que pasan en un espacio y hay otras que se devuelven entre estos dos espacios. Es un juego que me permite construir realidad, y en este momento es lo que más me interesa.

Si pudiera emprender cualquier viaje interestelar, ¿a dónde iría?

Tal vez iría al planeta Solaris del libro de Stanislaw Lem y es porque los científicos que viven en la estación orbital comienzan a darse cuenta que las ideas y los sueños se materializan.

MARLON DE AZAMBUJA

Cuéntenos sobre *Nuevo Universo*.

Es un trabajo particular dentro de mi visión de la realidad. Hice siete modelos de estrellas, esos dibujos posteriormente los transformé en sellos y los organicé en una especie de tabla matemática de la cantidad de estrellas para plasmar en la pared. Entonces, de la estrella de diez puntas habrá una, de la estrella de nueve puntas habrá nueve, de la estrella de ocho puntas habrá noventa, de la estrella de siete puntas habrá novecientas, de la estrella de seis puntas habrá nueve mil, de la estrella de cinco puntas habrá noventa mil y de la estrella de cuatro puntas habrá novecientas mil, conformando un panel de un millón de estrellas estampadas sobre la pared. Me interesa esta idea de la construcción de un universo y el diálogo entre estas dos situaciones. Por un lado, está todo este orden matemático y, por otro, el resultado final es previsible, caótico, como el universo mismo, y es este diálogo entre orden y caos lo que más me interesa como punto de partida para esta obra.

¿Qué relación establece entre el cuerpo, el universo y la ficción?

La verdad, son tantas las posibilidades... En este proyecto, cuando estaba pensando sobre dónde plasmar las estrellas y por qué al final dibujar sobre la pared, era como pensar que estaba dibujando una metáfora de un universo. Decidir utilizar un instrumento para subir y alcanzar a cubrir toda la pared es una manera de humanizar este universo. Creo que ahí está la relación poética y muy bonita. Me gusta mucho una poesía de Helena Ortiz que habla de un intento muy humano de

siempre tratar de llegar al espacio o alcanzarlo y tenerlo en las manos, y para esta obra es posible tocar el universo físicamente.

Si pudiera emprender cualquier viaje interestelar, ¿a dónde iría?

No tengo un sitio exacto, me gustaría simplemente ir a lo desconocido ver lo que hay ahí, que no sé qué hay, pero no tendría un destino fijo.

BASIM MAGDY

Cuéntenos sobre *Turtles all the way down* [Tortugas hasta abajo]

Turtles all the way down [Tortugas hasta abajo] fue mi primera película, y el primer trabajo de imagen en movimiento que he filmado en Super 8. Empecé esta investigación cuestionando lo que sabemos sobre el espacio exterior y eventualmente se convirtió en una película sobre lo que no sabemos de éste y lo que nunca sabremos. Comencé con cuatro cuentos que se sitúan entre la realidad y el hecho científico. Para el final quería crear una solución y surgió mi propia de teoría científica. La historia que he creado es muy ficticia, pero nunca se sabe, podría ser real en el futuro.

¿Cuáles son los deseos que proyectamos en el universo? Cuéntenos sobre las nociones de construcción, realidad y ficción en tu práctica.

Creo que los deseos que proyectamos en el universo están estrechamente ligados a nuestro miedo al universo. Queremos saber lo que no sabemos, y existe la idea de que hay una entidad infinita de la que no sabemos casi nada. Además, hubo un cierto momento

en el cual se destinó mucho dinero para estudiar el espacio exterior, y de alguna manera este presupuesto fue cada vez menor. Hay algo en el espacio exterior que creo que es realmente interesante y es que sabemos de hecho que nunca podremos descubrirlo todo, al menos no en nuestro tiempo. Este hecho es lo que nos mantiene en marcha. Queremos saber más, puede haber cosas buenas o puede haber cosas malas; pero el hecho de que exista algo que no sabemos hace que nuestro conocimiento sea simple.

La noción de construcción de realidad y de ficción en mi trabajo está relacionada con algo que mencioné antes: la realidad está —al menos esto es lo que creo— compuesta de cosas diferentes, incluyendo la ficción. Hay mucha ficción en la realidad que entendemos como no ficción. Creo que añadimos ficción a la realidad para darle sentido a ella, para hacerla más agradable.

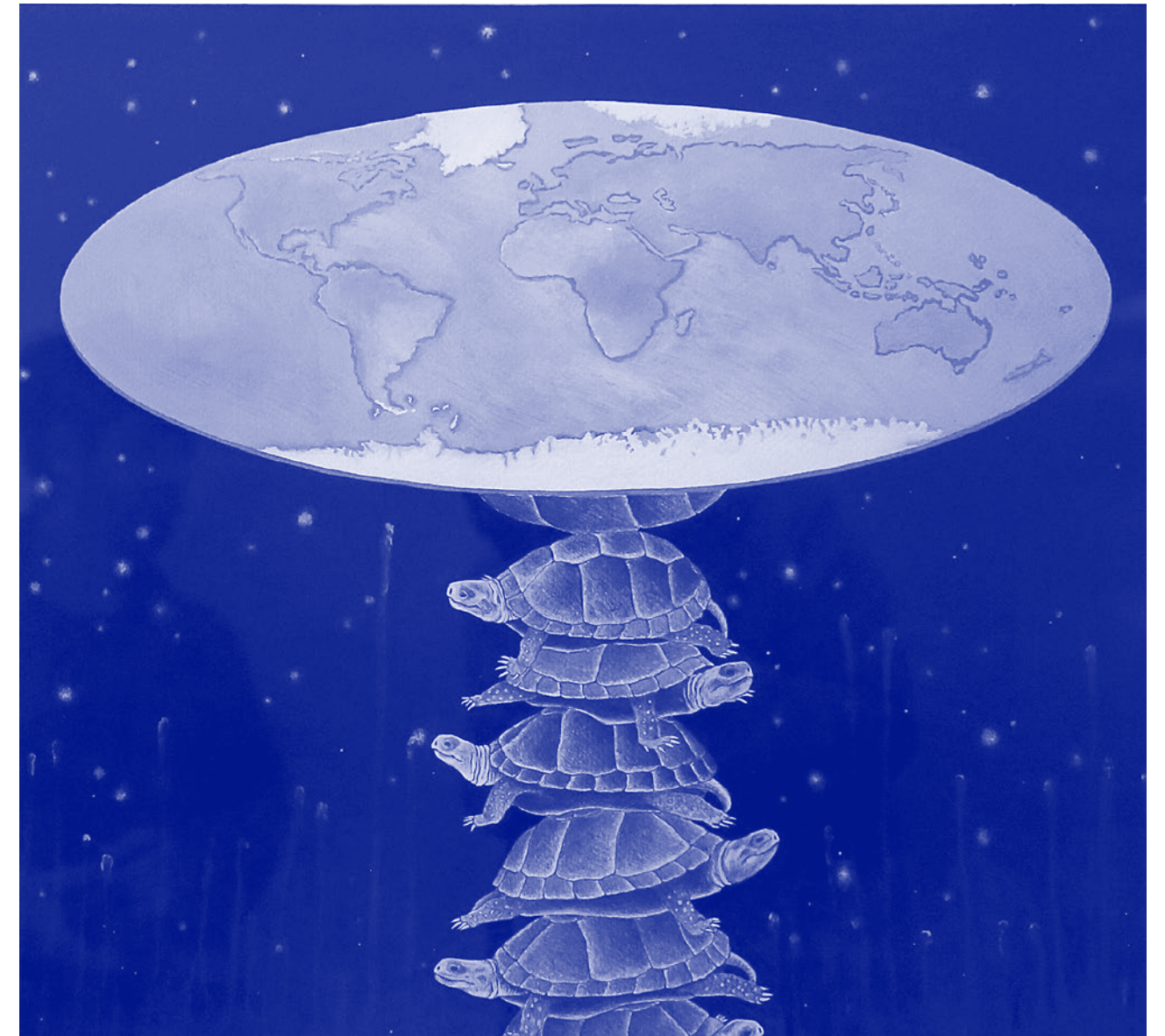
Si pudiera emprender cualquier viaje interestelar, ¿a dónde iría?

No sé si es tan importante para mí a dónde ir; iría a algún lugar donde no haya estado y del cual no sepa, es decir cualquier lugar en el espacio. Para mí es más importante el conocimiento que podría adquirir, el descubrimiento de otras formas de vida y el entendimiento de éstas y del espacio exterior.

VÍCTOR GARCÉS

Cuéntenos sobre *He aquí ese algo*.

En esta pieza se reúne un objeto encontrado en la calle, adaptado, que me da la noción o me remite a estas cajas que simulaban una perspectiva tridimensional,



Basim Magdy. *The World According to an Old lady*. Témpera, acrílico y grafito sobre papel. 2009.

que siempre guardaban una especie de secreto, como algo indescifrable, misterioso. Al trabajar con objetos que me encuentro abandonados y después quemo doy una nueva lectura sobre ellos. Esto me hizo pensar en el origen y en el final. Me remitió a los dinosaurios, a las catástrofes naturales, y llegué a la idea del cometa como ente que puede destruir, pero que también puede transportar vida y microorganismos. Este objeto me permite espiar un objeto misterioso y mágico que amenaza, pero que también puede traer vida. El nom-

bre de esta pieza surgió de la dedicatoria que hace Balzac en su novela corta *Serafíto*, cuando habla de ese ser extraño, inombrable, indecifrable, lo nombro "he aquí ese algo"

Si pudiera emprender cualquier viaje interestelar, ¿a dónde iría?

Si pudiera, me montaría en un cometa y dejaría que me transporte en su trayectoria para simplemente sentarme, disfrutar y contemplar.



Pedro Torres. O. Instalación site specific, vídeo 4 m. 2016.

HACIA UNA NUEVA ORILLA

CÉSAR GONZÁLEZ

Explain to us why *Los chamanes como aves, y las aves, como estrellas* [Shamans are like birds, and birds are like stars].

Los chamanes como aves, y las aves, como estrellas [Shamans are like birds, and birds are like stars] relates to the idea of a character that connects inner and outer dimensions, and this interests me in terms of ideas about order and transformation. The shaman as a bird speaks of a transit between something material and something spiritual. Birds as stars refers to the symbolic idea of how the cosmos is organized, an interest in understanding the shaman as a being that connects two dimensions and as someone who rests at a point between the micro and the macro. In this sense, it is as if the cosmos is symbolically understood through these subjects, just like shamans.

Tell us about the characters you create, called *Astros* [Stars], and Pythagorean theories about the cosmos.

The stars are just like beings that are in charge of connecting the two dimensions of the interior and exterior, they are characters through whom I refer and they form part of mythical and magical worlds where they function as beings that achieve a natural organization of the world. These characters may be shamans, priests,

chemists, or subjects who somehow provide insight into how to organize the cosmos. Part of the idea of Pythagoras and his understanding of the world relates to an idea of order, so for him the world of order is linked with mysticism and is somehow connected to geometry. For me, order in the mystic comprises worlds that are related and these are topics that I like to refer to from any extreme.

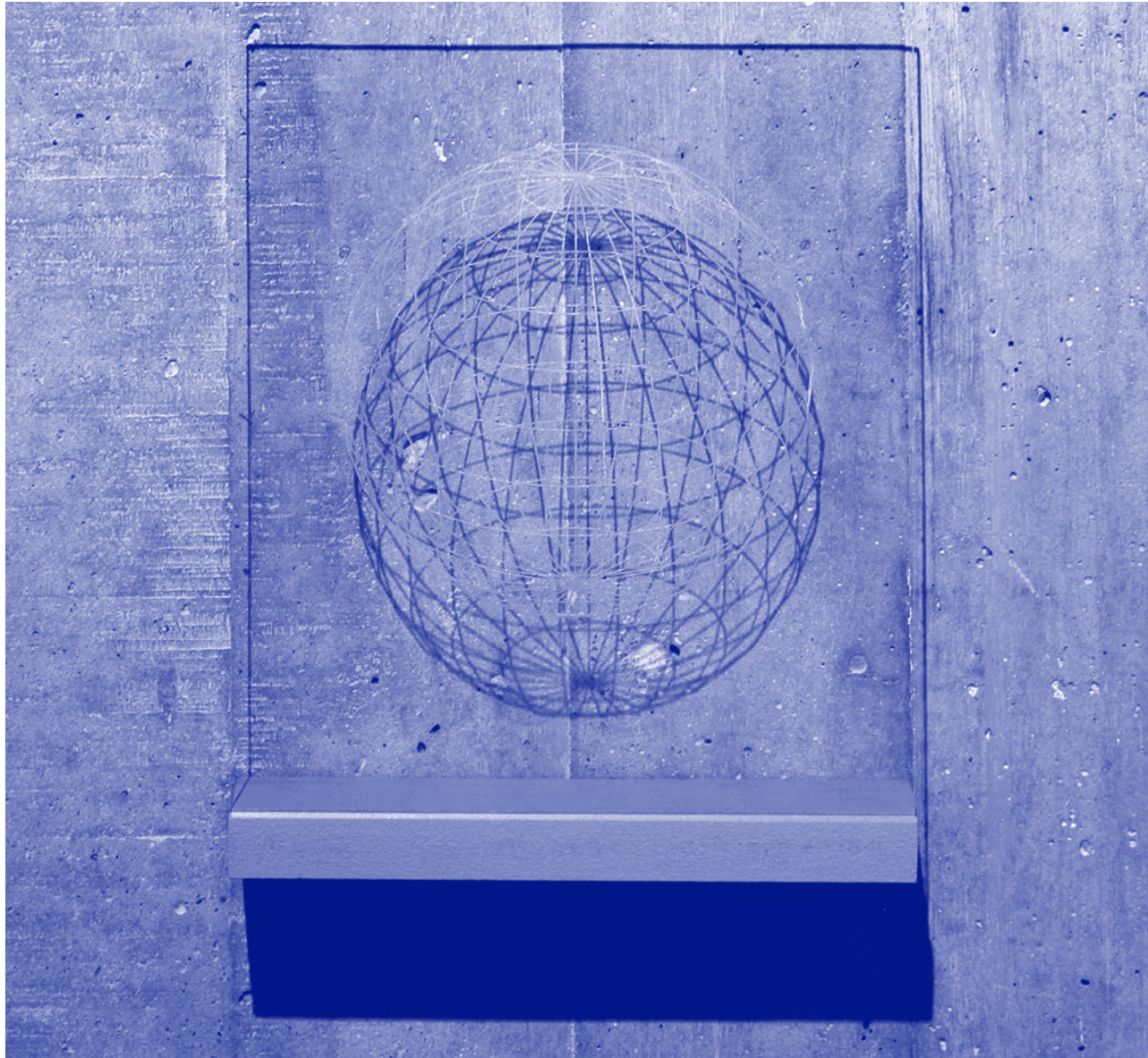
If you could undertake any interspatial voyage, where would you go?

If possible, know how a star is born.

TANIA CANDIANI

Tell us about *Geometrías espaciales* [Geometry of Space Stations] and Tsiolkovsk.

Tsiolkovsky is best known as the father of cosmonautics, he was the first person to imagine living in space, he thought of space stations, he designed and imagined modes of construction and materials that could remain outside of our atmosphere. The piece *Geometrías espaciales* [Geometry of Space Stations] is based on a fragment of one of his books where he develops an account for inhabiting space, he imagined some modules, one had a circular or spherical shape, another a conical



Tania Candiani *Geometría de estaciones espaciales, Tsiolkovsky 1917*. Escultura, madera, vidrio. 2014 – 2016.

form and another the form of a donut, where humans occupied one place and elsewhere there were plants, and thus the carbon dioxide emitted by the plants didn't intoxicate the humans.

To what extent has Sun Ra influenced your practice?

I hadn't come this close to Sun Ra until relatively recently. From that moment, I discovered, with great fascination, the way he understood music and how he connected it with this idea of mysticism and space in a very interesting way.

What are the science fiction novels or movies that have marked you?

Definitely Isaac Asimov with *Robot Dreams*, not only did it mark me as a girl but it has also permeated my work. On the other hand, *War of Two Worlds*, and there is a Russian film that is called *Aelita*; due to its constructions and its way of seeing reality and understanding life on other planets. Also, some Mexican movies with El Santo that sit between kitsch and naive, for their way of thinking about life outside of our planet.

If you could undertake any interspatial voyage, where would you go?

I would travel between black holes in order to visit other galaxies, get off the spacecraft and walk around to find unusual natures.

REGINA DE MIGUEL

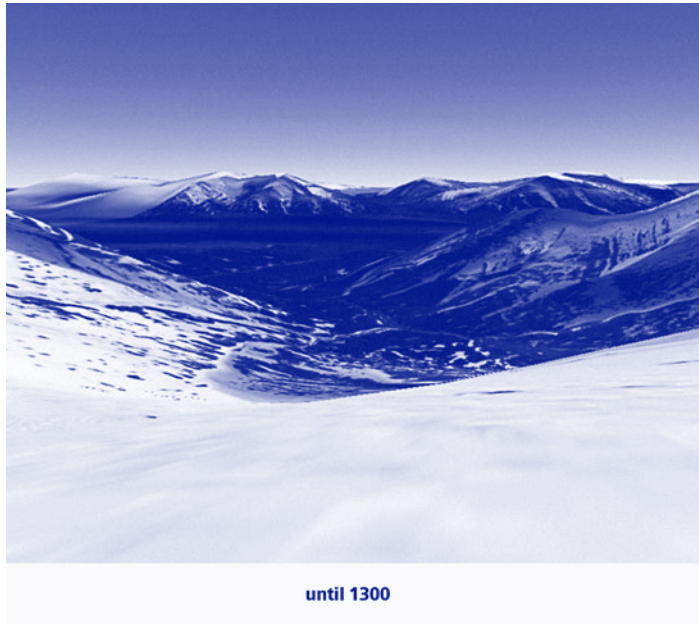
Tell us about *Voices of Vanishing Worlds*.

The work I present in the context of this exhibition is mainly an exercise of translation into languages threat-

ened or in the process of extinction. A fragment of one of the diaries of Sylvia Plath, in which she speaks of the difficulty of being understood through the exercise of writing. At the same time, the translation of this phrase is contrasted with a critical reflection on the golden disc of humanity. This disc departed inside the Voyager spacecraft, according to an initiative by Carl Sagan, and contained a collection all types of message or in some way a summary of what humanity was, with the purpose of it being found in space. However, since certain technologies have been in existence, humanity has been emitting signals into space and messages that can be collected, and this is an inherent part of our nature. At the same time, and due to certain colonialist and expansionist processes, many forms of thought and culture disappear every day.

How do we give meaning to a present reality that does not resemble the fictional image that we have generated of it?

I have always had doubts, difficulties with this division, and I am increasingly interested in the kinds of theory that are being formulated and worked out from the most recent branches of philosophy and from physics. These theories say that perhaps we live in a simulation, that if technological progress accelerates in a way that is foreseen, then perhaps within a few years it will be possible to create simulations (this is for example, the way in which astrophysics studies outer space) and be capable of recreating all existing times, all possible situations, all connections in neural thought, recreate life, including biology, and all processes of reality contained in a simulation of data.



until 1300

Regina de Miguel. *Voices of Vanishing Worlds [Voces de mundos que se desvanecen]*. Instalación, fotografías, video. 2013.

If you could undertake any interspatial voyage, where would you go?

For now, within ourselves, to know what kind of life we are, what kind of society we incarnate or are building, or how many we have yet to build.

MAYANA REDIN

Tell us about *Establecimiento Cosmos* [Cosmos shops].

This work developed from another work I did in Brazil called *Edificio Cosmos*, where I found in the city buildings with names that refer to sidereal space, like "cosmos", "milky way", "universe", names of stars and constellations. Thanks to this work, when I arrived in Bogota I noticed that there were many commercial establishments that also had cosmic names, so the work I under-

took involved traveling to parts of the city searching for these establishments and creating a map about the city in relation to sidereal space. I also collected receipts, invoices, flyers and advertising materials from these sites so that I could obtain from a very quick interaction, a certain thinking about the construction of this galaxy.

In what ways are fiction, speculation and fantasy elements that you explore in your artistic practice?

I think there is a very big possibility that fiction is real in my practice, because for my part I am not creating anything exactly, if I am not making a selection of clip-pings of reality then it seems much more fictional, but it's not. In my practice I understand reality as fiction, I do not know where the difference lies, or when something happens to pass from the real to fiction, so my work is often confused or it remains unknown whether it is part of something invented or something that exists. I like that I work from reality via a completely out of the ordinary perspective, many times my work seems to be fictive and indeed it can be fictive.

If you could undertake any interspatial voyage, where would you go?

Wandering through space is one thing that I would be interested in doing, as well as being in the dark part of the universe.

PEDRO TORRES

Tell us about *O* and *Again*.

O is a circle, it is a form, it is an image, it is a sound; *O* is many circles, many images and many forms. *O* is for me a hole to the other side, a single central trip. What

the work proposes is basically a decomposition of the world through these stimuli in 4 parts and from there a retaking or repositioning of these images with the intention that some reflection occurs.

Again is a visual game, it is a proposal in which many stories are linked, many relationships, and it proposes creation from certain stimuli. So what it does is prompt that the spectator reflects how we live in this world that is plagued with images and how we can build our own stories and this becomes our reality of why.

How do you understand images in the construction of memory, forgetting and fiction in your practice?

For me, in our times and in our contemporaneity we are images, we live images, and apart from being many other things I believe that the understanding of being an image is fundamental. So in this world the way we encode, understand and recover certain stimuli or not is what will cause this transformation, allowing us to develop in another way in terms of forgetful memories and fictions. Conversely, fictions can be generated when I oppose a series of elements that are imposed from the outside world, but in the meantime they continue to construct a language, so I use information to present a situation and in this case it would be fiction.

Past and future are of special importance in your work, how do *O* and *Again* explore notions of time?

Both works have been a re-reading of narratives of times, for which the resonance between the past and the present is very important, since this makes possible new futures, new constructions, new narratives. Cyclical and linear times are present in the very structure of the

work and this means that one can begin to relate and enrich meanings.

If you could undertake any interspatial voyage, where would you go?

I would go to the center of a black hole.

ADRIANA CIUDAD

Tell us about *Ninguna Parte* [Nowhere].

The starting point for this work was the Einstein quote, "The force of gravity is an illusion", I found the idea very interesting within the concept of illusions framed by ideas of science, and from this I realized that very little is known about the universe and that what little is known has not yet been completely deciphered. I kept thinking about perception and how our perceptions are very short, they will never understand the phases of the universe, and in this sense an illusion about the universe will always exist for humans.

An example of this that fascinated me was, for example, the idea of black holes, the gravitational force that attracts you to them and if you are very close you fall into what is called the event horizon; we don't know very well what there is behind the event horizon. What is known is that black holes are born when a star dies. In the middle of the process for developing this show something very personal happened to me, my mother passed away after having had Alzheimer's for twelve years, and so it became a process within life, a time of twelve years of nebula and death in the end. I remembered something that fascinated me here in Colombia when I arrived and was informed of the *at-abaos* of Chocó, these are Afro-Colombian songs that

accompany the deceased in their connection with the beyond and reconnection with their ancestors. All these ideas of construction, creation, life and death, which seem to be universal laws, appear to be fundamental in this work.

For you, what is an astronomer?

For me, an astronomer is an explorer and a messenger of messages in light, which are messages from other times.

If you could undertake any interspatial voyage, where would you go?

I have the feeling that we are already on an interspatial journey and rather that the final stage is when we die and we arrive at a new shore.

JUAN ZAMORA

Tell us about *le-Sua*.

le-Sua is a project that starts from the Muisca cosmogony in which the name itself means food of the sun and is the name they used for the frog. So what I have done is to make a series of drawings in which I relate the morphology of the frog with the pictograms of their language that are associated with the frog. I have been finding different places in the territory inhabited by them in the past and in this way linking the frog's own form, with language and with some forms of the universe, such as the constellation Orion.

What role do explorations of ancient mythologies and identities have in your practice?

This project forms part of a series of works that I have been developing over the last two years in which I study

the relationship between the origins of culture and nature. For example, I was working in Johannesburg and studying the Xhosa language, which starts with consonant sounds and is associated with the first language that human beings began to speak. So in the end my work is to look for the origins of culture and relate this to nature and, in that sense, to ancient mythology.

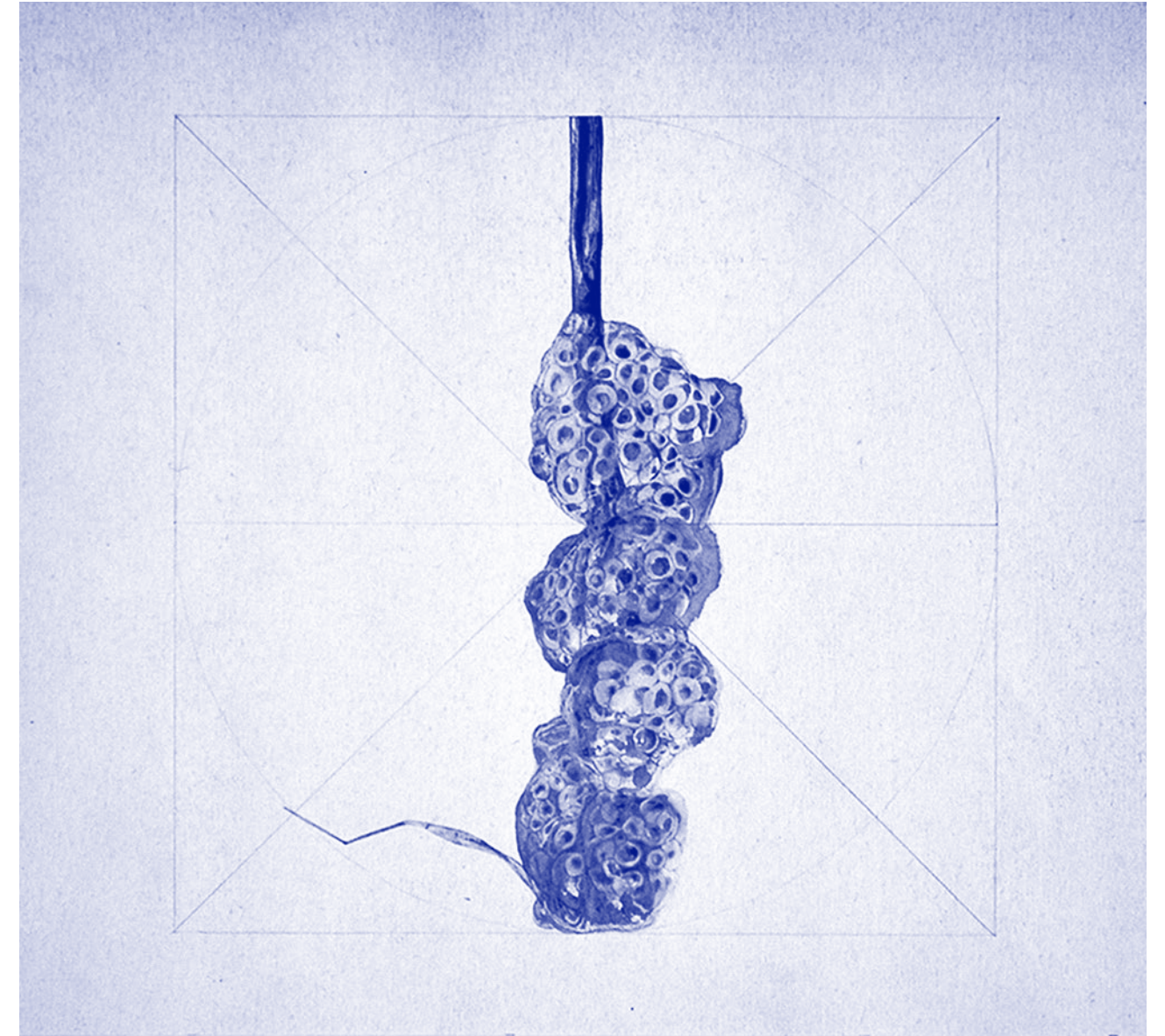
If you could undertake any interspatial voyage, where would you go?

I think, I do not know, I think I would get lost in space, I think I wouldn't go anywhere, I would be floating.

ALBERTO LEZACA

Tell us about *304 no es 309 [304 is not 309]* and the relationship with *La trama celeste [The Celestial Plot]* by Bioy Casares.

304 no es 309 [304 is not 309] is a piece that relates to the short story written by Bioy Casares and is part of a series of works that I have been working on in relation to literature, and through which I have worked with other writers. In this specific case, I am interested in Bioy Casares because of his vision of reality, not only in *La trama celeste [The Celestial Plot]*, but also for example in *La invención de Morel [The Invention of Morel]*, and how he intuitively feels that it can be reality or how reality can unfold and become another reality. And so, in the story Bioy Casares tells of the coexistence of different parallel worlds, which are not absolutely different worlds but which have similarities. Yet each with a destiny of its own. From these ideas I started to build the pieces in a speculative way and play with the concepts that Bioy Casares proposes.



Juan Zamora. *le-Sua*. Instalación site specific, dibujos. 2016.

Do you believe in a parallel reality, how do you relate it to your practice and process?

Yes, I absolutely believe in a parallel reality. What's more, I believe that there are many parallel realities, I believe that reality is a human invention and, in the same sense, this invention can allow many other realities. One of the realities with which I have been working is electronic reality, which is not only a reality but also a materiality, it is different when I am working with wood, with painting, when I work with images of synthesis that give me materiality. My work is constantly looking for an encounter between these two materialities then, yes I believe there is a parallel reality. My work is divided into two blocks, one is the physical space and the other is the virtual space, there are things that happen in a space and there are others that are returned between these two spaces, it is a game that allows me to build reality and at the moment it is what interests me the most.

If you could undertake any interspatial voyage, where would you go?

Maybe I would go to the planet Solaris from Stanislaw Lem's book, because scientists living in the orbiting station are beginning to realize that ideas and dreams can materialize.

MARLON DE AZAMBUJA

Tell us about *Nuevo Universo* [New Universe].

It is a particular work within my vision of reality, I made seven models of stars, and later those drawings were made into stamps and organized into a kind of mathematical table of the number of stars to capture on



Marlon de Azambuja. *Nuevo universo*.
Instalación participativa, sellos de colores. 2016.

the wall. And so of the ten-pointed star there will be one, of the nine-pointed star there will be nine, of the eight-pointed star there will be ninety, of the seven-pointed star there will be nine hundred, of the six-pointed star there will be nine thousand, of the five-pointed star there be ninety thousand and of the four-pointed star there will be nine hundred thousand, forming a panel of a million stars stamped onto the wall. I am interested in this idea of building a universe and a dialogue between these two situations: on the one hand, there is all this mathematical order and, on the other hand, the final result is predictable, chaotic, like the universe itself. It is this dialogue between order and chaos that I am most interested in as a starting point for this work.

What relationship do you establish between the body, the universe and fiction?

The truth has so many possibilities, I like the idea, for example, that in this project I thought about where to capture the stars and why, in the end, should I draw them on the wall –this allows us to think that we are drawing a metaphor of a universe. Deciding to use an instrument to climb and reach to cover the entire wall is a way of humanizing this universe, I think here there is a poetic and really beautiful relationship. I really like a poem by Helena Ortiz that speaks of a very human attempt to always try to reach space, or reach it and have it in your hands, and for this work it is possible to physically touch the universe.

If you could undertake any interspatial voyage, where would you go?

I don't have an exact site, I would simply go to the unknown to see what is there, I don't know what there is but I would not have a fixed destination.

BASIM MAGDY

Tell us about *Turtles all the way down*.

Turtles all the way down was my first film, and it was the first moving image work that I shot on Super 8 film. I started this investigation questioning what we know about outer space and eventually it turned into a film about how we don't know very much about outer space and how our knowledge is not going to increase in our lifetime. I started with four short stories that sit between reality and scientific fact. For the ending, I wanted to create a resolution so I came up with my own kind of scientific theory. The story that I created

is very fictional, but you never know, it might become real in the future.

What are the desires we project into the universe? Tell us about the notions of construction, reality and fiction in your practice.

The desires that we project into the universe are, I think, closely linked to our fear of the universe. We desire to know what we don't know and there is this idea that there is this infinite entity that we don't know almost anything about. Furthermore, there was a certain point at which there was a lot of money put into discovering outer space, and somehow this money became less and less. There is something about outer space that I think is really interesting, namely that we know for a fact that we would never be able to discover all of it, at least not in our times. This fact is what keeps us going; we want to know more –there might be good things, there might be bad things– but the fact that there is something out there that we don't know makes our knowledge very simple.

The notion of constructing reality and fiction in my work is related to something that I mentioned before: reality is, at least this is what I believe, made up of different things, including fiction. There is a lot of fiction in reality that we understand as non-fiction; I think we add fiction to reality to make sense of it, to make it more pleasant.

If you could take any interspatial trip, where would you go?

I don't think that where to go is important for me. I would go somewhere I've never been or somewhere we know

nothing about, which is basically anywhere in interspace. I think it is more about the knowledge that I will acquire from finding other forms of life and understanding outer space or understanding different forms of life.

VICTOR GARCÉS

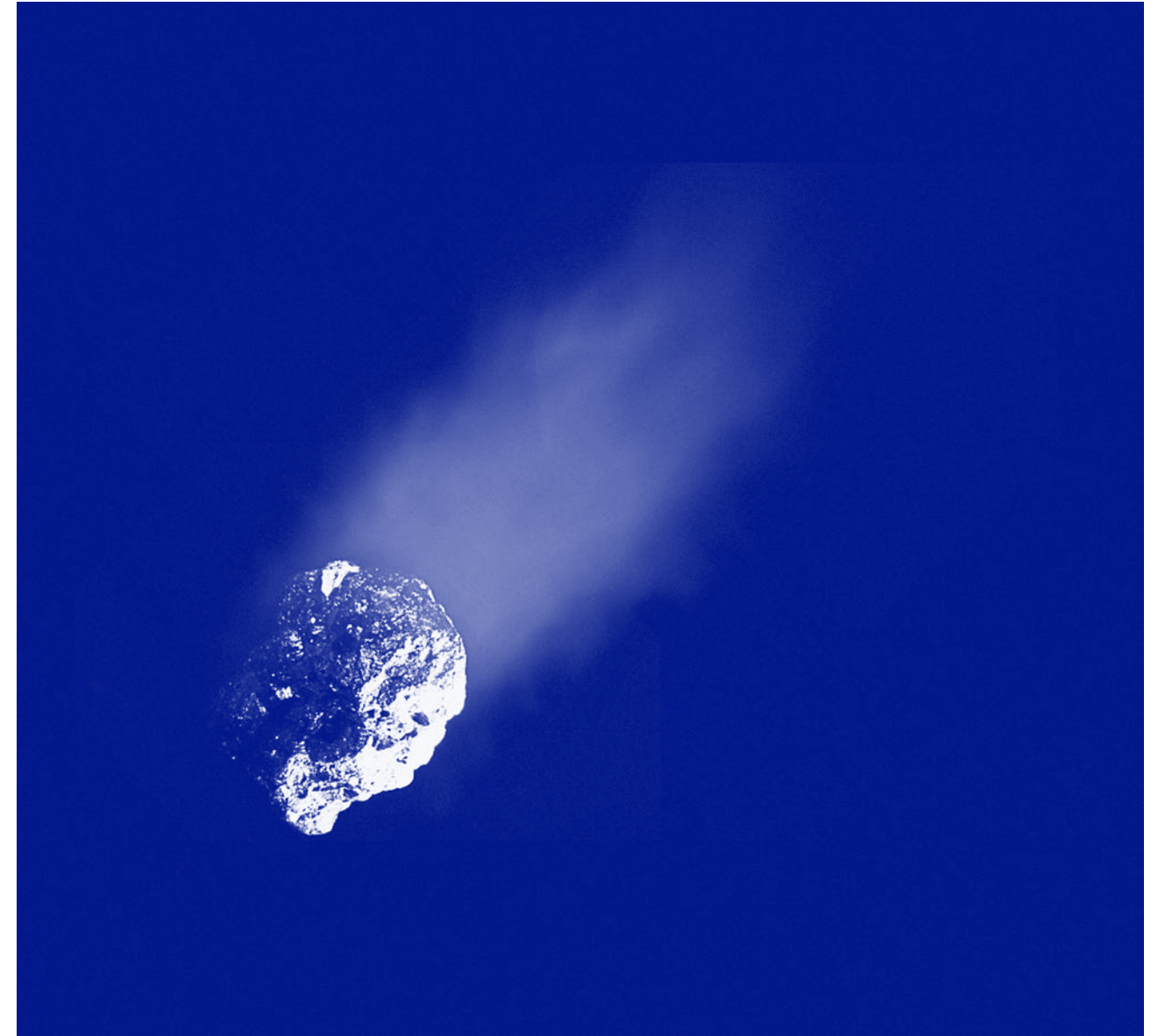
Tell us about *He aquí ese algo* [*Here is that Something*].

In this piece we encounter an object found in the street and adapted, which gives me the notion of or refers to the boxes that simulated a three-dimensional perspective, which always wanted to keep a kind of secret, something indecipherable, mysterious. By working with objects that I find abandoned and then burning them I create a new reading of the object, and this made me think about the origin and the end.

This led me to the dinosaurs, natural catastrophes, and I came upon the idea of the comet as an entity that can destroy but can also transport life and microorganisms. This object allows me to spy on a mysterious and magical object that is threatening but which can also bring life. The name of this piece comes from the dedication that Balzac makes in his short novel *Séraphîta* in which he speaks of that strange, unnamable, indecipherable being, and calls it "He aquí ese algo" ("Here is that Something").

If you could undertake any interspatial trip, where would you go?

If I could I would ride on a kite and let it transport me on its path, and simply sit, enjoy and contemplate.



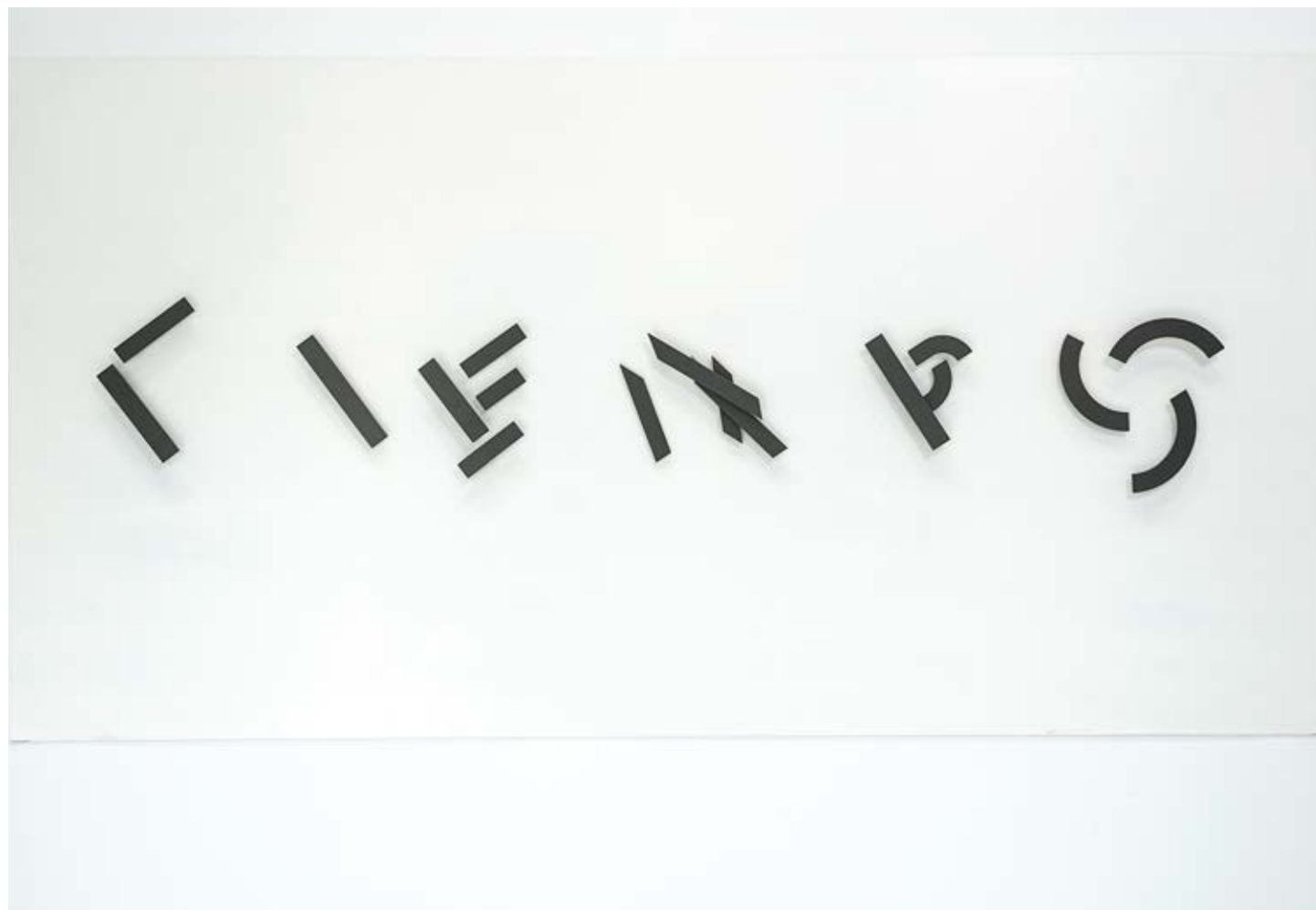
Victor Garcés. *He aquí ese algo*. Video-escultura, loop animado 45s. 2016.

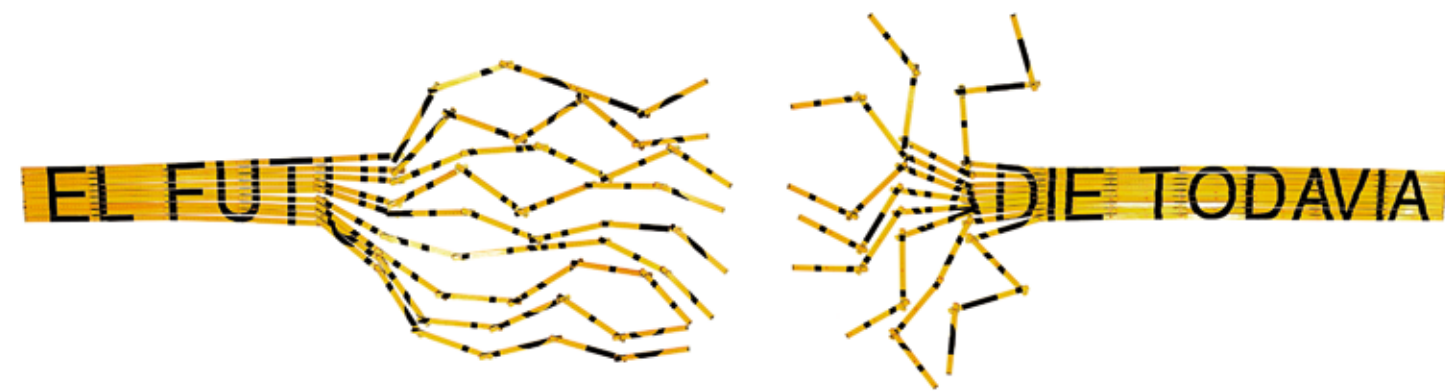
EL FUTURO
NO ES DE NADIE
TODAVÍA

EUGENIO AMPUDIA



Plaga. Instalación. 800 cucarachas realizadas con antiguas tarjetas de invitación de exposiciones. 2015.





Tomar medidas: El futuro no es de nadie todavía. Instalación y vídeo. Madera de abedul pintada, imanes, pintura imantada, iPads. 2015.



Dibujos encapsulados. Esferas de vidrio soplado de 50 cm cúbicos con tinta china en el interior. 2005-2015.



Las palabras son demasiado concretas. Librería con libros manipulados. 2013.









Humo. Aluminio. 24 x 10 x 9 cm. 2013.



Impression Soleil Levant. Instalación de vídeo y arena. 2007.





Museum and Space. Vídeo monocal. 3 min. 2011.



Devastated. Instalación, proyección y sacos de dormir móviles. 2015.



Fuego Frío II. Instalación de sitio específico de librería con proyectores. 2005.

EL FUTURO NO ES DE NADIE TODAVÍA

Curaduría: Blanca de la Torre

La presente exposición de Eugenio Ampudia, uno de los artistas españoles más reconocidos actualmente, contiene las ideas clave del artista en todas sus modalidades: su actitud crítica, el análisis de los mecanismos de producción, promoción y consumo del arte, las estrategias detrás de la obra artística y el papel protagonista del espectador como contemplador, completador e intérprete de la misma.

Ante todo, esta selección de obras devela una preocupación central en su trabajo: la mirada irónica hacia la Institución Arte, ambas con mayúscula, enfatizando la importancia para todo artista de situarse en un espacio de resistencia, caminando como un funambulista entre la subversión y lo políticamente incorrecto.

A partir de entender el arte como un código universal, a Eugenio Ampudia siempre le ha interesado moverse en un espacio en permanente reinterpretación, un estado de redefinición también aplicable a las propias prácticas artísticas, que le sirven como mecanismo detonante del pensamiento, de las estructuras y el sistema que habitamos.

Esta es una exposición que se configura como un juego de paradojas afines al signo de los tiempos: presencias visibles e invisibles, imaginarias y virtuales, que nos recuerdan que hay que ver más allá de nuestros ojos y que no debemos olvidar que nada está determinado y sobre todo, que *El futuro no es de nadie todavía*.

THE FUTURE BELONGS TO NO ONE YET

Curated by Blanca de la Torre

The present exhibition by Eugenio Ampudia, one of Spain's most recognized artists, contains the key ideas of the artist in all their forms: his critical attitude, an analysis of the mechanisms of production, promotion and consumption of art, the strategies behind artistic work and the protagonist role of the spectator as contemplator, completer and interpreter of the same.

Above all, this selection of works unveils a central concern in his work: an ironic gaze towards the Art Institution, both words written with a capital letter, emphasizing the importance of every artist in placing himself in a space of resistance, walking like a funambulist between subversion and the politically incorrect.

Understanding art as a universal code, Eugenio Ampudia has always been interested in moving in an artistic space of permanent reinterpretation, a state of redefinition that is also applicable to artistic practices themselves, which serve as a detonating mechanism for thought, structures and the system we inhabit.

This is an exhibition that is configured as a set of paradoxes related to the signs of the times –the visible and the invisible, imaginary and virtual presences– all of which remind us to see beyond what our eyes register, reminding us as well that we must not forget that nothing is determined since, above all, *the future belongs to no one yet*.

ENTREVISTA A EUGENIO AMPUDIA

Por Blanca de la Torre

A Eugenio Ampudia siempre le ha interesado moverse en un espacio artístico en permanente reinterpretación, un estado de redefinición también aplicable a las propias prácticas artísticas, que le sirven como mecanismo detonante del pensamiento, de las estructuras y el sistema que habitamos. Entendiendo el arte como un modo de resistencia, se mueve en esa fina línea entre la subversión y lo políticamente incorrecto.

A partir de una aplicación del arte como código universal, su actitud crítica disecciona los mecanismos detrás del ámbito del arte, de su producción, promoción y consumo. Las estrategias detrás de la obra artística y el papel protagonista del espectador son aspectos clave, pero son especialmente las instituciones del arte y la cultura el epicentro de su irónica mirada.

Este verano se cumple precisamente una década desde que Eugenio y yo comenzamos a colaborar juntos, y la siguiente entrevista desvela algunas de las inquietudes que he podido sonsacar al artista a través de su trabajo con motivo de la exposición que hemos realizado en NC-arte, y que pone el cierre a un largo viaje.

Blanca de la Torre: La exposición que hemos realizado aquí ha viajado por El Centro de las Artes de Monterrey, El Museo de Arte Contemporáneo (MACO)

de Oaxaca y el Museo Carrillo Gil de Ciudad de México. Quisimos huir de la típica exposición enlatada que itinera por diferentes sedes y optar por ir cambiando piezas y elementos que aportasen diferentes giros conceptuales. Además, en esta ocasión el espacio es mucho más pequeño, pero en ningún momento hemos tenido la sensación de que por ello se hayan reducido también los discursos. ¿Compartes esa opinión? ¿Cuáles han sido para ti diferencias clave que hacen que la exposición en NC-arte tenga un carácter diferente?

Eugenio Ampudia: Para mí, la principal diferencia es que las piezas están más interrelacionadas. Eso es bueno porque hace que toda la exposición se convierta en una instalación. Los apartados anteriores de esta propuesta expositiva estaban organizados con respecto al discurso conceptual, dejando un gran espacio para cada una de las secciones. Funcionó muy bien. Pero nuestra voluntad de que la exposición fuera mutante se impuso sobre la costumbre y, como digo, generó nuevas posibilidades.

Creo que la forma en la que dialogan ahora las piezas genera nuevos discursos, más complejos. Ninguna de las obras pierde, pero el resultado global es más amplio y se puede ver desde distintas perspectivas. El diálogo con el espectador es más evidente.

Tengo la sensación de que con la presión del espacio han salido favorecidas las conexiones.

Creo que esto se concreta muy bien en la sala donde dialogan *Fuego Frío II* y *Devastated*. Se genera una nueva sensación, que apoya a las dos piezas en vez de desvirtuarla. También sucede en la sala de abajo, donde los rebotes son múltiples. La combinación entre *Tomar medidas*, *Dónde dormir*, *Las palabras son demasiado concretas* y *Dibujos encapsulados* interrelaciona conceptos que tienen muchísimo que ver con el papel del espectador en estos momentos, y con cada una de las funciones asignadas a los diferentes agentes que intervienen en el sistema del arte.

B.D.L.T.: Otra de las diferencias clave en el aspecto curatorial es que decidimos hacer una especie de juego de espejos o de pistas a partir de la descentralización, para que el espectador fuese atando cabos a medida que recorre la exposición: la serie *Dónde dormir* se va descubriendo de manera espaciada, en lugar de presentarla toda en una habitación, las cucarachas reaparecen en lugares insospechados, y las cintas métricas de *Tomar medidas* o las bibliotecas están separadas en pisos diferentes...

E.A.: Sí, sí. El plantear así la serie de *Dónde dormir* habla de su deslocalización y de su afán cosmopolita. Te las vas encontrando, entre otras piezas, como si fuera un sistema vital, ahondando con cada encuentro en nuevos cuestionamientos y nuevas interconexiones. Quizá la conexión más sorprendente entre las piezas se produce a la entrada. Cuando nos encontramos de frente con la pieza mecánica *Tiempo* entre dos columnas, con una enorme plaga de cucarachas. En ese momento pensé en todos los instantes, cada instante y

este instante como una enorme plaga que se acumula en nosotros y nos habita.

B.D.L.T.: Estuvimos bastante tiempo buscando el título adecuado para la muestra. No es fácil englobar tantas ideas en una frase, hasta que finalmente llegamos a la conclusión de que el título no tenía por qué sintetizar las ideas detrás de las obras que se mostrarían, sino sugerir posibilidades, apelar al deseo del espectador de introducirse en la exposición y hacerla suya. ¿Podrías desarrollar un poco el planteamiento de este título?

E.A.: Hoy es el campo de batalla, el futuro no existe. El pasado está plagado de nostalgia y su constante relectura no lo hace habitable. En la exposición planteo un diálogo que debe darse entre las obras y los espectadores. Las obras caducan y deben llegar al espectador en el momento adecuado.

El futuro es algo que se gestiona o se lleva a cabo hoy por siete mil millones de personas con intereses contrapuestos y diferentes. El futuro es el resultado de esto cada día y el futuro cambia cada día y cada instante con respecto a nuestros comportamientos y los de los demás humanos. Cuando la obra exista será hoy, no el futuro. No quiero pensar en el futuro, porque eso puede hacer que se desvirtúe lo que me interesa, el ahora. Así como no pienso en el pasado. Hay gente que está instalada en el pasado o el futuro y pienso que sus intereses son complicados en el presente.

B.D.L.T.: Es además una de las frases que se forman en tu obra *Tomar medidas*, que habla de la importancia de cómo se cuentan las cosas...

E.A.: *Tomar medidas* consiste en una serie de obras móviles hechas con metros de carpintería. Crean y destruyen frases como "Hoy es siempre" y "El futuro no

es de nadie todavía" a medida que se van moviendo. En sus extremos hay pequeños imanes para que el espectador pueda interactuar con los metros y encontrar nuevos patrones. En un vídeo que funciona como manual de instrucciones al lado de la instalación se sugieren posibles diseños. Son frases que son importantes de escuchar en este momento, pero dependiendo de quién las diga pueden construir la realidad o destruirla. Por eso el espectador puede mover las piezas.

Esta serie está compuesta por varias piezas de frases diferentes, todas ellas son imprescindibles de escuchar y están absolutamente condicionadas por quien las ha pronunciado. De hecho, está claro que si la frase "Hoy es siempre" la dice un político, no es lo mismo que si la dice un empresario, un abogado, un poeta, un ingeniero o un artista.

En estos momentos en los que la comunicación va asociada a muchos otros factores que no son la letra escrita, el estudio de esos factores no lleva a definir más exactamente las complejas situaciones que se desarrollan en el espacio que habitamos.

Cuando por primera vez pensé en la posibilidad de llevar la frase "Hoy es siempre" a la serie *Tomar medidas*, lo primero que hice, claro, fue buscarla en Google, para ver si alguien había trabajado con ella. Resultó que era una frase que habría usado Antonio Machado para poner título a un poema, lo cual me tranquilizó seriamente y amplió las posibilidades de la frase.

B.D.L.T.: Esto nos lleva a la importancia del papel de la comunicación, que pudimos ver en la señal de socorro emitida en morse a través de las ventanas del Museo de Artes Decorativas de Madrid, o a través de los móviles de los espectadores que activaban las obras

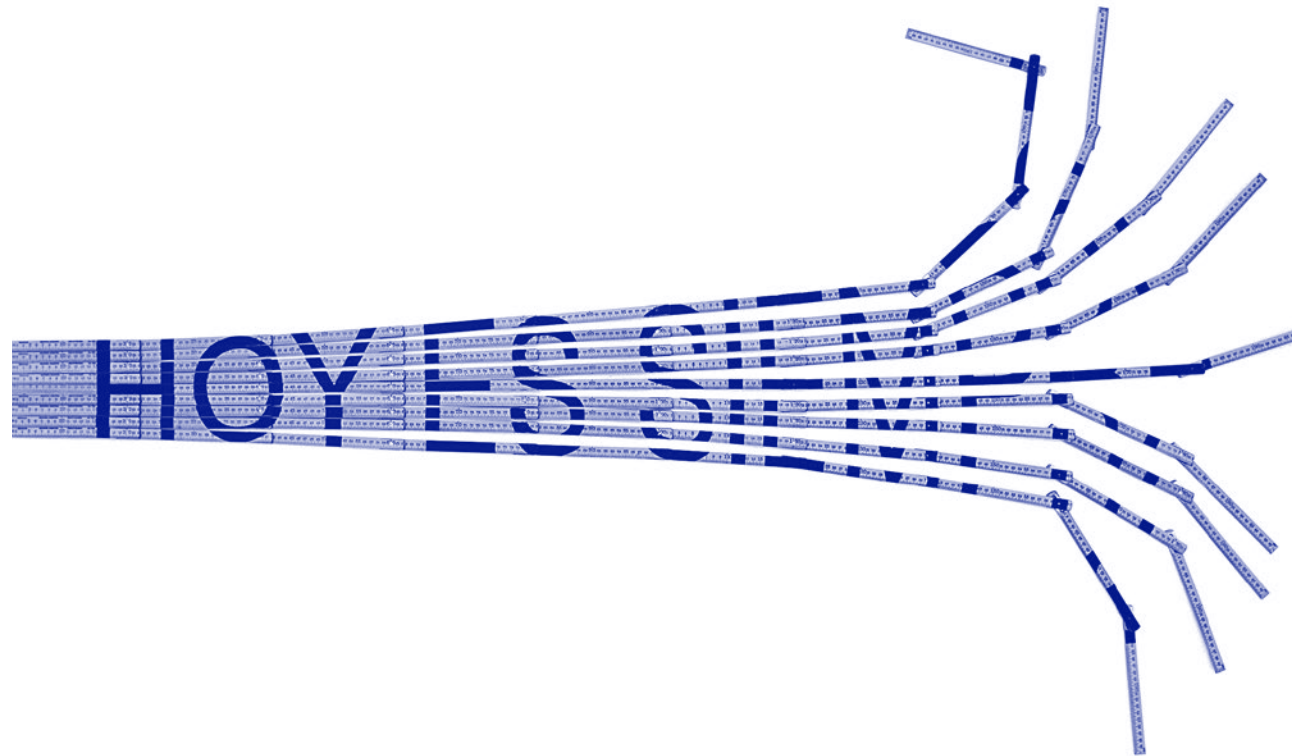
que realizaste para Matadero Madrid o la Torre de Iberdrola en Bilbao. ¿El formato elige al interlocutor?

E.A.: Yo creo que sí. Considero que según como contemos las cosas, estamos eligiendo a quién se las contamos. Creo que hay unas costumbres establecidas para el flujo de la comunicación que hace que ciertos formatos y en especial los interactivos acerquen nuestras preocupaciones al espectador. Y creo que el diálogo que se establece es más inmediato y fresco.

Por ejemplo la pieza *SOS*, que instalamos en el Museo de Artes Decorativas, cuya fachada tiene 34 grandes ventanas, es un mensaje claro a toda la ciudadanía. El museo está en alerta. Y no solo está en alerta sino que pide socorro con el código internacional más conocido: *SOS (Save Our Souls)*. La instalación no solo la veían los visitantes del museo, sino todos los que entre las 17:30 de la tarde y las 23:30 pasaban por esa calle.

Todos los ventanales se encendían y apagaban al unísono, manifestando ese código ininterrumpidamente.

En *Abierto X Obras*, planteamos *Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada*. Una instalación interactiva para 900 m², en un espacio que tiene 36 columnas. La forma de conseguir esta interactividad fue a través de una *interfaz*, que consistía en un lago oscuro de 500 m², que reflejaba toda la memoria del espacio y estaba rodeado por un pantalán (un muelle), por donde circulaban los espectadores. Estos tenían la posibilidad de llamar a un número de teléfono y, al hacerlo, producir ondas en la superficie del agua, que distorsionaban el reflejo. De tal forma que cuando se producían las comunicaciones de los espectadores, el lago dejaba de ser el reflejo de lo real.



Tomar medidas: Hoy es siempre. Instalación y vídeo. Madera de abedul pintada, imanes, pintura imantada, iPads. 2015.

Torre Iberdrola fue un esfuerzo más amplio porque intervinimos en 15 pisos de este gran edificio de Bilbao. La interactividad consistía en que podías llamar a un número de teléfono y los graves, los agudos y el volumen de tu voz podían modificar la piel de la torre. Desde cualquier parte de la ciudad de Bilbao se podía ver el resultado. Además se podía llamar desde cualquier parte del mundo, cambiar la superficie de la torre y observarlo en tiempo real a través de una webcam.

B.D.L.T.: De ahí la importancia del papel del espectador, a quien de algún modo responsabilizas de manera más directa. Una responsabilidad que también señalas en obras como *Prado GP* o *Collectors*. También en el MACO de Oaxaca les hacías recorrer una frase formada por más de 17.000 botellas de cerveza, que, por cierto, habíamos calculado de menos ¡y casi nos volvemos locos consiguiendo más botellas!

E.A.: Uno no sale indemne de ciertos sitios. Ser espectador de arte contemporáneo es una ocupación arriesgada. Necesitas además tener un cierto espíritu aventurero y enormes ganas de conversar con las ideas que plantean los artistas. Es evidente que los espectadores se sitúan delante de las obras, pero también las obras se sitúan delante de los espectadores, produciendo un rico intercambio de ideas.

El espectador es fundamental en el trabajo de los artistas actuales, porque la mayoría de las estrategias van dirigidas de una forma íntima a cada espectador, convirtiéndose en una experiencia única el encuentro. Esto supone que nos dirigimos a cada una de las personas y, cada una de ellas, obviamente, es un cuerpo. Cuando planteo mis estrategias con respecto al espectador, valoro seriamente que todo su cuerpo

piensa y toma decisiones, y procuro lanzar el mensaje a todo el conjunto.

Cuando producimos *Prado GP* nos planteamos seriamente qué peso tiene la industria turística con respecto a la industria cultural y las pérdidas que esto puede generar en este último ámbito. Parece que la velocidad, el entusiasmo y la rentabilidad de ciertas costumbres pueden llevar a la cultura a una banalización que la desactiva. Me da la sensación de que esa velocidad y los accidentes conceptuales que produce disminuyen las posibilidades de diálogo entre las piezas y el espectador, y aclarando conceptos que tienen que ver con el poder, la economía y la cultura como producto.

Collectors es un tetris. El visitante gestiona una colección de arte, compuesta por piezas icónicas que pertenecen a los principales museos internacionales. La gestión tiene que ser rápida y tiene que haber un control de la entrada y salida de piezas, para evitar la acumulación que nos lleva al *game over*. Está claro que hablamos de la responsabilidad del coleccionista, cómo se hace una colección y qué intereses priman a la hora de construirla.

En el Museo de Oaxaca *Todo* se concebía como un camino que recorre el visitante entre un verde paisaje formado por 17.000 botellines de cerveza vacíos. La experiencia consiste en recorrerlo y después, al subir a la planta de arriba donde se había habilitado una balconada para verlo cenitalmente encontrar la palabra que habías recorrido. La pieza estaba acompañada de un audio, con ruidos de botellas que se mueven y algunas de ellas que se rompen, convirtiendo este paisaje en peligroso. Al final, gestionar un camino

tan amplio se convierte en una experiencia audiovisual que coloca la cabeza del viajero en un paisaje inverosímil y tipográfico, sin dejar de tener un componente alcohólico. Debo decir que también invitamos a los espectadores a que trajeran sus botellas vacías para ampliar horizontes.

B.D.L.T.: Siempre hablamos de la importancia de cómo gestionar las ideas, y de cómo el artista debe ir acumulando sus carpetas de ideas para después ir seleccionando y recuperando algunas de ellas. Después viene un largo proceso de convertir esa idea en un proyecto factible. Pero en ocasiones surgen de lo cotidiano, de pequeños gestos del día a día. Las cucarachas de *Plaga* que invaden las columnas de NC-arte e infestan parte del espacio serían un buen ejemplo de ello, que además aúna parte de las reflexiones planteadas anteriormente como la comunicación, la elección del medio o la implicación del espectador para continuar la obra.

E.A.: Las ideas no salen por sí solas. Son fruto de una reflexión sobre una preocupación anterior. Mi trabajo consiste normalmente en sacar conclusiones estéticas y políticas sobre las cosas que hay a mi alrededor, y eso implica mirar con atención lo que sucede y desde mi punto de vista. Lo cual garantiza nuevas comunicaciones que, con el tiempo, se convierten en estrategias para contar de la forma más práctica lo que queremos transmitir al espectador o, lo que es lo mismo, para fabricar piezas.

A casa llegan un montón de invitaciones de mis colegas y amigos artistas que yo acumulaba y acumulaba desde hace tiempo porque me importaban esas imágenes. Pero la acumulación evidentemente produce

reducción de espacio y decidí que tenía que hacer algo con ellas. Al final no hice nada, las dejé que fueran lo que realmente eran: una plaga. Lo evidenció con una plantilla que ponía encima de cada una y después de un trabajo casi papirofléxico las convertía en cucarachas.

Al juntarlas todas por primera vez en la Fundación Miró se evidenció que esa plaga de imágenes potentes e icónicas de cada artista formaban un conjunto que invadía con contundencia el espacio que ocupaba y curiosamente ninguna de esas imágenes la había generado yo.

Desde esta primera vez que se exhibió, la ocupación de espacios ha ido especializándose y extendiéndose hasta amplitudes no imaginadas por mí. Pero es que se ha implicado en estas plagas todo el personal de los museos por los que ha pasado la exposición y ha aportado nuevas imágenes que tienen que ver con el trabajo que se ha desarrollado en estos espacios desde hace tiempo. La pieza ha salido de mi ámbito personal y está evidenciando estrategias que se llevan a cabo en los museos que recorre. Podríamos decir que es una plaga en continuo desplazamiento y crecimiento.

B.D.L.T.: En 2008 comienzas la serie que se ha convertido ya en icónica y te ha llevado a dormir en emplazamientos significativos del ámbito de la cultura: el Museo del Prado, la Alhambra de Granada, la biblioteca del Palacio de Ajuda de Lisboa, la feria de ARCO Madrid, el Palau de la Música de Barcelona, el Museo Anahuacalli de Diego Rivera en Ciudad de México. ¿Qué tienen en común todos esos espacios?

E.A.: Son espacios asignados a la cultura y relacionados con conflictos, en los que los usuarios tienen



muy claramente delimitadas sus funciones, lo que los convierte, a base de protocolos muy estudiados, en claros representantes del poder más que en redes para divulgar ideas. Dadas las múltiples combinaciones que se llevan a cabo continuamente a nuestro alrededor entre poder y cultura, y planteada desde hace tiempo la perversidad de esta relación, hay que, de alguna forma, poner límites. Decidí asignarle a esta acción el carácter de un manual de instrucciones para el espectador. La empecé a llevar a cabo para explicar la necesidad de intimidad que tiene el usuario con estos espacios. Dormir es también reflexionar, soñar y ocupar.

Cuando planteé cada uno de los espacios específicos, no elegí piezas icónicas amables, como podrían ser *Las meninas* en el Museo del Prado, sino que elegí dormir bajo los fusilamientos del 3 de mayo, que aparte de evidenciar un conflicto territorial claro y un resultado brutal, dio pie a la elección del saco de dormir que siempre me acompaña. El saco es rojo porque estoy debajo de los fusilados y, con un esfuerzo de mimesis, se podría intuir que también soy uno de los muertos, aclarando de alguna forma hasta dónde llegan los conflictos del pasado.

Cuando decidí dormir en La Alhambra de Granada, no quise dormir en el Generalife, que parecía lo más espectacular, sino en el Salón de Embajadores del Palacio de los Arrayanes, que es el lugar de poder desde el que se gestionaba Al-Andalus.

Esto sucede también con la biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda, donde se guardan los legajos y manuscritos del poder colonial del Reino de Portugal.

B.D.L.T.: No resulta tan fácil la elección del lugar, no solamente tienen que tener alguna connotación po-

lítica de interés sino aportar algo nuevo y diferente a la serie. La última pernoctación la realizamos en México con motivo de esta exposición y pensamos muchas posibilidades antes de encontrar el lugar adecuado. Finalmente optamos por el Anahuacalli, que por cierto, menudo frío pasamos. ¿Qué reflexiones añadía a las planteadas en la serie?

E.A.: Hasta ahora no habíamos planteado en esta serie la vertiente social en el trabajo de los artistas. En este caso es muy evidente: un artista decide coleccionar piezas de arte prehispánico —creo que hay más de 6000 piezas— que estaban siendo saqueadas por los ricos coleccionistas de todo el mundo y preservarlas para el pueblo mexicano y construir un espacio que conceptualmente apoyara esta colección. El ámbito de lo social se impone en el discurso del artista en este planteamiento.

Y todo esto dándole una vuelta al papel de coleccionar, que no es poseer en este caso, sino guardar para el pueblo. Añadiendo un componente social al acto habitual de acumular.

Sí, hacía mucho frío, pero recuerda que estábamos en un espacio mental de Rivera, y él para algunas cosas era muy frío (risas).

B.D.L.T.: ¿Recibes muchas ofertas para dormir en lugares?

E.A.: Demasiadas. La verdad es que me aterran, porque mi planteamiento sobre el siguiente sitio donde voy a dormir se va emplazando entre mis pensamientos para rellenar un hueco que considero absolutamente necesario, mientras llegan nuevas posibilidades, todas ellas asombrosas, que me plantean otras preocupaciones, que en ese momento quizá no sean prioritarias.

B.D.L.T.: ¿Qué lugar emblemático tienes pendiente?

E.A.: La verdad es que ahora estoy deseando cerrar la posibilidad de dormir en un sitio que está resultando especialmente complicado: se trata del mausoleo de Lenin. Porque hay algunas de las cosas que cuenta Zizek que me gustaría releer después de haber dormido junto a la momia de Lenin.

Creo que hay unas intensas relaciones entre las estrategias que están planteando los artistas y el posmarxismo radical que plantean algunos filósofos.

Además, la representación del poder unido a la muerte parecen extraños compañeros y su perpetuación física añade componentes paranormales...

B.D.L.T.: Con lo cual la crítica institucional siempre está como telón de fondo de tu trabajo, de manera más sutil o menos, pero siempre presente de un modo u otro. Esto incluso te lleva a que en numerosas ocasiones estas instituciones sean las protagonistas de la obra, o los escenarios de la misma: las instituciones en las que has pasado la noche, pero también la Biblioteca Nacional, el Museo de Artes Decorativas, el Guggenheim de Nueva York. ¿Qué tienen en común todos estos trabajos? Considero que *Museum and Space*, que mostramos aquí en NC-arte, es donde la crítica está presente de modo más incisivo...

E.A.: Es evidente que los artistas tenemos que analizar el universo en el que nos movemos, las implicaciones que tiene y si nuestro trabajo funciona o no funciona. Los edificios que ocupan las instituciones dedicadas a la cultura son de una importancia enorme a la hora de plantear las estrategias relacionales. Hay incluso espacios que aportan concepto a las piezas. A partir

de este hecho me permito juzgar las posibilidades que generan, los problemas que no están solucionados y afinar más esta herramienta que se llama arte actual, que básicamente es una forma de comunicación muy especializada, con bases muy sólidas, que se produce en ciertos ámbitos y lugares.

Por ejemplo, en la Biblioteca Nacional, *Una corriente de aire* es una reflexión sobre un archivo, gigantesco y muy bien organizado que ha derivado con soltura hacia lo digital, poniendo esos conocimientos en manos de todos, pero conservando el edificio como espacio de representación, donde se produce el simulacro de la aprehensión de esos conocimientos. La necesidad de una corriente de aire era evidente en ese paisaje.

Museum and Space es un claro alegato no solo contra el museo como contenedor, sino en casos como el Guggenheim contra su papel de marca y su expansión inflacionaria e hiperreproductiva que le ha llevado a tener sede en Nueva York, Bilbao, Venecia, Berlín, Las Vegas o Abu Dhabi. Un museo tiene que ser un aspersor antes que un lugar que atrae masas de turistas a una ciudad. Ha de ser un lugar que expande criterio y crea espacios relacionales para la gente que vive a su alrededor.

B.D.L.T.: El protagonismo de estas instituciones culturales en tu trabajo nos conduce también a la propia historia del arte. Aquí has creado una pequeña playa, donde el público se tumba para ver naufragar a sus pies las obras más icónicas de las primeras vanguardias. ¿Tenemos que aprender a releer la propia historia del arte?

E.A.: La historia del arte se vuelve a escribir cada día desde el presente. El hecho claro de que los artistas

trabajan para comunicarse con sus coetáneos hace que las piezas normalmente tengan una fecha de consumo óptimo, que suele ser bastante cercana al momento en que ha sido realizada. Podría poner miles de ejemplos, pero el *Guernica* es un hecho claro. Es verdad que representa una época, pero se realizó para explicar una cosa que pasaba en ese momento a la gente que vivía en ese tiempo. Hoy, evidentemente, no significa lo mismo.

B.D.L.T.: De ahí también cierto propósito situacionista que se desprende de las obras: hacer volar el museo, quemar las bibliotecas...

E.A.: Amo a Marcel Broodthaers, soy fan de Guy Debord, me gusta hasta la internacional situacionista inglesa... los situacionistas me ponen muchísimo. Cada vez que veo sus obras o reviso sus textos, florecen en mis cuadernos esquemas e ideas que quiero contar. Creo que además durante un tiempo largo fueron los perdedores de este invento que llamamos industria cultural, ya que sus fresquísimas ideas sufrieron el ataque directo del a veces plúmbeo expresionismo abstracto americano.

Como sabes, cuando planeamos *Voladura controlada* inicialmente pensamos en la capacidad del espectador para expandir el espacio del museo y ofrecerle la posibilidad simbólica de destruir el espacio físico donde se encuentran las piezas, asignándole un papel hasta ahora inédito, que se traducirá en nuevos comportamientos. Para llevar a cabo esta pieza trabajamos con un equipo de arquitectos que diseñó la voladura controlada y real del museo. Un equipo de técnicos instaló todo el sistema, cableado, explosivos, etcétera, que el espectador se iba encontrando hasta que se topaba con el detonador para volar el edificio.



Tomar medidas: Hoy es siempre. Instalación y vídeo.
Madera de abedul pintada, imanes, pintura imantada, iPads. 2015.

Fuego Frío II surge de la frase de Marinetti que proponía quemar los museos y las bibliotecas para que esas cenizas sirvieran de abono a las nuevas ideas. Los libros arden, pero en este caso no se queman. Y en ese arder continuo de los volúmenes, se atisba una intención de visibilidad lectora.

B.D.L.T.: En todos los casos, el sentido del humor siempre está presente en todas las obras. ¿Es el humor una herramienta más directa y eficaz para hablar de problemáticas serias?

En NC-arte realizaste una obra específica, *Mala hierba*, cubriendo la terraza de un césped muy particular, césped que respira. ¿Qué se esconde tras lo que podría pasar simplemente por una divertida broma?

E.A.: El humor es un arma fantástica, es cercanía con el espectador. Hemos creado un territorio previo confortable para explicar algo, cualquier cosa, algo brutal también. Creo que desde la complicidad se pueden contar cosas que no conseguiríamos transmitir en un discurso demasiado reglado y estructurado. Creo que el humor también es fresca y, como en cualquier planteamiento de comunicación, parece razonable contar con la empatía del interlocutor.

Mala hierba es una pieza que refleja nuestra posición en el universo. Habla sobre el sitio en el que vivimos, sus características, si lo analizamos globalmente. Un planeta, en cuyo interior hay una enorme bola

de fuego, viaja por el espacio girando en torno a otra bola de fuego, y permite en 15 kilómetros arriba y abajo de su superficie que la habitemos.

Reflejar esto con un césped que se mueve a la misma velocidad que nuestra respiración crea unas relaciones insospechadas con el paisaje que habitamos. Hay una anécdota. Cuando esta pieza estaba instalada en el Parque Fundidora de Monterrey, uno de los niños que la visitaban con su profesor de arte, a la pregunta de qué era aquello, contestó "un pasto viviente". No le cambié el título, pero debería haberlo hecho en ese momento.

Creo que el niño tenía 8 años, gafas de pasta azules y hay un vídeo en YouTube.



Humo. Aluminio. 24 x 10 x 9 cm. 2013.

AN INTERVIEW WITH EUGENIO AMPUDIA

By Blanca de la Torre

Eugenio Ampudia has always been interested in moving in an artistic space of permanent reinterpretation, a state of redefinition that is also applicable to artistic practices themselves, which serve as a detonating mechanism for thought, structures and the system we inhabit. Understanding art as a mode of resistance, he walks the thin line between subversion and the politically incorrect.

Via the application of art as a universal code, his critical attitude dissects the mechanisms behind the field of art, its production, promotion and consumption. The strategies behind the artistic work and the protagonist role of the spectator are key aspects, yet the institutions of art and culture constitute, in particular, the epicenter of his ironic gaze.

This summer marks exactly a decade since Eugenio and I began to collaborate, and the following interview reveals some of the concerns that I have been able to draw from the artist through his work on the occasion of our exhibition at NC-arte, which brings a close to a long journey.

Blanca de la Torre: The exhibition that we have done here has toured the Centro de las Artes in Monterrey, the Museo de Arte Contemporáneo (MACO) in Oaxaca, and the Museo de Arte Carrillo Gil in Mexico

City. We wanted to flee from the typical canned exhibition that tours different venues and chose to change pieces and elements that contribute by introducing different conceptual turns. In addition, this time the space is much smaller, but at no time have we had the feeling that for this reason the discourses have also been reduced. Do you share this opinion? What have been the key differences for you in making the exhibition at NC-arte have a different character?

Eugenio Ampudia: For me, the main difference is that the pieces are more interrelated – this is good because it turns the whole exhibition into an installation. The previous sections of this expositive proposal were organized with respect to conceptual discourse, leaving a large space for each of the sections. It worked very well. But our desire for the exhibition to mutate prevailed over custom and, as I say, generated new possibilities. I think that the way in which the pieces now dialogue with one another generates new, more complex discourses. None of the works lose out, but the overall result is broader and can be seen from different perspectives. The dialogue with the viewer is more evident. I have the feeling that in light of the pressures of the space, the various connections have been favored.

I think this is particularly well done in the room where *Fuego Frío II* [Cold Fire II] and *Devastated* are in dialogue. A new sensation is generated that supports the two pieces instead of distorting them. This also happens in the room below, where the reverberations are multiple. The combination of *Tomar medidas* [Take measures], *Dónde dormir* [Where to sleep], *Las palabras son demasiado concretas* [Words are too concrete] and *Dibujos encapsulados* [Encapsulated drawings] allows for an interrelating of concepts that have a lot to do with the role of the viewer in the moment and each of the functions assigned to the different agents that intervene in the system of art.

B.D.L.T.: Another key difference in the curatorial arrangement is that we decided to make a set of mirrors or clues that start from the theme of decentralization, so that the spectator will put two and two together as he goes through the exhibition: the series *Dónde dormir* [Where to sleep] leads to a discovery in a well-spaced manner, instead of everything being presenting in one room: the cockroaches reappear in unsuspected places, and the measuring tapes of *Tomar medidas* [Take measures] or the libraries are separated across different floors...

E.A.: Yes, yes. In this way, the series *Dónde dormir* [Where to sleep] talks about its delocalization and cosmopolitan eagerness. You find the cockroaches among other pieces, as if a vital system is present, delving into each encounter with new questions and new interconnections. Perhaps the most striking connection between the pieces occurs at the entrance. When we find ourselves facing the mechanical piece *Tiempo* [Time] in between two columns, accompanied by a

huge plague of cockroaches. At that moment I thought of all the instants, every instant and this instant as a huge plague that accumulates within us and inhabits us.

B.D.L.T.: We spent quite some time looking for the right title for the exhibition. It's not easy to include so many ideas in a sentence, until finally we came to the conclusion that the title did not have to synthesize all of the ideas behind the works that would be shown, but suggest possibilities, appeal to the viewer's desire to enter the exhibition and make it his. Could you elaborate a little on this title?

E.A.: Today is the battlefield; the future does not exist. The past is full of nostalgia and its constant re-reading does not make it habitable. In the exhibition I propose a dialogue that must take place between the works and the spectators. The works expire and must reach the viewer at the right time. The future is something that is managed or carried out today by seven billion people with opposing and different interests. The future is the result of this, every single day, and the future changes every day and in every moment with respect to our behaviors and those of other humans. When the work exists it will be today, not the future. I don't want to think about the future, because it distracts from what interests me, the now. Just as I don't think about the past. There are people who are settled in the past or the future and I think that their interests are complicated in the present.

B.D.L.T.: Furthermore, one of the phrases that is formed in your work *Tomar medidas* [Take measures] speaks of the importance of how things are told...

E.A.: *Tomar medidas* [Take measures] consists of a series of moving works made with carpentry me-

ters. They create and destroy phrases such as "Hoy es siempre" and "El futuro no es de nadie todavía" ("Today is always" and "The future belongs to no one yet") as they move. At their ends are small magnets so that the viewer can interact with the meters and find new patterns. Possible designs are suggested in a video that works as an instruction manual next to the installation. These are phrases that are important for us to hear right now, but depending on who says them reality can be either built or destroyed. This is why the viewer is able to move the pieces.

This series is composed of several pieces with different phrases, all of them are essential listening and are absolutely conditioned by he who pronounces them. In fact, it's clear that if the phrase "Today is always" is said by a politician, it is not the same as if it is said by an entrepreneur, a lawyer, a poet, an engineer or an artist. In these moments in which communication is associated with many other factors other than the written letter, the study of these factors does not lead to a more exact definition of the complex situations that develop in the space that we inhabit.

When I first thought about taking the phrase "Today is always" to the *Tomar medidas* [Take measures] series, the first thing I did, of course, was to look for it on Google, to see if anyone had worked with it. It turned out to be a phrase that Antonio Machado would have used to title a poem, which seriously reassured me and expanded the possibilities of the phrase.

B.D.L.T.: This brings us to the importance of the role of communication, which we can see in the distress signal issued in Morse code through the windows of the Museo de Artes Decorativas in Madrid, or by the mobile

phones of the viewers who activated the works that you made for Matadero Madrid or the Torre de Iberdrola in Bilbao. Does the format choose the interlocutor?

E.A.: I believe so. I believe that according to how we tell things, we choose who we tell them to. I believe that there are established customs for the flow of communication that mean that certain formats, and especially interactive ones, bring our concerns to the viewer. And I think that the dialogue established is more immediate and fresh.

For example, the piece S.O.S., which we installed in the Museo de Artes Decorativas, whose facade has 34 large windows, provided a clear message to all citizens. The museum is on alert. And it is not only on alert but is indeed calling out for help using the best known international code: S.O.S (Save Our Souls). The installation was not only seen by visitors to the museum, but also by all of those who, between the hours of 17.30 and 23.30, passed through that street. All of the windows were turned on and off in unison, displaying the code uninterruptedly.

In *Abierto X Obras* [Open X works], we present *Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada* [Every word is like an unnecessary stain on silence and nothingness]. An interactive installation covering 900m², in a space that has 36 columns. The way to achieve this interactivity was through an interface, which consisted of a dark lake of 500m² that reflected all the memories of the space and was surrounded by a pontoon (a pier), on which the spectators circulated. They had the possibility of calling a telephone number and in doing so, produce waves on the surface of the water that distorted the reflection in such a way that

when the spectators' communications were produced, the lake ceased to be a reflection of the real.

Torre Iberdrola [Iberdrola Tower] required a greater effort because we intervened in 15 floors of this great building in Bilbao. The interactivity consisted in being able to call a phone number and the bass, treble and volume of your voice would modify the skin of the tower. From anywhere in the city of Bilbao you could see the result. You could also call from anywhere in the world, change the surface of the tower and watch it in real time through a webcam.

B.D.L.T.: Hence the importance of the role of the viewer, whom you somehow make more directly responsible. This is a responsibility that you also point to in works such as *Prado GP* or *Collectors*. Furthermore, in the MACO of Oaxaca you made visitors cross a phrase formed by more than 17,000 bottles of beer, which incidentally, we had calculated as being fewer and we almost went crazy obtaining more bottles!

E.A.: One doesn't come out unscathed from certain places. Being a viewer of contemporary art is a risky occupation. You need to have a certain adventurous spirit and a great desire to converse with the ideas that artists propose. It is evident that the spectators are in front of the works, but also the works are placed before the spectators, thus producing a rich exchange of ideas. The spectator is fundamental in the work of current artists, because most of the strategies are directed in an intimate form to each spectator, making the encounter a unique experience. This means that we address each of the people and each of them is obviously a body. When I pose my strategies regarding the viewer, I seriously value his whole body in thinking

and making decisions, and I try to send the message to the whole group.

When we produced *Prado GP* we seriously considered what weight the tourism industry has in relation to the cultural industry and the losses that this can generate in the latter. It seems that the speed, enthusiasm and profitability of certain customs can lead culture towards a banalization that deactivates it. I feel that the speed and the conceptual accidents that it produces diminish the possibilities of dialogue between the pieces and the spectator, while clarifying concepts of power, economy and culture as a product.

Collectors is a tetris. The visitor manages an art collection, composed of iconic pieces that belong to the main international museums. The management has to be fast and there has to be a control over the entrance and exit of the pieces, to avoid an accumulation that takes us to game over. It is clear that we talk about the responsibility of the collector, how a collection is made and what interests prevail when it comes to building it.

In the museum in Oaxaca *Todo [Everything]* was conceived as a path that takes the visitor through a green landscape made up of 17,000 empty beer bottles. The experience consists of walking through it and then, when climbing to the top floor where a balcony was made to be able to see the work in a zenithal manner, finding the word that you had just traveled through. The piece was accompanied by audio, with the noises of bottles moving and some of them breaking, turning the landscape into one of danger. At the end, managing such a wide road becomes an audiovisual experience that places the traveler's head in an improbable and ty-

pographic landscape, while still containing an alcoholic component. I must say that we also invited viewers to bring their empty bottles to expand the horizon.

B.D.L.T.: We always talk about the importance of how to manage ideas, and how the artist should accumulate his folders of ideas and then select and recover some of them. Then comes a long process of turning the idea into a workable project. But sometimes they arise from the everyday, from small gestures of the day to day. The cockroaches of *Plaga [Infestation]* that invade the columns of NC-arte and infest parts of the space are a good example of this, which also joins well with the reflections previously raised, such as communication, the choice of the medium or the involvement of the viewer to continue the work.

E.A.: Ideas do not come on their own. They are the result of a reflection on a previous concern. My job is usually to draw aesthetic and political conclusions about the things around me, and that implies looking closely at what happens and from my own point of view. This guarantees new communications that, over time, become strategies to communicate, in the most practical way, what we want to transmit to the viewer, or equally, to manufacture pieces.

A lot of invitations arrive from my colleagues and artist friends, which I accumulated and accumulated for a long time because I cared about those images. But accumulation evidently produces a reduction of space and I decided that I had to do something with them. In the end I did nothing, I let them be what they really were: a plague. I made this evident with a template that I placed on top of each one and after a labor that was almost papirofléxico they turned into cockroaches.

Putting them all together for the first time at the Miró Foundation showed that this plague of powerful and iconic images by varying artists formed a set that invaded with force the space that it occupied and, curiously, I had not generated any of these images.

Since this first exhibition of the work, its occupation of spaces has been specializing in and expanding to amplitudes not imagined by me. But implicated in these plagues are all the staff of the museums that have had contact with the exhibition and have contributed new images related to the work, which has been developed in these spaces for some time. The piece has moved out of my personal scope and is evidencing strategies that are carried out in the museums it touches. We could say that it is a plague in continuous displacement and growth.

B.D.L.T.: In 2008 you started a series that has since become iconic and taken you to sleep in significant cultural sites: Museo del Prado, the Alhambra in Granada, the library of the Palacio de Ajuda in Lisbon, the art fair ARCO Madrid, the Palau de la Música in Barcelona, El Museo Diego Rivera Anahuacali in Mexico City. What do all these spaces have in common?

E.A.: These are spaces assigned to culture and they are linked to conflicts in which users have very clearly delineated their functions, thus converting them into, based on well-studied protocols, clear representatives of power rather than networks for the dissemination of ideas. Given the multiple combinations that are continually taking place around us between power and culture, and the perversity of this long-posed relationship, we must, somehow, set limits. I decided to give this action the character of an instruction manual for the

viewer. I began to carry it out to explain the need for privacy that the user has with these spaces. To sleep is also to reflect, to dream and to occupy.

When I proposed each of the specific spaces, I did not choose friendly iconic pieces, such as *Las Meninas* at Museo del Prado, but chose instead to sleep under the May 3 executions, which, apart from a clear territorial conflict and a brutal result, gave rise to the choice of a sleeping bag that always accompanies me. The sack is red because I am under the shot and, with the effort of mimesis, it can be intuited that I am also one of the dead, thus clarifying in some way the reach of the conflicts of the past.

When I decided to sleep in the Alhambra in Granada I did not want to sleep in the Generalife, which is perhaps to be the most spectacular site, but in the Salón de los Embajadores of the Patio de los Arroyanes, which is the place of power from which Al-Andalus was managed.

This also happened with the library of the Palacio Nacional da Ajuda, where the files and manuscripts of the colonial power of the Kingdom of Portugal are kept.

B.D.L.T.: It is not easy to choose the place, not only does it have to have some political connotation of interest but also bring something new and different to the series. The last overnight stay we spent in Mexico on the occasion of this exhibition and we thought of many possibilities before finding the right place. We finally opted for the Anahuacali, which, by the way, was often cold. What thoughts did it add to those already raised in the series?

E.A.: Until then, we hadn't raised the social aspect of the work of artists. In this case it is very evident

in that an artist decided to collect pieces of pre-Hispanic art, I believe more than 6,000 pieces, which were being sacked by rich collectors from across the whole world, in order to preserve them for the Mexican people and to construct a space that supported this collection conceptually. The scope of the social is imposed on the discourse of the artist through this approach.

And all this while flipping the role of collecting, which is not about possessing in this case, but about saving for the people. This adds a social component to the usual act of accumulating.

Yes, it was very cold, but remember that we were in the mental space of Rivera, and he was very cold in some things [laughs].

B.D.L.T.: Do you receive many offers to sleep in places?

E.A.: Too many. The truth is that they terrify me, because my approach to the next place where I am going to sleep develops between my thoughts in order to fill a gap that I consider absolutely necessary, while new possibilities come, all of them astonishing, that raise other concerns that at this moment may not be a priority.

B.D.L.T.: What emblematic place do you currently have in mind?

E.A.: The truth is that right now I wish to finalize the possibility of sleeping in a site that is proving especially complicated: Lenin's mausoleum. Because there are various things that Žižek tells me that I would like to reread after sleeping next to Lenin's mummy. I think there exist strong links between the strategies that are being proposed by the artists and the radical post-Marxism posed by some philosophers. On the



Donde dormir. Palau de la Música, Barcelona. Fotografía. 2008-2016.

other hand, the representation of power united with death seems to provide strange companions and its physical perpetuation adds paranormal components...

B.D.L.T.: With this, institutional criticism is always a backdrop to your work, more subtly or sometimes less so, but it is always present in one way or another. This even leads to the fact that on many occasions these institutions are the protagonists of the work, or the scenarios for the same: the institutions in which you have spent the night, but also the National Library, the Museum of Decorative Arts, the Guggenheim in New York. What do all of these works have in common? I think that *Museum and Space*, which we show here in NC-arte is where the criticism is more incisively present...

E.A.: It is clear that artists have to analyze the universe in which we move, the implications that it has and whether our pieces work or don't work. The buildings that occupy the institutions dedicated to culture are of enormous importance when it comes to approaching relational strategies. There are even spaces that bring a concept to the pieces. Taking this fact as my starting point, I allow myself to judge the possibilities that are generated, the problems that are not solved, and to fine tune this tool that is called current art, which basically is a very specialized form of communication, with very solid foundations, that occurs in certain areas and places.

For example, in the National Library, *Una corriente de aire [A breathe of air]* is a reflection on a gigantic and very well-organized archive that has drifted freely into the digital, putting knowledge into the hands of everyone, but preserving the building as a space of representation, where the simulacrum of the appre-

hension of that knowledge is produced. The need for a draft was evident in that landscape.

Museum and Space makes a clear claim not only against the museum as a container but, in cases such as the Guggenheim, against its brand role and its inflationary and hyper-productive expansion that has led to its headquarters in New York, Bilbao, Venice, Berlin, Las Vegas and Abu Dhabi. A museum has to be a sprinkler rather than a place that attracts masses of tourists to a city. It has to be a place that expands criteria and creates relational spaces for the people who live around it.

B.D.L.T.: The role of these cultural institutions in your work also leads us to the history of art itself. Here you have created a small beach, where the public lies down to watch the most iconic works of the first avant-gardes wreck at their feet. Do we have to learn to re-read the history of art itself?

E.A.: The history of art is written every day from the present. The clear fact that artists work to communicate with their peers means that the pieces normally have an optimal date of consumption, which is usually quite close to the moment of being made. I could cite thousands of examples, but *Guernica* is a clear fact. It is true that it represents a time, but it was made to explain a thing that happened at that time to the people who lived in that time. Today, of course, it doesn't mean the same thing.

B.D.L.T.: Hence there is also a form of situationist purpose comes from the works: make the museum fly, burn the libraries...

E.A.: I love Marcel Broodthaers, I'm a fan of Guy Debord, I like even the English situationists... the situa-

tionists aid me very much. Every time I see their works or revise their texts, in my notebooks there flourish schemes and ideas that I wish to communicate. I think that for a long time they were the losers of this invention that we call the culture industry, since their very fresh ideas suffered from the direct attack of a sometimes leaden American abstract expressionism.

As you know, when we planned *Voladura controlada [Controlled blasting]* we initially thought about the ability of the viewer to expand the museum space and offer the symbolic possibility of destroying the physical space where the pieces are, assigning to it a previously unused role that would translate into new behaviors. To carry out this piece we worked with a team of architects who designed a very real and controlled blasting of the museum. A team of technicians installed the entire system, wiring, explosives, etc., that the viewer encountered until they ran into the detonator required to blow up the building.

Fuego Frío II [Cold Fire II] arises from Marinetti's phrase in which he proposed the burning of museums and libraries so that their ashes could serve as fertilizer for new ideas. Books blaze, but in this case they do not burn. And in this continuous blazing of volumes, an intention towards visibility in reading is glimpsed.

B.D.L.T.: In all cases, a sense of humor is always present in the works. Is humor a more direct and effective tool for talking about serious problems? In NC-arte you made a specific work, *Mala hierba [Bad Weed]*,

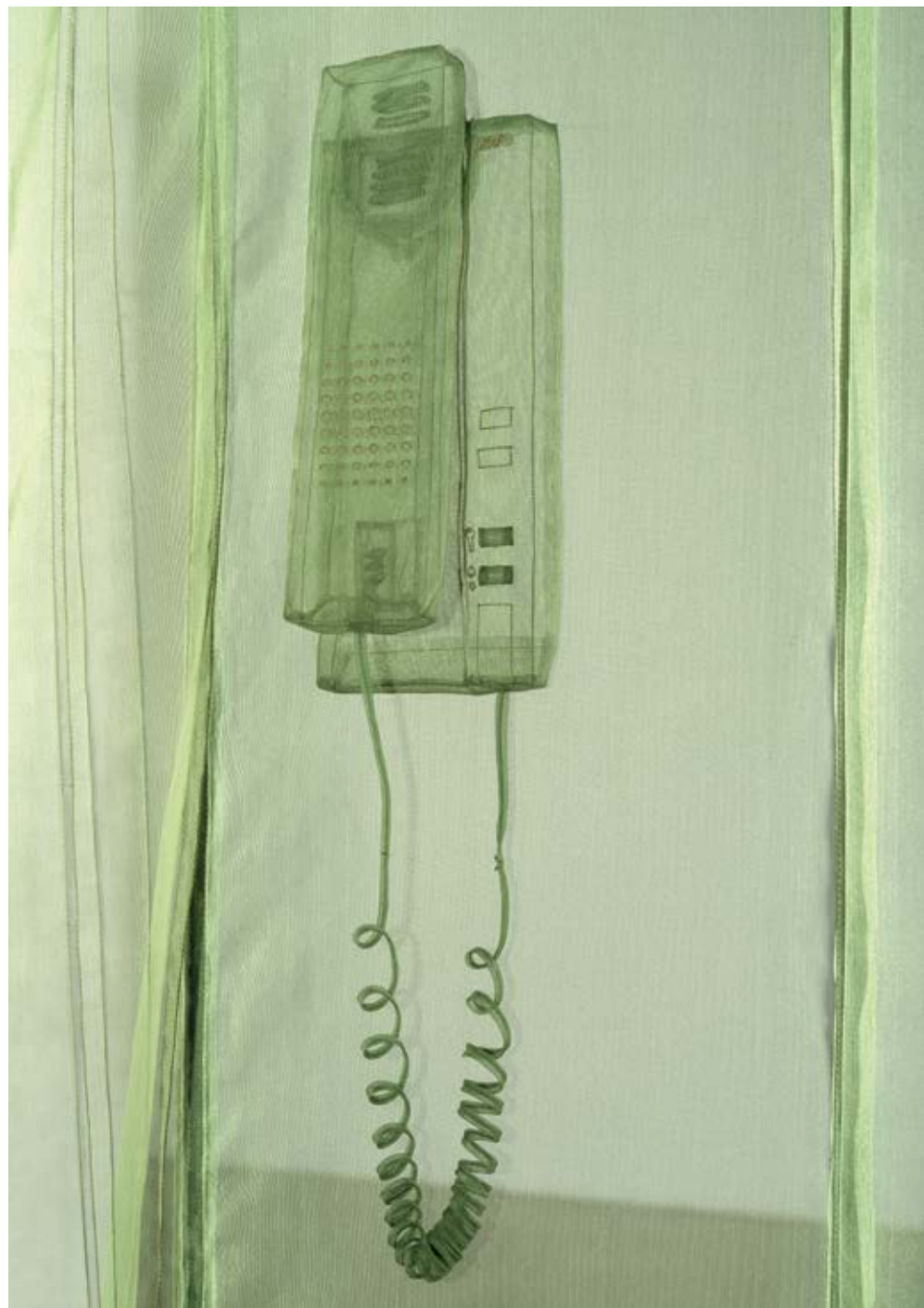
by covering the terrace with a very particular lawn, a breathing lawn. What lies behind what might just happen as a fun joke?

E.A.: Humor is a fantastic weapon, it brings a certain closeness to the viewer. We created a preliminary and comfortable territory in which to explain something, anything – this could be something brutal as well. I think that from the point of complicity, things that we would not otherwise be able to transmit in a discourse that is too regulated and structured can be told. I think that humor is also fresh and, as in any communicative approach, it seems reasonable to have the interlocutor's empathy.

Mala hierba [Bad Weed] is a piece that reflects our position in the universe. It talks about the site in which we live, its characteristics, if we analyze it globally. A planet within which there is a huge fireball, travels through space, turning around another ball of fire, and permits that we live in a space reaching 15 km above and below its surface. Reflecting this with a lawn that moves at the same speed as our breathing creates unsuspected relationships with the landscape that we inhabit. There exists an anecdote. When this piece was installed in the Parque Fundidora de Monterrey, one of the children who visited it with her art teacher asked what it was, to which the teacher replied "a living pasture". I didn't change the title, but I should have done at the time. I think the boy was 8 years old, with blue glasses, and there is a video on YouTube.

ENTRE ESPACIOS

DO HO SUH

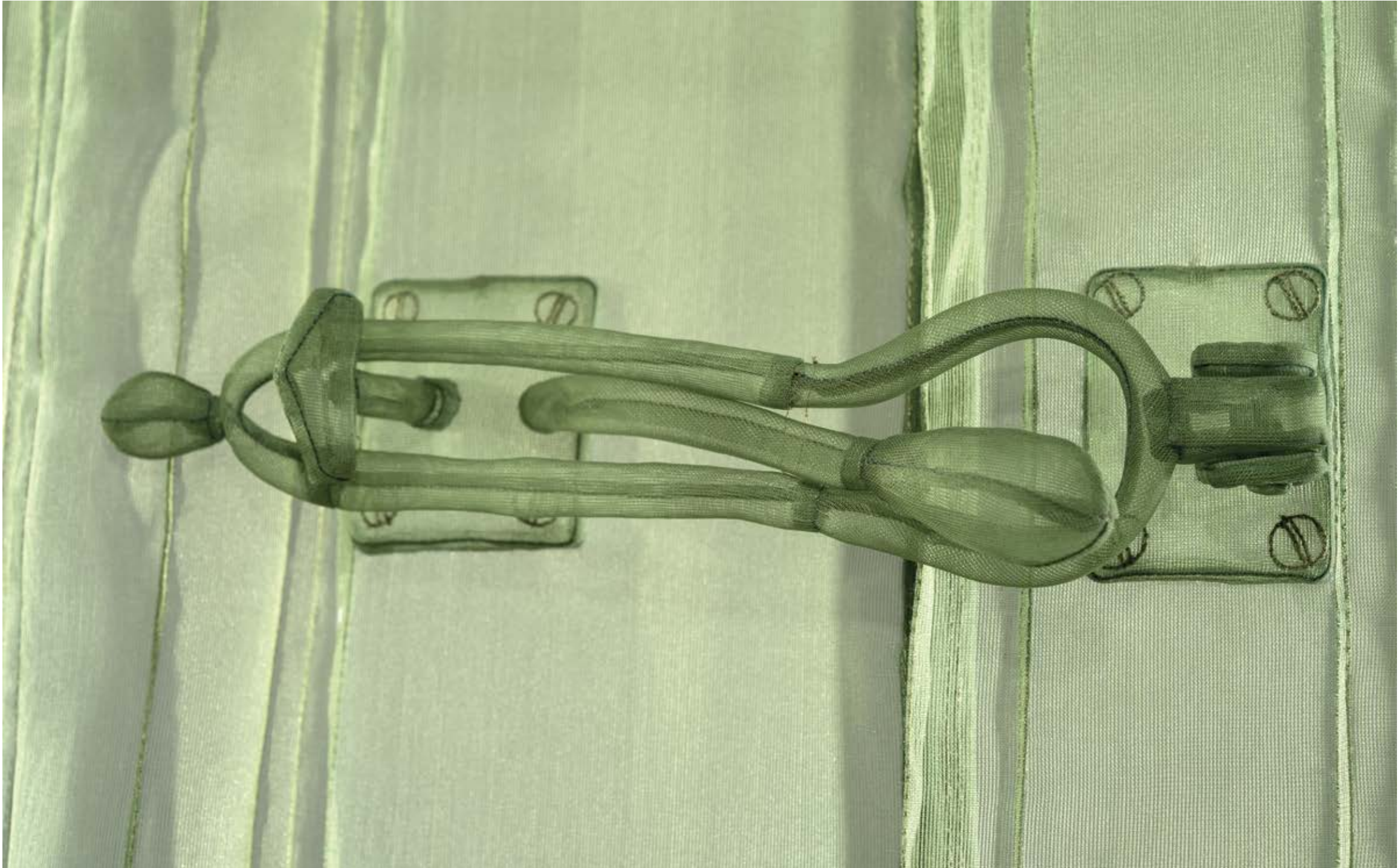


Wielandstr. 18, 12159, Berlin. Tela de poliéster. 2011.













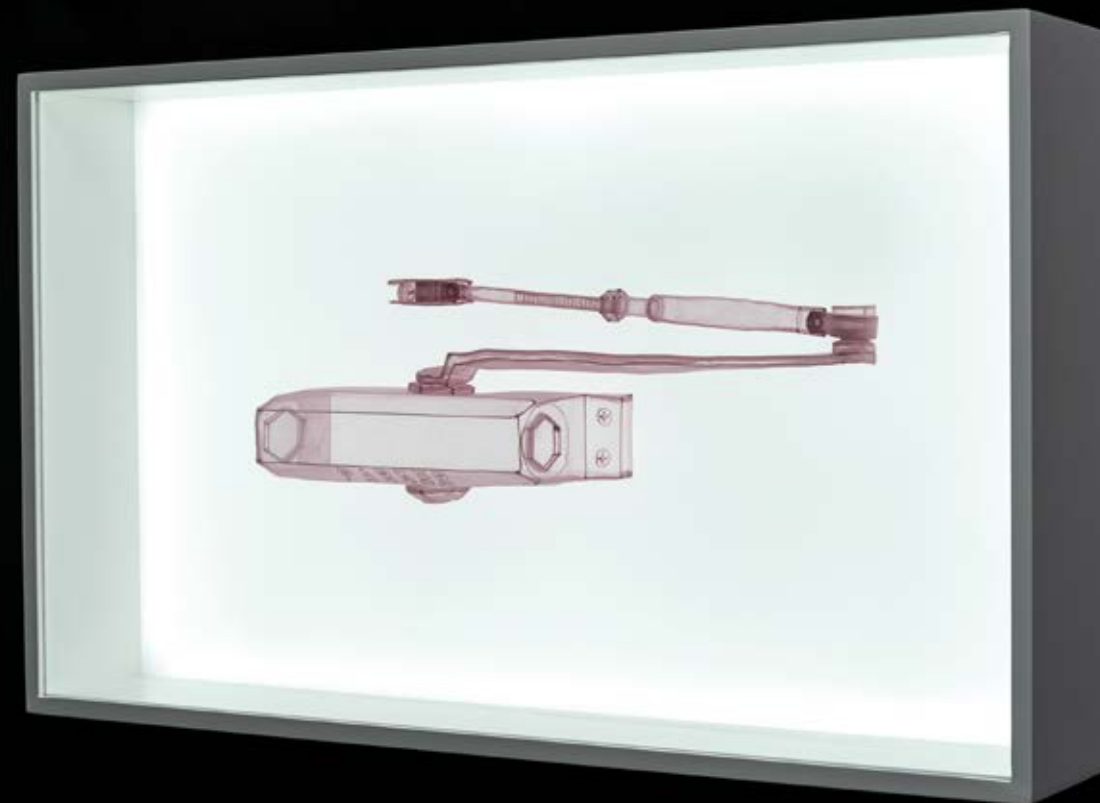
Wielandstr. 18, 12159, Berlin. Tela de poliéster. 2011.



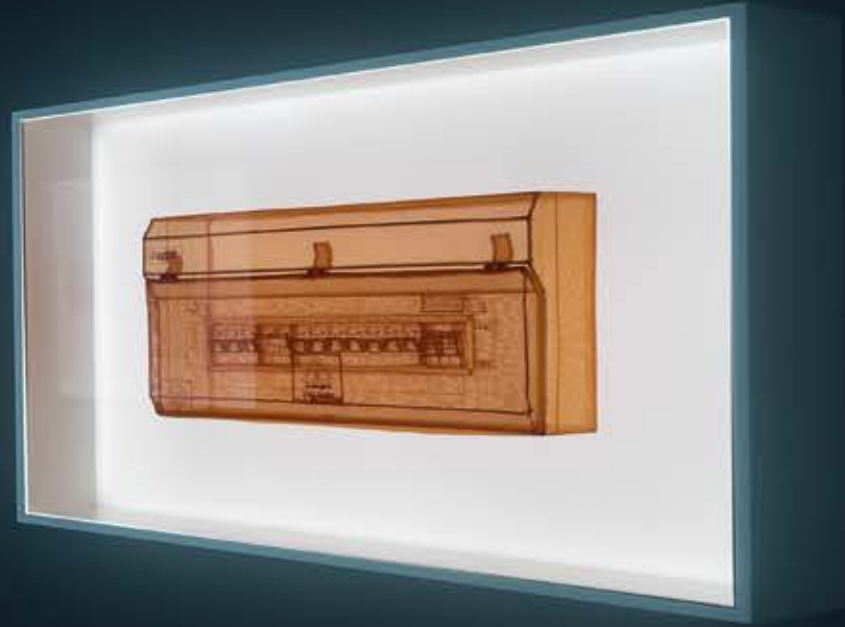
Passages [Pasajes]. Video mono canal en 7 loops, 8'22". 2015.

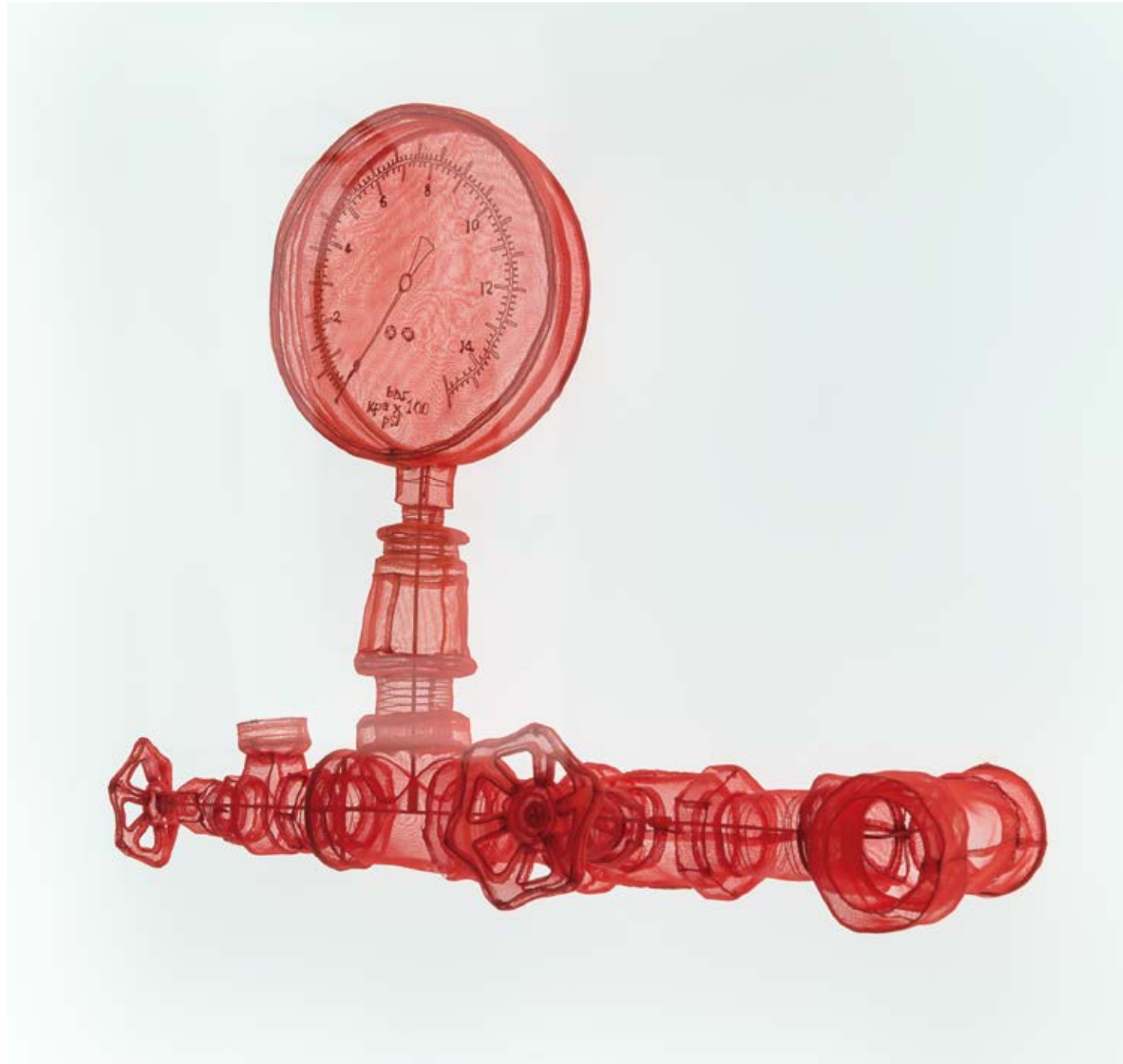


Fire Extinguisher, Unit G5, 23 Wenlock Road, Union Wharf, London, N175B, UK [Extintor].

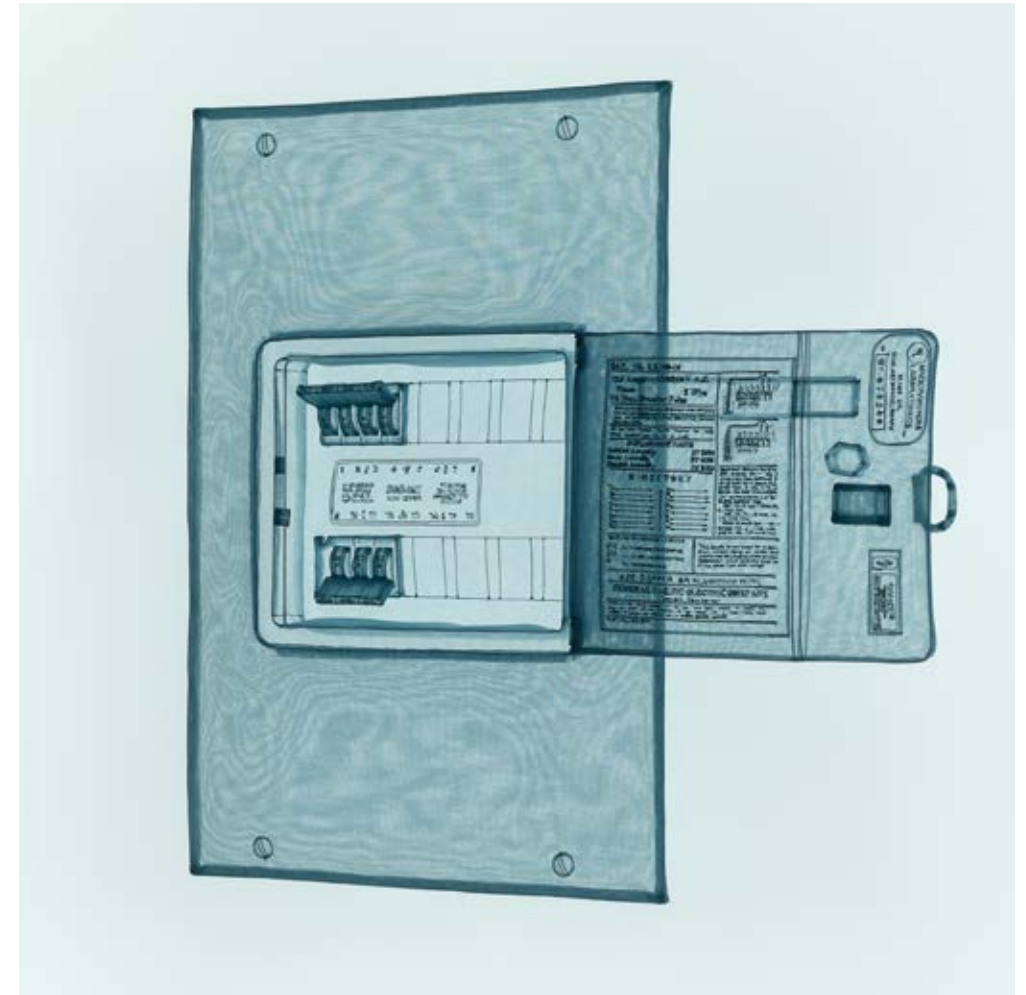


Door Closer, Corridor/Ground Floor, 348 West 22nd Street, New York, NY 10011, USA [Cierra puertas]. Tela de poliéster, alambre de acero inoxidable y caja con luz LED. 2016.

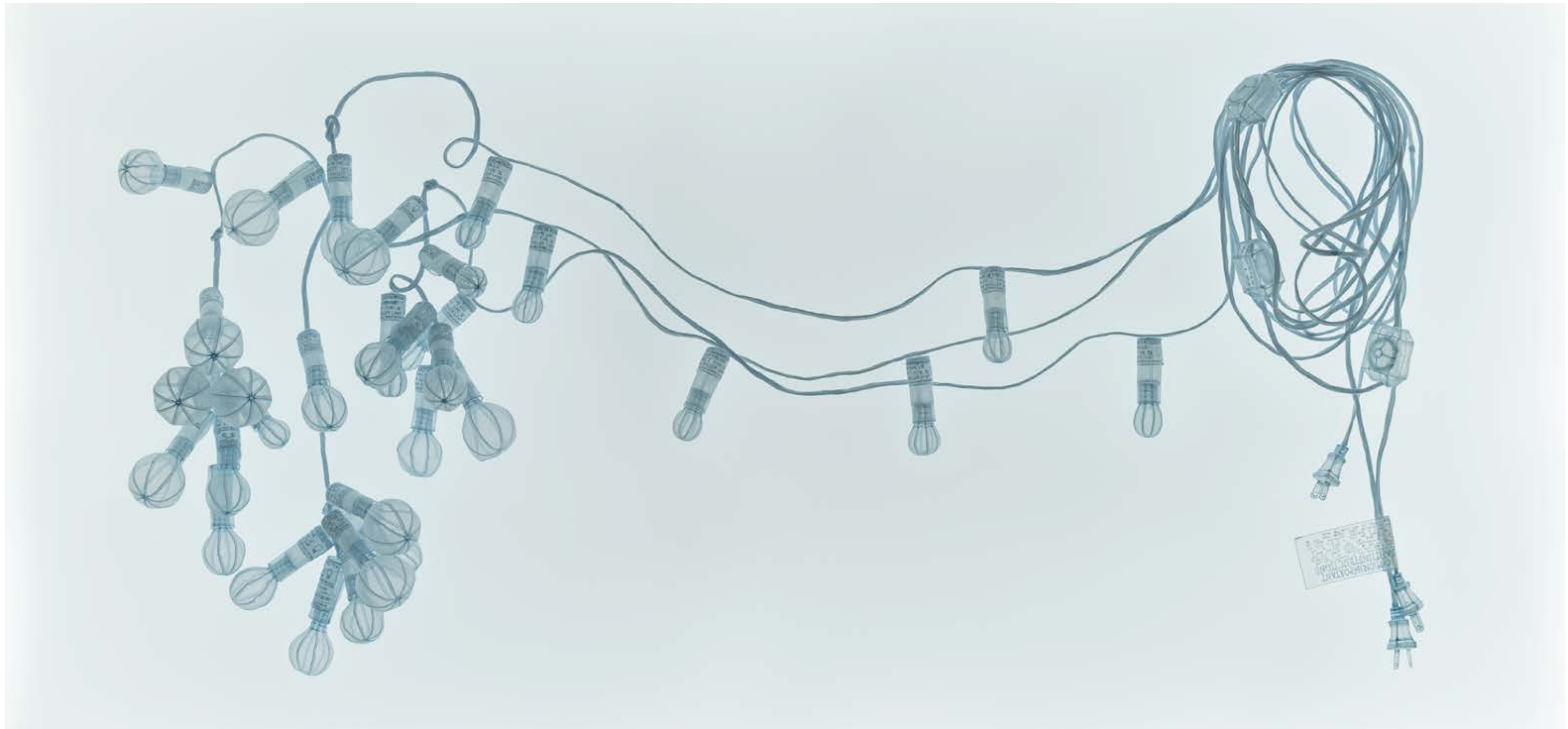




*Pressure Gauge on Pipe, 3rd Floor landing, 348 West 2nd Street, New York, NY 10011, USA
[Indicador de presión]. Tela de poliéster, alambre de acero inoxidable y caja con luz LED. 2016.*



*Circuit Breaker, Apartment A, 348 West 22nd Street, New York, NY 10011, USA
[Caja de circuitos]. Tela de poliéster, alambre de acero inoxidable y caja con luz LED. 2016.*



Light Bulbs, Apartment A, 348 West 22ND Street, New York, NY 10011, USA [Bombillos]. Tela de poliéster, alambre de acero inoxidable y caja con luz LED. 2016.



*Circuit breaker, unit G5, 23 Wenlock Road, Union Wharf, London, N175B, UK
[Caja de circuitos]. Tela de poliéster, alambre de acero inoxidable y caja con luz LED. 2016.*



Doorknob, Wielandstr. 18, 12159, Berlin, Germany [Manija]. Tela de poliéster, alambre de acero inoxidable y caja con luz LED. 2016.



My homes [Mis hogares]. Video mono canal en 7 loops, 12'11". 2015.

ENTRE ESPACIOS

Curaduría: Claudia Segura

La cuestión no es lo que miras sino lo que ves. Sólo es necesario contemplar el más mínimo hecho o fenómeno, aún siendo familiar, desde un punto de vista distante a nuestra rutina habitual, que debería ser superado y a su vez encanto por su belleza y significado.

Henry David Thoreau

No se necesita ser una recámara para sentirse atrapado; no se necesita ser una casa; el cerebro tiene pasajes que superan los lugares materiales.

Emily Dickinson

NC-arte presenta *Entre espacios* la primera exposición individual del artista coreano Do Ho Suh en Colombia. La muestra explora el concepto de pasaje y de los espacios liminales que se ocupan de las condiciones de intimidad y de lo público. El corredor se convierte en el protagonista de la exposición y da forma a la gran escultura de tela y a la video-instalación in situ que ocupan la parte central del espacio.

Los pasillos o corredores se han entendido como lugares de tránsito que permiten ir de un lugar a otro pero que no acaban de convertirse en espacios completos. Su característica es precisamente este es-

tado liminal que se define por la indeterminación, la ambigüedad, la hibridación y lo intermedio. En este sentido, igual que los umbrales, los pasajes han sido material de estudio de varias teorías de la antropología y la sociología. El concepto liminalidad es una noción tomada de Arnold Van Gennep –etnógrafo francés del siglo XX– y alude al estado de apertura que describe la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito, en el que se parte de un lugar para ir a otro a través de un tercer vehículo (preliminar, liminar, postliminar). Dicho término se asocia a menudo con ritos de paso: acontecimientos que cambian la vida o situaciones fronterizas que implican consecuencias de permuta. Curiosamente para Do Ho Suh el corredor es una metáfora de la evolución de su identidad y de su propia historia; se convierte en un cronotopos –unidad de espacio-tiempo indisolubles– donde el dentro y el fuera, el pasado y el futuro se diluyen. La liminalidad también ha sido analizada en la literatura post-colonial y los estudios culturales para hablar de un cuerpo en la frontera, dividiendo esferas distintas, identidades o discursos. Aquello que ocurre en estos espacios exentos de jerarquías que permiten que otro tipo de relaciones sucedan.

En ese sentido, *Entre espacios* muestra en primera instancia dos vídeo-instalaciones concebidas para NC-arte,

que analizan la relación directa entre el individuo y el espacio, preguntándose sobre los espacios íntimos como posibles arenas para el desarrollo de intercambios sociales. Al artista le interesa especialmente entender cómo operan las relaciones humanas en lugares que a priori entendemos como privados y qué dinámicas se dan cuando estos se tornan abiertos y públicos. A la escultura del corredor y a las video-instalaciones se suman algunos dibujos y unos objetos encapsulados en cajas de luz. Do Ho Suh entiende los espacios domésticos como cuerpos llenos de memorias, recuerdos y connotaciones específicas. En los sutiles diseños en bolígrafo sobre papel titulados: Seoul Home/New York Home, Paratrooper, The Perfect Home, Seoul Home/L.A. Home, observamos como "la casa" deviene un personaje capaz de sentir emocionalmente lo que sus habitantes perciben y desean. Del mismo modo, el artista coreano le concede a los objetos que componen los espacios arquitectónicos una calidad diferente. Descontextualizándolos de su lugar común al extraerlos

de los pasillos y las paredes, los radiadores, los enchufes, los pomos de las puertas, los extintores –entre otros– se convierten en elementos con otras capacidades narrativas. Efectivamente, ya no están como decorado de una escenografía del habitar, sino que nos obligan a mirarlos con distintos ojos, descifrando su naturaleza y belleza propia. En cierta medida, estos objetos cotidianos poseen una historia, una mitología y una dimensión simbólica vastísima. Sin duda, hablan de nosotros como catalizadores de memoria y recuerdos, revelando una determinada condición y modo de vida. Podríamos decir que el acercamiento de Do Ho Suh hacia los objetos responde a una subjetivación donde el artista se muestra y a la vez se esconde.

Entre espacios presenta un compendio de trabajos espaciales que articulan un discurso sobre la intangibilidad de lo que queda, la memoria de lo que se ha vivido y la ilusión que proyectamos de esta. Nos permite mudar la mirada y ver más allá de lo que creemos percibir.

BETWEEN SPACES

Curated by Claudia Segura

The question is not what you look at, but what you see. It is only necessary to behold the least fact or phenomenon, however familiar, from a point a hair's breadth aside from our habitual path or routine, to be overcome, enchanted by its beauty and significance.
Henry David Thoreau

*One need not be a chamber to be haunted;
One need not be a house; the brain has corridors
surpassing material places.*
Emily Dickinson

NC-arte presents *Entre espacios [Between spaces]*, the first solo exhibition by the Korean artist Do Ho Suh in Colombia. The exhibition explores the concept of passage and the liminal spaces that deal with the conditions of intimacy and the notion of public spaces.

The corridor becomes the protagonist of the exhibition and shapes the large fabric sculpture and video installation in situ occupying the central part of the gallery. The hallways or corridors are understood as transit points that allow travelling from one place to another but do not totally become complete spaces. Its characteristic is precisely this liminal state defined by uncertainty, ambiguity, hybridization and intermediacy. In

this sense, just as thresholds, landscapes have become study material of several theories of anthropology and sociology. The concept of liminality is a notion taken from Arnold van Gennep –French ethnographer of the twentieth century–, and refers to the state of openness that describes the intermediate phase of tripartite space-time, which is part of a place to go to another by means of a third vehicle (preliminary, liminal, post liminal). This term is often associated with rites of passage: life-changing events or border situations involving exchange consequences. Interestingly, for Do Ho Suh the corridor is a metaphor for the evolution of his own identity and history; it becomes a cronotopos, an indissoluble unit of space-time, where the interior and the exterior, the past and the future are diluted. Liminality has also been analyzed in post-colonial literature and cultural studies with reference to a body at the limit, dividing various fields, identities or discourses; that which occurs in these spaces free from hierarchies that allows other relationships to happen.

In this sense, *Entre espacios [Between spaces]* shows for the first time, two video installations conceived for NC-arte, that analyze the direct relationship between the individual and space, and probes into intimate spaces as possible arenas for the devel-

opment of social exchanges. The artist is particularly interested in understanding how human relationships operate in places that are understood a priori as private and what dynamics take place when they become open and public. Some drawings and objects enclosed in light boxes are added to the sculpture in the corridor and to the video installations. Do Ho Suh sees domestic spaces as bodies filled with memories, remembrances and specific connotations. In the subtle ball point pen designs on paper titled: Seoul Home/ New York Home, Paratrooper, The Perfect Home, Seoul Home/L.A. Home, we see how "the home" becomes a personage that is capable of emotional feelings regarding what its inhabitants perceive and desire. Similarly, the Korean artist grants a different quality to the objects that make up the architectural spaces. By decontextualizing them from their common locations when they are removed from the halls and walls, ra-

diators, plugs, doorknobs, fire extinguishers, and others become elements with other narrating capabilities. Indeed, they are no longer part of a stage décor in the living space; we are forced to look at them with different eyes, deciphering their own nature and beauty. To some extent, these everyday objects have a history, a mythology and a vast symbolic dimension. They speak of us, undoubtedly, as catalysts of memory and reminiscences, revealing a certain condition and way of life. We could say that Do Ho Suh's approach to objects responds to subjectivism where the artist reveals himself and hides at the same time.

Entre espacios [Between spaces] presents a compendium of works that articulate a discourse on the intangibility of what remains; the memory of what has been experienced and the illusion that we project. It allows us to change our way of looking and to see beyond what we perceive.

EL ARTISTA DO HO SUH EXPLORA EL SIGNIFICADO DE LA CASA

Por Julie L. Belcovee

Después de que el artista coreano Do Ho Suh se trasladara a Londres hace unos años para estar con su esposa, le hizo falta su hogar adoptivo de Nueva York. Tenía allí un estudio de 500 metros cuadrados en un antiguo dormitorio de marineros en Chelsea y comenzó a contemplar formas de conmemorarlo. Muchas de las esculturas más famosas de Suh reimaginaban sus hogares —en tela translúcida o resina, o como una casa de muñecas de gran tamaño, muy detallada— desde su infancia en Seúl y su juventud en los Estados Unidos. Esta vez, sin embargo, quería hacer un dibujo. Excepto que Suh no estaba contento de sentarse en una silla con una almohadilla y un lápiz, y dibujar lo que veía. En lugar de eso, cubrió cada pulgada del interior —de las paredes, los pisos, el techo, el refrigerador, el aire acondicionado— con papel, luego lo frotó con un lápiz de color azul, igual que un niño conserva la memoria de una hoja en otoño.

"El *frotage* es una interpretación diferente del espacio, es bastante sensual, muy físico y bastante sexual", dice Suh, usando una camiseta y pantalones cortos en un día de verano en su estudio de Londres. "Tienes que acariciar muy cuidadosamente la superficie y tratar de entender lo que hay ahí".

Esa frase podría aplicarse fácilmente a la totalidad de la obra de Suh, que ha explorado los dife-

rentes significados del espacio, desde el territorio más pequeño que ocupamos —nuestra ropa— a nuestros hogares y patrias. Los temas de memoria, historia, desplazamiento, identidad y cuerpo entran en juego. En una era de crecimiento exponencial de la globalización, la consideración de Suh de lo que significa pertenecer a algo causa, sin duda, sorpresa. Su capacidad casi increíble de analizar estos temas principales de nuestro tiempo —y hacerlo con el lirismo de un poeta— lo ha convertido en uno de los artistas de su generación más solicitados internacionalmente.

Suh ha formado un traje de emperador monumental de miles de chapas de identificación de los soldados y precariamente se encaramó una casa completamente amueblada en el borde de un techo de siete pisos. Ha utilizado su historia personal de llevar uniformes —de colegial a soldado— como base para un autorretrato y establecer un ejército de minúsculas estatuillas bajo un suelo de cristal, invitando a los espectadores a caminar sobre la obra de arte sin necesariamente darse cuenta. En la mente de Suh, todo tiene el mismo origen: "Todo parte de una idea de espacio personal, ¿cuál es la dimensión del espacio personal?", dice Suh. "¿Qué hace que una persona sea una persona, y cuándo una persona se convierte en un grupo? ¿Qué es el espacio interpersonal?"

“Todo el acercamiento es muy enriquecedor”, dice Rochelle Steiner, profesora de la USC Roski School of Fine Arts, que está trabajando en un libro sobre los dibujos de Suh. “Ha sido muy, muy inventivo.”

Con una cara redonda de muchacho y una sonrisa juguetona, Suh parece más joven que alguien de 51 años, pero él demuestra la seriedad de un artista veterano. Es una disposición que conoce bien: Su padre, Suh Se-ok, es un pintor abstracto bien reconocido en Seúl. Después de la escuela secundaria, el joven Suh había esperado convertirse en un biólogo marino, pero con una mala puntuación en matemáticas en su camino, en el último minuto se inscribió a la escuela de arte donde fue aceptado. Estudió pintura tradicional coreana antes de seguir a su primera esposa, una estudiante coreano-americana, a los Estados Unidos en 1991. Rhode Island School of Design (RISD) era la única escuela de arte americana en aceptarlo, y aunque él había hecho ya una maestría en Seúl, RISD insistió en que ingresara como estudiante de segundo año. Aun y así, inmigrar alivió algo de la presión de ser el hijo de su padre. “Me sentí aliviado cuando fui a los Estados Unidos”, dice. “Sentí mucha más libertad, me di cuenta del peligro de tener un padre como el mío, él siempre va a aparecer en conversaciones, pero en los Estados Unidos mi padre no es nadie”.

“No sé si se siente orgulloso de mí, no sé si siente competencia, no muestra esas cosas”, dijo Suh.

En RISD, Suh no pudo entrar a las clases que más quería tomar y terminó inscribiéndose en El cuerpo en escultura contemporánea. “Cambió el curso de mi vida”, dice Suh, agregando que el profesor, Jay Coogan, “es el responsable de que me convirtiera en un

escultor”. En su primera entrega —usé prendas de vestir para considerar la condición humana— Suh profundizó en ideas sobre el cuerpo, un tema que era un tabú en Corea. Al mismo tiempo, los disturbios de Rodney King estallaron en Los Ángeles, y las imágenes de noticias de los inmigrantes coreanos armados que protegían sus tiendas hicieron que Suh pensara por primera vez sobre cómo los no coreanos percibían a su grupo étnico. Sus compañeros de clase, recuerda, todos más jóvenes que él, no se relacionaban ni con la experiencia del inmigrante ni con el entrenamiento militar obligatorio que debe soportar cada coreano, incluido él mismo.

Fijando miles de chapas de identificación del ejército a una chaqueta militar, Suh creó su primera gran escultura: *Metal Jacket*. La capa de armadura moderna tocaba muchos de los temas: el espacio personal; la tensión entre el individuo y el grupo; los inevitables choques culturales que surgen con la migración humana, que siguen siendo una preocupación en su trabajo, y también se convirtió en el prototipo de *Some/One*, la imponente túnica hecha de chapas. Desde una distancia, el espectador ve cada escultura como una sola superficie plateada. Sólo después de una inspección más cercana se registra como un mosaico de chapas, cada una representando a un soldado individual.

Coogan, ahora presidente del Minneapolis College of Art and Design, recuerda su reacción cuando vio *Metal Jacket*: “¡Oh Dios mío, su trabajo fue tan fantástico, ambicioso en escala y en el tipo de ideas globales con las que trabaja”. Coogan, que ha permanecido cerca de Suh, añade, “Do Ho está explorando temas de lo que nos divide y lo que nos une como seres humanos”.



En 1997, Suh logró una prestigiosa exhibición de dos personas en la galería de Nueva York, Gavin Brown's Enterprise, antes de recibir un MFA de Yale y trasladarse a Manhattan. A medida que continuaba exhibiendo su nuevo trabajo, sus llamativas y poderosas piezas sobre la naturaleza de la casa rápidamente generaron interés. Hizo versiones de la casa de sus padres en Seúl: un tradicional *hanok* de techo inclinado, bastante fuera de estilo cuando su padre encargó a un antiguo carpintero del palacio real que lo construyera a partir de madera recuperada en la década de 1970, en tela de ensueño suspendida del techo de la galería. "Tiene una narrativa interesante", dice de su casa de la infancia. "Pero entonces, cada edificio, cada espacio, tiene eso. Simplemente de eso no se habla".

El uso de la tela dio a las piezas una cualidad fantasmal. Los espectadores fueron invitados a entrar en algunas de las instalaciones, aumentando la sensación de estar en una casa, o la memoria de una. Suh recuerda cómo su hermano, un arquitecto, se sintió desconcertado al ver a extraños vagando bajo una versión de su casa familiar en una exposición de 2000 en MOMA P.S.1 en Nueva York.

Fallen Star 1/5 (2008-11), uno de sus trabajos más conocidos, toma un modelo más sólido de ese *hanok* y lo atraviesa a través de la pared de una reconstrucción cuidadosamente amoblada, una recreación al estilo de casa de muñecas del edificio de apartamentos donde él vivía en Providence. Contrariamente a las suposiciones de la mayoría de los espectadores, sus múltiples piezas caseras no son réplicas exactas. "Es intrínsecamente imposible hacerlas exactas", dice. "Quería lograr algo intangible, se trata de memoria, de tiempo en el espacio".

Además de explorar ideas sobre el choque cultural, las obras de Suh pueden tener un sentido del humor —una casa que se tambalea en un tejado parece estar guiñándole el ojo al *Mago de Oz*— y también una sensación de pérdida. Hay, por supuesto, los escombros de las paredes en *Fallen Star 1/5*, pero incluso en una pieza de chapas militares, los espectadores se quedan preguntándose qué pasó con los propietarios de las chapas, ya que sólo en la muerte un soldado se separa de su identificación de metal. *Net-Work* (2010), que fue instalado en una playa japonesa para el Festival Internacional de Arte Setouchi, se ve como una red de pesca desde la distancia, sólo de cerca está claro que Suh la construyó a partir de decenas de figuras brillantes, brazos y piernas de cada una extendidas a la otra en forma de X. La pieza fue mostrada durante la temporada de tifones, y aunque los organizadores insistieron en asegurarla, Suh se contentó con verla irse con la marea. "Pensé que sería una cosa hermosa dejar ir la pieza, la naturaleza viene y se lleva mi pieza, la lleva al océano, y el trabajo desaparece".

Dice su vieja amiga y compañera Janice Kerbel: "Las obras de una manera son como él, son cosas muy suaves, casi como espectros. Hay algo etéreo sobre Do Ho, él no parece pertenecer al lugar en el que está."

En 2010, Suh se trasladó a Londres para unirse a su segunda esposa, Rebecca Boyle Suh, una educadora de artes británica. Su primera hija nació poco después; su segundo el verano pasado. "He estado siguiendo mis amores", dice Suh de su salto de continente, agregando con una risa, "nunca fue un desplazamiento por mi carrera". En todo caso, Londres ha sido más difícil para adaptarse que los Estados Unidos. "Las cosas son



tan diferentes aquí, siento como si fuera un lenguaje, una mentalidad y un humor completamente diferentes. Echo de menos un montón de valores estadounidenses, como ser sencillo y relajado".

Su vida en Londres gira en torno a la familia. Él no es una persona para unirse a la escena social del mundo del arte. "Su compromiso con su práctica es muy intensa", dice Kerbel, que también tiene su sede en Londres. "Es una persona tranquila y se guarda mucho para sí mismo, necesita ese tiempo para estar solo y en su cabeza".

Suh mantiene una práctica artística internacional, realizando viajes intercontinentales de dos a tres veces por mes, incluyendo frecuentes viajes a Corea, donde se cosen las piezas de tela. Gran parte de la

escultura de Suh es de sitio específico, e incluso cuando no lo es, sigue siendo específica del contexto. "Tengo que anclarme al contexto, el sitio físico o la historia", dice. Cuando se le pidió que hiciera una pieza para el Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Corea del Sur, que está abriendo una nueva sucursal en Seúl este mes, Suh consideró la ubicación del propio museo —el sitio del antiguo palacio— y la galería. La pieza será instalada en una habitación expansiva llamada la Info-Box que tiene una vista de los restos del palacio. En respuesta, él creó *Home Within Home Within Home Within Home Within Home*, un pequeño *hanok* completamente encapsulado por el primer hogar americano de Suh en Providence. Los tres "hogares" adicionales en el título se refieren al museo, el complejo del palacio y Seúl. En una escala de 1:1, es la escultura de tela más grande por volumen que ha hecho.

También en su agenda inmediata: sus primeras exhibiciones de dibujos, en las dos galerías de Nueva York de Lehmann Maupin. Están previstas para septiembre de 2014, la exposición dual contará con extractos de sus proyectos de *frotage*. (Una de las piezas es tan grande que la galería no puede acomodar toda la estructura.) Steiner dice: "Nunca he visto a nadie usar papel y línea de una manera tan multifacética".

Suh también está haciendo una pieza de video-performance que considera la cocina como un tipo de espacio personal: Él juega a ser el anfitrión de un programa de televisión, con su madre como chef, enseñándole una receta. Recientemente ha asumido más tareas de arquitectura, así, la concepción de la Galería Coreana para Los Angeles County Museum of Art y está en reuniones para diseñar una casa en el

Reino Unido, los detalles de los cuales todavía están resolviendo. “A medida que mi carrera se ha desarrollado, tengo más oportunidades”, dice Suh. “Eso es lo mejor de envejecer”.

Hay una corriente política a menudo pasada por alto en la obra de Suh. Para la Bienal de Gwangju de Corea del Sur, por ejemplo, en 2002, Suh recordó la masacre de civiles tras la protesta que sucedió allí en 1980. “Las noticias fueron censuradas, así que no sabíamos qué estaba pasando”, dice Suh. “Cuando leí el periódico era un parche de espacios en blanco, una imagen que nunca me dejó. Cuando comenzó la escuela, los estudiantes escucharon lo que pasó en Gwangju, por parte de los estudiantes que estaban allí. Todo estaba fragmentado. Estaba viviendo a sólo cuatro horas de distancia y no entendía lo que estaba pasando, me hizo pensar en los problemas de escribir la historia.”

En respuesta, Suh hizo *frotages* de tres espacios alrededor de la ciudad. “Eso es un montón de frotamiento”, se ríe. Él y su equipo llevaban los ojos vendados para uno de los *frotages*, tanto como una manera de intensificar la experiencia táctil de un lugar desconocido y como una metáfora. “No quería pretender saber sobre Gwangju”, dice, ofreciendo la analogía de los turistas que visitan las señales estándar de una ciudad. “No prestas atención al espacio entre los lugares de interés, y la forma en que miramos a la historia es la misma, sólo recordamos los llamados eventos históricos importantes”.

Aquí, dice Suh, está su desafío como artista. “Es una cuestión existencial de lo que creemos en este mundo, hay muchos agujeros, pero tratamos de creer que es todo, como mucha gente ve la casa [escultura] como una réplica exacta. Hay mucha ruptura. El papel del artista es ver esas rupturas”.

Revista Wall Street Journal - Noviembre 6, 2013

ARTIST DO HO SUH EXPLORES THE MEANING OF HOME

By Julie L. Belcovee

After Korean-born artist Do Ho Suh moved to London a few years ago to be with his wife, he missed his adopted home of New York. He kept a 500-square-foot live-in studio there, in a former sailors' dorm in Chelsea, and began to contemplate ways of memorializing it. Many of Suh's most famed sculptures had reimagined his homes—in translucent fabric or resin, or as a painstakingly detailed, oversize dollhouse—from his childhood in Seoul and his young adulthood in the United States. This time, though, he wanted to make a drawing. Except Suh was not content to sit in a chair with a pad and pencil and render what he saw. Instead, he covered every inch of the interior—walls, floors, ceiling, refrigerator, window air conditioner—with paper, then rubbed with a blue-colored pencil, the way a child might preserve the memory of a leaf in the fall.

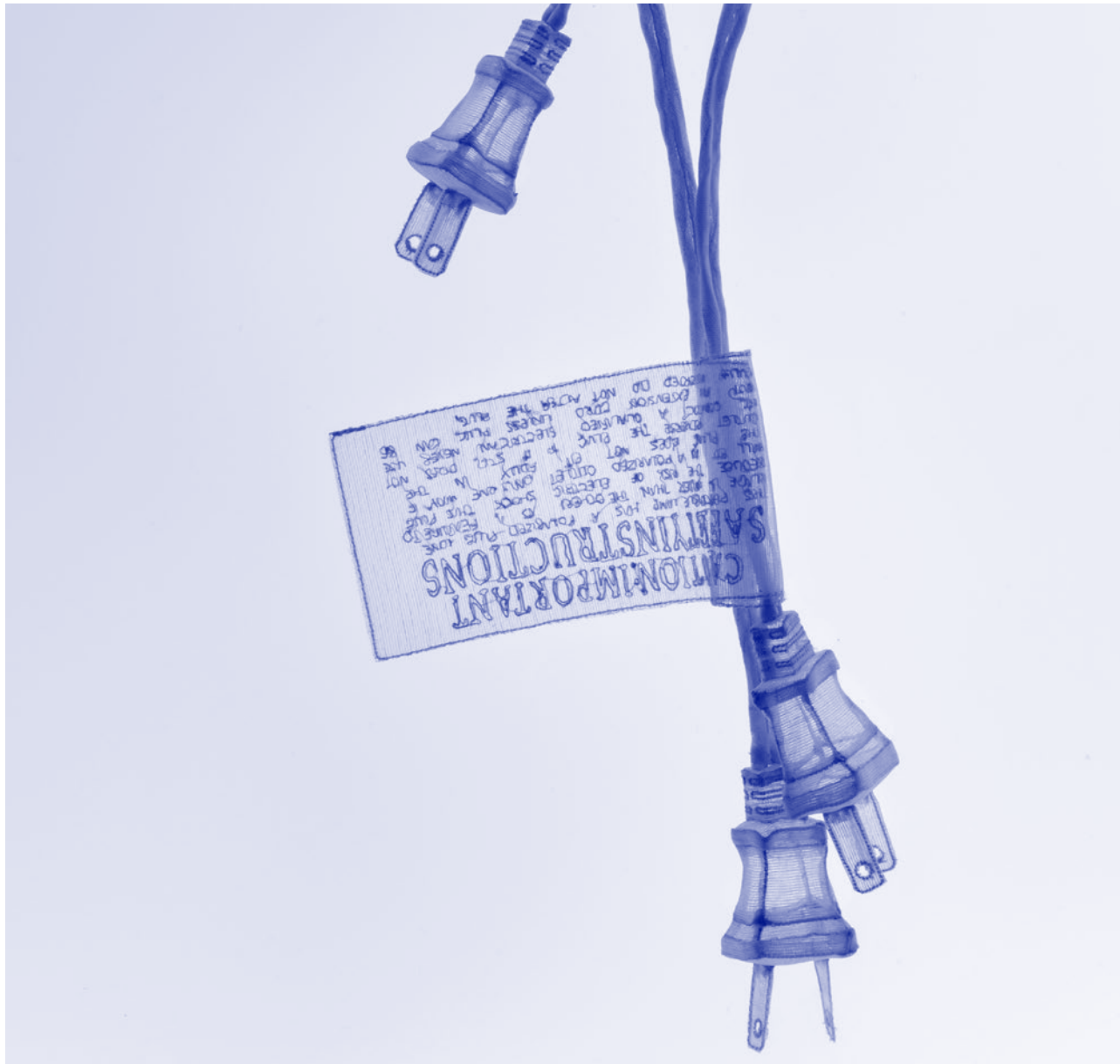
“Rubbing is a different interpretation of space. It's quite sensual—very physical and quite sexual,” says Suh, wearing a T-shirt and shorts on a late summer day in his London studio. “You have to very carefully caress the surface and try to understand what's there.”

That dictum could easily apply to the entirety of Suh's oeuvre, which has explored the varying meanings of space, from the smallest territory we occupy—our

clothing—to our homes and homelands. Issues of memory, history, displacement, identity and the body all come into play. In an age of exponentially increasing globalization, Suh's consideration of what it means to belong strikes a nerve. His almost uncanny ability to hit these major touchstones of our time—and do it with the lyricism of a poet—has made him one of the most internationally in-demand artists of his generation.

Suh has fashioned a monumental emperor's robe from thousands of soldiers' dog tags and precariously perched a fully furnished house on the edge of a roof seven stories up. He has used his personal history of wearing uniforms—from schoolboy to soldier—as the basis for a self-portrait, and set an army of tiny figurines under a glass floor, inviting viewers to walk on the artwork without necessarily even realizing it. In Suh's mind, it all has the same origin: “Everything starts from an idea of personal space—what is the dimension of personal space,” says Suh. “What makes a person a person, and when does a person become a group? What is interpersonal space—space between people?”

“The whole approach is quite rich,” says Rochelle Steiner, professor at the USC Roski School of Fine Arts, who is working on a book about Suh's drawings. “He's been very, very inventive.”



With a boyishly round face and a playful grin, Suh looks younger than his 51 years by a decade, but he exudes the seriousness of a veteran artist. It's a disposition he knows well: His father, Suh Se-ok, is a well-regarded abstract painter in Seoul. After secondary school, the younger Suh had hoped to become a marine biologist, but with a poor math score standing in his way, he applied to art school at the last minute and was accepted. He studied traditional Korean painting before following his first wife, a Korean-American grad student, to the states in 1991. The Rhode Island School of Design (RISD) was the only American art school to accept him, and though he'd already earned a master's degree in Seoul, RISD insisted he enter as a sophomore. Still, immigrating alleviated some of the pressure of being his father's son. "I felt relieved when I went to the states," he says. "I felt much more freedom. I realized the danger of having a father like mine—he's going to always come up—but in the U.S. my father is nobody."

Asked how his father regards his success, Suh says, "I'm not sure if he feels proud of me. I don't know if he feels competition. He doesn't show those things."

At RISD, Suh couldn't get into the classes he most wanted to take and ended up enrolling in *The Figure in Contemporary Sculpture*. "It changed the course of my life," Suh says, adding that the professor, Jay Coogan, "is responsible for my becoming a sculptor." Presented with the first assignment—use clothing to consider the human condition—Suh delved into ideas about the body, a topic that was taboo in Korea. Around the same time, the Rodney King riots erupted in Los Angeles, and news images of armed Korean immigrants protecting their stores made Suh think for the

first time about how non-Koreans perceived his ethnic group. His classmates, he recalls, all younger than he, related neither to the immigrant experience nor to the mandatory military training that every Korean man, himself included, must endure.

Fastening thousands of army dog tags to a military jacket, Suh created his first major sculpture: *Metal Jacket*. The modern-day coat of armor touched on many of the themes—personal space; the tension between the individual and the group; the inevitable culture clashes that arise with human migration—that continue to preoccupy his work, and it also became the prototype for *Some/One*, the imposing robe made of dog tags. From a distance, the viewer sees each sculpture as a single silvery surface. Only upon closer inspection does it register as a mosaic of dog tags, each representing an individual soldier.

Coogan, now the president of the Minneapolis College of Art and Design, recalls his reaction to *Metal Jacket*: "Oh my gosh! His work was so fantastic. It was ambitious in scale and in the kind of global ideas he was working with." Coogan, who has remained close to Suh, adds, "Do Ho is exploring issues of what divides us and what unites us as human beings."

In 1997, Suh scored a prestigious two-person show at New York gallery Gavin Brown's Enterprise before earning an MFA from Yale and moving to Manhattan. As he continued to exhibit new work, his hauntingly powerful pieces about the nature of home quickly gained notice. He made versions of his parents' house in Seoul—a traditional slope-roofed *hanok*, quite out of style when his father commissioned a former carpenter at the royal palace to build it from reclaimed wood in

the 1970s—in dreamy fabric, suspended from a gallery ceiling. “It has an interesting narrative,” he says of his childhood house. “But then, every building, every space, has that. It’s just not told.”

Using fabric gave the pieces a ghostlike quality. Viewers were invited to enter some of the installations, heightening the sensation of being in a home, or the memory of one. Suh recalls how his brother, an architect, was disconcerted to see strangers wandering under a version of their family home at a 2000 exhibition at New York’s P.S. 1 museum.

Fallen Star 1/5 (2008–11), one of his best-known works, takes a more solid model of that hanok and crashes it through the wall of a carefully furnished, dollhouse-like re-creation of the apartment building where he lived in Providence. Contrary to most viewers’ assumptions, his various home pieces are not exact replicas. “It’s intrinsically impossible to make them exact,” he says. “I wanted to achieve something intangible. It’s about memory, time spent in the space.”

In addition to exploring ideas about culture shock, Suh’s works can have a sense of humor—a house teetering on a roof seems to be winking at *The Wizard of Oz*—and also a sense of loss. There is, of course, the rubble of the walls in *Fallen Star 1/5*, but even in a dog tag piece, viewers are left wondering what happened to the tags’ owners, since only in death does a soldier part with the metal identification. *Net-Work* (2010), which was installed on a Japanese beach for the Setouchi International Art Festival, looks like a fishing net from a distance; only up close is it clear that Suh constructed it from scores of shiny figurines, each one’s arms and legs outstretched to another’s in the shape of

an X. The piece was shown during typhoon season, and though the organizers insisted on securing it, Suh would have been content to see it wash away with the tide. “I thought it would be a beautiful thing to happen to the piece—nature comes and takes my piece away, takes it to the ocean, and the work disappears.”

Says his longtime friend and fellow artist Janice Kerbel: “The works in a way are like him—they’re these very gentle things, almost like specters. There’s something ethereal about Do Ho—he doesn’t seem to belong to the place he’s in.”

In 2010, Suh moved to London to join his second wife, Rebecca Boyle Suh, a British arts educator. Their first daughter was born soon after; their second followed this past summer. “I’ve been following my loves,” Suh says of his continent hopping, adding with a laugh, “it was never a career move.” If anything, London has been tougher to adjust to than the United States. “Things are so different here. I feel like it’s a completely different language, mentality and humor. I miss a lot of American values—like being straightforward and more relaxed.”

His life in London revolves around family. He is not one to join the art world social scene. “His commitment to his practice is so intense,” says Kerbel, who is also based in London. “He’s a quiet person and keeps very much to himself. He needs that time to be alone and in his head.”

Suh maintains an international practice, taking intercontinental trips two to three times per month, including frequent stints in Korea, where the fabric pieces are sewn. Much of Suh’s sculpture is site-specific, and even when it isn’t, it’s still context-specific. “I have to anchor myself to the context—the physical site or history,”

he says. When he was asked to make a piece for South Korea’s National Museum of Modern and Contemporary Art, which is opening a new branch in Seoul this month, Suh considered the location of the museum itself—the site of the former palace—and the gallery the piece will be installed in, an expansive room called the Info-Box that has a view of the palace’s last remains. In response, he created *Home Within Home Within Home Within Home Within Home*, a small hanok completely encapsulated by Suh’s first American home in Providence. The extra three “homes” in the title refer to the museum, the palace complex and Seoul. At a scale of 1:1, it is the largest fabric sculpture by volume he has ever made.

Also on his immediate agenda: his first drawings show, at Lehmann Maupin’s two New York galleries. Slated for September 2014, the dual exhibition will feature excerpts from his *Rubbing Projects*. (One of the pieces is so big the gallery cannot accommodate the full structure.) Says Steiner, “I’ve never seen anybody use paper and line in such a multifaceted way.”

Suh is also making a video-performance piece that considers cooking as a type of personal space: He plays the host of a TV show, with his mother, as the chef, teaching him a recipe. He has recently taken on more architectural assignments as well, conceiving the Korean gallery for the Los Angeles County Museum of Art and is in discussions to design an actual house in the UK, the details of which are still under wraps. “As my career has developed, you have more opportunities,” Suh says. “That’s the great thing about getting old.”

There is an often-overlooked political undercurrent to Suh’s work. For the 2012 Gwangju Biennale in South Korea, for example, Suh recalled the massacre of civilians that followed a protest there in 1980. “News was censored, so we didn’t know what was going on,” Suh says. “When I read the newspaper it was a patch of blanks—that never left me. When school started we students heard what happened in Gwangju from students who were there. Everything was fragmented. I was living only four hours away and didn’t understand what was happening—it made me think about the problems of writing history.”

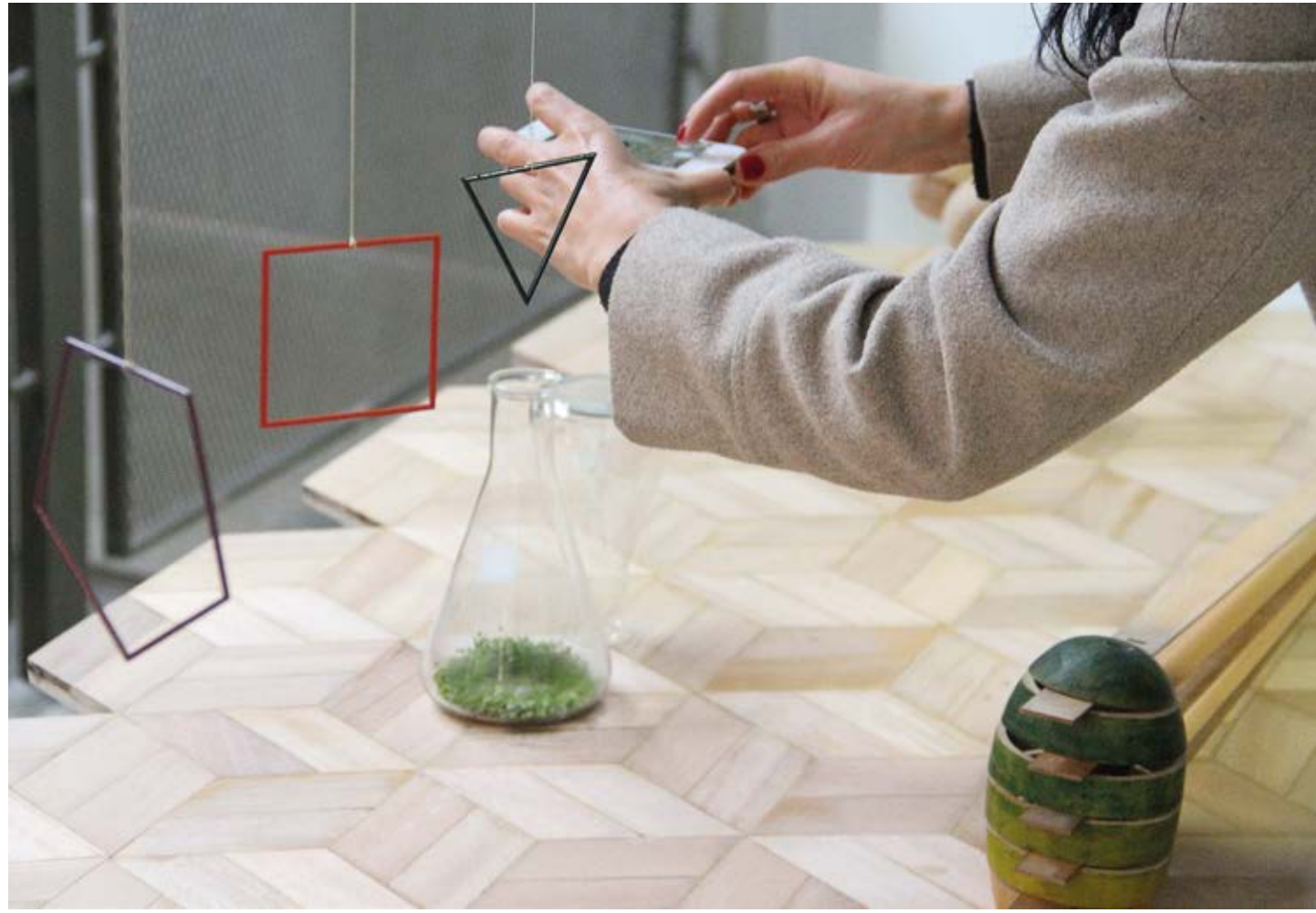
In response, Suh made rubbings of three spaces around the city. “That’s a lot of rubbing,” he laughs. He and his crew wore blindfolds for one of the rubbings, both as a means of intensifying the already tactile experience of an unfamiliar place and as a metaphor. “I didn’t want to pretend to know about Gwangju,” he says, offering the analogy of tourists visiting a city’s standard landmarks. “You don’t pay attention to the space between the landmarks, and the way we look at history is the same—we only remember the so-called important historical events.”

Therein, Suh says, lies his challenge as an artist. “It’s an existential question of what we believe in this world—there are a lot of holes, but we try to believe it’s whole, the way a lot of people see the house [sculpture] as an exact replica. There’s a lot of rupture and gap. The role of the artist is to see those ruptures.”

Wall Street Journal Magazine - November 6, 2013

PROYECTO
EDUCATIVO



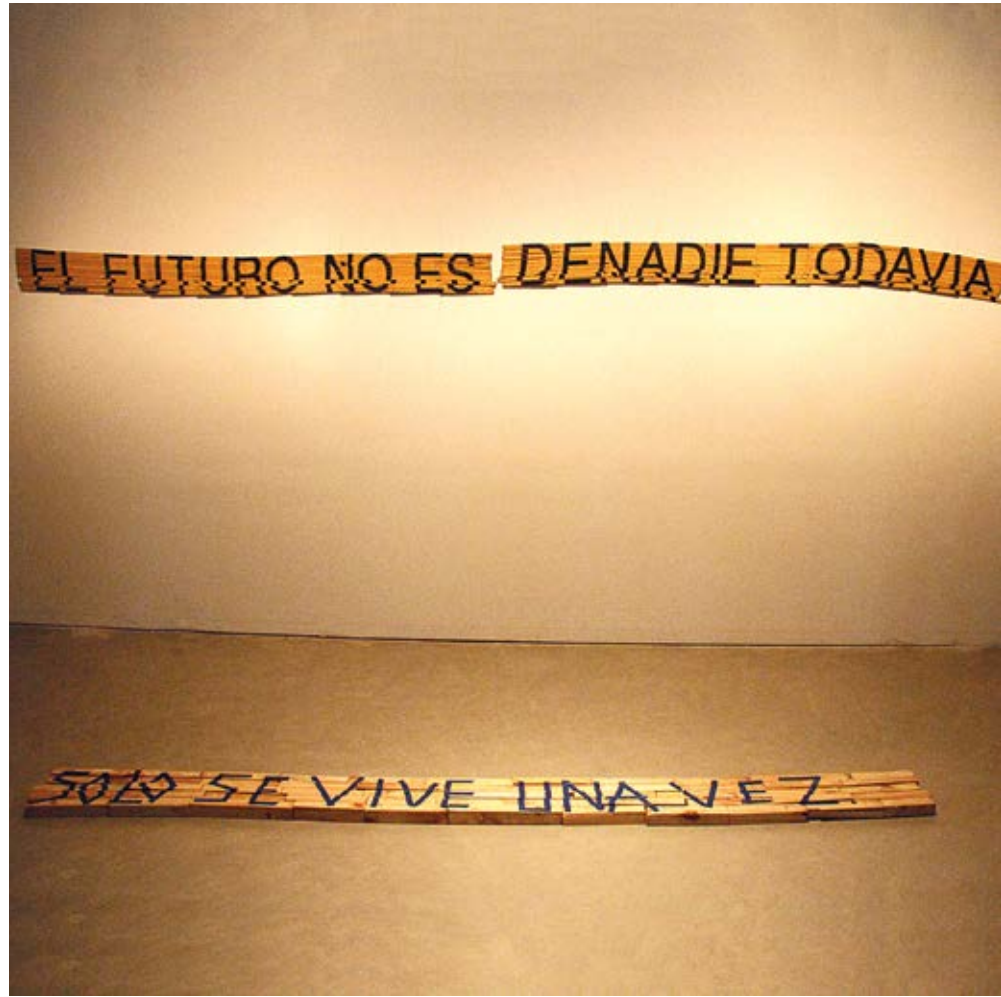


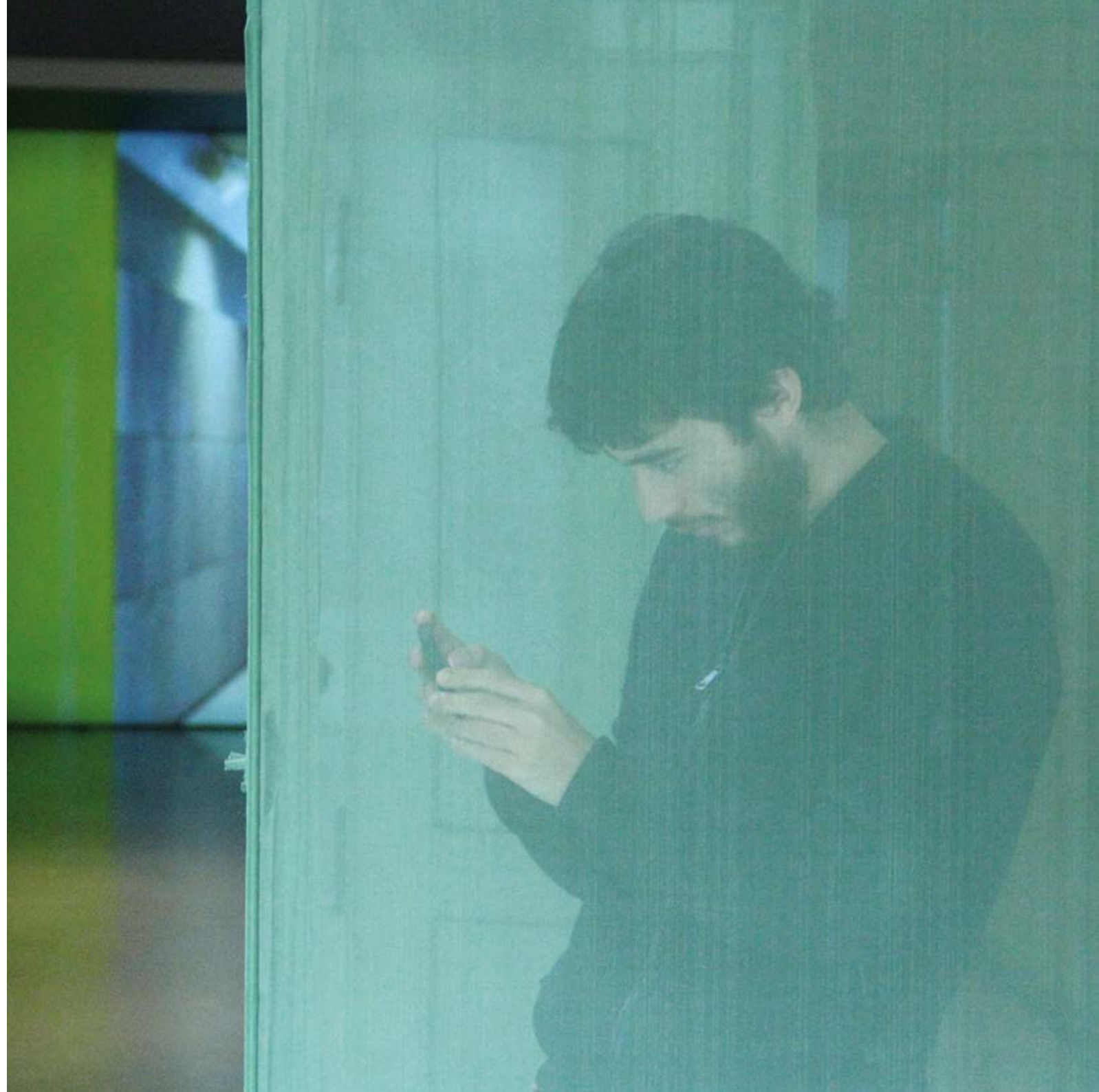


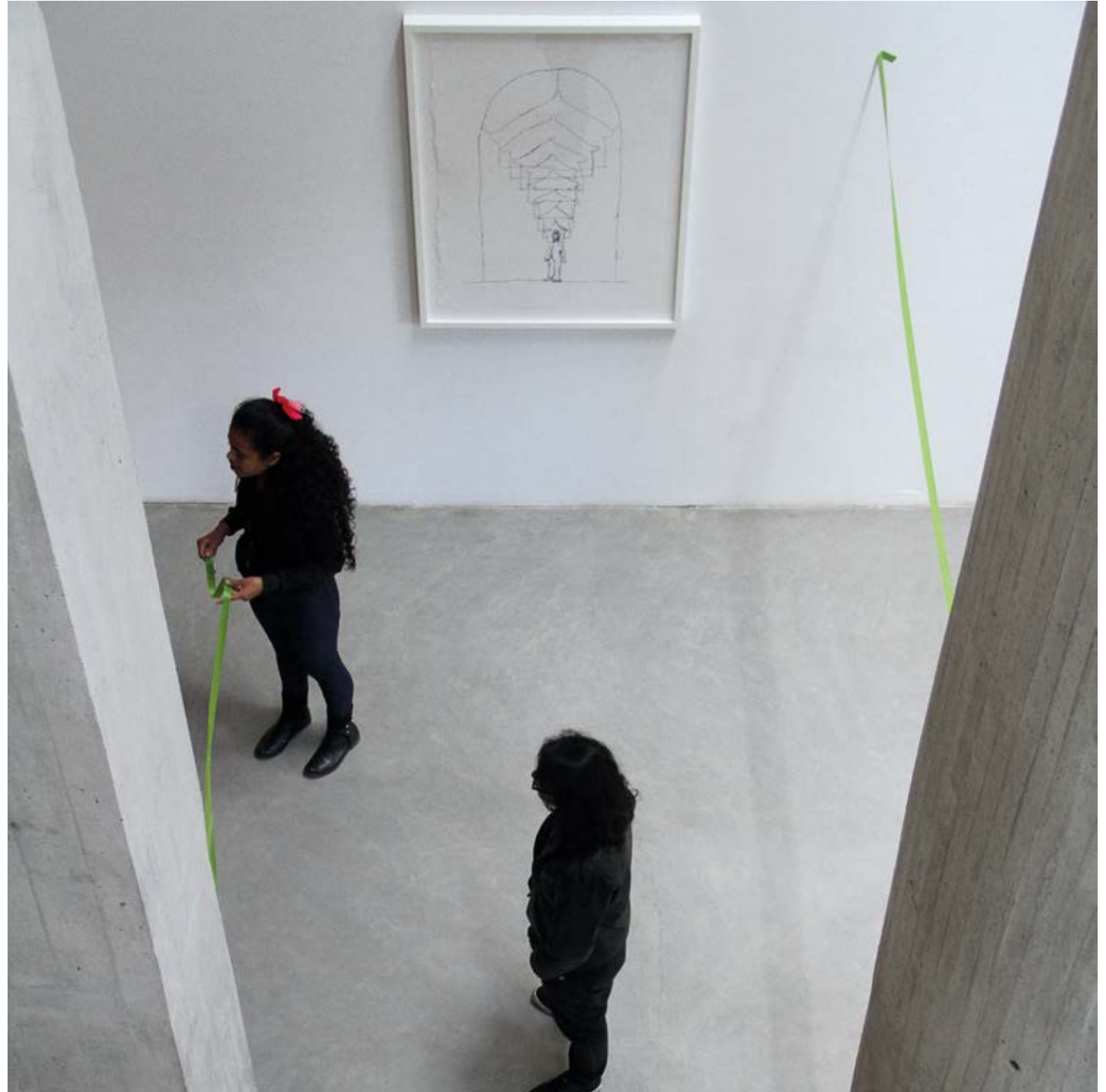






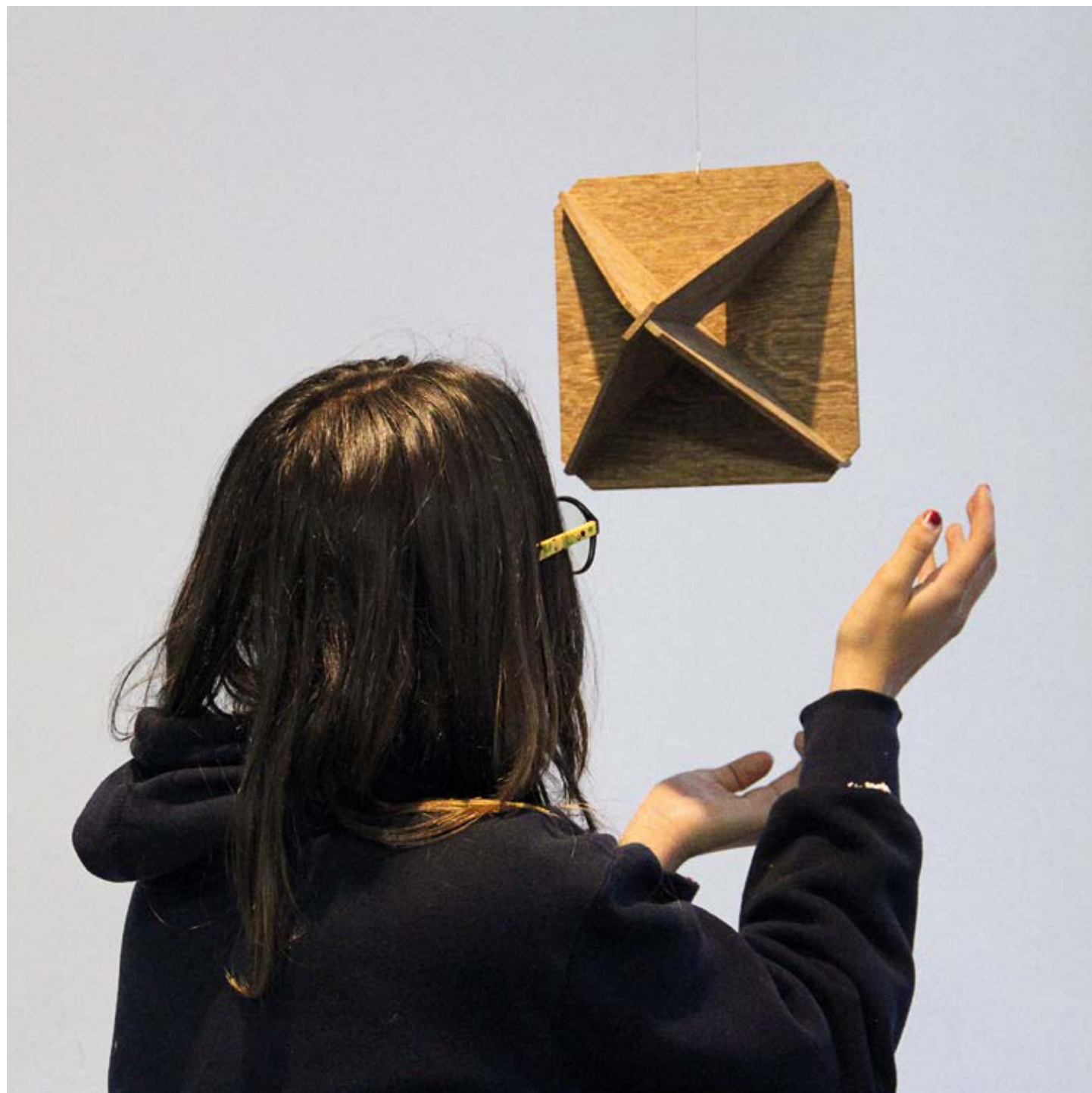












Enseñar no debe parecerse a llenar una botella de agua, sino más bien a ayudar a crecer una flor a su manera.
Noam Chomsky

El año 2016 se ha perfilado como un año de grandes retos para el Proyecto Educativo, retos que nos han hecho profundizar y ampliar las metodologías de los programas que ya vienen siendo buque insignia como los *Talleres NC* y los *Acompañamientos*, pero también retos que nos han hecho plantearnos nuevos programas y formatos de mediación. No solo ha sido otro año en el que sucedió el NC-LAB, Laboratorio de pensamiento creativo, merecedor de un capítulo aparte, también hemos analizado y cambiado la forma en que entendemos la mediación dentro de NC-arte, gracias al desarrollo de proyectos expositivos que han planteado nuevos ángulos desde los cuales entender los roles de la educación, la curaduría y el espectador. Estos retos se plantearon especialmente en la primera mitad del año con las dos primeras exposiciones: *Petricor*, de Nicolás Paris y la colectiva *Hacia una nueva orilla*. La primera trajo cambios que permearon los fundamentos de NC-arte, cambios que inevitablemente perdurarán en el tiempo. Al convertir el espacio expositivo en un aula para observar cómo opera la naturaleza, se produjo un cambio que desafió el orden institucional acercando, uniendo incluso, lo curatorial con lo educativo. El contenido de la exposición se activó durante los talleres, las conversaciones y las clases que tuvieron

lugar sobre el piso de madera —tan doméstico dentro del cubo blanco— y alrededor de un escenario cambiante de plantas que germinaban y crecían a medida que avanzaba el curso de la exposición. Los programas del Proyecto Educativo se han definido como una inmersión en las arenas movedizas del significado de la obra de arte; es decir, partimos de que el significado puede ser construido por el espectador que, a través del planteamiento de ejercicios, genera conocimiento relevante a partir de y para su propia experiencia. Con la creación del programa *Conversaciones*, esto se llevó aún más lejos: la exposición se abrió a otros mediadores de conocimiento que, recorriendo el espacio, hablaban y dialogaban con el público acerca de la relación entre *Petricor* y su campo de investigación. Biólogos, filósofos, líderes comunitarios del barrio de la Perseverancia (adyacente al barrio de La Macarena, donde se encuentra NC-arte) y artistas, entre otros, resaltaron el carácter interdisciplinar de NC-arte y contribuyeron a activar la razón de ser de la exposición. ¡Nada mal para un comienzo de año! Las cosas ya no podrían ser igual.

Otras exposiciones nos hicieron pensar en ampliar y dar otros horizontes a los programas públicos. La exposición colectiva *Hacia una nueva orilla* planteó una investigación acerca de las visiones y proyecciones que

realizan los artistas a partir de la idea y la imagen del Universo: planetas, galaxias, mundos paralelos, lejanos y desconocidos son fuente de trabajo e interpretación en el arte, la literatura y el cine, produciendo una retroalimentación constante entre estos tres campos. Teniendo esto en cuenta, se pensó en un ciclo de cine, por primera vez en NC-arte. Relacionar las obras de la exposición con trabajos cinematográficos, comentados por los artistas y otros expertos, tales como *Solaris*, de Tarkovski, *Jodorowsky's Dune*, de Alejandro Jodorowsky, *El árbol de la vida*, de Terrence Malick, o el documental *La nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán, abrió posibilidades de contenido más allá del espacio expositivo y desde otro medio diferente. A lo largo de esta exposición, surgieron ideas y planes para ampliar el alcance de la mediación en sala para el público asistente. Desde el principio, hemos demostrado tener un gran compromiso con el sistema educativo, trabajando en llave con colegios, universidades y fundaciones, los grandes asistentes a nuestros *Talleres NC* y *Acompañamientos*. Ha llegado el momento de llevar nuestras ideas de mediación a las salas de NC-arte sin necesidad de agendar un taller o inscribirse a una convocatoria. Como programas experimentales para explorar este terreno, lanzamos, en el marco de esta exposición, *La media visita*, una serie de recorridos cortos complementados con un ejercicio (medio visita, medio taller) y *Miradas remotas*, una convocatoria de mediación de la exposición a partir del extrañamiento de la mirada, mediada por los dispositivos móviles y visible en las redes sociales. Ambos programas abrieron la posibilidad de estar en contacto con una mayor cantidad de público, tanto en el espacio físico como en el virtual.

Al final del año y bajo el influjo de tantos cambios, reiteramos nuestro principal interés en crear una comunidad que se vincule a nuestros programas, no como algo incidental sino de forma regular, de tal manera que los talleres y otras actividades del Proyecto Educativo se vuelvan parte de la actividad pedagógica y cultural de un público crítico que puede entender el arte contemporáneo desde su experiencia del mismo y no desde el adoctrinamiento institucional. Para poder compartir nuestro trabajo con más gente a través de este catálogo, estructuramos esta sección dedicada el Proyecto Educativo como un compendio de los retos y planteamientos por exposición. Cada una de ellas consta de una introducción acerca de lo que ha supuesto cada proyecto en términos de mediación y diseño de talleres. A modo de dispositivo de mediación portátil, ofrecemos una serie de ejercicios que se realizaron en los talleres y que esperamos sirvan de herramienta pedagógica para todo tipo de públicos. Esperamos que esta sección se convierta en algo útil y dinámico que anime al lector a vincularse al Proyecto Educativo de NC-arte.

Caridad Botella

PETRICOR: UN AULA PARA OBSERVAR LA NATURALEZA

El programa pedagógico en el marco de la exposición *Petricor*, de Nicolás Paris, generó una serie de experiencias en el espacio de la exposición y fuera de ella para observar y pensar cómo opera la naturaleza. La Escuela Peripatética, experiencia propuesta en la mues-

tra, sirvió como formato y a la vez como eje transversal del proyecto. La obra se comprendió como una herramienta de aprendizaje, a la vez que como lugar para conversar y poner en contacto a personas interesadas en la contemplación de la naturaleza.

Esta escuela estuvo abierta a todos lo que quisieron ser parte de los programas, no solo a los estudiantes e interesados asiduos al espacio de NC-arte, sino a vecinos del sector, a público no especializado y a todo aquel interesado en la biología. Esta escuela para aprendices fue un lugar de encuentro y participación que se constituyó como un organismo vivo de crecimiento continuo, un aula para curiosos, conversadores, caminantes y exploradores.

Petricor cuestionó a su vez las estructuras de la institución, partiendo de la invitación que Nicolás Paris hizo al equipo educativo, a conversar sobre NC-arte y la relación de los visitantes con el espacio, con el fin de tener en cuenta esas ideas para su propuesta. Buscando ser un proyecto pedagógico de continuidad que reuniera a docentes, líderes comunitarios, arquitectos, gestores sociales, coreógrafos, curadores y estudiantes, entre otros, quienes se encontraron y compartieron ideas en diferentes momentos.

El espacio de la exposición estuvo propuesto con varios elementos naturales. De entrada, un montículo de tierra y un olor profundo a tierra mojada, invitando a un recorrido que iniciaba con el sonido de la madera al contacto con los pies, se visualizaban plantas de distintos tamaños distribuidas por el lugar, objetos orgánicos que emanan de la tierra y elementos que simulan ser huellas.

Como artistas educadores en el marco de *Petricor* no buscamos ser conocedores de cómo opera la

naturaleza, ni biólogos eruditos para enseñar a los visitantes sobre procesos de comunicación entre especies, sino por el contrario, fuimos aprendices y caminantes dentro de un aula que nos sirvió de escenario para conversar, especular y explorar el espacio y el tiempo de la exposición, para compartir ideas sobre propiedades de las plantas, historias de ellas, de la tierra y crear un ecosistema comunal.

Petricor no necesitó mediar. Por sí solo creo puentes con los visitantes pues se trataba de un espacio cercano con el que se identificaron y en el que se puso en un plano artístico a la misma naturaleza y elementos del cotidiano.

Procurando distintos formatos y programas para invitar al público, no solo desde los talleres sino desde ejercicios de improvisación con el cuerpo inspirados en la permacultura, entre otros, los programas que se realizaron en *Petricor* fueron variados. *Talleres Vivos* fue uno de ellos y se definieron como ciclos de sesiones de taller que surgieron a partir de los intereses de los estudiantes, con el objetivo de fusionar las visitas a NC-arte con el proyecto de la clase, es decir, fue un proceso que se dio antes, durante y después de la exposición. En los encuentros se visitó la huerta de doña Rosa (vecina del barrio La Perseverancia), se realizaron algunos ejercicios propuestos por los docentes a cargo, el equipo educativo de NC-arte y Nicolás Paris. Colegios como el San Bartolomé de la Merced, el Liceo Juan Ramón Jiménez y la Fundación Tiempo de Juego participaron de este programa.

Para esta ocasión, el *Acompañamiento* se realizó como un grupo de estudio temporal. Un grupo de docentes se reunió tres sábados durante los meses de

marzo y abril participando de experiencias de juego y diálogo propuestas por Nicolás Paris, Catalina Vargas y el Proyecto Educativo de NC-arte. Una microescuela de artistas docentes para pensar en colectivo, un espacio de tiempo para compartir experiencias y crear metáforas de la vida o del paisaje. Estos encuentros tenían como fin despertar inquietudes, diseñar ejercicios y herramientas pedagógicas en torno a la naturaleza, para poder crear un catálogo de ideas que pudieran replicarse en las aulas. Los escritos que salieron de estas sesiones se vieron plasmadas en poemas, fragmentos de narraciones, dispositivos poéticos e instrucciones para invitar a observar la naturaleza.

Un programa que surgió para esta exposición fue *Conversaciones*, que se concibió como una sucesión de momentos para dialogar, compartir proyectos, ideas e investigaciones relacionadas con el cuidado, la recuperación y la observación de la naturaleza. Siguiendo la tradición de la escuela peripatética, en donde el maestro paseaba frente al jardín con sus aprendices, en esta escuela para conversar estaba tan presente el cuerpo como la palabra. Los invitados no necesariamente expertos, anduvieron junto con los asistentes y recorrieron la exposición mientras que orgánicamente se crearon diálogos e intercambios de saberes entre unos y otros.

Finalmente *P.L.A.T.O: PLáticas + Arte + alimentos* se dio como una excusa para compartir ideas, alimentos y recetas. La huerta de la señora Helena fue el lugar que dio origen a un espacio de tiempo en el que se habló sobre los modos de consumo, el producto local, el comercio justo y orgánico.

El contenido de este capítulo reúne experiencias y ejercicios que surgieron en *Petricor*. Algunos

de los ejercicios que hacen parte de esta edición son producto de invitaciones que se realizaron a los participantes de los *Talleres NC*, otros hacen parte de interpretaciones o sugerencias para observar la naturaleza realizados por los docentes asistentes al *Acompañamiento*, todos los ejercicios reflejan un acentuado anhelo de convidar a crear y hacer nuevos tipos de escuela y múltiples salones de clase para observar la naturaleza.

EJERCICIOS

Instrucción para hacer una escultura de un minuto en *Petricor* (a partir de las esculturas de un minuto de Erwin Wurm)

Frey Alejandro Español.

Artista - docente. Colegio Policarpa Salavarrieta.

1. Invite a un grupo de personas a ver la tierra húmeda, a respirarla a contemplar lo que allí germina. (45 seg.)
2. Inmediatamente después, en voz baja, invite al mismo grupo de personas a tomar un puñado de tierra, a guardarla en el bolsillo*, a llevarla a donde quieran, e iniciar con esta un semillero. (15 seg.)

*Produzca un registro de aquellas manotadas de tierra en el bolsillo de los estudiantes, envíe el registro impreso a Erwin Wurm y a Nicolás Paris. Espere varios días la firma legitimadora. Si llegan las fotos firmadas de vuelta, instale en las paredes las imágenes firmadas; si estas no llegan, decore con las plántulas que los participantes sembraron hace días.

Ejercicios para definir *Petricor*

Complete la siguiente frase tantas veces como sea necesario. Si no sabe la definición de la palabra, mucho mejor.

- *Petricor* es...
- *Petricor* es...
- *Petricor* es...
- En 1 metro cuadrado de tierra se puede...
- En 1 metro cuadrado de tierra se puede...
- En 1 metro cuadrado de tierra se puede...
- Qué pasaría si en *Petricor*...
- Qué pasaría si en *Petricor*...
- Qué pasaría si en *Petricor*...

*Inspirado en un taller realizado para un grupo de estudiantes de la Universidad El Bosque.

Ejercicio para contemplar la naturaleza

- Camine en un lugar natural después de la lluvia
- Intente hacer el mínimo de sonidos posibles
- Identifique al menos tres diferentes aromas
- Encuentre tres texturas
- Lleve a su casa un elemento de ese lugar
- Obsérvelo día tras día

Un pedazo de tierra

Un metro cuadrado de tierra puede ser un conjunto de elementos vivos, un mundo en movimiento, un grupo de caminos a lugares remotos, puede ser un punto en el espacio, o un lugar para vivir.

Le invitamos a escribir una lista de 100 ideas sobre qué podría ser o qué podría pasar en 1 m² de tierra.



Ejercicio para conocer un espacio

- Revise su ropa o su cuerpo y encuentre una pista o señal que dé cuenta del lugar en el que acaba de estar
- Recorra el lugar en el cual está, busque un espacio y una pista en el lugar que se relacione con la pista anterior
- Encapsule su experiencia en algún elemento que considere pertinente. Si su pista es un olor, ¿cómo podría hacer evidente ese olor?

Ejercicio para crear tu propio salón de clase

- Salga a un parque a un lugar natural
- Escriba o dibuje todos los elementos naturales y sus distintas escalas

- Observe si hay rastros o huellas de algo que ha sucedido
- Dialogue con personas que tenga a su alrededor, ojalá desconocidas
- Anote los cambios de luz y todos los rumores que escuche en ese lugar
- Con todos los elementos que tiene, decida cómo sería su propio salón de clase

HACIA UNA NUEVA ORILLA

Hacia una nueva orilla es una exposición que presentó varias diferencias con la mayoría de las muestras anteriores realizadas en NC-arte. Fue la muestra colectiva con más artistas participantes hasta la fecha (13), lo cual supuso un reto a nivel de investigación y producción importante. También fue una muestra con una apuesta curatorial más arriesgada, puesto que aunaba objetos aislados y artistas que han realizado su obra de manera heterogénea y separada, y de los cuales paulatinamente aparecían las ideas cruciales que unificaban la muestra: diferentes miradas sobre cómo percibimos el universo, qué tanto de este es una observación verificable, o si es una creación a partir de nuestras fabulaciones o deseos.

Estas ideas centrales en la articulación de las obras y los artistas, fueron las mismas que sentaron el punto de partida para los *programas públicos* que fueron ofrecidos por NC-arte. Se realizó un *Ciclo de cine*, que fue llevado a cabo todos los martes durante la exposición, y fue planteado como un puente entre la exposición y una serie de largometrajes escogidos por los mismos artistas, brindando una posibilidad para reflexionar en torno a la ilusión, los límites de la realidad, las percepciones del universo, lo onírico y el origen de

la vida, a través de adaptaciones de libros, novelas de ciencia ficción y documentales.

Los *Acompañamientos* fueron oportunidades en las que el público pudo tener contacto con los artistas participantes, compartir preocupaciones y deseos, y proponer miradas distintas sobre los mismos tópicos. El *Acompañamiento* "La consecuencia de los objetos", a cargo de Alberto Lezaca, partió de la pregunta ¿Es real la realidad?, la presentación y discusión en torno a su obra expuesta en NC-arte y algunos ejercicios con textos de distintos escritores, buscando poner en duda la autenticidad de los dispositivos culturales. Por su parte, Adriana Ciudad habló sobre los procesos de creación y de la importancia de los referentes dentro de esta etapa, centrándose en la trascendencia de lo personal y la deconstrucción de una idea inicial.

Fueron realizados también unos talleres liderados por artistas expositores dentro y fuera de NC-arte. Estos talleres fueron espacios de trabajo a partir de la obra expuesta, con el fin de cambiar los formatos de mediación y proponer un intercambio directo entre el artista y el público. El taller *Quickly de animación cuadro a cuadro*, con Víctor Garcés se propuso como un laboratorio que buscó desarrollar los pasos básicos (guion, producción, posproducción, exhibición) en tiempo récord, para la realización de una pieza corta animada. El taller de Pedagogía Crítica *We are a plot device*, de Regina de Miguel, giró en torno a construir el conocimiento desde el arte, cuestionar el relato histórico legítimo y abordar vías de empoderamiento crítico a través de la creación, la utopía, el viaje y la pluralidad de testimonios. Por su parte, el recorrido experimental que propuso Pedro Torres, entre el Pla-

netario de Bogotá y NC-arte, terminando la visita en algunas de las obras de la propia exposición, invitó a los asistentes a imaginar otros mundos partiendo desde el propio, en un trayecto de tiempo y espacio suspendido de la realidad.

Los *Talleres NC* buscaron operar de manera similar a las ideas que alojaba la exposición, articulando con los puntos de vista de cada visitante. De esta manera, cada asistente podía interpretar algo, una hipótesis, una idea o una sugerencia, tanto en el recorrido en solitario como dentro del taller. En vez de tratar de unificar la manera de entender las obras y generar un discurso coherente, intentamos articular las ideas que de ellas se desprendían: la relación de escalas macroscópicas y microscópicas, la ficción, la tecnología, la mística, la magia y el hecho científico, la cartografía y el paisaje; constelando estas posibilidades, abordando *Hacia una nueva orilla* siempre como si de varias exposiciones se tratara.

En el taller, la importancia de la obra no se argumenta desde la vida y obra de los artistas, sino desde lo sugestiva que es y los diálogos que genera. Así pues, tanto desde el diseño de la actividad hasta el resultado final, pudiera decirse que el aprendizaje gira en torno a los procedimientos del arte contemporáneo, entendido como una manera de hacer, reflexionar, jugar y reconfigurar las ideas, una plataforma que procura un aprendizaje constructivo, modular, que enseñe a pensar a través de la creación, el cuerpo o el lenguaje.

De esta manera, el Proyecto Educativo intentó no solo facilitar una conexión entre las experiencias personales del visitante y lo que intenta decir una obra, sino también contribuir a las ideas sugeridas y plantear

formas más complejas para pensar en las fronteras, en lo desconocido, en lo vasto e inconmensurable del universo, y en cómo este puede caber en nuestras habitaciones, en un armario o en nuestro propio cuerpo.

TALLERES

Algunos de estos talleres fueron realizados dentro del marco de la exposición. Todos están abiertos para ser replicados en cualquier espacio y en cualquier momento.

Unidades de Medida

Las unidades de medida usadas en la tierra son prácticas en nuestra escala y necesidades. Sin embargo, en una escala cósmica, acaban siendo absolutamente inútiles. Para hacer esto evidente, proponemos unidades de medida arbitrarias:

1. Unidades de tiempo basadas en cantidades de cosas, o en lo que demora ejecutar una acción (ej: un vaso de agua de tiempo, cinco ensayos de clase de teoría)
2. Unidades de distancia basados en acciones o sentimientos (lo que me desplazo cada vez que alguien que no me agrada se me acerca, qué tan lejos puedo lanzar un avión de papel)

Se propone medir dos lugares determinados y dos periodos de tiempo estándares con las unidades que cada quien ha creado. Se observan las diferencias en los resultados.

Lenguaje y comunicación

Las maneras de comunicarnos son muy diversas, y varían inclusive en el mismo lugar y dentro del mismo grupo

social. Si en nuestro mundo hay incontables maneras de comunicar, el lenguaje cósmico debe a su vez exceder lo ilimitado. Para abordar este tema, puede hacerse a través del no-entendimiento:

- Cada quien debe identificar gestos cotidianos, voluntarios o no, tanto manías como tics.
- Intente repetirlos y amaestrarlos.
- Identifique un posible significado de cada uno.
- Organizándolos a manera de frase, intente emitir un mensaje a alguien más.
- Aguarde su respuesta.

Música de estrellas

A pesar de que no existen las partículas necesarias para que el sonido viaje en el espacio, los agujeros negros, las estrellas y otros cuerpos celestes que desprenden masivas cantidades de energía emiten sonidos con frecuencias muy bajas que viajan a través de las nubes de polvo cósmico.

- Si pudiera percibir las ondas emitidas por las estrellas a manera de sonido (es decir, si pudiera escucharlas), ¿cómo sonarían?, ¿suenan individualmente o en conjunto? Recree el sonido con lo que tenga a mano (su cuerpo, el celular u objetos del entorno).

Taller Sci-Fi

Algo que se manifestó en los visitantes de la exposición fue el hecho que cualquier imaginación sobre el futuro, por utópico e inexistente que sea, está mediado por aquello que ya sabemos, deseamos o estamos acostumbrados. Y en este sentido no es un pensamiento enteramente “libre”.

- Incentivamos a proponer una tecnología de ficción, un artefacto que todavía no exista, sea una herramienta o un servicio. No importa que no sea funcional, o que la tecnología para crearlo aún no esté disponible, imagine un prototipo. Debate en grupo.

Profecía sobre el fin

Muchas veces la imaginación fluye mejor proponiendo maneras de destruir que cosas por construir.

- Elabore un relato en grupo en el cual se piense por la forma en cómo se destruye el mundo. Analice en detalle las causas, sus posibles consecuencias, y si estas significan el fin de la vida o tan solo de la humanidad como la conocemos.
- Reúna y escoja fragmentos de películas, series, videos, sonidos o imágenes que le den una idea sobre el fin del mundo, y organícelos a manera de profecía.

EL FUTURO NO ES DE NADIE TODAVÍA

La exposición *El futuro no es de nadie todavía*, del artista español Eugenio Ampudia, abarcó diferentes ideas e intereses que han estado presentes a lo largo de su trabajo. El compendio de obras expuestas en la muestra revela la actitud crítica, la posición del artista con respecto a los dispositivos de producción, fomento y adquisición del arte, al igual que el deseo de invitar al espectador no solo a contemplar la obra, sino a ser parte de ella. La inquietud presente en la obra de Ampudia acerca de la *institución arte* lo hace situarse en un lugar intermedio entre la resistencia y la ironía, que

le permite transitar y redefinir las prácticas artísticas, resignificando sus contenidos. Hierba que respira, nubes de humo, bibliotecas que se consumen en el fuego o dibujos encapsulados son la clase de paradojas que nos plantea, invitando a repensar las múltiples capas de la cotidianidad.

Dentro de la variedad de temas abordados y maneras de tratarlos en *El futuro no es de nadie todavía*, las restricciones de las instituciones artísticas y el rol del espectador en ellas fueron los temas que trabajamos de manera más amplia en el programa pedagógico. Partiendo de esto, los *Talleres NC* buscaron la apropiación del espacio expositivo como un salón de clase, procurando usos y significados distintos a los que se le asocia tradicionalmente, a través de intervenciones efímeras, construcciones de relatos, ejercicios sonoros, de cuerpo y vídeo. Ya fuese a través de una pregunta, o desde una invitación a apropiarse del espacio con el cuerpo o materiales, hubo una búsqueda por los límites de lo permitido dentro de NC-arte, que llevó a que, tanto los participantes de los programas como el equipo de trabajo de NC-arte, hiciéramos negociaciones sobre qué puede llegar a haber o qué se puede llegar a hacer al interior de la *institución*.

En el *Acompañamiento* que se tituló “Contar cosas” a cargo del artista Eugenio Ampudia y la curadora Blanca de la Torre, se plantearon preguntas como ¿Cómo se cuentan las cosas desde el arte contemporáneo? ¿Son diferentes las cosas que se cuentan o lo que cambia son los modos de contar? y, especialmente ¿Cómo gestionamos las ideas que tenemos? Este fue el punto de partida para proponer una reflexión sobre las maneras de contar, como ejercicio fundamental a la

hora de enfrentarse a la creación de una obra de arte o la realización de cualquier proyecto. Al igual que la noción de “archivo de ideas” entendida como herramienta fundamental para el trabajo tanto del artista como del trabajo de curaduría, sirvió como base para hablar de metodologías de gestión de ideas.

Así mismo, durante el montaje de la exposición, quisimos abrir un espacio de trabajo entre el artista y un grupo de estudiantes de artes plásticas y visuales, artistas recién egresados o artistas ya consolidados, para conversar sobre las propuestas que cada uno de ellos está realizando. Desde la muestra de sus portafolios, Eugenio dio retroalimentación a cada uno de los proyectos desde un plano horizontal de artista a artista.

Así que, el Proyecto Educativo procuró no solo invitar al público a crear conexiones desde las obras y sus intereses, sino también a construir la idea de museo ideal para el visitante o crear distintas escenas con los marcos que proponía la obra. También se invitó a introducir el sentido de algunos roles existentes en el arte, la manera de operar de la escena artística, hasta comentar el sentido del museo y de distintas instituciones culturales.

TALLERES

Ampudios

Durante la exposición hicimos uso de una moneda diseñada especialmente para ella: los ampudios. Para darle valor, le dimos varios usos:

Visita pagada

- Recorremos organizadamente la exposición, en una visita que es construida desde la opinión

del visitante. Dependiendo de su intervención va acumulando ampudios. Para intercambiar información o preguntar algo en específico, debe hacer uso de la moneda que ya ha acumulado, activando un mercado que se construye desde el intercambio de ideas.

- Subasta (Lluvia de sobres): Partiendo todos con la misma cantidad de dinero, se oferta en unos sobres a cada obra de la muestra, la cantidad que el visitante considera. Se recogen todos los sobres, y se cuenta la cantidad recibida por cada obra, haciendo una comparación entre el precio comercial de la obra, y el valor simbólico y de comunicación que refleja en el público. Se discute en torno a la diferencia que surge naturalmente entre las dos.

Límites 1

Planteamos una serie de ejercicios que se proponen jugar con las acciones que realizamos en los museos, las restricciones autoimpuestas, y los límites entre lo permitido y lo prohibido en una institución artística.

- ¿Cómo se encuentra el cuerpo dentro de la exposición? ¿Qué connotaciones puede tener dentro de este espacio expositivo? A partir de allí, se puede elaborar una idea sobre el cuerpo y su rol dentro de la exposición.
- De las inquietudes y observaciones realizadas se identifica una acción (comer, saltar, cantar, jugar).
- Se debe seleccionar una obra, o un lugar de la sala donde realizar dicha acción
- Genere una manera diferente y crítica para reinterpretar, tanto el cuerpo como la obra en

exposición. Debe tenerse en cuenta también, los estímulos del ambiente como la luz, temperatura, apertura del espacio, etc.

- Por último, se realiza dicha acción, que ha de ser de corta duración (un minuto), obedeciendo a algo que normalmente no se haría en un espacio expositivo, pero que sí podría ser realizado en un espacio público.
- Debe tenerse en cuenta el público, sus reacciones e interacciones. Puede repetirse si es necesario.

Límites 2

Planteamos una serie de ejercicios que proponen jugar con las acciones que realizamos en los museos, las restricciones autoimpuestas, y los límites entre lo permitido y lo prohibido en una institución artística.

- Tras haber distribuido una serie de sobres en el espacio, se invita a tomarlos y revisar su interior. En ellos encontrarán una serie de acciones que deberán ser realizadas en un breve periodo de tiempo, para luego cerrarlo y pasarlo a alguien más. Las acciones incluyen: gatear, saltar, estorbar, tomar fotografías, dormir etc.
- Gatee por el espacio durante 1 minuto. Tome una pausa y vuélvalo a hacer. Tome otra pausa y hágalo otra vez.
- Salte en un solo lugar durante 1 minuto. Tome una pausa y vuélvalo a hacer. Tome otra pausa y hágalo otra vez.
- Propóngase estorbarle a la gente que esté caminando por la exposición interrumpiéndole el paso o la vista. Hágalo el tiempo que desee.

- Tome tres fotografías y grabe tres audios de la exposición. Envíelos a sus contactos de Whatsapp (ojalá a compañeros que se encuentren en el recorrido).
- Acuéstese enfrente de una obra durante tres minutos. Finja dormir.
- Vaya por la exposición diciéndole a la gente: "No toque las obras, por favor". Vigile también que nadie lo haga.
- Hágase al lado de una persona que esté viendo una obra de la exposición. Explíquese la.
- En su sobre encontrará una cantidad de dinero. Gásteselo pagándole a la gente para que haga una acción que usted desee. Negocie con él (ella).

Tras realizar las acciones mencionadas, debe haber un espacio de diálogo donde se aborden los siguientes temas:

- ¿Tuvo sentido lo que se acabó de hacer? Si no lo tuvo, ¿puede encontrar uno?
- La figura de "comisión de obra" de un artista a otro, o de un artista a un grupo de ayudantes.
- El arte de acción y el cuerpo como obra de arte.
- Las posibles diferencias y similitudes entre "institución pública" y "espacio público".

Basados en la discusión, se les pide a los participantes que propongan acciones nuevas, que puedan ser utilizadas con otro grupo más.

ENTRE ESPACIOS

Entre espacios, la exposición del artista coreano Do Ho Suh, giró en torno a la reflexión de los lugares de trán-

sito, anodinos y fugaces, explorando la posible carga simbólica y la relevancia que pueden tener para nosotros al estar tan presentes en lo cotidiano. Abordó las dimensiones de un espacio como un elemento intrínsecamente ligado a la percepción y emoción subjetiva, al habitar e interactuar cotidianamente, y planteando las preguntas: ¿Cuánto espacio llevo conmigo de un lugar a otro y del pasado al presente? ¿Dónde comienza y acaba lo colectivo y dónde lo hace el individuo?

Partiendo de estas preguntas y acorde con la diversidad de medios presentes en la exposición, los programas públicos en NC-arte abordaron diferentes estrategias para involucrar al público y abrir espacios de discusión e intercambio.

Con el deseo de crear un espacio de exploración entre las artes plásticas y otras disciplinas artísticas, se realizó una convocatoria dirigida a bailarines y artistas escénicos. Esta propuesta estuvo enmarcada en el IX Festival de Danza en la Ciudad. Se realizó una intervención performática de dos días de duración a cargo de Santiago Parada y Sara Fonseca, la cual se planteó como una extensión de la misma exposición, puesto que los espacios liminales y transitorios de NC-arte fueron intervenidos con el cuerpo, en un diálogo en el cual la pareja de bailarines replicaba y contradecía las características del lugar y de la obra.

El *Acompañamiento* fue retomado por el equipo del Proyecto Educativo, intentando dar continuidad de modo especial a evaluar y debatir las maneras de enseñar arte en los colegios. Partimos de *Entre Espacios* como una plataforma en donde el observar detalladamente, acariciar el entorno y explorar mediante el afecto se convierten en herramientas clave que pueden

ser utilizadas e interpretadas de manera crítica por cada maestro.

Los *Talleres NC* se enfocaron en el espacio cotidiano, la memoria y las dimensiones de dichos espacios. Aquellas acciones familiares y repetitivas, que se realizan sin mayor conciencia, pueden ser recreadas o tomadas como unidad de medida para dimensionar un espacio cotidiano, y trasladarlo al espacio expositivo. Pasando por los objetos o aquellos sitios dejados en el olvido, el punto de partida siempre estuvo relacionado con la experiencia previa de lugar. A través de intervenciones espaciales, ejercicios con medios digitales y con el cuerpo, se trabajó en torno a la idea de *Perfect Home* de Do Ho Suh, en la cual fueron articulados una enorme diversidad de espacios separados geográficamente, intentando traerlos, combinarlos y reorganizarlos utópicamente en un solo lugar, creando así *hogares perfectos* que sintetizan las ideas y percepciones de los participantes.

TALLERES

Espacio de memoria

Partimos de recordar un elemento que se encuentre en un espacio que recordemos y conozcamos muy bien. Puede ser una perilla, una marca en el guardaescobas, o

cualquier elemento que le dé una característica especial a ese lugar. Debemos recordar su figura exacta, sus formas, su coloración, si tiene señales de vejez, óxido, si algún accidente le ha sucedido. Procedemos a crear una réplica usando papel o cualquier otro material maleable y que esté a la mano. El objeto debe guardar su escala original y asemejarse lo más posible al real.

Al tener listo el objeto, ha de recordarse su ubicación en su espacio de origen. ¿A qué altura se ubica? ¿Qué elementos hay alrededor? Si hay un armario, un sillón o una puerta recree sus dimensiones escala 1:1, en el espacio en que se encuentre. Continúe con el ejercicio de translación desde la memoria al espacio real, hasta donde sea posible: el mobiliario, la habitación, la casa, el barrio; todo a escala real.

Hogar transportable

¿Cómo puede transportarse un lugar? Partiendo de esta pregunta planteada por Do Ho Suh, debe pensarse en un lugar con el cual se sienta fuertemente identificado. Luego de tenerlo muy presente, debe plantearse una manera de poder llevarlo en una maleta. Habrá de seleccionar la maleta, y pensar en una manera en volverlo ligero, fácil de transportar, y que tenga la facultad de doblarse o comprimirse.

*Teaching should not be like filling a water bottle,
but rather helping to grow a flower in its own way.*
Noam Chomsky

The year 2016 emerged as a year of great challenges for the Educational Project, challenges that made us deepen and extend the methodologies of our flagship programs, such as *NC Workshops* and *Accompaniments*, but also challenges that made us think about new programs and formats of mediation. Not only has it been another year in which NC-LAB, the Laboratory of Creative Thinking, proved deserving of a separate chapter, but we have also analyzed and changed the ways in which we understand mediation within NC-arte, thanks to the development of exhibition projects that have highlighted new angles from which to understand the roles of education, curatorship and the spectator. In particular, these challenges were raised in the first half of the year with our first two exhibitions: *Petricor*, by Nicolás Paris, and the collective show *Hacia una nueva orilla [Towards a new shore]*. The first brought changes that permeated the foundations of NC-arte, changes that will inevitably endure in time. By converting the exhibition space into a classroom for observing how nature works, a change occurred that challenged the institutional order, bringing together, and even uniting, the curatorial and the educational. The content of the exhibition was activated during the workshops, conversations and classes that took place on the wooden floor

– something so domestic inside the white cube – and around the changing stage of plants that germinated and grew as the course of the exhibition progressed. The programs of the Educational Project have been defined as an immersion in the quicksand of the meaning of the work of art. That is to say, we start from the fact that meaning can be constructed by the viewer who, through the approach of various exercises, generates relevant knowledge from and for his own experience. With the creation of the *Conversations* program this went even further: the exhibition was opened to other mediators of knowledge who, touring through the space, discussed and dialogued with the public the relationship between *Petricor* and their own fields of research. Biologists, philosophers, community leaders from the neighborhood of La Perseverancia (adjacent to La Macarena, the neighborhood where NC-arte is located) and artists, among others, highlighted the interdisciplinary nature of NC-arte and helped to activate the *raison d'être* of the exposition. Not a bad start to the year! Things could never be the same again.

Other exhibitions made us think about expanding and introducing other horizons to the public programs. The collective exhibition *Hacia una nueva orilla [Towards a new shore]* prompted an investigation into

the visions and projections that artists make based on the idea and image of the universe: planets, galaxies, parallel worlds, distant and unknown, are sources of work and interpretation in art, literature and cinema, producing constant feedback among these three fields. Taking this into account, we introduced a film cycle for the first time in NC-arte. Relating the works of the exhibition with cinematographic works mentioned by the artists and other experts, such as *Solaris*, by Tarkovski, *Jodorowsky's Dune*, by Alexander Jodorowsky, *The Tree of Life*, by Terrence Malick, or the documentary *Nostalgia for the Light*, by Patricio Guzmán, opened up possibilities for content beyond the exhibition space and from another different medium. Throughout this exhibition, ideas and plans emerged to expand the scope of in-room mediation for the audience. From the very beginning, we have demonstrated a great commitment to the education system, working in conjunction with colleges, universities and foundations, the great assistants in our *NC Workshops* and *Accompaniments* programs. The time has come to take our ideas about mediation to the rooms of NC-arte without having to schedule a workshop or sign up for a call. Representing experimental programs for the exploration of this terrain, we launched, within the framework of this exhibition, *La media visita*, a series of short tours complemented by an exercise (half-visit, half-workshop) and *Miradas remotas*, a call for the mediation of the exhibition through the estrangement of the gaze, as mediated by mobile devices and visible in social networks. Both programs opened up the possibility of being in contact with a larger public, both in the physical space and virtual space.

At the end of the year, and now under the influence of so many changes, we reiterate our main interest in creating a community that is linked to our programs, not incidentally but in a regular way, so that the workshops and other activities of the Educational Project become part of the pedagogical and cultural activity of a critical audience able to understand contemporary art from its experience of the same and not via institutional indoctrination. In order to share our work with more people through this catalog, we have structured this section dedicated to the Educational Project as a compendium of challenges and approaches to exhibitions. Each one of these consists of an introduction about what each project has meant in terms of mediation and workshop design. As a portable mediation device, we offer a series of exercises that were carried out in the workshops and which we hope will serve as a pedagogical tool for all types of audience. We hope that this section will become useful and dynamic in encouraging the reader to link up with the NC-arte Educational Project.

Caridad Botella

PETRICOR: A CLASSROOM IN WHICH TO OBSERVE NATURE

The pedagogical program developed within the framework of the exhibition *Petricor*, by Nicolás Paris, generated a series of experiences both in the exhibition space and outside of it to observe and to think about how nature operates. The Peripatetic School, was an experience proposed as part of the show, served as

a format and, at the same time, as the transversal axis of the project. The work was understood as a learning tool, as well as a place for discussion and contact with people interested in the contemplation of nature.

The school was open to all who wished to be part of the programs, not only students and those interested in the NC-arte space, but also neighbors from the sector, a non-specialized public and anyone interested in biology. This apprenticeship school was a place of encounter and participation that was constituted as a living organism of continuous growth, a classroom for the curious, the conversational, walkers and explorers.

Petricor questioned the structure of the institution, starting with the invitation that Nicolás Paris extended to the education team to talk about NC-arte and the relationship between visitors and the space, the purpose being to take these ideas into account in the proposal. It sought to be a pedagogical project of continuity that brought together teachers, community leaders, architects, social managers, choreographers, curators and students, among others, all of whom found and shared ideas at different times.

The exhibition space was proposed as one of several natural elements. At the entrance, a mound of earth and a strong odor of wet ground, inviting us along a route that began with the sound of the wood making contact with feet, where plants of different sizes distributed thorough the site were visualized, organic objects that emanate from the earth and elements that simulate footprints.

As educator artists operating within the framework of *Petricor*, we did not seek knowledge about how nature works, nor did we have learned biologists teach

visitors about processes of communication among species; on the contrary, we were apprentices and travelers in a classroom that served as a scenario within which to talk, speculate and explore the space and time of the exhibition, to share ideas about plant properties, stories about them and about the land, and create a communal ecosystem.

Petricor did not need to be mediated. It created bridges with the visitors by itself because it was an intimate space with which they could identify and in which nature and the elements of everyday life were put on an artistic plane.

Looking for different formats and programs to invite the public to, not only through workshops but also via improvisation exercises with the body inspired by permaculture, among others, the programs that were realized as part of *Petricor* were varied. *Talleres Vivos [Living Workshops]* was one of these and was defined as a cycle of workshop sessions that emerged from the interests of students, with the aim of merging the visits to NC-arte with the class project, that is, it was a process that was developed before, during and after the exhibition. During the meetings, visits were undertaken to the orchard of Doña Rosa (a neighbor of La Perseverancia neighborhood). Some exercises were proposed by the teachers in charge, the educational team of NC-arte and Nicolás Paris. Colleges such as San Bartolomé de la Merced, Liceo Juan Ramón Jiménez and Fundación Tiempo de Juego participated in this program.

On this occasion, the *Accompaniment* took the form of a temporary study group. A group of teachers met three Saturdays during the months of March and April and participated in play experiences and dia-

logue proposed by Nicolás Paris, Catalina Vargas and the NC-arte Educational Project. A micro-school of artist teachers thought collectively in a space of time to share experiences and create metaphors of life or landscape. These meetings intended to raise concerns, design exercises and pedagogical tools around nature, in order to create a catalog of ideas that could be replicated in the classroom. The writings that came out of these sessions were expressed in poems, narrative fragments, poetic devices and instructions that invited us to observe nature.

One program that emerged from this exhibition was *Conversaciones [Conversations]*, which was conceived as a succession of moments for dialogue, the sharing of projects, ideas and research related to the caring, recovery and observation of nature. Following the tradition of the peripatetic school, where the teacher walked in front of the garden with his apprentices, in this particular school talking required the body to be as present as the word. The guests were not necessarily experts, they walked together with the attendees and toured the exhibition while organically creating dialogues and exchanges of knowledge between one another.

Finally, *P.L.A.T.O: PLáticas + Arte + alimenTOs [Talks + Art + Food]* was given as an excuse to share ideas, food and recipes. The garden of Mrs. Helena was the place that gave rise to a space of time in which we talked about modes of consumption, local products, fair trade and the organic.

The content of this chapter brings together the experiences and exercises that arose through *Petricor*. Some of the exercises that formed part of this edition were the product of invitations made to the participants of the *NC Workshops*, others came from interpretations

or suggestions to observe nature made by the teachers attending *Accompaniment*, and all exercises reflected a marked yearning to invite to create and to make new types of school and multiple classrooms in order to observe nature.

EXERCISES

Instructions to make a one-minute sculpture in *Petricor* (from the one minute sculptures by Erwin Wurm)

Frey Alejandro Español.

Artista - docente. Colegio Policarpa Salavarrieta.

1. Invite a group of people to see the damp earth, to breathe it in, to contemplate what germinates there. (45 sec.)
2. Immediately afterwards, in a low voice, invite the same group of people to take a handful of earth, to put it in their pockets, to take it wherever they wish, and start a seedbed with it. (15 sec.)

*Produce a log of the landmarks in the students' pockets, send the printed record to Erwin Wurm and Nicolás Paris. Wait several days for the legitimating signatures. If the signed photos come back, install the signed images on the walls. If these do not arrive, decorate with the seedlings that the participants sowed days ago.

Exercises to define *Petricor*

Complete the following sentence as many times as necessary. If you do not know the definition of the word, all the better.

- *Petricor* is...
- *Petricor* is...



- *Petricor* is...
- In 1 square meter of land you can...
- In 1 square meter of land you can...
- In 1 square meter of land you can...
- What if *Petricor*...
- What if *Petricor*...
- What if *Petricor*...

*Inspired by a workshop held for a group of students from Universidad El Bosque

Exercise for contemplating nature

- Walk in a natural place after the rain
- Try to make as few sounds as possible
- Identify at least three different aromas

- Find three textures
- Bring home an item from that place
- Observe it day after day

A piece of land

A square meter of land can be a set of living elements, a moving world, a group of roads to remote places, it can be a point in space, or a place to live.

We invite you to write a list of 100 ideas about what could be or what could happen on 1m² of land.

Exercise for knowing a space

- Check your clothing or body and find a clue or sign that tells you where you are.
- Walk around where you are, look for a space and a clue in that space that relates to the previous clue.
- Encapsulate your experience in something you consider relevant. If your clue is a smell, how could you make that smell obvious?

Exercise for creating your own classroom

- Go out to a park, to a natural place
- Write or draw all the natural elements and their different scales
- Look for traces or traces of something that has happened
- Dialogue with the people around you, hopefully unknown
- Write down the changes of light and all the rumors that you hear in the place
- Using all the elements you have, decide what your own classroom would look like

TOWARDS A NEW SHORE

Hacia una nueva orilla [Towards a new shore] is an exhibition that presented several differences with the majority of the previous exhibitions realized in NC-arte. It was the collective exhibition with the most participating artists to date (13), which was an important challenge at the level of research and production. It was also a show that took a riskier curatorial bet, since it combined isolated objects and artists who have executed their work in a heterogeneous and separate way, and from which there gradually appeared crucial ideas that unified the sample: different views on how we perceive the universe, how much of this is a verifiable observation, or whether it is a creation from our fabulations or desires.

These central ideas in the articulation of the works and the artists were the same in that they set the starting point for the public programs that were offered by NC-arte. A film series was held every Tuesday during the exhibition, and was proposed as a bridge between the exhibition and a series of feature films chosen by the artists, providing a possibility to reflect on illusion, the limits of reality, the perceptions of the universe, the dream and the origin of life, through adaptations of books, science fiction novels and documentaries.

The *Accompaniments* were opportunities for the public to have contact with participating artists, share concerns and desires, and propose different views on the same topics. The *Accompaniment "The Consequence of Objects"*, by Alberto Lezaca, started from the question "Is reality real?", a presentation and discussion about his work on show in NC-arte, and some exercises with texts by different writers, all seeking to

question the authenticity of cultural devices. For her part, Adriana Ciudad talked about the processes of creation and the importance of referents at this stage, focusing on the transcendence of the personal and the deconstruction of an initial idea.

There were also workshops led by artist exhibitors inside and outside NC-arte. These workshops were spaces of work prompted by the works exhibited, in order to change mediation formats and propose a direct exchange between the artist and the public. The workshop *Quickly de animación cuadro a cuadro [Stop Motion Quickly]* with Victor Garcés was proposed as a laboratory that sought to develop the basic steps (script, production, post-production, exhibition) in record time for the realization of a short animated piece. The Critical Pedagogy workshop of *We are a plot device*, by Regina de Miguel, revolved around building knowledge from art, questioning legitimate historical narratives and addressing critical paths of empowerment through creation, utopia, travel and the plurality of testimonies. On the other hand, the experimental route proposed by Pedro Torres, between the Planetarium of Bogotá and NC-arte, in which the visit was finished with some of the works of the exhibition itself, invited the participants to imagine other worlds starting from their own, in a trajectory across time and space suspended from reality.

The *NC Workshops* sought to operate in a way similar to the ideas housed by the exhibition, articulating with the views of each visitor. In this way, each assistant could interpret something, a hypothesis, an idea or a suggestion, both alone and in the workshop. Instead of trying to unify the way we understand the works and generate a coherent discourse, we try to articulate

the ideas that emerge from them: the relation of macroscopic and microscopic scales, fiction, technology, mysticism, magic and scientific fact, cartography and landscape; creation a constellation of these possibilities and always approaching *Hacia una nueva orilla [Towards a new shore]* as if it were related to several exhibitions.

In the workshop, the importance of the work is not argued from the life and work of the artists, but from its suggestive nature and the dialogues it generates. Thus from the design of the activity to the final result, it can be said that learning revolves around the procedures of contemporary art, understood as a way of doing, reflecting, playing and reconfiguring ideas, a platform that seeks a constructive and modular form of learning that teaches you to think through creation, the body and language.

In this way, the Educational Project tried not only to facilitate a connection between the personal experiences of the visitors and what a work intends to say, but also to contribute to the ideas suggested and to propose more complex ways of thinking about borders, the unknown, the vast and immeasurable universe, and how this can fit in our rooms, in a closet or in our own bodies.

WORKSHOPS

Some of these workshops were held within the framework of the exhibition. All are open to replication in any space and at any time.

Measurement units

The units of measurement used on the ground are practical for our scale and needs. However, on a cosmic scale,

they become absolutely useless. To make this clear, we propose arbitrary units of measurement:

1. Units of time based on quantities of things, or on how long it takes to execute an action (e.g., a glass of water of time, five theory class essays).
2. Units of distance based on actions or feelings (how much I move whenever someone who I don't like approaches me, how far I can throw a paper plane).

It is proposed that we measure two specific places and two standard periods of time with the units that each one has created. Differences in the results are observed.

Language and communication

The various ways of communicating are very diverse, and vary even in the same place and within the same social group. If in our world there are countless ways to communicate, cosmic language must in turn exceed the unlimited. To address this issue, we can communicate through non-understanding:

- Each person must identify everyday gestures, whether voluntary or not, both manic and tics.
- Try to repeat and hone them.
- Identify a possible meaning for each.
- Organize them into a phrase and try to send a message to someone else.
- Wait for your response.

Music of the stars

Although the particles necessary for sound to travel don't exist in space, black holes, stars and other celestial bodies give out massive amounts of energy and

emit sounds at very low frequencies that travel through clouds of cosmic dust.

- If I could perceive the waves emitted by the stars as a sound (i.e., if I could hear them), how would they sound? Would they sound individually or together? Reconstruct the sound with whatever you have to hand (your body, cell phone or objects in the environment).

Sci-Fi Workshop

Something that manifested itself in the visitors of the exhibition was the fact that any imagination about the future, utopian and non-existent as it may be, is mediated by what we already know, desire or are accustomed to. And in this sense it is not an entirely “free” form of thinking.

- We encourage you to propose a fictive technology, an artifact that does not yet exist, be it a tool or a service. No matter if it isn't functional, or that the technology to create it is not yet available, imagine a prototype. Group discussion.

Prophecy of the end

Often our imagination flows better when proposing ways to destroy rather than things to build.

- Create a group story in which you think about how the world is destroyed. Analyze in detail the causes, their possible consequences, and whether they mean the end of life or just that of humanity as we know it.
- Gather together and pick out snippets of movies, series, videos, sounds or images that give you an idea about the end of the world, and organize them into a prophecy.

EL FUTURO NO ES DE NADIE TODAVÍA

The exhibition *El futuro no es de nadie todavía* [*The future belongs to no one yet*], from the Spanish artist Eugenio Ampudia, covered the different ideas and interests that have been present throughout his work. The compendium of works exhibited in the exhibition revealed his critical attitude, the position of the artist with respect to the devices of production, promotion and the acquisition of art, as well as a desire to invite the viewer not only to contemplate the work, but also to be part of it. The restlessness present in Ampudia's work about the art institution makes him place himself in an intermediate place between resistance and irony, which allows him to transpose and redefine artistic practices, re-presenting their contents. Grass that breathes, clouds of smoke, libraries that are consumed by fire or encapsulated drawings are the kind of paradoxes that he presents us with, inviting us to rethink the multiple layers of daily life.

Within the variety of topics addressed and ways to deal with them in *El futuro no es de nadie todavía* [*The future belongs to no one yet*], the restrictions imposed by artistic institutions and the role of the spectator in them were the subjects that we worked with in a broader manner in the pedagogical program. Based on this, the *NC Workshops* sought to appropriate the exhibition space as a classroom, looking for uses and meanings different from those traditionally associated with it, through ephemeral interventions, story constructions, and exercises in sound, body and video. Whether it was through a question, or an invitation to appropriate the space with the body or materials, there was a search for the limits of what was allowed within NC-arte, which



led to both the program participants and the NC-arte team negotiating about what the institution might come to have or what can be done within the institution.

In the *Accompaniment* entitled “Telling things”, by the artist Eugenio Ampudia and the curator Blanca de la Torre, questions were asked such as: How are things told through contemporary art? Are the things that are told different or is what changes the way of telling? And especially, how do we manage the ideas that we have? This provided the starting point to propose a reflection on ways of telling, as a fundamental exercise in the creation of a work of art or the completion of any project. Like the notion of an “archive of ideas”, understood as a fundamental tool for the work of both the artist and the curator, it served as a basis for talking about the various methodologies of idea management.

Furthermore, during the assembly of the exhibition, we wanted to open a space of work between the artist and a group of students of the plastic and visual arts, newly graduated artists or already consolidated artists, to talk about the proposals that each one of them is carrying out. From the sample of their portfolios, Eugenio gave feedback to each of the projects from the horizontal plane of artist to artist.

As a result, the Educational Project sought not only to invite the public to create connections from the works and their interests, but also to build the idea of an ideal museum for the visitor or to create different scenes within the frames proposed by the work. It also invited an introduction to the sense behind some existing roles in art, the way of operating the artistic scene, and even comments on the meaning of the museum and different cultural institutions.

WORKSHOPS

Ampudios

During the exhibition we made use of a coin specially designed for it: the *ampudios*. To give it value, we gave it several uses:

Paid visit

- We organized the exhibition as a visit built from the viewpoint of the visitor. Depending on your intervention, you will accumulate *ampudios*. To exchange information or ask something specific, you must make use of the currency you have already accumulated, activating a market that is built from the exchange of ideas.

- Auction (raining envelopes): Starting with the same amount of money for all, this is then offered in envelopes to each work in the exhibition for the amount that the visitor considers adequate. All of the envelopes are collected, and the amount received for each work is counted, making a comparison between the commercial price of the work and the symbolic and communication value that it reflects in the public. A discussion is undertaken around the difference that arises naturally between the two.

Limits 1

We proposed a series of exercises aimed at playing with the actions we perform in museums, self-imposed restrictions, and the limits between what is allowed and what is prohibited in an artistic institution.

- How does the body operate within the exhibition? What connotations can it have within this exhibition space? From here, elaborate an idea about the body and its role within the exhibition.
- From the concerns and observations made, an action (eating, jumping, singing, playing) is identified.
- You must select a work, or a place in the room where to you will do this action.
- Generate a different and critical way of reinterpreting both the body and the work on display. You should also take into account the stimuli of the environment, such as light, temperature, the openness of the space, etc.

- Finally, this action is performed – it must be short (one minute) – obeying something that normally would not be done in an exhibition space, but which could be done in a public space.
- The audience, their reactions and interactions must be taken into account. It can be repeated if necessary.

Limits 2

We propose a series of exercises that propose a playing with the actions we perform in museums, self-imposed restrictions, and the limits between what is allowed and what is prohibited in an artistic institution.

- After having distributed a series of envelopes in the space, participants are invited to take them and revise their interior. Within them they will find a series of actions that must be done in a short period of time, before they must close it and pass it on to someone else. Actions include: crawl, jump, clutter, take pictures, sleep, etc.
- Crawl through the space for 1 minute. Take a break and do it again. Take another pause and do it again.
- Skip in one place for 1 minute. Take a break and do it again. Take another pause and do it again.
- Encourage yourself to obstruct people who are walking through the exhibition in order to interrupt their passage or view. Do it for as long as you wish.
- Take three pictures and record three audios from the exhibition. Send them to your Whatsapp contacts (hopefully fellow travelers on the tour).

- Lie down in front of a work for three minutes. Pretend to sleep.
- Go through the exhibition telling people, “Do not touch the works, please.” Observe that no one does.
- Stand next to a person observing a piece in the exhibition. Explain it.
- You will find an amount of money in your envelope. Spend it by paying people to make an action that you wish to see. Trade with him.

After carrying out the aforementioned actions, there should be a dialogue space within which the following topics are addressed:

- Was there any sense in what you just did? If not, can you find one?
- The figure of a “commissioned work” from one artist to another, or from an artist to a group of helpers.
- The art of action and the body as a work of art.
- The possible differences and similarities between “public institution” and “public space”.

Based on the discussion, participants are asked to propose new actions that can be used with another group.

BETWEEN SPACES

Entre espacios [Between Spaces], the exhibition of the Korean artist Do Ho Suh, revolved around the reflection on the places of transit, anodyne and fleeting, exploring the possible symbolic load and the relevance that being present in the quotidian can have for us to. He addressed the dimensions of a space as an element

intrinsically linked to subjective perception and emotion, by dwelling and interacting daily, and posing the questions: How much space do I take with me from one place to another and from the past to the present? Where does the collective begin and end and where does the individual start?

Based on these questions, and in accordance with the diversity of media present in the exhibition, public programs at NC-arte addressed different strategies to involve the public and open spaces for discussion and exchange.

With the desire to create a space of exploration between the plastic arts and other artistic disciplines, a call was directed to dancers and scenic artists. This proposal was framed within the IX Festival of Dance in the City. A two-day performance intervention was carried out by Santiago Parada and Sara Fonseca, which was proposed as an extension of the same exhibition, since NC-arte’s liminal and transitory spaces were intervened by the body through a dialogue in which the pair of dancers replicated and contradicted the characteristics of the place and the work.

The *Accompaniment* was taken up by the Educational Project team, which aimed to provide a special continuity in order to evaluate and discuss the ways of teaching art in schools. We started from *Entre Espacios [Between Spaces]* as a platform where observing in detail, caressing the environment and exploring through affection become key tools that can be used and interpreted in a critical way by each teacher.

The *NC Workshops* focused on quotidian space, the memory and the dimensions of these spaces. Those familiar and repetitive actions, which are carried out

without greater awareness, can be recreated or taken as a unit of measurement to gauge a daily space, and move it into the exhibition space. Going through the objects or those places left in oblivion, the starting point was always related to the previous experience of place. Through spatial interventions, exercises with digital media and the body we worked with the idea of the *Perfect Home* of Do Ho Suh, in which an enormous diversity of geographically separated spaces were articulated, trying to bring them, combine them and reorganize them in a utopian manner in one place, creating perfect homes that synthesize the ideas and perceptions of the participants.

WORKSHOPS

Memory space

We start by remembering an element that exists in a space that we remember and know very well. It can be a knob, a mark on the skirting board, or any item that gives a special feature to that place. We must remember its exact shape, its forms, its coloring, if it has any

signs of old age, rust, if any accident has happened to it. We proceed to create a replica using paper or any other malleable material that is to hand. The object must maintain its original scale and resemble the real thing as much as possible.

With the object now ready, its location in its source space must be recalled. At what height is it? What elements can be found around it? If there is a closet, an armchair or a door, recreate its dimensions on a scale 1: 1 of in the space in which it is. Continue the exercise of translating from memory to real space, as far as possible: furniture, room, house, neighborhood; all on a real scale.

Transportable home

How can a place be transported? Starting from this question posed by Do Ho Suh, think of a place with which you strongly identify. After being very present, consider a way to carry it in a suitcase. You will have to select the suitcase, and think of a way to make it light, easy to carry, and bendable or compressible.

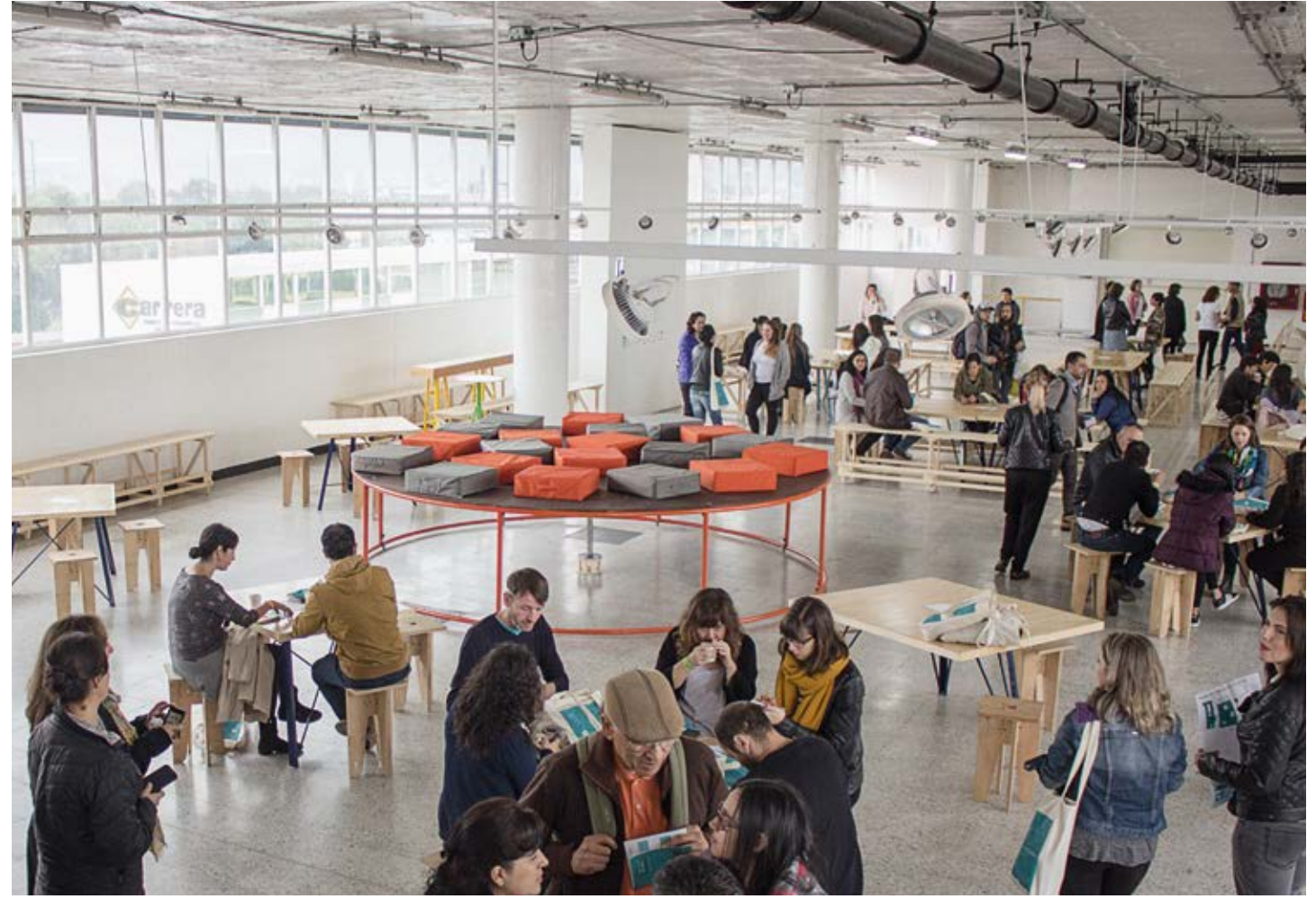
NC-LAB

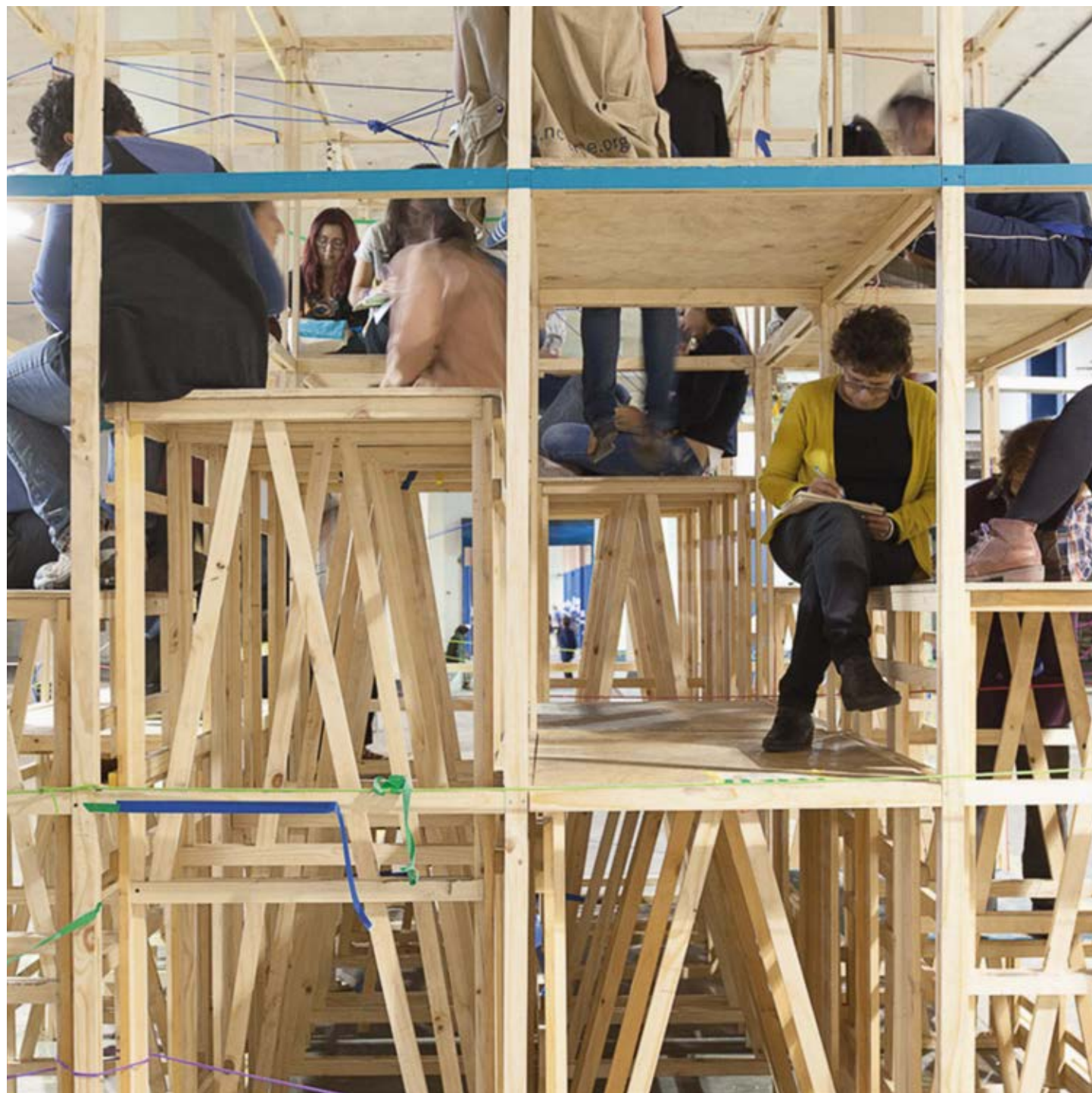












¿QUÉ ES EL NC-LAB?

Describir el NC-LAB siempre es una tarea compleja. Imaginen algo que se explica con conceptos, descripciones, que se planifica al milímetro pero que está pensado para ser entendido con el paso a paso del hacer. Es decir, uno puede entender el concepto, pero el momento en el que se descubre la esencia es cuando pasa por nuestro cuerpo. Actuando como una máquina para sacar al "asistente" de su zona de confort, a medida que sucede el NC-LAB toda la teoría se disuelve en experiencias de creación en colectivo que conectan al individuo con una realidad común.

A pesar de esto, intentamos poner el dedo en la llaga con palabras: ¿Qué es el NC-LAB, Laboratorio de Pensamiento Creativo? Bien, se puede entender como un encuentro experimental para dimensionar el impacto de la creatividad en diferentes ámbitos: educativo, cultural, empresarial y social; o, podemos también decir que sirve el propósito de estimular el pensamiento creativo, en sí mismo transversal a distintas áreas del conocimiento. La cita del laboratorio es bienal y busca fomentar un espacio de cocreación y participación colectiva, reconociendo el pensamiento creativo como motor de conocimiento y transformación. Se desarrolla durante cuatro días a partir de talleres colectivos y simultáneos y de sesiones de panel informal

que buscan detonar procesos creativos y de reflexión en los 200 participantes.

El NC-LAB nace en 2014, un año después de iniciar el Proyecto Educativo, y aflora al mundo desde la necesidad de salir del espacio de trabajo de NC-arte a un espacio industrial, para profundizar en las ideas que se han venido desarrollando por medio de los *talleres NC*, que potencian un acercamiento constructivista de la educación, y de su investigación en el campo de la mediación no tradicional en el espacio expositivo. Teniendo en cuenta el contexto del arte y la educación planteada en instituciones y centros de arte en Colombia, el NC-LAB surge como un espacio para diseñar y crear en colectivo a partir de propuestas experimentales, donde tácticas, prácticas y estrategias disruptivas propias del arte contemporáneo, potencializan el pensamiento creativo. Si para el espacio expositivo de NC-arte la curaduría plantea formatos expositivos *site specific* que retan la forma de exposición institucional y el rol del espectador mismo, para el Proyecto Educativo de NC-arte, el NC-LAB abre un espacio en el que se cuestionan los roles del artista-educador y del público. Una de las consecuencias de esta metodología es que los roles tradicionales de artista y público

se cuestionan e invierten: el artista toma la posición de generador de conocimiento y de procesos de aprendizaje en vez de actuar como productor de obra para una exposición. El público se convierte en productor de contenidos y en generador de nuevos vínculos gracias a los procesos de creación que se desarrollan en el laboratorio.

El NC-LAB se construye en tres etapas de trabajo desarrolladas a lo largo de un hilo conductor de curaduría y diseño, estas entendidas en pre-LAB, NC-LAB y post-LAB. Siguiendo un proceso de continuidad las distintas ediciones se conectan con el Pensamiento Creativo y con los ejes propuestos a través de los cuales definimos al mismo: Espacio, Proceso, Trabajo en Red, Rol y Pensamiento Artístico. La primera edición de 2014 —punto de partida de esta investigación— terminó con la creación del Grupo de Estudio que trabajó durante casi un año en la conceptualización del laboratorio de 2016, el cual se centró en la relación entre el Espacio y el Pensamiento Creativo. Sesiones semanales de trabajo, lecturas, salidas, discusiones en torno al espacio, sus posibles tipologías y características, permitieron crear el marco sobre el cual se construirían la curaduría y el diseño del laboratorio. Gracias a este trabajo de compartir investigaciones y aportes de cada miembro del grupo, se definió que el espacio puede entenderse como cinco tipos distintos: Espacio Interior, Espacio Exterior, Espacio de Encuentro, Espacio Virtual y del Espacio del Cuerpo. Con estos espacios en mente se inició la curaduría colectiva de talleristas invitados y la elección del estudio de arquitectos que llevaría a cabo la adecuación del espacio, Yemail Arquitectura.

Ya sabiendo los parámetros conceptuales y contando con un estudio de arquitectura con el que trabajar, comenzó la labor de pensar e invitar a los distintos actores involucrados en el NC-LAB.

ROLES DENTRO DEL NC-LAB

Nuestra labor de gestión para enlazar las distintas etapas y grupos de trabajo que confluyen en el desarrollo del laboratorio durante cuatro días, después de casi dos años de trabajo, pasa por coordinar la labor de los distintos actores involucrados.

Estos actores son los siguientes:

Talleristas

Los artistas y educadores invitados como talleristas son referentes en el campo del arte y la educación a nivel nacional e internacional. Estos son convidados a construir parte del contenido del laboratorio por medio de sesiones de trabajo colectivo durante el pre-LAB con otros talleristas y el Grupo de Estudio, y durante el NC-LAB a desarrollar talleres en los que acompañarán a los grupos de asistentes, proponiendo un diálogo horizontal con ellos y detonando así la participación y el intercambio de saberes.

Panelista observador

En busca de propiciar diálogos más enriquecedores entre los participantes y el tallerista, planteamos una figura que pueda transitar por diferentes disciplinas no necesariamente artísticas. Este “panelista observador” es invitado a ser parte de las experiencias como participante, para activar el debate y la reflexión desde distintas posturas y modos de hacer, sin perder la ho-

rizontalidad del grupo. Su intervención se da durante el desarrollo del NC-LAB y es quien está a cargo, junto con el tallerista, del cierre del taller al propiciar un momento de análisis de la experiencia vivida.

Mediadores

Son estudiantes de artes, educación artística o disciplinas afines, que desean enriquecer su práctica profesional desde el acompañamiento a participantes y artistas, para facilitar procesos de creación y reflexión. El rol del mediador se concentra en ofrecer un puente de comunicación entre artistas y asistentes, desde su conocimiento del espacio y dinámica del laboratorio. Su participación también se vincula a las diferentes etapas previas, participando en sesiones de trabajo en las que se investiga qué significa mediar un laboratorio de pensamiento creativo, conformando así un grupo de estudio específico de mediación.

Público asistente

El público del NC-LAB es convocado por el potencial de ser multiplicadores de conocimiento y dinamizados en cada uno de los ámbitos a los que pertenece: artístico, educativo, empresarial y social. Los asistentes al laboratorio, muchos de los cuales no han visitado nunca el espacio de NC-arte, entran a ser parte del deseo que tenemos de crear una comunidad a largo plazo que se vincule al resto de nuestros programas. Además, entendiendo su capacidad creadora y propositiva, ofrecemos la posibilidad de ser incluidos en las diferentes etapas del laboratorio a través de la participación en el Grupo de Estudio, posicionándolos también como creadores de contenido.

LOS PROCESOS DE CREACIÓN DENTRO DEL LABORATORIO

Tras el contexto previo, nos gustaría hablar más acerca de cómo el pensamiento creativo surge durante las etapas de laboratorio y la manera en la que nos ha llevado a plantear un modelo de trabajo donde la creación conjunta y la relación constante entre sus diferentes actores es esencial; esto inevitablemente con el tiempo, ha transformado al NC-LAB en un proyecto con vida propia. Así el proceso creativo se ha ido hilando cuidadosamente por sus diferentes interlocutores, con quienes hemos construido la trama de un complejo sistema que contempla desde de la definición y planteamiento de un marco conceptual, hasta la construcción de una arquitectura diseñada específicamente para un espacio en particular con unas necesidades particulares.

Teniendo en cuenta que el tema protagónico para 2016 era el *espacio y su relación con el pensamiento creativo*, nos fue esencial entender y plantear cómo este mismo podría servir de soporte, detonante y herramienta para la producción de conocimiento a través del hacer y la reflexión. Esto permitió que viéramos la temática como excusa para buscar a través de referentes artísticos, literarios, cinematográficos, arquitectónicos y del teatro, elementos que nos sirvieran para la construcción del laboratorio, incluso nos acercamos a personas que nos ayudaron no solo a entender el espacio, sino a experimentarlo, desde talleres, visitas y recorridos a una diversidad de espacios como museos, huertas urbanas, plazas de mercado, fábricas entre otros.

Tras este proceso de conceptualización nos lanzamos a elegir el equipo de talleristas y arquitec-

tos, que considerábamos podía alinearse con los interrogantes e intereses planteados por el grupo de estudio. Nos concentramos en realizar un ejercicio de contextualización a los talleristas y arquitectos acerca del proyecto. Junto a ellos realizamos múltiples visitas al espacio que tendríamos como escenario durante cuatro días para llevar a cabo el NC-LAB; estos recorridos tenían el propósito de conocer la intimidad del espacio y develar toda su potencialidad para nuestro cometido.

En el camino, la tarea de los talleristas consistió en dialogar con las propuestas del grupo de estudio y sus intereses respecto al espacio, sus formas de abordarlo y la manera que deseaban experimentarlo desde sus prácticas artísticas, teniendo en cuenta siempre que todo esto sería compartido con los participantes del NC-LAB a través de los talleres. Por otra parte, y de forma paralela, el equipo de arquitectos debía traducir estructuralmente estas miradas y métodos, convirtiéndose en mediadores de contenidos, espacios, talleristas y necesidades del proyecto. Tras varias reuniones conjuntas e individuales con los talleristas, en las que conversábamos sobre las inquietudes y formas de trabajo de cada uno, el equipo de arquitectura nos hizo una propuesta de intervención en el espacio, que planteaba la construcción de una escenografía pedagógica para el NC-LAB.

Así, durante tres meses, el espacio de las Américas, epicentro del laboratorio, se vio convertido en un lugar de constante transformación, donde pasó de ser un sitio de almacenamiento de autopartes a convertirse en estudio de arquitectura, taller de carpintería, escenario pedagógico, taller de artista y aula de clase. Este aspecto permitió que aun después de todo el proceso

creativo entre los equipos del laboratorio (grupo de estudio, talleristas, arquitectos y equipo de NC-arte) la creación continuara durante los cuatro días del NC-LAB, proporcionando un lugar tan diverso y versátil como talleres y personas que lo habitaron.

EJERCICIO:

Planos para construir el espacio de un laboratorio de pensamiento creativo

La primera recomendación que les haríamos para levantar estos planos es la elección de un lugar que pueda responder a sus necesidades pedagógicas y creativas. En nuestro caso, decidimos adentrarnos en la elección de un espacio con carácter industrial, que fuese neutral tanto para el ámbito educativo como para el artístico, y que en estas condiciones nos permitiera plantear un campo de acción más auténtico y particular, sin condicionarnos a las dinámicas que estos dos ámbitos, educativo y artístico, nos pudiesen imponer.

Una vez elegido el lugar, hay que definir el territorio por el cual se desea transitar y edificar. Para 2016 decidimos profundizar en un tema que como institución (NC-arte) nos ha permeado constantemente, *el espacio*, el cual vemos como un elemento interesante y capaz de proporcionar mucho material para la creación y producción de conocimiento.

Teniendo ya el terreno para nuestro plano, planteamos nuestros pilares; una serie de premisas y necesidades que el laboratorio exigía desde su propia naturaleza experimental para la construcción de un espacio que:

- Estuviese dispuesto para llevar a cabo procesos pedagógicos, de creación y diálogo.

- Fuese responsable con el medio ambiente
- Suscitara experiencias sensoriales y tuviese una fuerte relación con el cuerpo de los asistentes.

En nuestro plano para construir un laboratorio, estas premisas pautaron conceptualmente el diseño arquitectónico propuesto por el equipo de Yemail Arquitectura, el cual asumió estas condiciones como oportunidades creativas.

Dentro de estos planos cabe resaltar que en ningún momento se debe luchar por disfrazar el espacio o convertirlo en algo que no es. Constantemente nos vimos en la tarea de dialogar con él, con sus características propias y únicas, en busca de encontrar otras potencialidades, usos y, por qué no, facetas ocultas.

Por eso es importante hacer un primer ejercicio de inventario de los materiales por incorporar. Estos, idealmente, deben provenir de un ámbito cotidiano y común; en nuestro caso fueron el papel, el cartón y la madera de pino, con los que pudimos plantear estructuras con las que exploramos la capacidad que tenían esos mismos materiales de descontextualizarse y ser arquitectura. Además de esto, consecuentes con nuestro pilar que respecta al ser responsables con el medio ambiente, nos acogimos a una estrategia de trabajo con los materiales para darles una segunda vida en un futuro. Para esto nuestro equipo de arquitectos nos sugirió trabajar con un sistema de estructuras llamadas practicables usado en la construcción de escenografías en teatro.

El uso de este sistema reforzó la idea de concebir el espacio del laboratorio como una esceno-

grafía pedagógica, en cuanto a que el diseño arquitectónico posibilitó múltiples formas de usos como en un teatro, a través de estructuras móviles, flexibles, que sirvieron de soporte a las diferentes variables que se nos presentaron. Respecto al otro pilar dentro de nuestro plano estaba el plantear un espacio donde pudiésemos llevar a cabo procesos de creación y diálogo. Esto quiere decir, si crees que es necesario hacerse a un mobiliario cómodo, si no es posible conseguir uno nuevo o diseñado específicamente para tus necesidades, siempre está abierta la invitación a explorar los objetos hasta develar sus posibilidades de uso, algunas por supuesto ocultas a primera vista, siempre a la espera de ser descubiertas.

Finalmente, nuestros planos resultaron siendo la proyección de nueve estructuras en pino ubicadas en un espacio de más de 4000 m², donde la propuesta de Antonio Yemail y su equipo le apuntó a una suerte de monumentalidad habitable. Las estructuras fueron planteadas, a su vez, como instalaciones para cada espacio específico que, adicionalmente, permitían a través de sus posibilidades situaciones de uso radicales y sin perder su sencillez; las personas podían entender su cuerpo funcionando en la arquitectura, amplificando la percepción de cada participante. En esa medida el espacio dentro de nuestro plano no solo se comporta como un escenario para una serie de prácticas pedagógicas, sino que transita también entre el taller de artista, el ambiente industrial y la instalación, aspectos que finalmente nos llevaron a entender el espacio arquitectónico como un cuerpo capaz de ser habitado, lo cual implicó una relación directa con las formas de relacionarnos con un cuerpo arquitectónico.

APUNTES SOBRE DIFERENTES TIPOS DE ESPACIOS

Una mirada al interior del NC-LAB

Acerca del espacio para el encuentro

"Hay encuentros que duran segundos. Hay encuentros que duran toda una vida. Hay encuentros que se dan por palabras. Hay otros que se dan por fricción. Hay encuentros que son choques. Hay encuentros que provocan chispas. Hay encuentros que nos toman de repente. Y hay los que nos lleva toda una vida percibir".

Mónica Hoff

Tallerista invitada

El espacio de acogida como lugar del encuentro

"Los espacios poseen normas y quienes en ellos se encuentran bien las asumen, bien las transgreden, transformando la identidad de esos espacios con sus gestos, movimientos y la disposición de sus cuerpos. Pero desafiar de manera consciente la normatividad que imponen los espacios no siempre es tarea sencilla. El espacio de acogida ha de estar dispuesto a esa transformación blanda".

Pablo Martínez

Tallerista y panelista observador invitado

El espacio virtual y su arquitectura

"Me interesa hacer visible ese universo intangible, que también determina qué es el espacio, como por ejemplo la distancia que hay entre un celular y otro dispositivo. Me interesa pensar en la arquitectura de las comu-

nicaciones y la posibilidad que les dan a los espacios de ser itinerantes".

Raúl Marroquín

Tallerista invitado

Construir espacio: posicionar, disponer, erigir, ordenar

"El espacio se puede producir y no es un *a priori* inmanente, el cual se puede llenar o vaciar de cosas, a manera de contenedor. Al introducir la idea de *producción de espacio*, emergen varias posibilidades en cuanto a cómo se constituye (...) Las acciones de las personas, detonadas por las características o propiedades de los objetos o lugares, son entonces procesos espaciales...".

Verónica Lehner

Tallerista invitada

Entendiendo el espacio desde la percepción

"¿Cómo influyen en nuestras percepciones las proyecciones conceptuales que tenemos del espacio en el que habitan nuestros cuerpos? ¿Qué tan mediadas están nuestras percepciones del espacio por nuestro imaginario colectivo? ¿Cómo podemos reinterpretar el espacio interior y exterior que habitan nuestros cuerpos para abrir otras posibilidades? ¿Es necesario aprender a construir imaginarios singulares desde otros lugares menos descriptibles?"

Entendiendo el espacio desde la percepción, es entenderlo como algo que nos atraviesa y que atravesamos en todo momento. Es algo que no se limita a lo visible sino que nos ocupa y ocupamos a través del tacto, lo sonoro e incluso a través de sentidos como la

propiocepción, que nos revela una percepción espacial de nuestro propio cuerpo a pesar de no verlo. Es decir, la posibilidad de tocar nuestra nariz con un dedo aunque tengamos los ojos cerrados".

Javier Vaquero

Tallerista invitado

La cocina como espacio de encuentro

"Tener permiso para imaginar todo tipo de bocados bogotanos y colombianos, probar otros sabores con alimentos que hemos ignorado, puede mostrarnos nuevamente nuestro sistema de aguas, montañas, sabanas y valles, puede permitirnos reconocernos, con ojos nuevos, en las culturas indígenas. Pero, además, nos permitirá ver esa cocina definida en el siglo XIX como típica colombiana, como una cocina de guerra y de conquista; de esa cocina de guerra y de conquista que fue muy buena y sabrosa y que es aquella con la que me crie, pero que no es toda, ni siquiera una parte mínima de nuestra cocina, de la que hablaré más adelante".

María Buenaventura

Tallerista invitada

Pensar y actuar + espacio público

Me interesa el espacio público y sus características, como plataforma para desarrollar diversas acciones y proyectos que crean reflexiones desde la curaduría, con la finalidad de exponer distintas narrativas estéticas, históricas y antropológicas.

Rodolfo Andaur

Tallerista invitado

Cuando escucho el espacio

"Cuando escucho el sonido puedo conocer del espacio, su arquitectura en el sentido amplio del término, tal como la define Bruno Zevi: "El arte de los envases espaciales, de los vacíos cerrados, de las frecuencias dinámicas, de las cavidades poli-dimensionales y pluri-perspectivísticas en la cual se expresa física y espiritualmente la vida de las asociaciones humanas y le permite expresar el ímpetu creador del arquitecto."

La morfología del espacio, su ocupación, temporalidad y cualidades extrínsecas son proyectadas en el sonido; a su vez, los vacíos, los llenos, las correspondencias, las concavidades y convexidades, los balances y fuerzas del caos, convierten al espacio en el gran escultor del sonido, que transforma su materia maleable, efímera, misteriosa. Todo sonido ocupa un espacio, lo define, lo manipula y lo afecta. Todo espacio ofrece una sonoridad y una cualidad, pero esta debe ser iluminada o destacada por la voluntad del escucha".

Jaidy A. Díaz

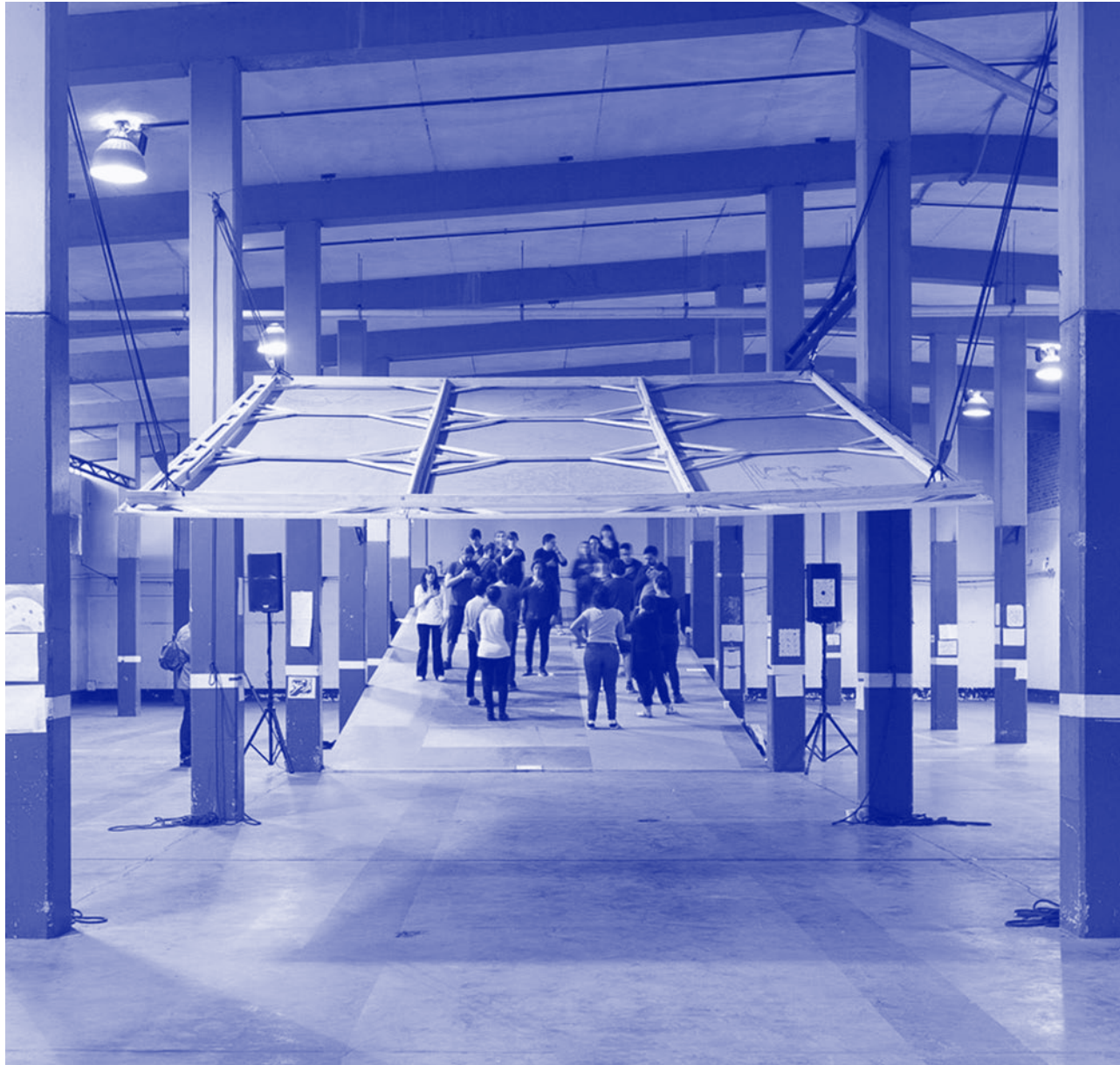
Tallerista invitada

El cuerpo en el espacio

Para mí el espacio es lo que uno habita, sea una forma u objeto sólido, de cualquier materia, pero también existe el espacio de emanación del ser.

Pedro Salazar

Tallerista y panelista observador invitado



WHAT IS NC-LAB?

Describing NC-LAB is always a complex task. Imagine something that is explained with concepts and descriptions, and is millimetrically planned but thought to be understood through the step by step of doing. That is, one can understand the concept, but the moment in which its essence is discovered is when it passes through our body. Acting as a machine to remove the “assistant” from his comfort zone, during NC-LAB the whole of theory dissolves into experiences of collective creation that connect the individual with a common reality.

In spite of this, we try to place the finger into the wound using words: What is NC-LAB, Laboratory of Creative Thinking? Well, it can be understood as an experimental meeting to gauge the impact of creativity in different fields: education, culture, business and society. Or we can also say that it serves the purpose of stimulating creative thinking, which itself transverses different areas of knowledge. The laboratory is biennial and seeks to foster a space of co-creation and collective participation, recognizing creative thinking as a motor for knowledge and transformation. It is developed over four days through collective and simultaneous workshops, as well as informal panel sessions, all of which seek to spark creative processes and reflections in the 200 participants.

NC-LAB was born in 2014, a year after the beginning of the Educational Project, and comes to the world from the need to leave the NC-arte workspace and move to an industrial space in order to deepen the ideas developed in the *NC workshops*, which promote a constructivist approach to education and research in the field of non-traditional mediation in the exhibition space. Taking into account the context of art and education raised in institutions and centers of art in Colombia, NC-LAB emerges as a space for collective design and creation via experimental proposals, where the disruptive tactics, practices and strategies of contemporary art empower creative thinking. If for the NC-arte exhibition space the curatorship proposes site-specific formats that challenge the form of the institutional exhibition and the role of the spectator, in the NC-arte Educational Project, NC-LAB opens up a space in which the roles of the artist-educator and the public are questioned. One of the consequences of this methodology is that the traditional roles of artist and public are questioned and inverted: the artist takes up the position of generating knowledge and learning processes instead of acting as a producer of work for an exhibition. The public becomes a producer of content and a generator of new links thanks to the creation processes that are developed in the laboratory.

NC-LAB is built across three stages of work developed along a common thread of curation and design, as understood in pre-LAB, NC-LAB and post-LAB. Following a process of continuity, the different editions are connected with Creative Thinking and the proposed axes with which we define the same: Space, Process, Networking, Role and Artistic Thinking. The first edition in 2014 –the starting point for this research– ended with the creation of a Study Group that worked for almost a year on the conceptualization of the 2016 laboratory, which focused on the relationship between Space and Creative Thinking. Weekly sessions of work, readings, outings, discussions around the space, their possible typologies and characteristics allowed for the creation of a framework within which the curatorship and design of the laboratory could be established. Thanks to this work of sharing research and contributions from each member of the group, the resulting definition stated that space can be understood as constituting five different types: Interior Space, Exterior Space, Meeting Space, Virtual Space and Body Space. With these spaces in mind, the collective curation of invited workshops and the choice of the architect's studio that would carry out the adaptation of the space, Yemail Arquitectura, began. Upon knowing the conceptual parameters and counting on an architectural study with which to work, the work of thinking about and inviting the different actors involved in NC-LAB began.

ROLES WITHIN NC-LAB

Our management work of linking the different stages and working groups that converge in the development of the laboratory for four days, after almost two years

of work, involves coordinating the work of the different actors involved.

These actors are as follows:

Workshop leaders

The artists and educators invited as workshop leaders are referents in the field of art and education at the national and international levels. They are invited to construct some of the contents of the laboratory by means of collective working sessions during the pre-LAB stage with other workshop leaders and the Study Group, and during NC-LAB to develop workshops in which they will accompany the groups of assistants, proposing a horizontal dialogue with them and sparking the participation and exchange of knowledge.

Observer panelist

In order to promote more enriching dialogues among the participants and the workshop leaders, we propose a figure that can travel through different disciplines that are not necessarily artistic. This "observer panelist" is invited to be part of the experience as a participant, to activate debate and reflection from different points of view and ways of doing, without losing the horizontality of the group. His intervention takes place during the development of NC-LAB and he is in charge, together with the workshop leader, of the closing of the workshop in order to promote a moment of analysis for the lived experience.

Mediators

These comprise students of the arts, artistic education or related disciplines who wish to enrich their professional

practice through the accompaniment of participants and artists in order to facilitate processes of creation and reflection. The role of the mediator focuses on providing a bridge of communication between artists and assistants, using their knowledge of the space and the dynamics of the laboratory. Their participation is also linked to the previous stages, since they participate in working sessions in which they investigate what it means to mediate a laboratory of creative thinking, thus forming a specific study group of mediation.

Public assistant

The public of NC-LAB is convened for their potential to be multipliers of knowledge and energizers in each of the areas to which they belong: artistic, educational, business and social. Lab attendees, many of whom have never visited NC-arte, form part of our desire to create a long-term community that links to the rest of our programs. Additionally, in understanding their creative and purposeful capacity, we offer the possibility of their being included in the different stages of the laboratory through participation in the Study Group, thus positioning them also as the creators of content.

PROCESSES OF CREATION WITHIN THE LABORATORY

Following on from the above context, we would know like to talk more about how creative thinking emerges during the various stages of the laboratory and how it has led us to propose a working model where joint creation and a consistent relationship among the differing actors is essential. This has, inevitably and over time, transformed NC-LAB into a project with a life of

its own. The creative process has been carefully spun by its different interlocutors, with whom we have built a plot comprising a complex system that contemplates aspects from the definition and approach of a conceptual framework, to the construction of an architecture designed specifically for a particular space with particular needs.

Bearing in mind that the main theme for 2016 was *space and its relation to creative thinking*, it was essential to understand and propose how this could serve as a support, trigger and tool for the production of knowledge through doing and reflection. This allowed us to see the subject as an excuse to search, using artistic, literary, cinematographic, architectural and theater references, elements that would serve for the construction of the laboratory, even approaching people who helped us not only to understand space, but also to experience it, via workshops, visits and tours to a diversity of spaces such as museums, urban gardens, market places, and factories among others.

After this process of conceptualization, we started to choose the team of workshop leaders and architects that we considered to be aligned with the questions and interests raised by the study group. We concentrated on performing an exercise of contextualization about the project for the workshop leaders and architects. Together with these figures we made multiple visits to the space that we would use as a stage during the four days of NC-LAB. These tours were intended to introduce the intimacy of space and unveil its potential for our mission.

Along the way, the task of the workshop leaders was to dialogue with the proposals of the study group

and their interests regarding space, their ways of addressing it and the way they wanted to experience it from their artistic practices, taking into account that all of this would be shared with the participants of NC-LAB through the workshops. On the other hand, and in parallel, the team of architects had to translate these views and methods structurally, becoming the mediators of content, space, workshops and project needs. After several joint and individual meetings with the workshop participants, in which we discussed the concerns and ways of working of each one, the architecture team made a proposal for an intervention in the space, which put forward the construction of a pedagogical scenario for NC-LAB.

Thus, for three months, the space of the Americas, the epicenter of the laboratory, became a place of constant transformation, from an auto parts storage site to an architectural studio, a carpentry workshop, a pedagogical scenario, an artists' workshop and a classroom. This meant that, even after all of the creative process entered into among the laboratory teams (study groups, workshop leaders, architects and the NC-arte team) the creation would continue during the four days of NC-LAB to provide a site just as diverse and versatile as the workshop leaders and the people who inhabited it.

EXERCISE:

Plans to build the space for a laboratory of creative thinking

The first recommendation that we would make in order to raise these plans entails the choice of a place that can respond the specific educational and cre-

ative needs. In our case, we decided to choose a space with an industrial character, which would be neutral for both the educational and artistic fields, and which under these conditions would allow us to propose a more authentic and particular field of action, without conditioning the dynamics that these two areas, the educational and the artistic, might generate.

Once the place was chosen, it was necessary to define the territory that we wished to transit and to build. For 2016 we decided to move deeper into an issue that, as an institution (NC-arte), has constantly permeated us, namely space, which we see as an interesting element and capable of providing much material for the creation and production of knowledge.

Having the terrain for our plan, we proposed our pillars. A series of premises and necessities that the laboratory demanded, due to its own experimental nature, for the construction of a space that would:

- Be willing to carry out pedagogical, creative and dialogue processes.
- Be responsible with the environment.
- Encourage sensory experiences and have a strong relationship with the body of the audience.

In our plan to build a laboratory, these premises guided –in conceptual terms– the architectural design proposed by the team of Yemail Arquitectura, which assumed these conditions as creative opportunities.

Within these plans it was necessary to emphasize that at no time at all should it be necessary to fight to disguise the space or to turn it into something that it is not. We constantly saw ourselves as employed in the task of dialoguing with it, with its own unique characteristics,

searching to find other potentialities, uses and, why not, hidden facets.

This is why it was important to first undertake an inventory exercise of the materials to incorporate. These, ideally, must come from the common everyday environment. In our case, they constituted paper, cardboard and pine wood, with which we were able to propose structures through which we could explore the capacity of those same materials to be decontextualized and to be architecture. In addition to this, and consistent with our pillar regarding being responsible with the environment, we welcomed a strategy of working with the materials to give them a second life in the future. To achieve this, our team of architects suggested that we progress with a system of workable structures used in the construction of theater scenes.

The use of this system reinforced the idea of conceiving the space of the laboratory as a pedagogical scenario, in which the architectural design allowed for multiple forms of use, as in a theater, through mobile, flexible structures that served as supports for the different variables presented to us. Regarding the other pillar within our plan, we proposed a space in which we could carry out processes of creation and dialogue. That is to say, if you think that it is necessary to make comfortable furniture, yet it is not possible to buy a new set or design some specifically for your needs, then the invitation to explore objects is always open until you discover the possibilities of their use, some of which are hidden at first sight, but they are always waiting to be discovered.

Finally, our plans involved the projection of nine pine structures located in a space of more than 4000m²,



where the proposal of Antonio Yemail and his team pointed to a kind of habitable monumentality. These structures were, in turn, proposed as facilities for each specific space that, in addition, allowed through their possibilities situations of radical use without a loss of simplicity: people could understand their body functioning in the architecture, thus amplifying the perception of each participant. To this extent, the space within our plan not only behaved as a stage for a series of pedagogical practices, but also transited between the artist's workshop, the industrial environment and the installation, aspects that finally led us to understand the architectural space as a body capable of being inhabited, thus implying a direct relationship with the ways of relating to an architectural body.



NOTES ON DIFFERENT TYPES OF SPACES

A look inside NC-LAB

About the meeting space

"There are meetings that last for seconds. There are meetings that last a lifetime. There are encounters that are realized in words. There are others that occur by friction. There are encounters that constitute clashes. There are encounters that cause sparks. There are meetings that take us by surprise. And there are those that take us a lifetime to perceive."

Mónica Hoff

Guest workshop leader

The space of reception as meeting place

"Spaces have norms and those who find themselves there assume them, they transgress them, transforming the identity of those spaces with their gestures, movements and the disposition of their bodies. But consciously defying the regulations imposed by spaces is not always a simple task. The space of reception must be prepared for this soft transformation."

Pablo Martínez

Guest workshop leader and observer panelist

Virtual space and its architecture

"I am interested in making visible this intangible universe, which also determines what space is, such as the distance between a cell phone and another device. I am interested in thinking about the architecture of communications and the possibility they give to spaces to be itinerant."

Raúl Marroquín

Guest workshop leader

Constructing space: position, arrange, erect, order

"Space can be produced and is not an *a priori* immanent that can be filled or emptied of things, as a container. By introducing the idea of the *production of space* several possibilities emerge as to how it is constituted (...). The actions of people, detonated by the characteristics or properties of objects or places, are thus spatial processes."

Verónica Lehner

Guest workshop leader

Understanding space through perception

"How do our perceptions influence the conceptual projections we have of the space that our bodies inhabit? How mediated are our perceptions of space by our collective imagination? How can we reinterpret the inner and outer spaces that our bodies inhabit to open up other possibilities? Is it necessary to learn to construct singular imaginaries from other less describable places?"

"Understanding space through perception is to understand it as something that crosses us and that we cross at all times. It is something that is not limited to the visible but which occupies us and which we occupy through touch, sound and even through our senses, such as proprioception, which reveals the spatial perception of our own body despite us not seeing it. That is, the possibility of touching our nose with a finger even though we have our eyes closed."

Javier Vaquero

Guest workshop leader

The kitchen as meeting space

"Having permission to imagine all kinds of snacks from Bogotá and Colombia, try other flavors with foods that we have ignored, can once again reveal to us our systems of waters, mountains, savannas and valleys, and allow us to recognize ourselves, with new eyes, in indigenous cultures. But, in addition, it allows us to see the cuisine defined in the nineteenth century as typically Colombian as a cuisine of war and conquest. This kitchen of war and conquest was very good and indeed tasty, and is the one with which I grew up, but it isn't everything, not even a minimal part of our kitchen, which I will talk about later."

María Buenaventura

Guest workshop leader

Think and act + public space

"I am interested in public space and its characteristics as a platform for developing various actions and projects that create reflections via curatorship with the purpose of exposing different aesthetic, historical and anthropological narratives."

Rodolfo Andaur

Guest workshop leader

When I hear space

"When I hear sound I am able to come to know space, its architecture in the broad sense of the term, as defined by Bruno Zevi: 'The art of spatial containers, closed voids, dynamic frequencies, poly-dimensional and pluri-perspectivistic cavities in which the life of human associations is expressed physically and spiritually and allows for the expression of the creative impetus of the architect.'

The morphology of space, its occupation, temporality and extrinsic qualities are projected into sound. In turn, the voids, the complete wholes, correspondences, concavities and convexities, balances and forces of chaos, make space the great sculptor of sound, which transforms its malleable, ephemeral, mysterious matter. All sound occupies a space, defines it, manipulates it and affects it. All space offers a sonority and a quality, but this must be illuminated or highlighted by the will of the listener."

Jaidy A. Díaz

Guest workshop leader

The body in space

"For me, space is something one inhabits, whether it is a solid form or object, of any material, yet there is also the space for the emanation of the being."

Pedro Salazar

Guest workshop leader and observer panelist

BIOGRAFÍAS

NICOLÁS PARIS

Colombia, 1977

El trabajo de Paris explora estrategias pedagógicas que incorporen elementos de colaboración, diálogo e intercambio. Su obra busca la construcción de ambientes para la conversación entre el observador, el espacio y las instituciones intercambiando así conocimientos y apoyando procesos de aprendizaje. Sus exposiciones son experimentos-laboratorios que están en constante transformación, y son enriquecidas por la participación del espectador, quien finalmente decide qué tanto quiere tomar de ellas.

Sus exposiciones individuales incluyen: *Quatro variações à volta do nada ou falar do que não tem nome*, Berardo Collection Museum, Lisboa (2015-2016); *Room for us*, Kadist Art Foundation, París (2013); *Ejercicios de Resistencia*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México DF (2012); *Salón de Clases*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín (2009); *Doble faz*, MUSAC, León (2008); entre otras. Además, también fue parte del *MUMO - museo móvil*, una exposición para niños apoyada por la Unesco que viajó por territorio africano y europeo en 2012.

Además de lo anterior, ha desarrollado proyectos para: La XII Bienal de La Habana, la primera edición de la Bienal de Arquitectura en Chicago, la bienal número XXX de São Paulo, la IX Bienal de Shanghai, II Triennial del New Museum, la XI Bienal de Lyon, LIV Bienal de Venecia y la VII Biennial de Mercosur. También ha participado en residencias de las siguientes instituciones: Kadist Paris, FAAP (30ava Bienal de Sao Paulo), Museum as Hub residency en el marco de New Museum Triennial, Programa de Residencia "Available Artists" durante la 7a Bienal de MERCOSUR.

The work of Paris explores pedagogical strategies that incorporate elements of collaboration, dialogue and exchange. His work seeks to construct environments for conversations between observer, space and institutions, thus allowing for the exchange of knowledge and support for learning processes. His exhibitions constitute laboratories-experiments that are in constant transformation, and are enriched by the participation of the viewer, who finally decides how much he wants to take away from them.

His individual exhibitions include: *Quatro variações à volta do nada ou falar do que não tem nome*, Berardo Collection Museum, Lisboa (2015-2016); *Room for us*, Kadist Art Foundation, París (2013); *Ejercicios de Resistencia*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Mexico (2012); *Salón de Clases*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín (2009); *Doble faz*, MUSAC, León (2008); among others. Furthermore, he was part of the *MUMO - museo móvil*, a children's exhibition supported by Unesco that traveled through African and European territories in 2012.

In addition to the above, he has developed projects for: the XII Biennial of Havana, the first edition of the Biennial of Architecture in Chicago, the XXX Biennial of São Paulo, the IX Biennial of Shanghai, the II Triennial of the New Museum, the XI Biennial of Lyon, the LIV Biennial of Venice and the VII Biennial of Mercosur. He has also participated in residencies at the following institutions: Kadist Paris, FAAP (XXX Biennial of São Paulo), the Museum as Hub residency within the framework of the New Museum Triennial, and the Residence Program "Available Artists" during the VII Biennial of Mercosur.

JULIETA ARANDA

México, 1975

Los proyectos multimedia de Aranda se han enfocado frecuentemente en la diseminación de la información y el papel del individuo en la sociedad contemporánea. Su trabajo reciente alude al momento histórico presente en el que es posible dismantelar el imperativo cultural y transformar los medios para que funcionen como herramientas de uso colectivo más allá de ser instrumentos de dominación cultural.

Ha participado en importantes bienales como: 8^{va} Bienal de Berlín, Alemania (2014), 1^a Bienal de Cartagena de Indias (2014); Bienal de Cuenca (2014 y 2012); dOCUMENTA 13, Kassel (2012); 12^{va} Bienal de Estambul (2011); 6^a Bienal de Liverpool (2010) y la Trienal poligráfica de San Juan, Puerto Rico (2009).

Su obra ha sido exhibida en espacios como: Museo di Arte Contemporanea di Villa Croce, Italia (2013); Francesco Pantaleone Arte Contemporanea, Palermo, Italia (2013); ABC Berlin, Berlín (2013); Performa 2012, New York (2012); New Museum, New York (2009); Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2009).

Vive y trabaja entre Berlín y Nueva York.

Aranda's multimedia projects have frequently focused on the dissemination of information and the role of the individual in contemporary society. Her recent work alludes to the present historical moment in which it is possible to dismantle the cultural imperative and transform the media so that they function as tools of collective use beyond being instruments of cultural domination.

She has participated in important bienales such as: 8th Berlin Biennial, Germany (2014), 1st Biennial of Cartagena de Indias (2014); Cuenca Biennial (2014 and 2012); DOCUMENTA 13, Kassel (2012); 12th Biennial of Istanbul (2011); 6th Liverpool Biennial (2010) and the Polygraphic Trienal poligráfica de San Juan, Puerto Rico (2009).

Her work has been exhibited in spaces such as: Museo di Arte Contemporanea di Villa Croce, Italy (2013); Francesco Pantaleone Arte Contemporanea, Palermo, Italia (2013); ABC Berlin, Berlin (2013); Performa 2012, New York (2012); New Museum, New York (2009); Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2009).

She lives and works between Berlin and New York.

TANIA CANDIANI

México, 1974

El proceso de investigación de Tania Candiani utiliza como puntos de partida el lenguaje, el texto y las implicaciones políticas de lo doméstico. Sus estrategias de traducción entre sistemas (lingüísticos, visuales, fónicos) y prácticas, generan asociaciones, donde hay una nostalgia constante por lo obsoleto que toma en consideración el contenido discursivo de artefactos y antiguas proyecciones del futuro. La artista ha reunido equipos de trabajo interdisciplinarios que contribuyen a lograr intersecciones poéticas entre el arte y la tecnología.

Su trabajo hace parte de colecciones públicas y privadas como: Museum of Contemporary Art San Diego, S.D.; The Mexican Museum, San Francisco; Deutsche Bank; Museum of Latin American Art, Los Angeles; Centro Cultural Tijuana, México; e Instituto Nacional de Bellas Artes, México, entre otras.

Participó en representación de México en la Bienal de Venecia 2015 y ha sido premiada por la Guggenheim Fellowship Foundation y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

The research process of Tania Candiani takes the language, the text and the political implications of the domestic as a starting point. Its strategies of translation between systems (linguistic, visual, phonic) and practices generates associations, where a constant nostalgia is present for the obsolete that takes into account the discursive contents of artifacts and old projections of the future. The artist has assembled interdisciplinary work teams that contribute to achieving poetic intersections between art and technology.

His work is part of public and private collections such as: the Museum of Contemporary Art San Diego, S.D.; the Mexican Museum, San Francisco; Deutsche Bank; Museum of Latin American Art, Los Angeles; Centro Cultural Tijuana, Mexico; and Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico, among others.

He participated in representation of Mexico at the Venice Biennale 2015 and has received awards from the Guggenheim Fellowship Foundation and the National Fund for Culture and the Arts (FONCA).

ADRIANA CIUDAD

Perú, 1980

Estudió Bellas Artes en Alemania, en la Universidad de la Artes de Berlín (UdK), graduándose en 2008 con Maestría en Artes Plásticas. Ha expuesto individuales y colectivas en Berlín, Los Ángeles, Amberes, Barcelona, Bogotá y Lima.

La obra de Adriana Ciudad combina las preocupaciones sociales y políticas de Latinoamérica con experiencias existenciales humanas, dándole valor a mundos oníricos a través de un lenguaje dinámico y contemporáneo. Su acercamiento a la pintura, el dibujo y la instalación refleja una deconstrucción clara de las categorías artísticas, explorando sus límites y encuentros, ofreciendo una perspectiva fresca y única de cómo el arte puede ser percibido.

Entre los reconocimientos recibidos destaca la beca de proyecto del DAAD (Servicio Académico Alemán de Intercambio) obtenida para realizar un proyecto en Los Ángeles en 2012, la beca de pintura de la Fundación Dorothea Konwiarz en Berlín, del 2010 al 2011. Realizó un Art-In-Residency-Programme en Commonwealth & Council Gallery en Los Ángeles en 2012. También llevó a cabo una Residencia en TUPAC - Centro de Creación Visual en Lima en 2011.

Studied Fine Arts in Germany, at the University of the Arts in Berlin (UdK), graduating in 2008 with a Masters in Fine Arts. She has exhibited in individual and collective shows in Berlin, Los Angeles, Antwerp, Barcelona, Bogota and Lima.

The work of Adriana Ciudad combines the social and political concerns of Latin America with human existential experiences, giving value to dream worlds through a dynamic and contemporary language. Her approach to painting, drawing and installation reflects a clear deconstruction of artistic categories, exploring their limits and encounters, offering a fresh and unique perspective on how art can be perceived.

Among the awards that she has received, the DAAD (German Academic Exchange Service) project grant was awarded for a project in Los Angeles in 2012, and the painting scholarship of the Dorothea Konwiarz Foundation in Berlin from 2010 to 2011. She undertook an Art-In-Residency-Program at the Commonwealth & Council Gallery in Los Angeles in 2012. She also participated in a Residency at TUPAC - Centro de Creación Visual in Lima in 2011.

MARLON DE AZAMBUJA

Brasil, 1978

Estudió en el Centro de Arte Contemporáneo Edilson Viriato en Curitiba, Brasil.

Su práctica se enfoca principalmente en el impacto cultural y estético de la arquitectura, la planeación urbana y la ciudad como una entidad viva. Su trabajo ha incluido el uso de medios diversos (el dibujo, la fotografía, la escultura, instalación y video) para generar nuevas formas de observar las estructuras que nos rodean mediante el uso de intervenciones simples y construcciones alegóricas.

Entre sus exposiciones se destacan: *Brutalismo* en la Galería Max Estrella, Madrid (2014); *La Construcción del Ícono* en Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria, (2011); *Niveles*, en Casal Solleric en Palma de Mallorca (2010); *Projeto Moderno* en Galería Luisa Strina en Sao Paulo (2009) y *Potencial Escultórico* en Matadero, Madrid (2009).

Su obra está presente en importantes colecciones públicas internacionales como: Museo de Arte Contemporáneo de Paraná, Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, Itau Cultural Sao Paulo y Banco Espiritu Santo en Brasil; Centro Atlántico de Arte Moderno en Gran Canaria, Banco Sabadell, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, OTR, Ministerio de Cultura y Helga de Alvear en España; y la Fondazione Nomas en Roma, Italia.

Desde 2005 vive y trabaja en Madrid.

He studied at the Centro de Arte Contemporáneo Edilson Viriato in Curitiba, Brazil.

His practice focuses mainly on the cultural and aesthetic impact of architecture, urban planning and the city as a living entity. His work has included the use of diverse means (drawing, photography, sculpture, installation and video) to generate new ways of observing the structures that surround us through the use of simple interventions and allegorical constructions.

His exhibitions include: *Brutalismo* at Galería Max Estrella, Madrid (2014); *La Construcción del Ícono* at Centro Atlántico de Arte Moderno in Las Palmas, Gran Canaria, (2011); *Niveles*, at Casal Solleric in Palma, Mallorca (2010); *Projeto Moderno* at Galería Luisa Strina in Sao Paulo (2009) and *Potencial Escultórico* at Matadero, Madrid (2009).

His work is present in important international public collections such as: Museum of Contemporary Art of Paraná, Oscar Niemeyer Museum in Curitiba, Itau Cultural Sao Paulo and Banco Espiritu Santo in Brazil; Centro Atlántico de Arte Moderno in Gran Canaria, Banco Sabadell, María Cristina Masaveu Peterson Foundation, OTR, Ministry of Culture and Helga de Alvear in Spain; And the Fondazione Nomas in Rome, Italy.

He has lived and worked in Madrid since 2005.

REGINA DE MIGUEL

España, 1977

Su práctica artística analiza desde diferentes perspectivas la relación entre el espacio (arquitectura, interior doméstico, lugar de memoria) y la identidad personal, cultural o política de quien lo habita. Su evolución desde las cartografías dibujadas o pintadas en lienzos hasta sus recientes proyectos multimedia distópicos, responden a una misma intención de confrontar el individuo con lo que le rodea, bien sea el ámbito natural o lo culturalmente construido.

Ha expuesto individualmente en General Public, Berlín (2011), Altes Finanzamt, Berlín (2010), MUSAC, León (2008) y Maisterravalbuena, Madrid (2007). Su obra se ha presentado en exposiciones como *Expeditions to the Void*, Centre Cívic Can Felipa, Barcelona; *Of Time & Place*, Gaswork, Londres (2012); *Alrededor es imposible*, Casa Encendida, Madrid (2011); *Manifesta 8*, Murcia con el proyecto colectivo "Correspondencia desde Eyjafjallajökull" (2010) y *El tiempo que venga*, ARTIUM, Vitoria (2009). En 2012 recibió el Primer Premio del IX Concurso de Fotografía Purificación García con la obra *Un efecto de verdad*; en 2011 ganó el XII Premio ABC de Arte.

Su obra se encuentra en las colecciones del Museo Reina Sofía, del CGAC o de la Fundación ARCO, entre otras.

Vive y trabaja en Berlín.

Her artistic practice analyzes from different perspectives the relationship between space (architecture, domestic interior, place of memory) and the personal, cultural or political identity of the inhabitant. In her evolution from cartographies drawn or painted on canvases to her recent multimedia projects, she responds to the same intention to confront the individual with what surrounds him, be it the natural or the culturally constructed.

She has exhibited individually in General Public, Berlin (2011), Altes Finanzamt, Berlin (2010), MUSAC, León (2008) and Maisterravalbuena, Madrid (2007). Her work has been presented in exhibitions such as *Expeditions to the Void*, Centre Cívic Can Felipa, Barcelona; *Of Time & Place*, Gasworks, London (2012); *Alrededor es imposible*, Casa Encendida, Madrid (2011); *Manifesta 8*, Murcia with the collective project "Correspondencia desde Eyjafjallajökull" (2010) and *El tiempo que venga*, ARTIUM, Vitoria (2009). In 2012 she was awarded First Prize in the IX Photography Contest Purificación García with the work *Un efecto de verdad*. In 2011, she won the XII ABC Art Prize.

Her work is present in the collections of the Museo Reina Sofía, the CGAC and the Fundación ARCO, among others.

Lives and works in Berlin.

VÍCTOR GARCÉS

Colombia, 1978

Maestro en Artes Plásticas, Magíster en Artes Visuales, con especialización en video documental.

El trabajo de campo es la base fundamental de sus proyectos; la recopilación de objetos abandonados; así mismo, la captura de imagen, fotos, testimonios y sonidos son la materia prima para producir los híbridos y las situaciones que plantea a través del dibujo, la instalación y el video.

Desde hace más de 15 años trabaja con imagen en movimiento, lugar desde donde desarrolla la mayoría de su propuesta plástica, también vinculado al medio comercial con la realización de piezas animadas para diferentes medios audiovisuales.

Ha participando en eventos como la Bienal Nacional de Arte de Bogotá en el MAMBO, salones regionales, exposiciones colectivas e individuales en la Cámara de Comercio de Bogotá, Arte Cámara, Universidad Nacional de Colombia (Medellín y Bogotá) y Universidad de Antioquia.

Su trabajo se ha visto además en países como México, España y Argentina.

Master in Plastic Arts, Master in Visual Arts, specializing in documentary video.

Fieldwork is the fundamental basis for his projects and the collection of abandoned objects. Likewise, the capturing of images, photos, testimonies and sounds are the raw material used to produce the hybrids and situations that arise through drawing, installation and video.

For more than 15 years he has been working with the moving image, with which he develops most of his artistic proposals, while being linked to the commercial medium with the production of animated pieces for different audiovisual media.

He has participated in events such as the National Art Biennial of Bogota in MAMBO, regional salons, collective and individual exhibitions in the Chamber of Commerce, Bogotá, Arte Cámara, the National University of Colombia (Medellin and Bogota) and the University of Antioquia.

His work has also been exhibited in countries such as Mexico, Spain and Argentina.

CÉSAR GONZÁLEZ

Colombia, 1986

Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.

Los principios metafísicos, la naturaleza, la sociedad y el Cosmos son los ejes de la investigación artística de César González. Para ello se vale de estrategias simbólicas, poéticas y narrativas que estratifican ideas de orden, estructura, equilibrio y armonía, para presentar una comprensión multidimensional y dinámica de nuestro entorno.

Entre sus exposiciones recientes se encuentran: *De lo Espiritual en el Arte. Obertura* en MAMM, Medellín (2016); *Hacia una nueva orilla* en NC-arte, Bogotá (2016); *Volviendo a Caza* en Galería de la Oficina, Medellín (2016); *Stories About Place* en Sicardy Gallery, Houston (2014); *El Cosmos interior*, Galería Casas Riegner, Bogotá (2014); *Transitional* en Sicardi Gallery, Houston (2013); *Acirema*, Honor Fraser Gallery, Los Angeles (2012); *Sobre el trazado*, Wu Gallery, Lima (2012); *On traces. Versions of Drawing* en AB Projects, Toronto (2011); *Zona Sur* en ArtBo Colombia (2010); *Asimetrías y Convergencias* en Galeria Vermelho, São Paulo (2009).

He studied Fine Arts at the National University of Colombia in Bogota.

Metaphysical principles, nature, society and the Cosmos are the axes of the artistic investigations of César González. For this purpose, he uses symbolic, poetic and narrative strategies that stratify ideas of order, structure, balance and harmony to present a multidimensional and dynamic understanding of our environment.

Among his recent exhibitions are: *De lo Espiritual en el Arte. Obertura* at MAMM, Medellin (2016); *Hacia una nueva orilla* at NC-arte, Bogota (2016); *Volviendo a Caza* at Galería de la Oficina, Medellin (2016); *Stories About Place* at Sicardi Gallery, Houston (2014); *El Cosmos interior*, Galería Casas Riegner, Bogotá (2014); *Transitional* at Sicardi Gallery, Houston (2013); *Acirema*, Honor Fraser Gallery, Los Angeles (2012); *Sobre el trazado*, Wu Gallery, Lima (2012); *On traces. Versions of Drawing* at AB Projects, Toronto (2011); *Zona Sur* at ArtBo Colombia (2010); *Asimetrías y Convergencias* at Galeria Vermelho, São Paulo (2009).

ALBERTO LEZACA

Colombia, 1971

Su práctica indaga en torno a dispositivos culturales y tecnológicos que permiten la creación de realidad. Le interesa el lenguaje como construcción cultural que determina la manera en que entendemos la materialidad del mundo a través de la creación de categorías y estructuras mentales. En su obra más reciente ha desarrollado una serie de proyectos relacionados con el concepto de prototipo, entendido como idea original que da forma a los objetos y dispositivos que nos rodean.

Su trabajo busca el encuentro con prácticas más allá de las artes visuales, ha desarrollado investigaciones relacionadas con la arquitectura, el diseño, la música y la literatura.

Entre sus exposiciones más recientes se encuentran: *According to the matter* en Alejandra von Hartz Gallery, Miami (2016); *Conexão* (2015) e *Image-As-Image* (2014) en Galería Eduardo Fernandes, São Paulo; *Vanishing points* en Guest projects - Shonibare studio, Londres (2014); *Paganini meets NOGRAM* en Hackney Wicked Festival at Fish Island. Barbican Labs, Londres (2014); *Affective Architectures* en Aluna Art Foundation, Miami (2014); *A City on the Edge* en Laznia Centre for Contemporary Art, Polonia (2013); *Ninguna forma de vida es inevitable* en FLORA ars+natura, Bogotá (2013); *CONCIERTACIENCIA* en Espaço das Artes, Curitiba (2013); *Folded Landscape* en Gasworks International Artist Residency Programme, Londres (2012); y *Structure over structure* en Galería La Central, Bogotá (2012).

Desde 2010 es profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

His practice investigates the cultural and technological devices that allow for the creation of reality. He is interested in language as a cultural construction that determines how we understand the materiality of the world through the creation of categories and mental structures. In his most recent work he developed a series of projects related to the concept of the prototype, understood as the original idea that shapes the objects and devices that surround us.

His work seeks to meet practices beyond the visual arts, and he has developed research related to architecture, design, music and literature.

Among his most recent exhibitions are: *According to the matter* at Alejandra von Hartz Gallery, Miami (2016); *Conexão* (2015) and *Image-As-Image* (2014) at Galería Eduardo Fernandes, São Paulo; *Vanishing points* at Guest projects - Shonibare Studio, London (2014); *Paganini meets NOGRAM* at Hackney Wicked Festival at Fish Island. Barbican Labs, London (2014); *Affective Architectures* at the Aluna Art Foundation, Miami (2014); *A City on the Edge* at the Laznia Centre for Contemporary Art, Poland (2013); *Ninguna forma de vida es inevitable* at FLORA ars+natura, Bogotá (2013); *CONCIERTACIENCIA* at Espaço das Artes, Curitiba (2013); *Folded Landscape* at Gasworks International Artist Residency Programme, London (2012); and *Structure over structure* at Galería La Central, Bogotá (2012).

Since 2010 he has been a professor at the Faculty of Arts at the National University of Colombia.

BASIM MAGDY

Egipto, 1977

Estudió Bellas Artes en Helwan University, Cairo. Su obra se vale de medios como el video, la pintura, la proyección de diapositivas y la instalación para examinar los sistemas de información, las teorías científicas y el vocabulario visual de los medios de comunicación. Posicionando nociones de progreso dentro de sistemas de humor y duda, su obra está marcada por paradojas y cambios entre demolición y renovación, ruinas y reconstrucción.

Dentro de sus exposiciones recientes se encuentran: *The Stars Were Aligned for a Century of New Beginnings*, Deutsche Bank "Artist of the Year 2016", Deutsche Bank KunstHalle, Berlín (2016); *The Many Colors of the Sky Radiate Forgetfulness*, Cecilia Brunson Projects, Londres (2015); *Measuring the Last Breaths of Time on a Fading Scale*, Gypsum Gallery, Cairo (2014); *A Steady Progress of Nothingness*, Newman Popiashvili Gallery, Nueva York (2013); *Confronting the Monster in a Monster Costume*, Centre Culturel Suisse, Paris (2013); 13th Istanbul Biennial (2013), Sharjah Biennial 11 (2013), Future Generation Art Prize, Venecia (2013), Homeworks, Askhal Alwan, Beirut (2013), La Triennale, Palais de Tokyo, París (2012).

Ha sido merecedor de importantes premios como *Deutsche Bank "Artist of the Year" (2016)*; *Experimental Award* at the Curtas Vila do Conde - International Film Festival, Portugal (2015); *Abraaj Group Art Prize (2014)*; *NEW:VISION Award*, CPH:DOX Film Festival, Copenhagen (2014).

He studied Fine Arts at Helwan University, Cairo. His work uses media such as video, painting, slide projection and installation to examine information systems, scientific theories and the visual vocabulary of the media. Positioning notions of progress within systems of humor and doubt, his work is marked by paradoxes and changes between demolition and renovation, ruins and reconstruction.

Among his recent exhibitions are: *The Stars Were Aligned for a Century of New Beginnings*, Deutsche Bank "Artist of the Year 2016", Deutsche Bank KunstHalle, Berlin (2016); *The Many Colors of the Sky Radiate Forgetfulness*, Cecilia Brunson Projects, London (2015); *Measuring the Last Breaths of Time on a Fading Scale*, Gypsum Gallery, Cairo (2014); *A Steady Progress of Nothingness*, Newman Popiashvili Gallery, New York (2013); *Confronting the Monster in a Monster Costume*, Centre Culturel Suisse, Paris (2013); 13th Istanbul Biennial (2013), Sharjah Biennial 11 (2013), Future Generation Art Prize, Venice (2013), Homeworks, Askhal Alwan, Beirut (2013), La Triennale, Palais de Tokyo, Paris (2012).

He has been awarded important prizes such as Deutsche Bank's "Artist of the Year" (2016), the "Experimental Award" at the Curtas Vila do Conde - International Film Festival, Portugal (2015), the Abraaj Group Art Prize (2014), and the NEW: VISION Award, CPH: DOX Film Festival, Copenhagen (2014).

MAYANA REDIN

Brasil, 1984

Estudió comunicación social en UNISINOS, São Leopoldo y Artes visuales en el Instituto de Artes de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS en Porto Alegre.

Mayana Redin ha desarrollado a lo largo de su obra un marcado interés por las imágenes geográficas, cosmológicas, filosóficas y otras formas de ficción creadas por la imaginación valiéndose de diferentes medios como la apropiación de imágenes y objetos, el dibujo, el video y la fotografía.

En 2013 obtuvo su Master in Visual Languages, de la PPGAV / UFRJ, Río de Janeiro. Ese mismo año participó en el programa *Aprofundamento* ["Profundización"] de la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage y fue nominada al premio PIPA 2014.

Entre sus exposiciones recientes se destacan: *Cosmografias (para São Paulo)*, Arquivo Histórico de São Paulo (2015); *Imagine Brazil*, Astrup Fearnley Museet, Oslo (2013); *City as a Process*, Gallery of Center for Contemporary Culture, Ekaterinburg (2012); *8ª Bienal do MERCOSUL*, Porto Alegre (2011).

Actualmente vive y trabaja en Río de Janeiro

Mayana studied social communication at UNISINOS, São Leopoldo, and Visual Arts at Instituto de Artes de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS in Porto Alegre.

Mayana Redin has developed throughout her work a keen interest in geographical, cosmological, philosophical and other forms of fiction created by the imagination using different means such as the appropriation of images and objects, drawing, video and photography.

In 2013 she obtained a Master's in Visual Languages from PPGAV / UFRJ, Rio de Janeiro. That same year she participated in the program *Aprofundamento* ["Deepening"] of the Escola de Artes Visuais, Parque Lage and was nominated for the PIPA 2014 prize.

Her recent exhibitions include: *Cosmografias (para São Paulo)*, Arquivo Histórico de São Paulo (2015); *Imagine Brazil*, Astrup Fearnley Museet, Oslo (2013); *City as a Process*, Gallery of Center for Contemporary Culture, Ekaterinburg (2012); *8º Bienal do MERCOSUL*, Porto Alegre (2011).

Currently lives and works in Rio de Janeiro.

PEDRO TORRES

Brasil, 1982

Artista multidisciplinar, curador independiente y gestor cultural.

Su práctica se centra en temas relacionados a los conceptos de tiempo, distancia, memoria, lenguaje e imagen, utilizando una variedad de medios en el desarrollo de sus investigaciones.

Recientemente ha presentado su trabajo en ARCO Lisboa (2016); Galería Travesía Cuatro, Madrid (2016); La Casa Encendida en Madrid (2015); Galería Luis Adelantado, Valencia (2014); III Bienal de Mardin, Turquía (2015); Bienal de las Fronteras, México (2015); Blueproject Foundation, Barcelona (2014); Fundació A. Tàpies, Barcelona (2013); La Capella, Barcelona (2012) y en el festival de arte contemporáneo *Art Souterrain*, Montreal (2013).

En 2013 recibe un premio de la Sala d'Art Jove de Barcelona y disfruta de una beca de investigación del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya y en 2007 la beca de la Fundación Marcelino Botín. Ha realizado diferentes residencias artísticas en Seúl, Berlín y Barcelona.

Su obra hace parte de colecciones como Madrid Abierto, Fundación Marcelino Botín y Blueproject Foundation.

Vive y trabaja en Barcelona.

Multidisciplinary artist, independent curator and cultural manager.

His practice focuses on topics related to the concepts of time, distance, memory, language and image, using a variety of means in the development of his research.

He recently presented his work at ARCO Lisboa (2016); Galería Travesía Cuatro, Madrid (2016); La Casa Encendida in Madrid (2015); Galería Luis Adelantado, Valencia (2014); III Biennial of Mardin, Turkey (2015); Bienal de las Fronteras, México (2015); Blueproject Foundation, Barcelona (2014); Fundació A. Tàpies, Barcelona (2013); La Capella, Barcelona (2012); and the Festival of Contemporary Art, *Art Souterrain*, Montreal (2013).

In 2013 he received an award from the Sala d'Art Jove in Barcelona and enjoys a research grant from the Department of Culture of the Generalitat de Catalunya, as well as having received a grant from the Marcelino Botín Foundation in 2007. He has realized different artistic residences in Seoul, Berlin and Barcelona.

His work is part of collections such as Madrid Abierto, Fundación Marcelino Botín and Blueproject Foundation.

He lives and works in Barcelona.

JAMES TURRELL

USA, 1943

Ha trabajado por más de medio siglo con la luz y el espacio para crear obras que enfrentan al espectador con los límites y las posibilidades de la percepción humana. Influenciado por su formación en psicología de la percepción y su temprana fascinación con la luz Turrell hace sus primeros experimentos con la luz como medio en el sur de California en los años sesenta.

Sus obras han sido exhibidas en museos y galerías como: The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Centro Georges Pompidou, París; Garage Center for Contemporary Culture, Moscú; Gagosian Gallery, Londres; y Pace Gallery, Nueva York. Participó en la 54 Bienal de Venecia, 2011, ha recibido varios premios incluidos el Smithsonian Archives of American Art Award en 2013 y es miembro de las Academias de artes y letras de Estados Unidos y Bélgica.

Su trabajo hace parte de la colecciones permanentes de importantes museos como: Tate Modern, Londres; Centre for International Light Art, Unna, Alemania; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York y Walker Art Center, Minneapolis, entre otros.

En Japón la obra de James Turrell se presenta en 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa y en instalación permanente en el Chichu Art Museum en Naoshima donde se exhiben las obras "Afrum - Pale Blue" (1968), "Open Field" (2000) y "Open Sky" (2004).

He has worked for more than half a century with light and space to create works that confront the viewer with the limits and possibilities of human perception. Influenced by his training in the psychology of perception and his early fascination with light, Turrell made his first experiments with light as a medium in Southern California in the 1960s.

His works have been exhibited in museums and galleries such as: the Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Centro Georges Pompidou, Paris; Garage Center for Contemporary Culture, Moscow; Gagosian Gallery, London; and Pace Gallery, New York. He participated in the 54 Venice Biennale, 2011, has received several awards including the Smithsonian Archives of American Art Award in 2013 and is a member of the Arts and Letters Academies of the United States and Belgium.

His work is part of the permanent collections of important museums such as: Tate Modern, London; Centre for International Light Art, Unna, Germany; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; the Solomon R. Guggenheim Museum, New York and the Walker Art Center, Minneapolis, among others. In Japan, James Turrell's work forms part of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa and is in permanent installation in the Chichu Art Museum in Naoshima where the works "Afrum - Pale Blue" (1968), "Open Field" (2000) y "Open Sky" (2004) are on display.

JUAN ZAMORA

España, 1982

Estudió en CES Felipe II, Madrid; AKI University of Enschede, Netherlands; y en la Universidad Europea de Madrid donde actualmente trabaja como profesor de arte, diseño y arquitectura. Su obra trata asuntos íntimamente relacionados con la existencia humana y basándose en el dibujo como una posición artística, investiga conceptos complejos utilizando un lenguaje simple, básico, gestual y directo. Zamora se acerca al espectador a través de los personajes, el espacio y las situaciones que él representa en el papel, mezclando la imaginación con la realidad.

Entre sus exposiciones recientes se destacan los proyectos individuales *Replay* en Moriarty Gallery, Madrid; *Where One Sun* en Domus Artium (DA2), Salamanca; and *Yes I Am* en Gallery Beijing Space, Beijing; y los colectivos *Nulla Dies Sine Linea* en Freies Museum, Berlin, Seoul Museum of Art, y el Instituto Cervantes de Chicago; *Time to Come to Avenge* en ATRIUM, Victoria-Gasteiz, España; *Everyday Stories* en Hellenic American Union, Atenas; y *Phantasmagoria Cartoons* en ICO Museum, Madrid.

He studied at CES Felipe II, Madrid; AKI University of Enschede, Netherlands; and the Universidad Europea de Madrid where he currently works as a professor of art, design and architecture. His work deals with subjects closely related to human existence and, based on drawing as an artistic position, he investigates complex concepts using a simple, basic, gestural and direct language. Zamora approaches the viewer through the characters, the space and the situations that he represents on paper, mixing imagination with reality.

Recent exhibitions include the individual projects *Replay* at Moriarty Gallery, Madrid; *Where One Sun* at Domus Artium (DA2), Salamanca; and *Yes I Am* at Gallery Beijing Space, Beijing; as well as the collective exhibitions *Nulla Dies Sine Linea* at Freies Museum, Berlin, Seoul Museum of Art, and Instituto Cervantes de Chicago; *Time to Come to Avenge* at ATRIUM, Victoria-Gasteiz, Spain; *Everyday Stories* at the Hellenic American Union, Athens; and *Phantasmagoria Cartoons* at ICO Museum, Madrid.

EUGENIO AMPUDIA

España, 1958

En la actualidad uno de los artistas españoles más reconocidos. Su trabajo multidisciplinar recibió en 2008 la beca The Delfina Foundation (Londres) y el Premio AECA al mejor artista español vivo representado en ARCO08. Sus obras se han expuesto internacionalmente en lugares como ZKM, Karlsruhe, Alemania; Jordan National Gallery of Fine Arts, Ammán, Jordania; Museo Carrillo Gil, México DF, Centro de las Artes de Monterrey y Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, México; Abierto X Obras, Matadero Madrid, España; Museo Gas Natural Fenosa, La Coruña, España; MUSAC, León, España; Boston Center for the Arts, Boston (MA), Estados Unidos; Ayala Museum, Manila, Filipinas; También ha participado en Bienales como la de Singapur, la Havana o la Bienal del Fin del Mundo. Su trabajo forma parte de colecciones como: MNCARS, MUSAC, ARTIUM, IVAM, La Caixa, entre otras.

Vive y trabaja Madrid.

Currently one of the most renowned Spanish artists, his multidisciplinary work received the scholarship The Delfina Foundation (London) in 2008 and the AECA Award for best Spanish living artist represented in ARCO08. His work have been exhibited internationally in places like ZKM, Karlsruhe, Germany; Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman, Jordan; Carrillo Gil Museum, Mexico City, Center of Arts of Monterrey and the Museum of Contemporary Art of Oaxaca, Mexico; Open X Works, Matadero Madrid, Spain; Gas Natural Fenosa Museum, La Coruna, Spain; MUSAC, Leon, Spain; Boston Center for the Arts, Boston (MA), United States; Ayala Museum, Manila, Philippines. He has also participated in biennials such as the Singapore Biennial, the Havana Biennial and the End of the World Biennial and his work is part of collections such as MNCARS, MUSAC, Artium, IVAM and La Caixa, among others.

Lives and works in Madrid.

DO HO SUH

Corea, 1962

Al finalizar sus estudios en Bellas Artes y especializarse en Pintura Oriental, Suh se trasladó a los Estados Unidos para continuar su formación en la Escuela de Diseño de Rhode Island y la Universidad de Yale. Do Ho Suh lleva una vida itinerante, saltando de su domicilio familiar en Seúl (donde su padre es una gran influencia en la pintura tradicional coreana) a su vida de trabajo en Nueva York. La migración, tanto espacial y psicológica, ha sido uno de los temas que se presenta a través de la narrativa biográfica y la arquitectura emocional modulada en la obra de Suh.

Mejor conocido por sus intrincadas esculturas que desafían las nociones convencionales de la escala y la especificidad del sitio, el trabajo de Do Ho Suh llama la atención sobre las formas que los espectadores ocupan y habitan en el espacio público. Interesado en la maleabilidad del espacio tanto en sus manifestaciones físicas y metafóricas, Suh construye instalaciones específicas de sitios que cuestionan los límites de la identidad.

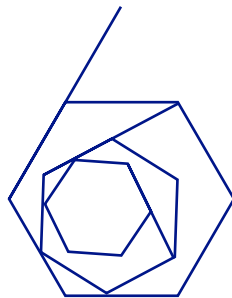
La obra de Do Ho Suh está incluida en numerosas colecciones de museos alrededor del mundo, entre ellos el Museum of Modern Art, Nueva York; Whitney Museum of American Art, Nueva York; The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Walker Art Center, Minneapolis; Tate, Londres; Leeum, Seúl; Artsonje Center, Seúl; Museo de Arte Contemporáneo, Tokyo; Mori Art Museum, Tokyo y el Museo de Arte Contemporáneo siglo 21, Kanazawa, entre otros.

After earning his BFA and MFA in Oriental Painting from Seoul National University, Suh relocated to the United States to continue his studies at the Rhode Island School of Design and Yale University. Suh is informed by his personal experiences in his work, particularly his move from South Korea to the United States, as well as the specific domestic spaces where he has lived, including his childhood home in Seoul (where his father is well renowned in as a traditional Korean style painter), a house in Rhode Island where he lived as a student, and his apartment in New York.

Interested in the malleability of space in both its physical and metaphorical manifestations, Do Ho Suh constructs site-specific installations that question the boundaries of identity. His work explores the relation between individuality, collectivity, and anonymity.

The artist's work is included in numerous museum collections worldwide including the Museum of Modern Art, New York; Whitney Museum of American Art, New York; The Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Walker Art Center, Minneapolis; Tate, London; Leeum, Seoul; Artsonje Center, Seoul; Museum of Contemporary Art, Tokyo; Mori Art Museum, Tokyo; and 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, among many others. The artist lives and works in New York, London, and Seoul.





Esta publicación se terminó de imprimir
a las 6 p.m del 6 de diciembre de 2016.