

PROYECTOS DOS MIL TRECE

NC-arte es un programa de:



FundaciónNeme



Proyectos artísticos NC-arte 2013

© NC-arte

Carrera 5 # 26B - 76
Primera edición Bogotá, Colombia - 2013
(57-1) 282 1474 - 282 0973
nc-arte@nc-arte.org
www. nc-arte.org

ISBN 978-958-57203-7-4

Equipo NC-arte

Claudia Hakim
Tamara Zukierbraum
Carmen Muskus
Felipe Uribe
Juliana Ángel
Yuly Riaño
Tatiana Benavides

Coordinación editorial

NC-arte

Corrección de estilo

Liliana Tafur

Traducción

Clorinda Zea
Andrew Ütt

Fotografía general

Oscar Monsalve
Felipe Uribe
Banco de Archivos Digitales, Departamento de Arte,
Universidad de los Andes
Archivo de los artistas

Fotografía Fred Sandback, Esculturas y grabados

Fred Sandback Archive, pp. 24 - 27, 38, 43
All works by Fred Sandback © 2014

Fotografía LARA 2012

Mauricio Mendoza, pp. 52, 53, 55, 62, 63, 64, 66, 67, 76, 77, 87
Nicolás Consuegra, pp. 58 - 61, 65, 66, 74, 75, 80, 81, 84, 85, 89

Curadores invitados

Esculturas y grabados - Estate de Fred Sandback
LARA 2012 - Alexia Tala y José Roca
FOTOGRAFICA 2013 - FOTOMUSEO
Echar por tierra - Conrado Uribe
Naturaleza desmaterializada - Eduardo Serrano
Diagrama - María Iovino

Autores

Fred Sandback - EE.UU
Erika Martínez Cuervo- Colombia
Alexia Tala - Chile
Nelly Peñaranda - Colombia
José Roca - Colombia
Michael Wolf Studio - Hong Kong
Carolina Ponce de León - Colombia
Ana María Lozano - Colombia
Conrado Uribe - Colombia
Eduardo Serrano - Colombia
María Iovino - Colombia

Diseño y producción gráfica

Machete
Diego García, Alejandro Mancera Obando & Laura Cárdenas

Agradecimientos

Estate de Fred Sandback
Galería Cayón
Embajada de Estados Unidos en Colombia
ASIACITI Trust
Fundación Arteria
Graeme Briggs y familia
FOTOMUSEO
Fundación Bachué
Galería Luisa Strina
Fundación Neme
Chaidneme

Impresión.

Lineas Digitales LTDA
Calle 27A No.24 46
(+57) 316 876 40 92

NO-arte

Presentación

El mundo del arte es cada día más amplio, complejo y vigoroso. Crece de igual manera que la dinámica económica o la demográfica. Colombia no podía estar alejada de este panorama, y en los últimos años se ha convertido en uno de los destinos de interés para artistas, galeristas y coleccionistas, lo que le ha permitido consolidarse como un escenario latente del arte contemporáneo en América Latina, donde las prácticas de exposición, apreciación, y coleccionismo son cada vez más frecuentes y validadas.

Desde NC-arte, en tan solo tres años de gestión, nos hemos insertado en esta tendencia a partir de la realización de proyectos artísticos de talla mundial cuyas características responden principalmente a propuestas *in situ*. Al tiempo, hemos ido fortaleciendo estrategias de difusión y de mediación para la creación y formación de nuevos públicos con un proyecto educativo innovador. Vemos a nuestros visitantes como espectadores que participan activamente, que no solo observan sino que cuestionan y que reinterpretan la obra expuesta. Nos hemos enfocado en propiciar espacios de encuentro para intercambiar ideas y construir conocimiento.

La programación del año 2013 nos permitió contar con estupendas exhibiciones de reconocidos artistas internacionales y nacionales que hicieron que nuestra agenda estuviera variada y con un encanto especial.

Tuvimos la fortuna de inaugurar con el proyecto del artista norteamericano Fred Sandback, que se hizo posible gracias al apoyo de su *Estate*. Siendo la primera vez que se presentaban sus obras en el país, las salas de NC-arte se vieron envueltas por la sutileza de sus esculturas hechas en hilos, llevando al espectador a vivenciar un momento mágico.

En otra experiencia de trabajo conjunto albergamos la exposición de la primera versión de LARA (Latin American Roaming Art), un proyecto de Asiatic Trust, que se realizó en Colombia, como resultado de la residencia ar-

tística en la ciudad histórica de Honda de ocho artistas latinoamericanos —tres de ellos colombianos.

Participamos también de la V Bienal de fotografía, Fotográfica Bogotá 2013, con dos exhibiciones que se vieron simultáneamente: la del fotógrafo alemán Michael Wolf y la de la artista colombiana Ana María Rueda, dos propuestas diferentes en torno al paisaje.

A mediados del año, presentamos el proyecto *Echar por tierra* del artista colombiano Eduard Moreno, quien propuso una reflexión hacia la explotación minera actual con relación a las promesas de la modernidad.

Acogimos la exposición *Naturaleza desmaterializada*, una colectiva de cinco jóvenes artistas colombianos: Rodrigo Echeverri, Sair García, Miler Lagos, Saúl Sánchez y Óscar Danilo Vargas, que se reunieron para trabajar desde diversos enfoques alrededor de la naturaleza.

El cierre de este maravilloso año lo realizó el artista brasileño Marcio Galan interviniendo el espacio con sus *Diagramas*, que desafiaban la relación del espectador con la obra y ponían en juego lo perceptivo y lo sensorial.

Como memoria y testimonio de cada uno de los proyectos realizados en NC-arte, presentamos esta tercera publicación, que se entrega de manera gratuita en colegios, universidades, museos y demás entidades educativas. Un esfuerzo editorial que pretende convertirse en una fuente de referencia y consulta del arte contemporáneo.

Nuestro agradecimiento especial a cada uno de los artistas que nos deleitaron con sus creaciones, a los curadores que trabajaron en los proyectos y a todos los que nos acompañan y apoyan con su presencia constante; ese impulso diario nos permite continuar esta labor que cada día se vuelve más apasionante.

Los invitamos a seguir siendo parte de este gran sueño.

Claudia Hakim
Directora

Presentation

Each day, the art world is broader, more complex, and vigorous, growing in the same way as economic or demographic dynamics. Colombia could not be distanced from this panorama, in recent years it has converted into one of the most interesting destinations for artists, gallerists, and collectors, consolidating as a dormant scene for contemporary art in Latin America, where the practices of exhibition, appreciation, and collecting are increasingly more frequent and valid.

At *NC-arte*, we've grown into this tendency in only three years of production, through the creation of world class artistic projects whose characteristics respond principally to *in situ* projects. At the same time, we've strengthened outreach and mediation strategies for the creation and formation of new publics with an innovative educational project. We view our visitors as spectators that actively participate, not only observing but that question and reinterpret the exhibited work. We've focused on providing meeting spaces for exchanging ideas and building knowledge.

The programming in 2013 allowed us to count on stupendous exhibitions by recognized international and national artists that made our agenda varied and with a special charm.

We had the fortune to open with the project by North American artist Fred Sandback, made possible thanks to the support of his estate. Being the first time that his works were presented in this country, *NC-arte's* exhibition spaces were seen wrapped by the subtlety of his thread sculptures, bringing the spectator to experience a magical moment.

In another group work experience, we housed the exhibition of the first version of LARA (Latin American Roaming Art), a project by the Asiatic Trust, held in Colombia, as a result of the artistic residency in the historic city of Honda by eight Latin American artists—three of which are Colombian.

We also participated in the V Photography Biennial, Fotográfica Bogotá 2013, with two simultaneous exhibitions: that of the German photographer Michael Wolf and that of the Colombian artist Ana María Rueda, two different proposals about landscape.

Towards mid-year, we presented the project *Echar por tierra [Cast onto Earth]* by the Colombian artist Eduard Moreno who proposed a reflection towards current mining exploitation in relation to the promises of Modernity.

We also housed the exhibition *Naturaleza desmaterializada [Dematerialized Nature]*, a collective of five young Colombian artists: Rodrigo Echeverri, Sair García, Miler Lagos, Saúl Sánchez, and Óscar Danilo Vargas that came together in order to work about nature from diverse approaches.

The close of this wonderful year was made by the Brazilian artist Marcius Galan, intervening the space with his *Diagramas [Diagrams]* that challenged the relationship between the spectator and the work, bringing into play the perceptive and sensorial.

As a memory and testimony of each one of the projects created at *NC-arte*, we present this third publication that is freely delivered to elementary and high schools, universities, museums, and other educative entities. An editorial effort whose aim is to become a source of contemporary art reference and consultation.

Our special thanks to each one of the artists that delighted us with their creations, the curators that worked on the projects and to all those that accompanied and supported us with their constant presence; this daily impulse allows us to continue this labor that becomes more exciting each day.

We invite you to continue being part of this great dream.

Claudia Hakim
Director

UNO

ESCULTURAS Y
GRABADOS

**FRED
SANDBACK**

Enero 26|Marzo 2

p.12

DOS

LATIN AMERICAN
ROAMING ART

UN PROYECTO DE
ASIACITI TRUST

ADRIANA BUSTOS

LEYLA CÁRDENAS

**NICOLÁS
CONSUEGRA**

**XIMENA
GARRIDO-LECCA**

ROSARIO LÓPEZ

**ALEJANDRA
PRIETO**

CAIO REISEWITZ

PABLO URIBE

CURADURÍA

JOSÉ ROCA

ALEXIA TALA

Marzo 16|Abril 27

p.54

TRES

FOTOGRAFÍA
BOGOTÁ 2013

ARCHITECTURE OF
DENSITY

MICHAEL WOLF

BOSQUE SIN SOMBRA

**ANA MARÍA
RUEDA**

Mayo 4|Junio 15

p.104

CUATRO

ECHAR POR
TIERRA

**EDUARD
MORENO**

CURADURÍA

**CONRADO
URIBE**

Junio 29|Agosto 17

p.142

CINCO

NATURALEZA
DESMATERIALI-
ZADA

**RODRIGO
ECHEVERRI**

MILER LAGOS

SAIR GARCÍA

**SAÚL
SÁNCHEZ**

**OSCAR DANILO
VARGAS**

CURADURÍA

**EDUARDO
SERRANO**

Agosto 31|Octubre 5

p.182

SEIS

DIAGRAMA

**MARCIUS
GALAN**

CURADURÍA

MARÍA IOVINO

Octubre 26|Diciembre14

p.218



PROYECTO
EDUCATIVO

2013

p.264

OND

ESCULTURAS Y
GRABADOS

**FRED
SANDBACK**

Enero 26 | Marzo 2



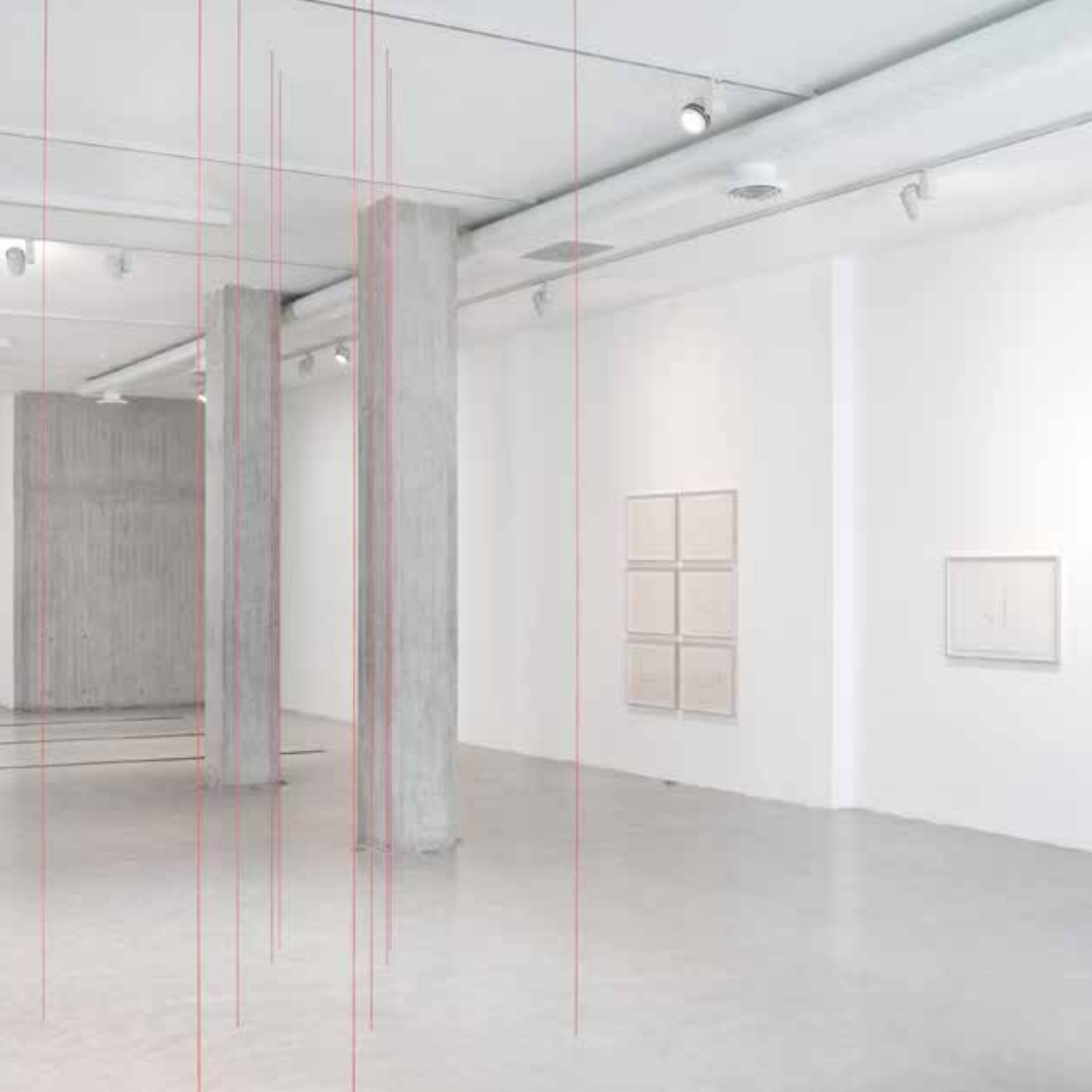








Sin título (Estudio escultórico,
construcción vertical de 10
partes) c.a.
1993 - 2013, hilo acrílico rojo.



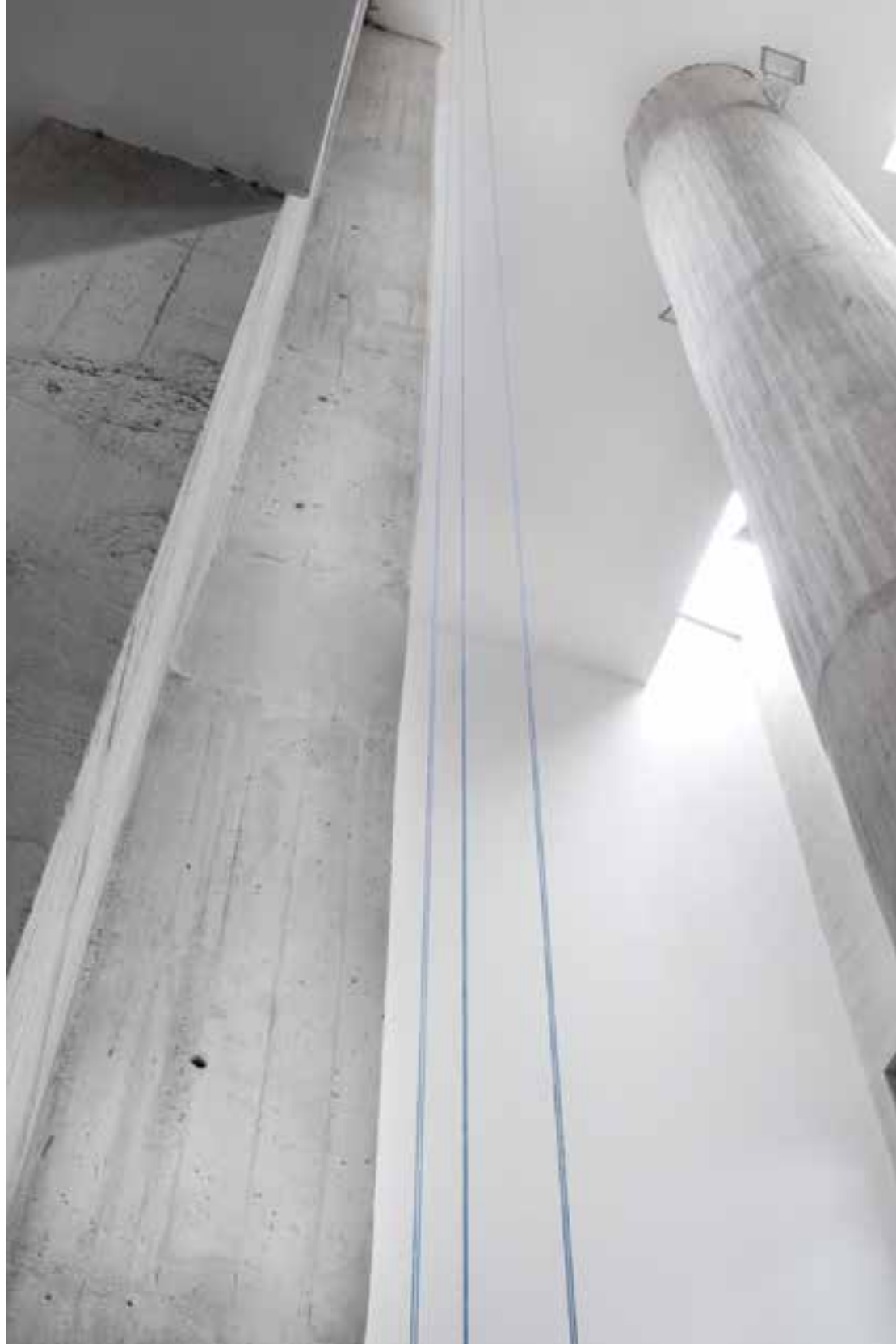


Sin título (Estudio escultórico, construcción vertical de 10 partes) c.a. 1993 - 2013, hilo acrílico rojo.

Sin título (Construcción inclinada de 6 partes) 1985, hilo acrílico rojo, azul y amarillo.



Sin título
(Construcción vertical
de 3 partes)
1980, hilo acrílico azul





Sin título
(Estudio escultórico,
seis ángulos rectos)
1976- 2013
hilo acrílico negro





Sin título
(Estudio escultórico, seis
ángulos rectos)
1976- 2013
hilo acrílico negro







Madre e hija (Estudio
escultórico dos
construcciones
triangulares)
2003, hilo acrílico negro y gris





Sin título
1977, serigrafía sobre papel
19 x 19 cm



Sin título
1979, litografía sobre papel japonés
24.1 x 24.1 cm



Sin título (estudio
escultórico, relieve de pared
negro) 2003-2006, acrílico
negro sobre madera.
91.4 x 173.4 cm





First Sandback

1960-1965

Several lines of text, likely a description of the artwork or exhibition.



Comentarios de Fred Sandback

“El arte minimalista, eso es solo un término y para mí no es apropiado, como expresión. Se podría hablar del mismo modo de arte maximalista. La luz, el espacio, los hechos, todo esto está allí. Pero claro, todo esto tiene mucho que ver con el punto de vista personal del observador”.

De una entrevista publicada en alemán en “Fred Sandback: Licht, Raum, Tatsachen.” Neue Rhein Zeitung, julio 4, 1969.

“No hay ningún programa en mi obra. No evoluciona de mala a mejor o de más simple a más compleja. De otro lado, siempre es diferente. Entonces, en lugar de decir que he hecho algo nuevo, digo que he hecho algo más.”

Escrito a comienzos de los años setenta y publicado por primera vez en “Fred Sandback” Nueva York: Zwirner & Wirth, Lawrence Markey, 2004, p.1, 36.

“La escultura tiene una tendencia a empantanarse en su propia materialidad. No estoy particularmente fascinado con los materiales como tal, y las líneas de colores me parecen bastante

neutras como material para trabajar; algo que no desvía situaciones más complejas.”

Publicado en inglés e italiano en “Flash Art”, n.º 40 (marzo-mayo de 1973), p.14.

“Siempre me he resistido a escribir, porque existe esa necesidad que todos parecen tener de la validación verbal o conceptual del arte, lo cual a mí no me interesa en absoluto. Tal vez intento ser demasiado específico al respecto. Específicamente, mi obra es lo que es. En la medida que es exitosa, no se puede desbaratar”.

Borrador de notas para incluir en el catálogo publicado por Kunstraum, Munich 1975.

“Hoy, el término escultura más o menos cubre una multitud de cosas. Yo solo lo uso porque está allí. Mis esculturas tienen que ver con situaciones tridimensionales complejas. Yo las considero como mi forma particular de complicar y articular la situación dada, el espacio existente...”.

Publicado en alemán “Fussgängers Skulpturen. Ein

Interview von Ingrid Rein mit dem Minimal-Art-Künstler Fred Sandback.” Noviembre 1975, p.9-10.

“Yo deseaba una situación más pedestre, quería que la situación del arte fuera más o menos congruente con el mundo cotidiano”.

“...la configuración específica del espacio con frecuencia es un reto importante. Y cuando la obra está ordenada, refleja una combinación particularmente adecuada con el contexto existente o dado... Bueno no para controlarlo –esa es la palabra equivocada– sino para colaborar con él, para coproducir con él”.

“Los grabados realmente son grabados. Siempre se sirven de motivos esculturales, pero más allá, son propiamente gráficos. Se entienden en sí mismos primero como gráficos y solo en segundo lugar como un sistema de representación o documentación”.

“Siempre me parece duro sentarse y describir una intención específica que informa una obra dada —su color, sus proporciones, su ubicación, su ocurrencia en el tiempo son aspectos de su

intención. Esta obra obviamente no tiene intenciones que van más allá en el sentido de representar una referencia a una situación distinta que está allí, o detrás del lienzo, o en alguna otra parte. Sus intenciones se enfocan en sí mismas, alrededor de la ubicación de su presencia física”.

Publicado en “The Art of Fred Sandback: A Survey”, (Champaign-Urbana, Illinois: Krannert Art Museum, University of Illinois, 1985).

“... Las esculturas se dirigen al espacio particular y al tiempo que ocupan, pero puede ser que la situación más completa que persigo solo se construye en el tiempo, lentamente, con esculturas individuales como sus partes constitutivas. No siento que una vez que la pieza está hecha, se terminó. Continúo trabajando con esquemas y formatos más viejos y, con frecuencia, comienzo a sacarles lo que quiero solo después de trabajarlas muchas veces. Aunque la misma subestructura se puede usar muchas veces, cada vez aparece bajo una nueva luz. Es la medida del relativo éxito de una pieza, no necesariamente que surja una nueva estructura, sino que una estructura familiar logra, en su manifestación presente, una vibración o actualidad particular.

Parece funcionar mejor cuando el formato está tan totalmente internalizado y dado por hecho que no demanda mucho de mi preocupación activa(...) es más como una herramienta o una nota musical con la que puedo jugar hasta que me salga bien. Hay mucho tire y afloje en estas piezas”.

“La línea es un medio para mediar la calidad o el timbre de una situación y tiene una estructura que es rápida y abstracta y más o menos pensable, pero es la tonalidad o, si se quiere, la integralidad de una situación; eso es lo que quiero decir. Mis intrusiones son generalmente modestas, quizás porque parece que es en aquel primer momento cuando las cosas comienzan a fusionarse que es interesante.

...Alrededor de 1968, un amigo y yo acuñamos la frase ‘espacio pedestre’, que parecía ajustarse al trabajo que hacíamos en el momento. Por supuesto, no buscábamos el espacio de la pintura ni de la escultura, en la mayor parte. El espacio pedestre era literal, plano y cotidiano. La idea era tener la obra allí, junto con todo lo demás del mundo, no en un pedestal especial. El término también involucraba la idea de utilidad, que una escultura estaba allí para participar activamente, con destellos utópicos del arte y la vida que cohabitan felizmente”.

Publicado en inglés y alemán en “Fred Sandback: Sculpture, 1966–1986”, (Munich: Fred Jahn, 1986), pp.12–19.

“... Yo sí quería trabajar de manera volumétrica, hacer algo que no fuera danza ni teatro. Había una motivación escultural, y si los métodos disponibles para satisfacer esa motivación, ya fueran piedra o acero o lo que fuera, parecían inapropiados, entonces simplemente conectar las cosas podría llenar esa carencia. Encontrar un vocabulario que permite que se haga algo, algo diferente...”

“... No trato de transformar esta galería y hacer de ella algo nuevo. Mi intención es utilizar el espacio, lograr una coproducción entre él y mis intenciones; respetar sus particularidades”.

Entrevista en Colonia el 11 de enero de 1992, publicada inicialmente en francés en “Sans Titre, Bulletin d’Art Contemporain” (Lille, France), n.º 16 (enero-marzo 1992), pp.1–2.

“... Uso el color de maneras simples y constructivas—para lograr que una pieza sea más recesiva o agresiva, más fuerte o más blanda, más cálida o más frágil— y equilibrar las relaciones entre varias piezas al coexistir unas con otras y con un ambien-

te en particular. El color prestó su servicio desde el comienzo”.

Publicado en “Art in America 85”, n.º 5 (mayo 1997), pp. 86–93, 143.

“A lo largo de los años he preferido el título ‘escultor’. Me gusta su sentido terrenal, que me lleva a mi amor temprano por la escultura de Miguel Ángel, Rodin, y Henry Moore, por ejemplo.

No obstante, desde muy temprano, dejé el modelo de tales volúmenes esculturales discretos a cambio de una escultura que se convirtió menos en una cosa misma, por una interfaz entre mí, mi entorno y los demás que poblaban ese entorno construido por delgadas líneas que dejaban suficiente espacio para moverse a través y alrededor de ellas. Seguían siendo escultura, pero menos densa, con una ambivalencia entre el exterior y el interior. Un dibujo habitable”.

“... Este contenido, debido a su naturaleza, se resiste a la explicación verbal”.

“Cualquier artillería filosófica, histórica o literaria que yo traiga al trabajo, no es útil para el arte de tratar de estirar una línea entre dos puntos. En ello estoy solo y mudo”.

Publicado en “Here and Now: Fred Sandback”, (Leeds: Henry Moore Institute, 1999)

“... Mi estudio en New Hampshire fue atacado por ratones. Y los ratones encontraron un agujero en el piso, así que todas las distintas líneas de color fueron a dar al agujero del piso y desaparecieron. Entonces, durante un invierno, cada vez que llevaba un poco de madera, encontraba un nido en la pila de leña, y claro, toda esta cosa de colores parecía muy intencional. Había un ratón Bauhaus y un ratón Miami y todo esto me pareció muy divertido. Mi color significa más para mí que para los ratones, pero sí que aprecié el color de ellos”.

“... No creo que una obra pueda lograr nada parecido a lo que quisiera llamar plena definición sin un lugar determinado en el tiempo. En el cajón tiene que existir de alguna forma como un esquema muy específico; y no creo que mi estética sea necesariamente preferible a la de otros en cuanto a la interpretación de esto. Es como una partitura”.

“... Desde un punto de vista más prosaico, y cuando comencé a trabajar, pensé: ‘Bueno, más vale que produzca algo significativo, esto no es suficiente’.

Hay la tendencia a pensar que cuatro pancakes son mejores que tres. Pero he llegado a sentirme más cómodo con esto”.

Conversación, 6 de octubre de 2001, en Chinati Foundation, Marfa, Texas, en la inauguración de “Fred Sandback: Sculpture”. Publicado inicialmente en inglés y español en “Chinati Foundation Newsletter” (Marfa, Texas) 7 de octubre de 2002, pp.26–32.



Sandback's writings

“Minimal Art—that’s just a term, and for me it’s inappropriate as an expression. You could just as easily speak of Maximal Art. Light, space, facts are involved. But of course that has a lot to do with the viewer’s personal standpoint”.

From an interview first published in German in “Fred Sandback: Licht, Raum, Tatsachen.” *Neue Rhein Zeitung*, July 4, 1969.

“There isn’t any program in my work. No going from worse to better or simpler to more complicated. On the other hand it’s always different. So instead of saying I’ve made something new, I’ll say I’ve made something more”.

Written in the early 1970s, first published in *Fred Sandback*, (New York: Zwirner & Wirth, Lawrence Markey, 2004), pp. 1-36.

“Sculpture has a tendency to get bogged down in its own materiality. I’m not particularly fascinated by materials as such, and colored lines seem fairly neutral as a material to work with, something that won’t sidetrack more complex situations”.

Published in English and Italian in *Flash Art*, no. 40 (March-May 1973), p. 14.

“I’ve always balked at writing anything because there’s this need that everyone seems to have for the conceptual or verbal validation of art which doesn’t interest me at all. Maybe I’m trying to get too specific about it. Specifically, my work just is what it is. To the extent that it’s successful, you can’t take it apart”.

Draft notes for inclusion in catalogue published by the *Kunstraum*, Munich 1975.

“Today the term sculpture more or less covers a multitude. I just use it because it’s there. My sculptures have to do with complex, three-dimensional spatial situations. I regard them as my particular way of complicating and articulating the given situation, the existing space...”.

Published in German as “Fussgängerische Skulpturen. Ein Interview von Ingrid Rein mit dem Minimal-Art-Künstler Fred Sandback.” *Du* (November 1975), pp. 9-10.


“I wanted to open the situation up more, and I wanted a more pedestrian situation—I wanted the art situation to be more or less congruent with the everyday world”.

“... the specific configuration of a space is often very much of a challenge. And when the work is in order it reflects a particularly sympathetic combination with the existing context or given... Well, not to control it—that is the wrong word—but to cooperate with it, to coproduce with it”.

“The prints really are prints. They always make use of sculptural motifs, but beyond that they are properly graphics. They are dealing with themselves first as graphics and only secondarily as a system of representation or documentation”.

“It always seems tough to sit down and describe a specific intention which informs a given work—its color, its proportions, its place, its occurrence in time are aspects of its intention. This work obviously doesn’t have intentions that go beyond it in the sense of depicting something, or making a reference to a different situation which is over there, or behind the canvas, or someplace





else. Its intentions center themselves around the location of its physical presence”.

Published in *The Art of Fred Sandback: A Survey*, (Champaign-Urbana, Illinois: Kranert Art Museum, University of Illinois, 1985).

“...The sculptures address themselves to the particular space and time that they’re in, but it may be that the more complete situation that I’m after is only constructed in time slowly, with the individual sculptures as its constituent parts. I don’t feel that once a piece is made, then it’s done with. I continue to work with older schemata and formats, and often begin to get what I want out of them only after many reworkings. Though the same substructure may be used many times, it appears each time in a new light. It is the measure of the relative success of a piece, not necessarily that a new structure emerges, but that a familiar one attains, in its present manifestation, a particular vibrancy or actuality. It seems to work best when the format is so fully internalized and taken for granted that it doesn’t demand much of my active concern(..)” it’s more like a tool or a musical note that I can push around until I get it right. There’s a lot of push and pull in these pieces.

“The line is a means to mediate the quality or timbre of a situation, and has a structure which is quick and abstract and more or less thinkable, but it’s the tonality or, if you want, wholeness of a situation that is what I’m trying to get at. My intrusions are usually modest, perhaps because it seems like it’s that first moment when things start to coalesce that is interesting.

... Around 1968, a friend and I coined the term “pedestrian space,” which seemed to fit the work we were doing at the time. It certainly wasn’t painting’s space that we were after, nor that of sculpture, for the most part. Pedestrian space was literal, flat-footed, and everyday. The idea was to have the work right there along with everything else in the world, not up on a spatial pedestal. The term also involved the idea of utility—that a sculpture was there to be engaged actively, and it had utopian glimmerings of art and life happily cohabiting”.

Published in *English and German in Fred Sandback: Sculpture, 1966–1986*, (Munich: Fred Jahn, 1986), pp. 12–19.

“... I did want to work in a volumetric way, to do something that wasn’t dance or theatre. There was a sculptural motiva-



tion, and if the methods available to satisfy that motivation, be that stone or steel or whatever else, seemed inappropriate, then perhaps just connecting things could fill that lack. To find a vocabulary that allows one to do something, something different...”

“... I’m not trying to transform this gallery and make something new out of it. My intention is to utilize the space, to bring about a co-production between it and my intentions, to respect its particularities”.

Interview in Cologne on January 11, 1992, first published in French in *Sans Titre, Bulletin d’Art Contemporain* (Lille, France), no. 16 (January–March 1992), pp. 1–2.

“... I use color in simple constructive ways—to make a piece more recessive or aggressive, louder or softer, warmer or more brittle—and to balance the relationships that various pieces have as they coexist with each other, and with a particular environment. Color did service from the beginning”.

Published in *Art in America* 85, no. 5 (May 1997), pp. 86–93–143.

“Over the years I have preferred the title ‘sculptor’. I like the groundedness of it, referring back to my early love for the

sculpture of Michelangelo, Rodin, and Henry Moore, for example.

Early on, though, I left the model of such discrete sculptural volumes for a sculpture which became less of a thing-in-itself, more of a diffuse interface between myself, my environment, and others peopling that environment, built of thin lines that left enough room to move through and around. Still sculpture, though less dense, with an ambivalence between exterior and interior. A drawing that is habitable”.

“... This content, because of its nature resists verbal explication.

Whatever philosophical, historical, or literary artillery I bring to the workplace, it is of no assistance in the art of trying to stretch a line between two points. In that I am alone and voiceless”.

Published in *Here and Now: Fred Sandback*, (Leeds: Henry Moore Institute, 1999)

“... My studio up in New Hampshire was raided by mice. And the mice found a hole in the floor so all of these various lines of color went to the hole in the floor and disappeared. So one winter, every time I took an armload of wood, I would find a nest in the woodpile and of course, all of this color stuff looked very intentional. There was a

Bauhaus mouse and there was a Miami mouse, and I got a real kick out of that. My color means more to me than I think it meant to the mouse, but I appreciated theirs.

“... I don’t think a work can reach anything like what I’d want to call a full definition without a specific place in time. In the drawer it has to exist in some form as a very well specified schema and I don’t think that my aesthetics are necessarily preferred to anyone else’s in terms of interpreting this. It’s like a piece of sheet music”.

... From a more prosaic point of view, and over the initial years of working, I thought, “Well, I better deliver the goods, this is not enough”. So there’s the tendency to think that four pancakes are better than three. But I’ve gotten a little more at ease with that”.

Conversation on October 6, 2001, at the Chinati Foundation, Marfa, Texas, on the occasion of the opening of Fred Sandback: *Sculpture*. First published in English and Spanish in *Chinati Foundation Newsletter* (Marfa, Texas) 7 (October 2002), pp. 26–32.



Sin título
1970, serigrafía sobre papel
50 x 68 cm

La contundencia de la línea y la poderosa presencia del vacío

Por Erika Martínez Cuervo

*Una línea tiene un sentido
Un punto de origen y un punto de terminación
Una línea es también una entidad discreta que
existe por completo al mismo tiempo.¹*

Hay más de una manera de dibujar una línea.²

[Si hay algo que va a estar presente en este texto es una especie de susurro, la voz del artista de fondo diciéndonos cosas sobre su experiencia con el arte, sobre su hacer. También su silencio, tan íntegro como sus creaciones. Las referencias a sus notas y las respuestas que dio en algunas entrevistas resultan claves para revisar las particularidades de su trabajo. Un susurro que da sentido a los pedazos

1 Fred Sandback, *Untitled* (comienzos de 1970), publicado en *Fred Sandback* (New York: Zwirner & Wirth, Lawrence Markey, 2004), n.p., reimpresso en *Fred Sandback*. Vaduz: Kunstmuseum Liechtenstein; Edinburgh: Fruitmarket Gallery; Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Bordeaux: capc Musée d'Art Contemporain; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005, p.89, en adelante, *Vaduz*. Los escritos del artista y sus entrevistas también se encuentran en la página web del Archivo Fred Sandback, www.fredsandbackarchive.org.

2 Fred Sandback, *Untitled* (comienzos de 1970), publicado en *Fred Sandback* (New York: Zwirner & Wirth, Lawrence Markey, 2004), n.p., re-impresso en *Fred Sandback*. Vaduz: Kunstmuseum Liechtenstein; Edinburgh: Fruitmarket Gallery; Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Bordeaux: capc Musée d'Art Contemporain; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005, p.89, en adelante, *Vaduz*. Los escritos del artista y sus entrevistas también se encuentran en la página web del Archivo Fred Sandback, www.fredsandbackarchive.org.

que a continuación se ensamblan en una suerte de narración sobre el valor y la esencia de su obra].

Escribir sobre Fred Sandback es acercarse de una manera íntima a su particular forma de entender el arte y, sobre todo, el espacio y el tiempo. Sus esculturas entregan parte de su misticismo creativo y de la concentración con la que observó el mundo, ese que tradujo en sutiles líneas hechas con hilos tensados que “seducen” al público y que en un punto le devuelve cierta ingenuidad a la mirada. Colombia tuvo por primera vez la oportunidad de ver un proyecto del artista neoyorquino en la exposición *Esculturas y grabados*, donde la fuerza de la forma y el color se apoderó del edificio de la fundación NC-arte.

Fred Sandback (1943 – 2003) estudió Filosofía y luego hizo su Maestría en Escultura en la Universidad de Yale, de donde se gradúo en 1969. Su trabajo como artista se consolida en la década del sesenta, periodo en el que emergen las apuestas minimalistas con las que ha sido identificado; sin embargo, él no se sintió vinculado con ese fenómeno y desarrolló su obra de manera independiente y con la concentración que esta le exigió, sin preocuparse por catalogaciones o por seguir tendencia alguna. Esto sin querer decir que no observó el trabajo de otros artistas pues en varias de las entrevistas que concedió resaltó la importancia de los grandes maestros de la escultura y de algunos colegas de su tiempo con los que mantuvo diálogos críticos sobre el arte y la vida misma.

Sus obras se han presentado en varias exposiciones alrededor del mundo y hacen parte de

distinguidas colecciones.³ El trabajo de Sandback fue reconocido por Dia Art Foundation, institución que en 1981 creó el Museo Fred Sandback, en Winchendon-Massachusetts y que estuvo abierto hasta 1996. Actualmente la fundación mantiene una exhibición permanente de sus obras en Dia Beacon. Las construcciones de Sandback aparecen en los espacios como presencias sutiles, hechas de líneas tridimensionales que simulan la experiencia de estar al interior de un dibujo, incluso en un punto es como sumergirse en el vacío y experimentarlo, ser testigos de su existencia.⁴

Esculturas y grabados (el proyecto y la experiencia)

El proyecto *Esculturas y grabados* se hace posible en NC-arte luego del proceso de investigación que realizó el *Estate* que maneja el legado del artista. En octubre de 2012 un representante del *Estate* viajó a Bogotá para conocer el espacio de NC-arte, durante varias jornadas estuvo estudiando las características físicas del lugar: sus dimensiones, su materialidad, su resistencia, las entradas de luz, el recorrido de las instalaciones eléctricas, los conductos del agua, etc.; observación aguda que le sirvió de plataforma para discutir con el resto del equipo si era factible realizar la exposición

3 Aparte de la Dia Art Foundation estas son algunas de las colecciones que albergan sus obras: Centre Georges Pompidou, Paris; Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel; Museum of Modern Art, New York; Pinakothek der Moderne, Munich.

4 Ese “sumergirse” evoca la idea del cineasta japonés Akira Kurosawa desarrollada en su película *Sueños* (1990), donde por los efectos que hace posible el lenguaje cinematográfico el protagonista se introduce en una de las pinturas de Van Gogh. Lo interesante es que Sandback lo logra en el espacio mismo de la exhibición con elementos simples pero contundentes. El espectador está dentro de un dibujo en tres dimensiones.

o no. El *Estate* siempre hace una visita previa al lugar cuando alguna organización solicita una exposición, se realiza para estar seguros de que el espacio propuesto resulta apropiado, y que todos los involucrados entiendan lo que un proyecto exige si este se llega a ejecutar. Cuestiones y responsabilidades prácticas que se abordan antes de que la obra llegue al lugar de la muestra.

Se hace evidente así el grado de detalle con el que se realiza cada etapa del proceso, decidir cuáles obras son las indicadas para instalar en cada espacio requiere del análisis de todos los aspectos que exige la naturaleza del montaje y la precisión que este encarna. El *Estate* se preocupa por la integridad de la obra, y eso significa que las intenciones del artista se siguen al pie de la letra. Se hace un archivo documental para cada exhibición, con la información necesaria para las instalaciones futuras. En muchos casos las esculturas son flexibles en cuanto a sus dimensiones (el tamaño general se decide según el espacio particular), pero la relación entre los elementos es fija.

En NC-arte se montaron diecinueve piezas, ocho en la primera planta y once en la segunda entre esculturas y obras gráficas. La exposición representó una apuesta de alto nivel que le entregó al público local la oportunidad de apreciar y disfrutar la obra del artista. El *Estate* selecciona proyectos adecuados que presentan el arte al público, en particular a quienes no han tenido la posibilidad de experimentar el trabajo de cerca. Esta naturalmente favoreció la introducción de la obra de Sandback al público de Bogotá y la colaboración con NC-arte. La exhibición tuvo el potencial para iniciar un diálogo, ofreciendo una experiencia directa con la obra de Sandback en circunstancias ideales. El *Estate*, luego de la experiencia, reconoció que NC-arte es un lugar notable para trabajar. El hecho de que el edificio tenga diferentes alturas y espacios abiertos brinda alternativas interesantes para la instalación de las esculturas. Para el equipo, una gran ventaja fue la forma maravillosa con que la luz natural incidía en el

espacio y que las proporciones de la estructura física son generosas, pero no abrumadoras.

Fue así como la disciplina y rigurosidad del *Estarte* y la disposición y el trabajo profesional del equipo de NC-arte configuraron la simbiosis ideal para el desarrollo de una investigación conceptual y material que produjo un resultado impecable en términos de montaje.

Algunas de las obras

Una escultura hecha con solo unas pocas líneas puede parecer muy purista o geométrica al principio. Mi trabajo no es ninguna de estas cosas. Mis líneas no son destilaciones o refinamientos de la nada. Ellas son simples hechos, cuestiones de mi actividad que no representan nada más allá de sí mismas. Mis piezas se ofrecen como situaciones concretas y literales, y no como indicaciones de cualquier otro tipo u orden.⁵

(Fred Sandback. Statement 1977)

Resultaría imposible hacer un recorrido completo de la exposición *Esculturas y grabados* a través de estas páginas, lo que si es factible es concentrarse en algunas de las piezas que se montaron y en la forma en que estas aparecían frente a los ojos del espectador. Las esculturas de Sandback cohabitan con el espacio, con las características arquitectónicas del mismo, sus formas no las desplazan sino que por el contrario las integran; en este sentido, sus exposiciones construyen una especie de “imagen total” lograda por la condición tridimensional de las líneas que las componen y por la manera en que todas las piezas se consolidan en el espacio.

Sin título (Estudio para escultura, Construcción vertical en diez partes) ca. 1993 - 2013 [Ver p.13], una construcción hecha con hilos rojos que se instaló en el medio de la primera planta del edificio,

resultaba imponente y esbelta y era la pieza que por su color llamaba la atención al ingresar al lugar. Diez hilos verticales con los que el espectador daba inicio a una experiencia en la que el cuerpo penetraba el vacío que contenía cada una de las esculturas.

De fondo *Sin título (Estudio para escultura, Construcción en seis ángulos rectos)*, 1976 - 2013 [Ver p.18-19], una estructura constituida por seis ángulos rectos hechos con hilo negro y que se tomó la parte posterior del espacio, verticales de piso a techo y horizontales paralelas a la superficie del suelo entregaban poder a “la línea” como elemento formal, como presencia. Percibir las dos piezas desde un ángulo en el que se pudiera apreciar su interacción reforzaba ese entendimiento del todo por el que apostó Sandback con su trabajo.

En una de las paredes del primer piso estaban colgadas seis piezas gráficas donde de nuevo la línea era protagónica, dispuestas por pares en sentido vertical simulaban una idea de secuencia simple, casi la representación del movimiento cuadro a cuadro de una figura, aunque en realidad era más un efecto óptico que la configuración de una forma específica. El montaje de las obras gráficas en las salas resultó clave para el espectador, pues al observar la exposición en su totalidad, la conexión entre ambos lenguajes visuales potenció la percepción de las formas puestas en juego.

La composición de la obra *Sin título (Estudio para escultura, Mikado) 2002 - 2008* [Ver p. 34] aludía al ancestral juego de origen budista de los Palillos chinos o Mikado, un juego donde los participantes retan habilidades de motricidad fina y coordinación. La pieza era una intervención constituida por líneas de hilo negro templadas de un punto a otro con distintos ángulos de inclinación (que imitaban la forma con la que los palitos chinos caen cuando se lanzan para dar inicio al juego) sobre la superficie de la pared; unas líneas-fragmento que construían una bella imagen al entrar en diálogo con las

⁵ Fred Sandback, *Untitled* (1977), publicado en *Plan and Space* (Ghent: Proka, 1977), n.p., reimpresso en *Vaduz*, p.106.

ventanas del lugar y con la luz natural que incidía en el mismo. Este dibujo hecho de hilos se apropió del muro que hizo las veces de soporte y conectó las obras del primer piso con las del segundo en un acto exquisito que reforzó la experiencia visual de esa idea de “imagen total” referida en un párrafo anterior.

La interacción con las obras resultó fascinante para el público, el poder “entrar y salir de las piezas” fue una experiencia única para visitantes de distintas edades y procedencias, más allá del asunto estético la exposición incitaba a hacerse preguntas sobre el espacio, el hecho mismo de observar o acerca de la capacidad que tiene el cuerpo de percibir con todos los sentidos activados. De otra parte, el espacio de la exposición hizo las veces de aula para niños y adolescentes, y las visitas guiadas involucraron actividades novedosas que fueron posibles por la naturaleza misma de la obra de Fred Sandback; en últimas, experimentos de carácter lúdico que concedieron un valor agregado a la exhibición.

En una entrevista que Stephen Prokopoff hizo al artista en 1985⁶, Sandback expresó que su primera construcción con la línea fue ejecutada hacia 1966, luego cuando el entrevistador le preguntó si podía recordar algunas de las ideas que lo impulsaron a dar ese salto creativo, el artista respondió: “Tal vez algunas intenciones perversas. Quería hacer algo sin un interior, al menos en el sentido de lo que una escultura convencional tiene en su interior. Yo no quería un volumen encerrado por una superficie. Un chiste de George Sugarman (artista y amigo de Sandback) que se refería a la idea de “deshacerse de todo” precedió a la primera pieza (...). También hubo interminables conversaciones con los escultores Dan Edge, Adrian Hall y Charlie Wilson”. Esta idea se reafirma en un aparte del texto de sala de *Esculturas y grabados* que

también alude a una manifestación de Sandback: “He dejado el modelo de estos volúmenes escultóricos discretos (refiriéndose a la escultura académica) para dar paso a una escultura que se ha convertido menos en un objeto en sí mismo y más en una interfase difusa entre mi entorno, las personas que lo habitan y yo(...) un dibujo que es habitable”.⁷

En las obras de Sandback no hay progresión. Cada obra es una unidad, un hecho plástico que está ahí, evidentemente hay una relación que surge una vez todas las obras están instaladas, pero la constitución de “esa imagen total” se fundamenta en la fuerza que mantiene la individualidad de cada pieza en el espacio. Los hilos limitan el vacío, operan como un pensamiento de lo escultórico que viene del estudio de lo etéreo como materia, el artista hace presencias con elementos simples, casi intangibles.

Pensar en Fred Sandback implica evocar a un artista que integró a su producción conocimientos de diversas disciplinas, exige entender que su trabajo estético fue el resultado de “reelaboraciones” y procesos de *búsqueda conscientes*. Es observar estructuras que potencian formas elementales a las que él liberó de valores que excedían su ser. Es quedarse en frente de las líneas tirantes de color hechas de hilo con las que Sandback configuró un particular entendimiento del espacio.

6 Fred Sandback, citado en “An Interview: Fred Sandback and Stephen Prokopoff” (1985), publicado in *The Art of Fred Sandback: A Survey* (Champaign-Urbana, Illinois: Krannert Art Museum, University of Illinois, 1985), reimpresso en *Vaduz*, p.108-109.

7 Fred Sandback, *Untitled* (1998), publicado en “Here and Now: Fred Sandback” (Leeds: Henry Moore Institute, 1999), n.p., re-impreso en *Vaduz*, p.152



The Forcefulness of the Line and the Powerful Presence of the Void

By Erika Martínez Cuervo

*A line has direction
A point of origin and a point of termination
A line is also a discrete entity which
exists altogether at the same time.¹*

There is more than one way to draw a line.²

[If there is anything that will be present in this text, it is a sort of whisper, the voice of the artist in the background telling us things about his experience with art, about creation. There is also his silence, one as complete as his creations. The references to his writings and his replies in interviews are key to the sensibility of his work.]

To write about Fred Sandback is to approach intimately his unique way of understanding art, and above all space and time. His sculptures bring forth part of his creative awareness and the concentration with which he observed the world, the world that he translated into subtle lines made with taut yarn, “seducing” the viewer and restoring a certain

innocence to the act of observation. For the first time Colombia had the opportunity of observing a project by this New York artist in the exhibition *Esculturas y grabados*, where the strength of form and color took over the building that houses Fundación NC-arte.

Fred Sandback (1943–2003) studied philosophy at Yale University and then took his Master’s degree at Yale School of Art and Architecture, graduating in 1969. His work as an artist consolidated in the late 1960s, when Minimalism—with which he is sometimes identified—emerged. However, he did not feel linked to this phenomenon and developed his work independently and with the concentration that it required, without following any tendency. This is not to say that he did not observe the work of other artists; in several interviews he underscored the significance of the great masters of sculpture, and of some colleagues of his own time. Obviously, he lived and worked in New York, among an international community of artists, but he was a reticent person, his artwork reveals this.

His works have been shown in various exhibitions internationally and are part of distinguished collections;³ Sandback’s work was supported by the Dia Art Foundation, which maintained the Fred Sandback Museum in Winchendon, Massachusetts, between 1981 and 1996. The foundation now has a permanent exhibition of his works at Dia: Beacon. Sandback’s subtle presences, made with lines

1 Fred Sandback, “Untitled” (early 1970s), published in *Fred Sandback* (New York: Zwirner & Wirth, Lawrence Markey, 2004), n.p., reprinted in *Fred Sandback*. Vaduz: Kunstmuseum Liechtenstein; Edinburgh: Fruitmarket Gallery; Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Bordeaux: capcMusée d’art contemporain; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005, p. 89, hereinafter *Vaduz*. The artist’s collected writings and interviews are also available at the Fred Sandback Archive’s website, www.fredsandbackarchive.org.

2 Fred Sandback, quoted in “An Interview: Fred Sandback and Stephen Prokopoff” (1985), published in *The Art of Fred Sandback: A Survey* (Champaign-Urbana, Illinois: Krannert Art Museum, University of Illinois, 1985), reprinted in *Vaduz*, p. 111.

3 Aside from Dia Art Foundation, Sandback’s work is in many museum collections including Centre Georges Pompidou, Paris; Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel; Museum of Modern Art, New York; Pinakothek der Moderne, Munich.

simulate the experience of being inside a drawing; at some point it is like submerging oneself into the void and experiencing it, witnessing its existence.⁴

Esculturas y grabados (Sculptures and Prints): The Project and the Experience

The project *Esculturas y grabados* at *NC-arte* was realized following research carried out by the Fred Sandback Estate, which manages the legacy of the artist. In October, 2012 an Estate representative traveled to Bogotá to see the space at *NC-arte* and examine its physical characteristics, its dimensions, its materiality, its resistance, the light, the architectural specifics (electrical services, etc.); this detailed observation was required to determine if it was feasible to mount the exhibition. The Estate always conducts site visits to ensure that the proposed space is appropriate and that all those involved understand what the project entails, if it is to be carried out; practical issues and responsibilities are addressed before the works arrive at the exhibition venue.

The degree of detail with which each stage of the process is carried out is evident; deciding which works are appropriate for each space requires an understanding and analysis of all aspects. The Estate is concerned above all with the integrity of

the work, so that the intentions of the artist are followed precisely. A documentary archive is made for each exhibition, providing the information necessary for future installations. In many cases the sculptures are flexible in terms of their dimensions (the overall size is determined by a particular space), but the relationship between the elements is fixed.

At *NC-arte* nineteen artworks, including both sculptures and prints, were assembled; eight on the first floor and eleven on the second. The exhibition gave the public the opportunity to appreciate and enjoy the artist's work. The Estate selects suitable projects to present Sandback's art to an audience, especially one that has not previously experienced the work closely. This considered agenda naturally favored the introduction of Sandback's work to the Bogotá audience and cooperation with *NC-arte*. The exhibition had the potential of initiating a primary dialogue, offering a direct experience with Sandback's work in ideal circumstances. The Estate recognized that *NC-arte* is a remarkable place. The building has different ceiling heights and open spaces that provide interesting possibilities for the sculptures' installation. Moreover, a great advantage was the marvelous light in the space, and the proportions and scale of the physical structure are generous but not overwhelming.

Thus, the discipline and rigor of the Estate and the professionalism of the *NC-arte* team created the ideal symbiosis for the development of a conceptual and material investigation that produced an impeccable result.

4 This "submerging" evokes the idea of the Japanese filmmaker, Akira Kurosawa, as developed in his film *Dreams* (1990), where, thanks to cinematic effects, the protagonist enters a van Gogh painting. What is interesting here is that Sandback achieves this in the very space of the exhibition, with simple but compelling elements. The spectator is "inside" a three-dimensional drawing.

Some of the Works

A sculpture made with just a few lines may seem very purist or geometrical at first. My work isn't either of these things. My lines aren't distillations or refinements of anything. They are simple facts, issues of my activity that don't represent anything beyond themselves. My pieces are offered as concrete, literal situations, and not as indications of any other sort or order.⁵

(Fred Sandback. Statement 1977)

It would be impossible to make a complete tour of the exhibition *Esculturas y grabados* in these pages. What is possible is to examine some of the artworks and how they appeared to the viewer. Sandback's sculptures cohabit with space, with its architectural characteristics; its forms do not displace them. On the contrary, they incorporate them; in this sense, his exhibitions build a sort of "total image" accomplished by the three-dimensional condition of the lines that compose them and by the way that all the works become consolidated in space.

Untitled (Sculptural Study, Ten-part Vertical Construction), ca. 1993 - 2013, [see pp. 13], is a construction made with red acrylic yarn installed in the middle of the first floor of the building. It was a stunning and slender sculpture; its color drew everyone's attention upon entering the room: ten vertical strands with which the spectator began an experience in which the body penetrated the void contained in each of the sculptures. Toward the rear, *Untitled (Sculptural Study, Six-part Right-angled Construction)*, 1976 - 2013 [see pp. 18-19], a structure of six right angles made with black yarn took over the space. Vertical lines, from floor to ceiling, and horizontal lines directly on the floor gave

power to the line as the formal element, as a presence. Perceiving these two sculptures from an angle where their interaction is appreciated, reinforced the comprehension of the "wholeness" that Sandback intended with his work.

On the first floor, six prints were hung in two columns, 1975; again the line was the protagonist, simulating the idea of a simple sequence. It was almost the representation of a frame-to-frame movement of a figure, akin to an optical effect. Installation of prints in the space was crucial to the viewer, because by observing the entire exhibition, the connection between two- and three-dimensional languages enhanced the visual perception of shapes.

The composition of *Untitled (Sculptural Study, Mikado)*, 2002 - 2008, [see p. 35] alluded to the ancient game of Mikado (or pick-up sticks), a challenge of the players' fine motor skills and coordination. The work consists of taut, black yarn lines stretched from one point to another at differing angles (akin to the way the sticks fall when the game begins) on the surface of the wall; fragmented lines that made a beautiful image, engaging in dialogue with the windows of the room and with the natural light that fell in it. This "drawing" made with yarn took over the wall which became the support and connected the works on the first floor with those of the second in a sensitive act that reinforced the visual experience of the "total image" mentioned above.

Interaction with the works was fascinating for the public; to "go into" and "come out of" the works was a unique experience for visitors of varied ages and differing walks of life. Beyond the aesthetic issue, the exhibition encouraged questions about space, about observation, and the capability of the body to perceive with all the senses activated. Equally, the exhibition space became a classroom for children and teenagers, and the guided tours involved activities that were possible due to the nature

5 Fred Sandback, "Untitled" (1977), published in *Plan and Space* (Ghent: Proka, 1977), n.p., reprinted in *Vaduz*, pp. 106.

of Fred Sandback's works: playful experiments that added value to the exhibition.

In an interview by Stephen Prokopoff with the artist in 1985,⁶ Sandback said that his first line construction was made around 1966; when the interviewer asked him if he could remember what ideas made him take that creative leap, the artist answered: "Maybe some perverse intentions: I wanted to make something without an interior, at least in the sense of a conventional sculpture which has an interior, an invisible interior; I didn't want a volume enclosed by a surface. I also wanted a wholeness that was, approximately, not reducible. A wisecrack by George Sugarman about 'getting rid of everything' preceded the first piece. There were also endless conversations with the sculptors Dan Edge, Adrian Hall, and Charlie Wilson." This idea is reaffirmed by a wall text in the exhibition space of *Esculturas y grabados*, which also refers to a manifestation by Sandback: "I left the model of those discrete sculptural volumes (referring to the work of Michelangelo, Rodin, and Henry Moore) for a sculpture which became less of a thing-in-itself, more of a diffuse interface between myself, my environment, and others peopling that environment... A drawing that is inhabitable".⁷

In Sandback's work there is no progression. Each work is an entity, a sculptural event that is there; evidently there is a relation that emerges once all the works are installed, but the constitution of that "total image" is based on the individuality of each work in space. The yarns bound the void; the sculp-

ture comes from the treatment of the immaterial as material: the artist creates presences with simple, almost intangible elements.

Thinking about Fred Sandback implies evoking an artist who incorporated knowledge from different disciplines into his production. It requires understanding that his aesthetic work was the result of "re-elaborations" and conscious quests. It is observing structures that empower the elementary forms that he liberated from constraints that inhibited their substance. It is standing in front of the taut yarns with which Sandback conceived a particular understanding of space.

6 Fred Sandback, quoted in "An Interview: Fred Sandback and Stephen Prokopoff" (1985), published in *The Art of Fred Sandback: A Survey* (Champaign-Urbana, Illinois: Krannert Art Museum, University of Illinois, 1985), reprinted in *Vaduz*, pp. 108–109.

7 Fred Sandback, "Untitled" (1998), published in *Here and Now: Fred Sandback* (Leeds: Henry Moore Institute, 1999), n.p., reprinted in *Vaduz*, pp. 152.



DOS

LATIN AMERICAN
ROAMING ART

UN PROYECTO DE
ASACITI TRUST

ADRIANA BUSTOS

LEYLA CÁRDENAS

**NICOLÁS
CONSUEGRA**

**XIMENA
GARRIDO-LECCA**

ROSARIO LÓPEZ

**ALEJANDRA
PRIETO**

CAIO REISEWITZ

PABLO URIBE

CURADURÍA

JOSÉ ROCA

ALEXIA TALA

Marzo 16/Abril 27



Nicolás Consuegra
El agua que tocas es la última
que ha pasado y la primera que
viene, 2013, instalación de video
de 5 canales. Vídeos en bucle









Nicolás Consuegra
Nadie sabe de la sed
con que otro bebe
2012, vasos de vidrio y
cristal espejo



Rosario López
Vereda la Victoria, 8:15 p.m. - 10:05 p.m.
y Río Guafí, 9:00 p.m. - 12:05 p.m.
2013, impresión giclée



Leyla Cárdenas
Puente Navarro
2013, postal y corte laser
sobre lámina de acero CR









Leyla Cárdenas
Puente Pearson
2013, Postal, corte láser
sobre lámina de acero CR

Pablo Uribe
Mapa, 2013, videoinstalación de
dos canales, duración 11'23"







Alejandra Prieto
Compresión, flexión y
desbaste. 2013 prensa,
carbón y caucho.





Ximena Garrido-Lecca
Tropismos
2013, instalación y video,
duración 14'16"

Caio Reisewitz
Magdalena y Honda
2013, instalación fotográfica
impresiones tipo inkjet



Caio Reisewitz
Super 8 Magdalena
2013, video, duración 3'



Adriana Bustos
My cocaine museum
2009, grafito sobre lienzo



Master Builders

BRIDGES



Puerto Rico
El puente de acero de 1,000 pies de largo construido por la American Bridge Company en 1909, el más largo del mundo en su clase.
Diseñado por el Sr. W. H. Howe.
Construido por el Sr. J. B. McManus.



Este torreón, de 100 pies de altura, construido por el Sr. J. B. McManus, es el más alto del mundo en su clase.



WHEEL MAP

IMAGO MUNDI X

Honda - Tolima



THE ONLY PLACE
I KNOW IS
IN MY DREAMS



Adriana Bustos
Imago Mundi
2013, acrílico, grafito y
pan de oro



Rosario López
Planos quebrados
2012 - 2013 instalación







Caro Reisewitz
Esquinas vacías
2013, video, duración 9'







LARA, un puente entre varias culturas

Por Nelly Peñaranda

A comienzos de agosto de 2012 llegaron por primera vez a Bogotá cinco artistas de diferentes países de Suramérica. Ninguno se conocía con el otro. Sabían que se reunirían con otros tres artistas colombianos y que todos viajarían al municipio de Honda (Tolima) y sus alrededores.

El plan había sido ideado por el curador colombiano José Roca para que, luego de compartir la experiencia de una residencia artística, hicieran un laboratorio de arte, teniendo en cuenta la historia, la tradición y las costumbres de ese municipio. Era una oportunidad para abordar lo que para ellos significaba su proceso artístico y su producción creativa.

La residencia duró dos semanas, tiempo en el cual entraron en contacto con la historia del municipio en épocas de la Conquista, la Colonia y la Independencia, períodos que son visibles en parte de su arquitectura, considerada monumento nacional.

Los artistas fueron invitados a constatar la riqueza geográfica que hizo de Honda una importante vía de transporte, comunicación y progreso, y sus obras de ingeniería vial que la hicieron conocer como la Ciudad de los Puentes (cuenta con cerca de 40). Estos atraviesan los ríos Magdalena, Gualí y Guarinó, y la quebrada Seca.

A Honda también se le reconoce por haber sido parte de la Expedición Botánica y sede mercantil y de producción de cerveza, tabaco y aguardiente.

Además, el municipio sufrió trágicas consecuencias por una de las avalanchas de lodo más grandes en la historia reciente de Colombia (la misma que ocasionó la desaparición de Armero), y en sus cercanías se edificó la Hacienda Nápoles, cuyo propietario, Pablo Escobar, fue conocido como uno de los más grandes narcotraficantes del orbe.

Así, luego de semejante experiencia de intercambio, choque cultural y calor infernal, el reto para los ocho artistas fue volver a sus casas para comenzar un proyecto que, meses después, tomaría otro sentido, tras una nueva reunión y la reconstrucción de las ocho visiones e impresiones de esta experiencia de residencia artística.

NC-arte, en Bogotá, fue el lugar escogido para la muestra debido a que respondía acertadamente a las necesidades del proyecto, no solo por las características propias del espacio, sino también porque la propuesta de LARA (Latin American Roaming Art) correspondía a la misión de esta entidad anfitriona y a su objetivo de fomentar las artes mediante proyectos de investigación y reflexión que impliquen la realización de obras in situ.

El proceso final de producción de cada uno de los ocho proyectos, ya en Colombia, fue de dos semanas, tiempo durante el cual unos viajaron otra vez a Honda mientras otros trabajaban en jornadas dobles en NC-arte. La suma de esfuerzos y el trabajo en equipo hicieron posible la realización de una exposición de alto nivel.

Fue así como se inició la exhibición del proyecto LARA, resultado de una iniciativa aún más sorprendente que haber llevado a Honda a los artistas Adriana Bustos (Argentina), Alejandra Prieto (Chile), Ximena Garrido-Lecca (Perú), Pablo Uribe (Uruguay), Caio Reisewitz (Brasil) y a los colombianos Leyla Cárdenas, Rosario López y Nicolás Consuegra, pues detrás se encontraba Asiaciti Trust, una fiduciaria con sede en Singapur que apostó por el reconocimiento de nuevos bordes culturales entre las fronteras latinoamericanas y que, desde hace años, asumió un compromiso con el crecimiento del arte latinoamericano contemporáneo.

Colombia fue entonces la primera parada y sede piloto de LARA, que por estos días organiza la segunda edición en Perú, con Ollantaytambo, en Cuzco, como lugar de inspiración.

LARA en Colombia ofreció otras formas de abordar la experiencia artística para sus participantes, pues permitió revisar otras maneras de asumir un proyecto de residencia y de fomento a las artes. También facilitó la apreciación y el reconocimiento de una región y un espacio específicos que sirvieron para la creación de obras en video, fotografía, instalación, dibujo, pintura y escultura.

LARA sobrepasó el objetivo de la empresa patrocinadora, pues si bien su interés fue apoyar el desarrollo del arte contemporáneo latinoamericano desde Colombia, tuvo en cuenta las características arquitectónicas de NC-arte para la exhibición y se enfocó, además, en la exaltación de la historia y la geografía de una región que ha sido clave para Colombia.

Al final, el proceso de intercambio cultural no solo fue entre América Latina o hacia Singapur. También, y por gestión de la entidad promotora de LARA, se logró la vinculación del Museo Metropolitano de Manila MET. Con la presencia de su directora, Florentina Penaranda Colayco, en la muestra inaugural en NC-arte se oficializó una residencia artística por un periodo de tres meses en Filipinas para uno de los participantes del programa. El beneficiado fue el colombiano Nicolás Consuegra.

Con LARA se enfatiza lo que tanto se habla dentro del circuito artístico local, al afirmar que Colombia está en los ojos de los grandes conocedores de arte extranjeros. También apunta a poner en evidencia que lo que en el siglo pasado se limitaba, en muchos casos, a apoyos regidos por identidades localistas, hoy busca complementar las miradas que representan la diferencia y poner a circular otras reflexiones alrededor de nuevas geografías.





LARA, a bridge between various cultures

By Nelly Peñaranda

In the beginning of August 2012, five artists from different Latin American countries arrived in Bogota for the first time. None of them knew each other. All they knew was that they would meet an additional group of three Colombian artists, and that together they would travel to the municipality of Honda (Tolima) and its surroundings.

The plan had been conceived by the Colombian curator Jose Roca, so that after sharing the experience of an artistic residency, they produced an arts laboratory, taking into consideration the municipality's history, tradition and customs. It was an opportunity to address what their artistic process and creative production meant to them.

The residency lasted two weeks, a period in which they came in contact with the history of the municipality in its times of conquest, colony and independence, periods that are visible through the town's architecture, which is considered a national monument.

The artists were invited to verify the geographic richness that had made Honda so important in regards to transportation, communication and progress through engineering works that earned it the name of The City of Bridges (it has more than 40). These bridges cut across the Magdalena, Guali and Guarino Rivers, as well as the Quebrada Seca (Dry Creek).

Honda is also known for having been part of the Botanical Expedition, as well as headquarters for the production and trade of beer, tobacco and aguardiente.

Additionally, the municipality suffered tragic consequences due to one of the greatest mud avalanches in Colombia's recent history (the same one that caused the vanishing of Armero). The towns surroundings were also known for having been the

construction site of the Napoles Hacienda, whose proprietary, Pablo Escobar, was known as one of the biggest drug lords worldwide.

After an experience of such exchange, culture shock and infernal heat, the challenge for the eight artists was to go back to their homes and start a project that, months later would take another turn, after a new meeting and the reconstruction of the eight points of view and impressions of this artistic residency.

NC-arte in Bogota was chosen for the exhibition because it effectively responded to the project's needs, not only due to the venue's own characteristics, but because LARA's (Latin American Roaming Art) central idea corresponded with the mission of the hosting space and its objective of promoting the arts through investigation and reflection projects that involve the production of in situ works.

In Colombia, the final production process of each one of the eight projects lasted for two weeks, a period in which some of the artists went back to Honda while others worked double shifts at *NC-arte*. The joining of forces, as well as the team effort, made the creation of a high level exhibition possible.

It was with this that the LARA project's exhibition began; the result of a more surprising initiative supported by Asiatic Trust, a fiduciary with headquarters in Singapore that bet on the recognition of new cultural frontiers between Latin American borders, and that many years ago took on a commitment with the growth of Latin American contemporary art; and in this opportunity took the following artists to Honda: Adriana Bustos (Argentina), Alejandra Prieto (Chile), Ximena Garrido-Lecca (Peru), Pablo Uribe (Uruguay),

Caio Reiszewitz, as well as the Colombians Leyla Cárdenas, Rosario López and Nicolás Consuegra.

And so, Colombia was the first stop and pilot location of LARA, which is currently organizing the second edition of the project in Peru, with the town of Ollantaytambo, in Cuzco, as a place of inspiration.

In Colombia, LARA offered its participants other ways of addressing the artistic experience, given that it allowed the review of alternative ways of assuming both a residency project and a promotion of the arts. It also facilitated the appreciation and recognition of a specific region and space that were the base of video, photography, installation, drawing, painting and sculptural works.

LARA exceeded the objectives of the sponsoring organization, whose interest was to support the development of contemporary Latin American art from Colombia, but found itself part of a process that considered the architectural characteristics of *NC-arte* for the exhibition, and also focused on the exaltation of the history and geography of a region that has been key to Colombia.

In the end, the cultural exchange process was not only between Latin America or toward Singapore. Through the work of LARA there was also a link with the Metropolitan Museum of Manila MET. With the presence of Florentina Penaranda Colayco, the museum's director, at the opening of the exhibition at *NC-arte*, a three month residency in the Philippines for one of the programs participants was formally made public. The winner was the Colombian Nicolas Consuegra.

That which is so vastly spoken of within the local art circuit was emphasized with LARA, by declaring that Colombia is in the eye of the great foreign art experts. It also proves that what was limited in the last century, in many cases, to advocacy by local identities, now seeks to complement the views that represent difference and put other reflections about new geographies into circulation.





Artistas participantes en LARA 2012

Adriana Bustos

(Argentina, 1965)

Para LARA, Adriana dibujó una lámina didáctica titulada *Master Builders* con base en el trabajo de campo realizado durante su estadía en Honda y en la posterior investigación documental en diversos archivos. Con su pieza *Imago Mundi*, Adriana realiza un “mapa ideológico” basado en su experiencia en el municipio de Honda.

Leyla Cárdenas

(Colombia, 1975)

Realizó una serie de esculturas tituladas *Puente Navarro* y *Puente Pearson*, derivadas de imágenes postales; como si se tratara de una proyección en perspectiva en tres dimensiones. Leyla recolectó tarjetas postales (que en sí mismas son, de una cierta manera, reliquias obsoletas) de la ciudad de Honda, su arquitectura, sus puentes y monumentos, y a partir de estas imágenes construyó dibujos tridimensionales.

Nicolás Consuegra

(Colombia, 1975)

A través de una serie de videos del río Magdalena, e invocando un dispositivo precinemático —muy en boga en el siglo XIX—, propone una suerte de panorama contemporáneo en donde el espectador, desde un espacio cóncavo, ve el hipnótico curso del río. Con la pieza escultórica *Nadie sabe de la sed con*

que otro bebe Nicolás sugiere el calor y sed de la tierra caliente. Si bien el título se refiere a un dicho popular que afirma que nunca se puede saber en profundidad por lo que pasa otra persona, también alude a las experiencias, que están supeditadas a la relación entre individuo, tiempo y lugar.

Ximena Garrido-Lecca

(Perú, 1980)

En *Tropismos sociales* (2013), hace una abstracción de la Plaza de Mercado en Honda, con un potente foco que dramatiza el paso del tiempo a través del desplazamiento de la luz en el piso. Ximena también presenta una serie de videos cortos que documentan la vida de la plaza, marcada por la necesidad constante de acceder al agua.

Rosario López

(Colombia, 1970)

La fotografía *Vereda de la Victoria* registra el borde de un acantilado que se perfila como una enorme cortina en el paisaje, una referencia a los muros metálicos de Richard Serra, que modifican la experiencia del sitio. *Planos quebrados* consiste en una serie de cortinas realizadas con capas de fino tul, cuyo borde inferior semeja el perfil de una montaña. Pequeñas pesas de pescar tensan la delgada tela hacia abajo, y recuerdan las redes de pescadores cuando son puestas a secar frente a las casas en las áreas ribereñas. Para un puerto fluvial como Honda, la ecuación topografía/río/red es especialmente pertinente.

Alejandra Prieto

(Chile, 1980)

Visitando la antigua fábrica de tabaco en Ambalema, Alejandra se interesó por una antigua prensa que cumple la función de condensar la naturaleza para convertirla en materia de intercambio. Su pieza escultórica, una prensa de tabaco que comprime carbón y caucho, reflexiona sobre la temporalidad y las transformaciones: el tiempo geológico y el paisaje, el tiempo cultural y la sociedad.

Caio Reisewitz

(Brasil, 1967)

Trabajó en dos frentes: fotografía directa, por una parte, a partir de imágenes sobre la forma como la naturaleza se resiste a los embates de la cultura. Por otra, experimentó con una aproximación al video, en donde escenas estáticas de una ciudad desierta están perturbadas por detalles como el sonido o el movimiento de las hojas.

Pablo Uribe

(Uruguay, 1962)

Convocó a los voceadores de la Terminal de Transportes de Honda, para realizar el video monocanal *Mapa*, que conforma una cartografía imaginada a partir de la narración de los lugares, en una referencia sutil a los relatos de viajeros en tierras americanas, género literario que acompañó la pintura de paisaje en las épocas del (re)descubrimiento (científico) del territorio.



Participating artists in LARA 2012

Adriana Bustos

(Argentina, 1965)

For LARA, Adriana made a didactic drawing called *Master Builders* based on field work carried out during her stay in Honda and the subsequent documentary research in several archives. With her piece *Imago Mundi*, Adriana makes an ideological map based on her experience in the municipality of Honda.

Leyla Cárdenas

(Colombia, 1975)

She made a series of sculptures called *Puente Navarro* and *Puente Pearson*, derived from post card images like a three dimensional projection in perspective. Leyla collected postcards (which are obsolete relics in themselves) of the city of Honda, its architecture, its bridges and monuments, and from those images she made three dimensional drawings.

Nicolás Consuegra

(Colombia, 1975)

With a series of videos of the Magdalena River, and invoking a pre-film device very much in fashion in the XIX Century, he proposes a sort of contemporary panorama where the spectator watches the hypnotic meanderings of the river from a concave space. With the sculpture called *Nadie sabe de la sed con que otro bebe* (No one can feel another's thirst) Nicolás

suggests the heat and the thirst that is experienced in the hot country. While the title refers to a popular saying that means that no one can really know what another person is going through, it also refers to the experiences which are subject to the relationship of the individual, the time and the place.

Ximena Garrido-Lecca

(Perú, 1980)

In *Tropismos sociales* (2013), she creates an abstraction from the Market Place in Honda, with a potent focus that dramatizes the passage of time through the displacement of light on the floor. Ximena also presents a series of short videos that document life in the market place punctuated by the constant need to seek water.

Rosario López

(Colombia, 1970)

The photograph *Vereda de la Victoria* captures the border of a Cliff profiled as an enormous curtain over the landscape, a reference to Richard Serra's metallic walls which modify the experience of the place. *Planos quebrados* consists of a series of curtains made with fine tulle fabric whose inferior border recalls the profile of a mountain. Small fishing weights tense the light fabric downwards and recall fishermen's nets hung out to dry in front of home on the waterfront. For a river port like Honda, the equation topography/river/net is especially relevant.

Alejandra Prieto

(Chile, 1980)

While visiting the old tobacco factory in Ambalema, Alejandra became interested in an old press that condenses nature to turn it into an exchange commodity. Her sculpture, a tobacco press that compresses coal and rubber is a reflection on temporality and transformations: geological time and landscape, cultural time and society.

Caio Reisewitz

(Brazil, 1967)

He worked on two fronts: direct photography, from images on how nature resists the attacks of culture. On the second front, he experimented with an approach to videos, where static scenes of a deserted city are disturbed by details such as the sound or the movement of leaves.

Pablo Uribe

(Uruguay, 1962)

He brought together the criers of the Transportation Terminal of Honda, to make a single channel video called *Mapa*, the imagined cartography derived from the narration of the different places. This is a subtle reference to the stories of travelers in American lands, a literary genre that accompanied landscape painting in the times of the (scientific) re-discovery of the territory.





El acto de itinerar

Por Alexia Tala
Curadora general, LARA

El acto de trasladarse de un lugar a otro ha sido uno de los primeros instintos vivenciados por el hombre; no nacimos sedentarios, sino móviles, y con ello las primeras experiencias de habitar contextos diferentes y nuevos estuvieron dadas por la capacidad de adaptación que demostró poseer el hombre. LARA: Latin American Roaming Art, busca retornar a esa experiencia de adaptabilidad, que se entreteje con las últimas tendencias del artista contemporáneo, quien está permanentemente enfrentado a cambiar su contexto de producción.

En este proyecto, *roaming* se refiere a la capacidad de movilizar la idea de un país a otro sin perder su estrategia central de acción. En la escena latinoamericana del arte actual, artistas, curadores y el público en general se ven beneficiados por ejercicios de movilidad que buscan complementar una mirada local frente a un contexto internacional y global. El artista contemporáneo se sitúa en la experiencia de exhibir fuera de su lugar de origen.

Muy influenciada por el modelo utilizado por la bienal europea Manifesta y después de participar en interesantes debates sobre la posibilidad de una Bienal Pan-Africana itinerante, evaluando los pros y los contras con colegas de varios continentes, la concepción de LARA fue el resultado de integrar todos esos conocimientos y experiencias. En este sentido, surge en la escena latinoamericana un proyecto que funciona por medio de la experiencia y la experimentación con el lugar y todo lo que hay en él, y que activa, a través de una estrategia móvil, lugares geográficamente diversos y alejados de los circuitos artísticos establecidos. LARA entonces, se plantea como un proyecto continuo, *in-intermi-*

tente, que anualmente acaba en un país y se moviliza a otro, adaptándose a un nuevo lugar, contexto y equipo de trabajo. En esta instancia, se ejercita el desplazamiento físico y mental del viaje, así como también su aspecto geográfico y territorial.

Mientras que para algunos artistas el acto de moverse sirve para aplicar sus propios procedimientos en estos lugares, o mapear dichos desplazamientos por medio del dibujo, la fotografía, anotaciones o simplemente palabras; para otros, la idea del lugar desconocido, del desplazamiento de su lugar cotidiano, desencadena y agudiza la capacidad de observación y reacción ante nuevas geografías y comunidades. Procesos como estos se repiten continuamente y muchos artistas contemporáneos cuyas prácticas se relacionan con lugares específicos (Hamish Fulton, Richard Long, Francis Alÿs y Cadu, entre otros) se mueven por el mundo absorbiendo la esencia de diferentes lugares y culturas, enfrentándose a diversas problemáticas.

La primera edición de LARA ya se llevó a cabo en Colombia en el municipio de Honda, durante el mes de agosto de 2012. Esta exposición da cuenta de esta experiencia, desde la mirada singular de cada artista, en NC-arte, Bogotá.

Así, mientras LARA se traslada a Perú para su segunda edición, ya tuvo lugar un viaje de investigación donde se realizaron muchas e importantes conexiones con comunidades locales; el proyecto, que no se detiene, ya comienza a cobrar vida en otro país.



The act of roaming

By Alexia Tala
General Curator, LARA

The act of traveling, of moving from one place to the next is one of the first instincts experienced by man; we were not born a sedentary people; we are mobile, and by moving from one place to another the initial experiences of inhabiting different and new contexts took hold thanks to man's capacity to adapt. LARA seeks to return to that experience of adaptability combined with the latest tendencies of contemporary artists who are continually faced with changing their production context.

In this project, roaming refers to the capability of moving the idea from one country to another without losing its core action strategy. The current Latin American art scene, artists, curators and the general public benefit from exercises in mobility today, where important international art events seek to complement local appreciation against the backdrop of a global context. Hence, contemporary artists experience the exhibition of their work away from their place of origin.

Quite influenced by the model used by the European Biennale Manifesta, and after participating in interesting debates about an itinerant Pan-African Biennale, evaluating the pros and cons with colleagues from various continents, the conception of LARA (Latin American Roaming Art) was the result of the blending of all that knowledge and experience. In this sense, a Project emerges in the Latin American scene that works with the experience and experimentation of the location and all that there is in it; and that activates, through a mobile Project, geographically diverse places, removed from established artistic circuits. LARA then is proposed as a continuum, *in-intermitente*, which takes place

annually in a country and then moves on to the next, adapting to a new location and a new context and a new team. In this case, the physical and mental displacement in the journey takes place as well as the geographical and territorial aspect.

While in the case of some artists the act of moving is intended for the purpose of applying their own procedures in these places, for mapping these displacements by means of drawings, photography, notations or simple words; for others the idea of an unknown place, of moving from their habitual surroundings, triggers and sharpens the ability to observe and react to new geographies and communities. Processes like these are continuously repeated and many contemporary artists whose practices are related to specific places (Hamish Fulton, Richard Long, Francis Alÿs and Cadu, among others), move all over the world, absorbing the essence of different places and cultures, facing diverse issues.

The first edition already took place in Colombia in the municipality of Honda, in August, 2012; this exhibit shows this experience from the particular viewpoint of each artist was held at *NC-arte* in Bogotá.

Thus, as LARA travels to Peru for its second edition, a research trip has already taken place where many significant connections were made with local communities; the project does not stop. It is already coming alive in another country.



LARA 2012, Colombia

Por José Roca

Curador para la edición Colombia de LARA

Durante el mes de agosto de 2012 se llevó a cabo en la ciudad de Honda, Colombia, una residencia de artistas de varios países de América Latina.

La propuesta era que, además de tener la experiencia de un lugar completamente nuevo para ellos, los artistas pudieran inspirarse en lo que allí encontrarán para producir una serie de obras que luego serían presentadas bajo la forma de una exposición colectiva. La pregunta que surge ante la concepción de este tipo de proyectos es: ¿cómo posibilitar una relación adecuada con el lugar para que la obra, a pesar de los esfuerzos y de la actitud sincera y comprometida del artista, no caiga en clichés culturales?

Para responder a ese interrogante, la estrategia adoptada por LARA: Latin American Roaming Art es la de una *concentración*: reunir el grupo en un ambiente íntimo y cerrado, planteando la residencia como una inmersión intensa en el lugar anfitrión y entendiendo la curaduría como la creación de una comunidad temporal. De esta forma, el carácter viajero del proyecto fue complementado por la concepción de la residencia como una pequeña comunidad, tan intensa como efímera.

En este sentido, la experiencia demostró que la escogencia de Honda como sede para LARA fue acertada: su compleja situación social, características geográficas, clima e historia interesante la hicieron un lugar muy apropiado al proveer diversas capas de sentido al momento de buscar fuentes e inspiración para proyectos de índole muy diversa.

Un grupo heterogéneo de ocho artistas provenientes de seis países (Argentina, Brasil, Chile,

Colombia, Uruguay y Perú) permaneció en Honda por doce días, conviviendo, conociéndose y familiarizándose con el lugar y sus alrededores.

Desde el punto de vista curatorial, la estrategia fue la siguiente: un acompañamiento muy cercano durante la fase inicial, un espacio de libertad para el desarrollo de la investigación y una reunión de cierre al final de la residencia.

En el primer momento se realizaron las presentaciones del trabajo anterior de cada artista, así como las conferencias de historiadores, los encuentros con artistas locales y con otras personas del sitio. También se realizó una presentación pública del proyecto a la comunidad de Honda.

En la segunda etapa, los artistas tuvieron un tiempo sin acompañamiento, para que pudieran realizar las investigaciones y trabajo de campo a su propio ritmo. Hacia el final de la residencia, estuvieron acompañados por el curador local y por el productor. A manera de cierre, se discutieron los proyectos preliminares tanto individual como colectivamente. Los artistas regresaron a sus lugares de origen y mantuvieron contacto durante casi seis meses con los curadores y la producción, quienes conjuntamente apoyaron el desarrollo de las propuestas.

La última etapa requirió, para varios proyectos, de una nueva visita a Honda. Este momento se encadenó con la producción de las obras y con el posterior montaje. La exposición se realiza en NC-arte, uno de los principales espacios artísticos de Bogotá. LARA está pensado como un proyecto a tres años; la edición en Colombia es el proyecto piloto.

El programa LARA es un proyecto filantrópico con un componente de coleccionismo: parte de las obras producidas entraron a formar parte de la colección de Asiatic Trust; en tanto que Nicolás Consuegra, colombiano y participante del proyecto, resultó seleccionado para realizar una residencia artística en Manila, Filipinas, a comienzos de 2014.







LARA 2012, Colombia

José Roca

Curator for the Colombian edition of LARA

In August, 2012 a residence program of artists from various countries from Latin America took place in the city of Honda, Colombia. The proposal was that in addition to having the experience of a completely new place for them, the artists could be inspired by what they found there and would produce a series of works that would then be presented in a collective exhibit. The question that comes up with regard to the conception of this type of projects is: How to foster an adequate relationship with the place so that the work, despite the efforts and sincere and committed attitude of the artist, does not result in a cultural cliché?

The answer to this question is the strategy adopted by LARA: Latin American Roaming Art, is the strategy of *concentration*: getting a group together in an intimate and closed environment, proposing the residence as an intense immersion in the host location and understanding the curatorship as the creation of a temporary community. Thus, the characteristic of travel of the Project was complemented by the conception of the residence as a small community as intense as it is ephemeral.

In this sense, the experience demonstrated that the choice of Honda as the location for LARA was correct: its complex social situation, the geographic characteristics, the climate and interesting history made it a very appropriate place to provide diverse layers of meaning when seeking sources and inspiration for projects of diverse nature.

A heterogeneous group of eight artists from six countries (Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Uruguay and Peru) stayed in Honda for twelve days,

living together, knowing each other and becoming familiar with the place and its surroundings.

From the curatorial point of view, the strategy was the following: at the beginning, a very dedicated accompaniment; then a space of freedom for the development of their research; and then a closing gathering at the end of the residence period.

Initially presentations of the work of each participant were made; there were also lectures by historians, encounters with local artists and other people of the vicinity. There was also a public presentation of the project to the community of Honda.

In the second stage, the artists were mostly on their own so they could carry out their investigation and field work at their own rhythm. Towards the end of the residence, the artists were accompanied by the local curator and the producer. In closing, Preliminary projects were discussed individually and collectively. The artists returned to their places of origin and remained in contact for more than six months with the curators, the producers who jointly supported the development of the proposals.

Several of the projects required a new visit to Honda during the last stage. It was linked with production of the works, and with the subsequent installation. The exhibit was held at *NC-arte*, one of the main artistic venues in Bogotá. LARA is designed as a three year project; the Colombian version is the pilot project.

The LARA Project is proposed as a philanthropic project with a collection component: part of the works produced will join AsiaCiti Collection Trust while Nicolás Consuegra, a Colombian participant in the project was chosen for a residence in Manila, Philippines, early in 2014.

TRES

FOTOGRAFÍA
BOGOTÁ 2013

ARCHITECTURE OF
DENSITY

MICHAEL WOLF

BOSQUE SIN SOMBRA

**ANA MARÍA
RUEDA**

Mayo 4 | Junio 15













Fotográfica Bogotá 2013 en NC-arte

Michael Wolf y Ana María Rueda

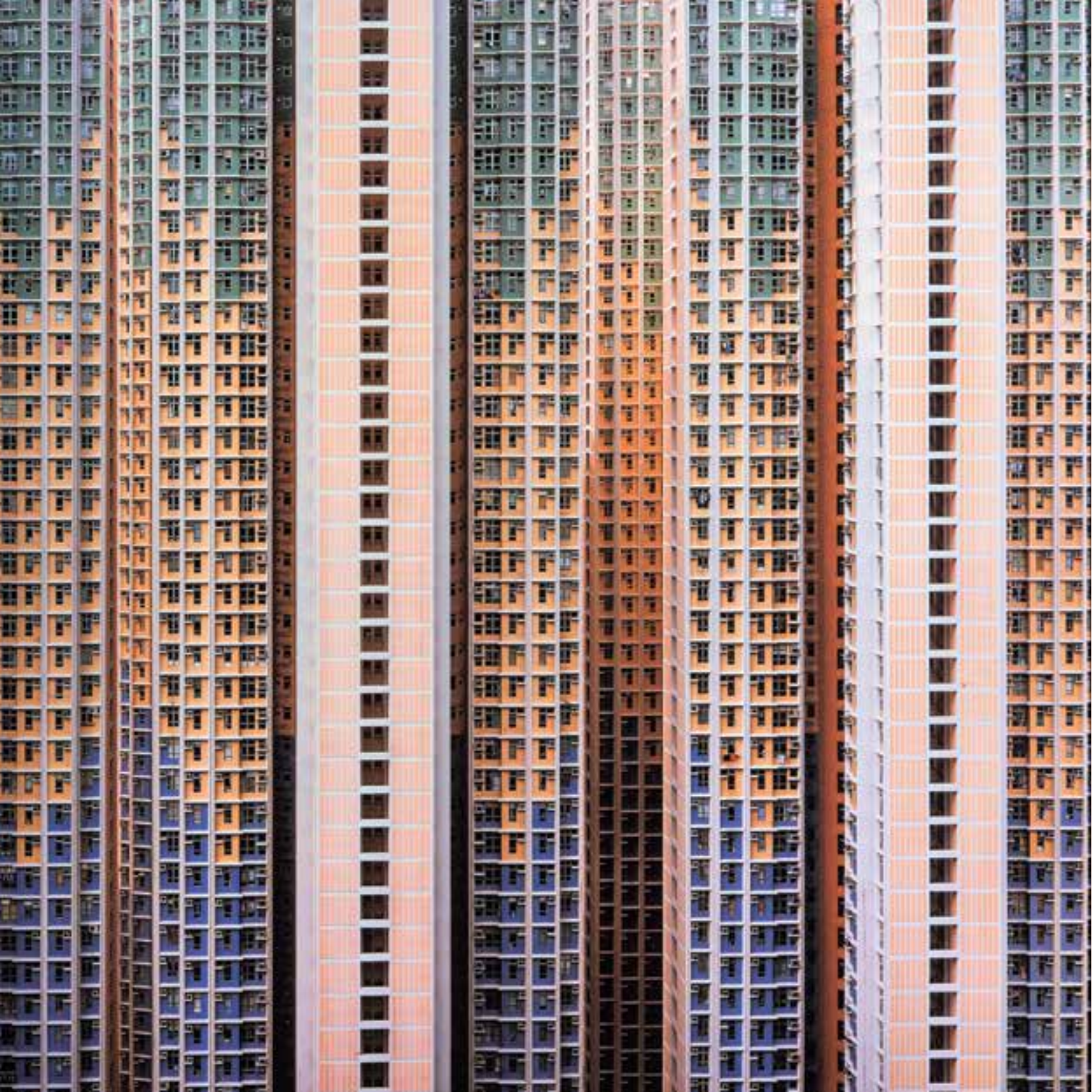
Por Laura Muñoz Sánchez

Algunos de los paradigmas del nuevo orden mundial, como la organización territorial y las demandas de un modelo económico sobre la sociedad contemporánea, están latentes a través de la geografía urbana y de las acciones de los individuos. Esta cuestión, aparece formalmente en las fotografías de esta exposición, a partir de uno de los sistemas de representación más categóricos desde el modernismo: la *retícula*.

La referencia entre el inicio y el fin de la arquitectura se traslada a la acumulación y al ordenamiento modular que proponen un nuevo espacio; un espacio de pensamiento sobre un estado social. Si bien estas retículas nos presentan imágenes que ondulan entre el filo de la representación y la abstracción, más allá de la composición aparece el sujeto y su lugar dentro de la construcción de la sociedad. Ambos artistas coinciden en que la masificación de la vida contemporánea es materia tangible para plantear dos preguntas sobre nuestros modos de habitar: por un lado, desde la relación de beneficio y necesidad entre el hombre y la naturaleza. Por el otro, desde la cotidianidad en una pila de cubículos habitados.

El trabajo *Bosque sin sombra*, de Ana María Rueda, nos introduce en un espacio simulado, ordenando in situ fotografías que registran fragmentos de madera procesados para la utilización comercial. A través de la metáfora del árbol, la intervención del hombre aparece señalada en la producción masiva de un material natural y, también, es nuevamente una acción —la de expandir imágenes sobre el espacio— la que constituye un territorio de reflexión.

Por su parte, *Architecture of Density*, de Michael Wolf, parte de la pregunta sobre cómo es la vida en hileras infinitas de apartamentos en Hong Kong. Este trabajo nos presenta la ciudad como una superficie bidimensional que denota en principio unos sistemas de organización tanto estéticos como urbanos. Sin embargo, las fotografías superan una composición contundente, al presentarnos pequeños vestigios de vida humana: ropa colgada, cortinas entreabiertas, cables atravesados. De esta manera percibimos un deseo inmanente en el trabajo de Wolf, en donde la curiosidad por los transeúntes y habitantes de la ciudad nos permite acceder a la condición humana en la sociedad contemporánea. La relación del fotógrafo con su objeto es la de especular y perseguir indirectamente la intimidad del otro, y aproximarse a él solo a través de una mirada que traspasa las fachadas de la metrópoli.



Fotográfica Bogotá 2013 en NC-arte

Michael Wolf y Ana María Rueda

By Laura Muñoz Sánchez

Some of the paradigms of the new world order, such as territorial organization and the demands of an economic model on contemporary society are latent in urban photography and in the actions of individuals. This issue emerges formally in the photographs of this exhibit, based on one of the most categorical systems of representation since modernism: the *grid*.

The reference between the initiation and the end of architecture is transferred to the accumulation and the modular order proposed by a new space; a space of reflection about the state of society. Although these grids show us images that fluctuate between the edge of representation and abstraction, the subject emerges beyond the composition together with its place in the construction of society. Both artists coincide in the notion that the massification of contemporary life is a valid issue that poses two questions about how we dwell; on one hand, the relationship of need and benefit between man and nature; on the other, daily life among a pile of inhabited cubicles.

Bosque Sin Sombra, the work of Ana María Rueda takes us to a simulated space, where photographs showing fragments of wood processed for commercial use are displayed in an orderly fashion. Using the metaphor of the tree, man's intervention appears highlighted in the massive production of a natural material; again, this is a new action: scattering images in space, to create a territory for reflection.

In turn, *Architecture of Density* by Michael Wolf is based on the question of what life is like in the infinite rows of apartments in Hong Kong. This work presents the city as a bi-dimensional surface

where organizational systems, both aesthetic and urban are noted. However, the photographs, beyond their forceful composition, reveal tiny traces of human life: clothes hanging on a clothesline, curtains ajar, crossed cables. And so we perceive an inherent desire in Wolf's work, where his curiosity about the dwellers of the city lets us peer into the human condition in contemporary society. The relationship of the photographer is to speculate and indirectly pursue the intimacy of others, and to approach them only with a gaze that goes beyond the façade of the metropolis.



Michael Wolf

La vida en las ciudades

La fotografía de Michael Wolf es la de un extranjero. Nacido en Alemania, criado en Estados Unidos y Canadá, regresó a Alemania para estudiar fotografía antes de pasar la mayor parte de su carrera en Asia. Su historia un poco inusual le ha permitido hacer de lo 'otro' su hogar. Su trabajo se afianza en la tradición de la imagen que se ocupa de lo social al mismo tiempo que se vincula con la transformación radical de la fotografía de los años recientes. Desde esta insólita perspectiva, ha producido una obra que se compromete con la compleja realidad de la vida contemporánea de la ciudad de una manera que desafía la categorización.

Wolf comenzó su carrera como reportero gráfico y estuvo durante más de una década trabajando en Asia con la revista alemana *Stern*. De aquellos días del periodismo ha conservado el deseo de documentar y conectarse con el mundo que lo rodea, pero como artista ha desarrollado una aproximación visual de múltiples capas.

Como artista encontró su inspiración en Hong Kong y China, donde los cambiantes paisajes urbanos le entregaban constantes estímulos. En lugar de crear imágenes que describieran la inmensidad de la transformación urbana de la China, la obra de Wolf en esta región se fundamenta en el poder de lo vernáculo. Lo que lo distingue es su habilidad aguda para encontrar el valor simbólico en aquellos detalles aparentemente insignificantes que con frecuencia pasan desapercibidos. Al 'coleccionar' una serie de minucias urbanas, ha podido pintar una imagen más grande, no solo de la ciudad china contemporánea, sino más pródigamente de las realidades universales de la vida urbana.

La disposición de Michael Wolf de explorar distintas aproximaciones visuales, aun abandonando la cámara del todo para trabajar con la tecnología emergente de la imagen, como Google Street View, demuestra su habilidad para renovar y enriquecer su lenguaje visual constantemente. Al hacerlo su obra se conecta directamente con la historia de este medio al mismo tiempo que sugiere nuevos caminos para explorar.

Al contrario de muchos fotógrafos de la vida citadina contemporánea, Wolf ha variado constantemente tanto su temática como su enfoque visual. Desde la arquitectura de las interminables cuerdas de torres en Hong Kong a la compresión implacable del metro de Tokio, de la temática de la privacidad y el voyerismo en el ambiente urbano al fenómeno de la producción en masa dentro de un mundo cada vez más globalizado de arte moderno, cada una de sus series revela una nueva faceta de la vida de la ciudad, construyendo una visión compleja y matizada que propone tantas preguntas como respuestas.

Aunque constantemente explora nuevos temas y aproximaciones visuales, el tema central de Michael Wolf siempre ha sido el mismo, desde su primera serie en un pueblo minero en Alemania hasta su obra más reciente en Asia... la gente y la realidad de sus vidas en nuestras ciudades en constante cambio.

Architecture of Density

(Arquitectura de la densidad) 2003 - 2007

Fue en China donde el artista alemán Michael Wolf inició el estudio de la vida contemporánea urbana. Habiendo vivido en Hong Kong durante más de 15 años, la ciudad se convirtió en su patio de recreo visual y en el tema central de su obra.

Architecture of Density describe la arquitectura única de esta metrópoli. Hong Kong es una de las ciudades más densamente pobladas del planeta; la mayor parte de su población vive en rascacielos compuestos por bloques de pisos de concreto. La construcción de la ciudad gira en torno a la función y no a la forma, sólo se puede distinguir un edificio del otro por las combinaciones de colores audaces de sus fachadas.

Para esta serie, Wolf creó un estilo visual “sin salida” mediante el aplanamiento de la perspectiva y el recorte del cielo y la tierra. Las imágenes resultantes transforman estos horizontes urbanos en abstracciones aparentemente infinitas que descubren la belleza de una arquitectura brutal y monótona.

Esta serie es más que un conjunto de abstracciones arquitectónicas, es una reflexión sobre la naturaleza de la vida urbana contemporánea. Esta Hong Kong sin tierra ni cielo se convierte en una ciudad simbólica, imaginaria, donde la densidad es llevada a sus límites. Aunque aquí la ciudad se percibe casi desierta, las imágenes funcionan como secciones transversales de un hormiguero urbano, invitando al espectador a preguntarse acerca de las miles de vidas e historias que contienen cada una de estas estructuras.





Michael Wolf

Architecture of density - aad 043

4/2x12 cm, 2005



Michael Wolf

Life in cities

Michael Wolf's photography is that of an outsider. Born in Germany, raised in the United States and Canada, returning to Germany to study photography before spending the vast majority of his career in Asia, his unusual background has allowed him to make the 'other' his home. His work draws its roots in the tradition of socially concerned photography, while also engaging with the radical transformation of photography of recent years. From this unique perspective, he has produced a body of work which deals with the complex reality of contemporary city life in a way that defies categorization.

Wolf began his career as a photojournalist, spending over a decade working in Asia for the German magazine *Stern*. From these days in journalism, he has retained the desire to document and connect with the world around him, but as an artist he has developed a more complex, multi-layered visual approach.

He found his inspiration as an artist in Hong Kong and China, where ever-shifting cityscapes provided him with constant stimulation. Rather than creating images that describe the immensity of China's urban transformation, Wolf's work in this region is based on the power of the vernacular. What distinguishes him is his acute ability to find the symbolic value in those seemingly insignificant details that so often go unnoticed. By 'collecting' a series of these urban minutiae he has been able to paint a much larger picture, not only of the contemporary Chinese city, but rather of the more universal realities of urban life.

Michael Wolf's willingness to explore different visual approaches, even abandoning the camera alto-

gether to work with emerging image technology such as Google Street View, shows his ability to constantly renew and enrich his visual language. In so doing his work directly engages with the history of this medium while suggesting new paths that can be explored.

Unlike many other photographers of contemporary city life, Wolf has consistently varied both his subject matter and visual approach. From the architecture of Hong Kong's tower blocks to the relentless compression of the Tokyo subway, from issues of privacy and voyeurism in the urban environment to the phenomenon of mass production within the increasingly globalized world of modern art, each of his series reveals a new facet of life in the city, assembling a complex, nuanced view that raises as many questions as it provides answers.

Although he is constantly exploring new subjects and visual approaches, Michael Wolf's central theme has always remained the same, from his first series in a German mining village to his most recent work in Asia... people, and the reality of their lives in our ever-changing cities.

Architecture of Density

2003 2007

It was in Hong Kong and China that Michael Wolf's study of contemporary life in the city began. Having lived in Hong Kong for over 15 years, the city naturally became his visual playground and the subject of several of his series.

In *Architecture of Density*, he focuses on the unique architecture of his adoptive city. Hong Kong is one of the most densely populated cities on the planet with most of its population living in skyscraping concrete tower blocks. The city's architecture is driven by function, not form and one tower block can only be distinguished from the next by the bold colour schemes of its façade.

For this series, Wolf created a "no exit" visual style by flattening the perspective and cropping out the sky and the ground. The resulting images transform these urban skylines into seemingly infinite abstractions that uncover the beauty in the city's monotonous, brutalistic architecture.

Architecture of Density is more than a series of architectural abstractions, however, it is a reflection on the nature of contemporary urban life. This Hong Kong with neither ground nor sky becomes an imagined, symbolic city, where density is pushed to its limits. Although this city is all but deserted, these images act like cross-sections of an urban anthill, encouraging the viewer to wonder about the thousands of lives contained within these structures.

Michael Wolf
Architecture of density – Industrial 01,
152,5,x122 cm, 2005





Ana María Rueda
Bosque sin sombra. 2013,
instalación fotográfica



Bosque sin sombra

Un proyecto de Ana María Rueda

Por Carolina Ponce de León

Desde 1985, Ana María Rueda ha realizado una obra en diferentes medios —pintura, escultura, video, dibujo y fotografía— que explora, de manera metafórica, tanto el vínculo existencial entre el ser humano y la naturaleza como el impacto de la sociedad de consumo en el medio ambiente.

En esta ocasión, la artista presenta *Bosque sin sombra*, un montaje fotográfico compuesto por ordenamientos aleatorios de diferentes densidades, que se centra en el conflicto ambiental de la tala de árboles y la deforestación. La serie incluye 350 imágenes, de las cuales unas cien han sido obliteradas por grafito, marcando con ellas unas zonas negras que agregan una carga dramática a la secuencia visual. Cada fotografía muestra el amontonamiento de finas láminas de madera procesadas y almacenadas en bodegas. En su detalle, revela la industrialización de las maderas; en su conjunto, la lógica visual sugiere el paisaje fragmentado que les dio su origen.

A la vez sensorial y analítica, *Bosque sin sombra* desvela una narrativa del consumo como también una poética de la esencia misma de la madera en la expresión de su materialidad. Esta ambivalencia entre acción humana y el poder evocativo del mundo natural logra comunicar una denuncia callada. La obra ofrece un comentario sin moralismos que, sin embargo, no deja de revelar silenciosamente la devastación que la anima.







Bosque sin sombra

A Project by Ana María Rueda

By Carolina Ponce de León

Since 1985, Ana María Rueda has worked with different media —painting, sculpture, video, drawing and photography— metaphorically exploring the existential link between human beings and nature as well as the impact of the consumer society on the environment.

On this occasion, the artist presents *Bosque sin sombra* (Forest without shadows), a photomontage composed of random systems of different densities that focuses on the environmental conflict produced by tree felling and deforestation. The series includes 350 images; one hundred of them have been obliterated by graphite, depicting black zones that add a dramatic charge to the visual sequence. Each photograph shows fine wooden piled up, processed and stored in warehouses. The details reveal the industrialization of wood; as a whole, visual logic suggests the fragmented landscape that gave them their origin.

While sensorial and analytical, *Bosque sin sombra* reveals the narrative of consumption as well as the poetic essence of wood itself in the expression of its materiality. This ambivalence between human action and the evocative power of the natural world achieves a silent accusation. The work is a commentary without moralism which, none the less, cannot refrain from silently revealing the devastation that brings it to life it.







Sobre las tensiones entre lo vivo, la vida y la sociedad humana

Por Ana María Lozano

El año pasado con motivo de la exposición *Bosque sin sombra*, la artista Ana María Rueda y la investigadora y curadora Ana María Lozano sostuvieron una conversación en la cual reflexionaron acerca de algunos aspectos del proyecto y de los diversos ejes por medio de los cuales este se articula con propuestas anteriores de la artista. A propósito de esa entrevista y en resonancia con otros diálogos que Rueda y Lozano han sostenido a lo largo del tiempo, tiene lugar la presente conversación.

Ana María, para dar inicio a esta breve conversación sobre tu obra, sobre tu operar y sobre tu recorrido artístico, quisiera comenzar preguntándote cuándo iniciaste tu exploración acerca de la naturaleza.

Creo que nunca tomé una decisión formal. Desde que me acuerdo sentí un impulso en esa dirección. Los primeros impactos que tuve con la naturaleza fueron decisivos en mi percepción del mundo y desde allí se marcó el rumbo de todo el conjunto de mi obra.

Viví en Cartagena hasta los 10 años, y en familia salíamos permanentemente a navegar. Tengo muy pocos recuerdos de cualquier otra actividad que no fuera estar en alta mar. Durante las largas horas de silencio, nuestra entretención consistía en prestarle especial atención al sonido del viento que impulsaba la vela, a escuchar el del agua que golpeaba el casco de la embarcación, así como en pensar el hecho de navegar como una metáfora de la vida. Todo esto me llevó a estar en estado de alerta ante los elementos de la naturaleza y a observar cómo se relacionan entre sí. Luego, cuando comencé a estudiar Arte, me interesó pensar en ello, tanto desde su concepción plástica como simbólica.

Ya en mis primeras pinturas presentaba desde diferentes puntos de vista las formas que se encuentran en la naturaleza e indagaba sobre diferentes posibilidades de presentarlas como símbolo, para hablar sobre aspectos relativos al ser humano. Me ha interesado constantemente el vínculo existencial entre el hombre y su

entorno natural, por ejemplo, la manera como este vínculo afecta nuestra existencia o como la sociedad incide en el medio ambiente.

¿Podría pensarse que, fundamentalmente, ese ha sido el hilo conductor de tu obra?

Pienso que el artista trabaja desde un raciocinio que se deriva de su comprensión del mundo a partir de su historia personal; de qué manera ha interpretado lo que ha visto o sentido y cómo lo ha incorporado a sus reflexiones y a su conciencia. Hoy, para mí es evidente el impacto que tuvo la naturaleza en mi infancia y la influencia que ha tenido posteriormente en mi obra.

Ciertas lecturas han sido también determinantes en el desarrollo de mis reflexiones y, por consiguiente, de mi obra. Por ejemplo, el estudio sobre la dinámica del agua de Theodor Schwenk, la obra completa de Mircea Eliade, y mi permanente interés por el pensamiento de Emmanuel Levinas, entre otros.

Tengo fascinación por la complejidad de la dinámica del

viento y del agua, de su ritmo y las formas que crea en su desplazamiento, así como de la estructura del árbol; de todo esto me he servido para hablar reiteradamente, con imágenes que son a la vez símbolo y realidad, sobre aspectos relativos al ser humano; vida y muerte, liviandad, dolor, la herida psicológica, lo intangible, la memoria.

Con el tiempo, el pensamiento se ha complejizado y he profundizado sobre ciertas maneras de hacer y de presentar. Sin embargo, mis intereses siempre han sido los mismos, podría decir que he abordado siempre los mismos temas, desde ángulos diferentes.

¿Cómo ha sido el proceso que te ha llevado de ser una artista que practica la pintura, fundamentalmente, a ser instaladora y luego, en los últimos años, a emplear predominantemente la fotografía?

En la realización de una obra me interesan tanto su manifestación plástica como un aliento filosófico y emocional. Me parece importante que cada obra tenga una vida autónoma, sin la necesidad de una técnica o estilo específicos.

Creo que he pasado de una técnica a otra de una manera muy fluida y sin proponérmelo siquiera. Es algo que se va dando. El medio usualmente lo defino a partir de

la idea que quiero desarrollar. Es cuestión de escoger el lenguaje apropiado, que muchas veces se aclara durante el proceso.

Mi formación académica fue en pintura y dibujo, y también desde muy joven he llevado una cámara fotográfica conmigo. Con ella siempre he tomado notas sobre cosas que me motivan. De la misma manera que cuando pinto o dibujo, la fotografía constituye para mí un medio para abordar aspectos sobre los que me interesa profundizar.

Pinté por un largo periodo hasta el momento en el que, incitada por una enorme tala de árboles que se efectuó en Bogotá en el año 1999, pasé a utilizar e intervenir con sierras y sopletes la madera del árbol mismo.

La primera vez que presenté públicamente un proyecto en fotografía fue en 2005, después de haber realizado un taller de percepción del arte con jóvenes expuestos a complejíssimas situaciones de vida relacionados con el conflicto nacional. Al haberme involucrado tanto en el proceso con ellos, pensé que la única manera de hablar de estas historias con legitimidad era recurriendo a las fotografías que había tomado durante el taller.

El largo proceso de reflexión y posproducción de esta obra —*Cantos*— me abrió las puertas

a las posibilidades que ofrece la fotografía digital.

No creo que la potencia de una obra sea un asunto de técnica. Es más bien algo que tiene que ver con la fuerza y la convicción con la que se desarrolle. Hay ciertos materiales con los que me gusta trabajar y, por ello, siento un enorme placer en pasar de un medio a otro. Ante todo quiero preservar ese placer y una libertad que considero inherente al arte. Cada vez que surge una idea con el entusiasmo suficiente para hacer algo nuevo técnicamente, con lo que aprendo algo, pienso que vale la pena hacerlo.

¿Cuál es el eje fundamental que dirige tu obra? Si hay más de un eje, ¿podrías precisármelo?

Pienso que el arte comunica la idea que nos hacemos de las cosas —finalmente, el reflejo de nosotros mismos—, y que es a través de la obra que nos llegamos a conocer. De manera que creo que el eje fundamental y el único camino que puede dirigir mi obra consiste, ante todo, en ser fiel a mí misma —a mis principios, a mis inquietudes, a mi intuición y a mi estética personal— y desde ahí procurar un estado de alerta hacia todo lo relativo al ser humano. De esta manera, el arte se convierte para mí en la respuesta a preguntas que no siempre puedo formular

conscientemente, pero que van revelando su verdadera naturaleza a través de la obra misma.

He trabajado de manera recurrente desde una mirada que enfatiza el vínculo existencial entre la naturaleza y el ser humano. Mi percepción se traduce en símbolos y en las afinidades que se crean entre ellos, y desde esta inmediatez exploro metafóricamente aspectos como las relaciones interpersonales, la memoria, el vacío, la herida, la vida y la muerte.

Ahora quisiera que habláramos de exposiciones y proyectos “hito” en tu carrera, proyectos que por determinadas razones marcaron derroteros fundamentales en tu obrar plástico. Para comenzar: el proyecto *Resonancia*, instalación pictórica presentada en la Galería Alonso Garcés en 1994.

Para *Resonancia* utilicé el elemento aire como asidero y la flor como símbolo del mundo de las formas. El conjunto estaba compuesto por pinturas de imágenes botánicas que, repetidas una multiplicidad de veces en diversos formatos, generaban un eco visual en el espacio. Con este propósito la exposición privilegia la importancia de la puesta en el espacio de la galería, los cuadros se relacionan directamente los unos con los otros, haciendo cada uno parte de una totalidad fraccionada, que

apunta hacia la idea de lo transitorio, así como a la noción de lo infinito que ya había abordado en propuestas anteriores.

El proyecto *Fuego* marca una inflexión profunda en tu trayecto como artista —al menos eso es lo que veo como investigadora, como curadora y como público que soy— ¿Podrías hablar un poco más acerca de este proyecto?

Fuego lo realicé durante un periodo largo y lo presenté en 1999. Es el primero de mis trabajos que parte de una reflexión hacia una problemática ambiental concreta, mirada que va a ser determinante en obras que vienen posteriormente. Consiste en un conjunto de piezas que traen a presente, tanto de manera individual como dispuestas en el espacio, la memoria del bosque. Es una obra que fue construida con árboles que estaban talando sistemáticamente en Bogotá, los fui encontrando en las calles y, paulatinamente, llevando al taller. En ese momento me propuse aprender sobre las propiedades y características de cada madera: cómo se corta, cómo se seca, etcétera.

El proceso gravitó alrededor de la reconstrucción de la verticalidad del árbol a partir de la reorganización de los pedazos, y con el fuego, no solo desde su valor simbólico, que contiene en

sí mismo los valores opuestos, el destructor y el purificador, en marcar improntas alusivas a la vida vegetal. Esto con la intención de evocar con ellas tanto su fuerza vital inherente como la herida y su desgarramiento. El color blanco en que están pintados algunos de los fragmentos, lo mismo que el piso y las paredes de la instalación, invita a un recorrido a través de un vacío, de una vacuidad en donde el árbol ya no se asienta en la tierra sino en la nada.

¿Cuál fue el problema que abordaste en tu última propuesta, *Bosque sin sombra*?

Bosque sin sombra, que presentamos en NC-arte en 2013, consiste en una instalación fotográfica que continúa con mis reflexiones sobre el conflicto ambiental de hoy en día, en este caso sobre la tala y deforestación irreflexiva.

Está conformado por una serie de fotografías tomadas a maderas procesadas y cortadas en finas láminas, chapillas provenientes de una gran diversidad de árboles, amarradas y acumuladas en montones de diferentes tamaños, que se encuentran en bodegas industriales listas para su comercialización.

Las imágenes fotográficas están fragmentadas en una multiplicidad de piezas de dimensiones muy variadas, y

que para la puesta en lugar van intercaladas con zonas negras, dibujadas a lápiz.

El color para mí tiene una carga emocional. Aquí utilizo unos dibujos negros para potenciar las posibilidades dramáticas, para indicar la omnipresencia de un vacío que no es del todo vacío puesto que traen a presente la memoria de un bosque que ya no está. Con el blanco de la pared estoy marcando el silencio.

La instalación implica, aunque solo sea temporalmente, una selección de imágenes que van a tener una determinada lógica y concatenación entre ellas y con respecto al lugar donde van a ser puestas en el espacio de cada pared. La instalación ubica el conjunto de imágenes como una sola obra que presenta “el paisaje” de un bosque truncado.

*Toma mi mano,
acaríciala con cuidado,
está recién cortada.*

Con este escrito del poeta cartagenero Raúl Gómez Jattin, impreso sobre una de las paredes de la galería, quise subrayar que lo que le estamos haciendo a la naturaleza es, en resumidas cuentas, lo que nos estamos haciendo a nosotros mismos.

El proyecto *Paisaje sin figura* antecede por poco a *Bosque*

***sin sombra*. No obstante, el público lo conoció hace pocos meses en el lanzamiento de *Flora*, en el marco del cual, este presentó su última forma. ¿Podrías hablar un poco de él?**

Presento *Paisaje sin figura* para la inauguración de *Flora*, cuyo eje temático fue el libro de H. D. Thoreau, *Walden, o la vida en los bosques*, libro en el que el autor rememora su estrecha relación con la naturaleza cuando se retira a vivir en un bosque. Contrariamente al bosque majestuoso de Thoreau, este conjunto de fotografías muestran un paisaje desolado; presenta de manera repetitiva la imagen de un bosque caído. Estas fotografías que había tomado tiempo atrás a una catástrofe ecológica, las utilizo aquí, de manera metafórica, como imagen de la devastación a que están siendo sometidos grandes territorios de bosques hoy en día. Las fotografías están impresas en papel de arroz que, preparado de una manera específica, adquiere flexibilidad y resistencia sin perder su carácter de fragilidad. La disposición de estas fotografías sobre la pared emula las parcelas rectangulares, todas de igual tamaño, identificadas en *Google Earth* sobre regiones que están siendo explotadas sistemáticamente, especialmente en la Amazonía.

Ya para cerrar esta conversación, querida Ana María, ¿podrías señalar qué papel juega el tiempo en tu trabajo? Tus obras, pienso, tienen que ver con lo mutable y con lo perecedero. *Fuego se ocupa de una materia transformada, en tránsito; sucede igualmente, me parece, con *Salto* o incluso con *Bosque sin sombra*.*

Lo que señalas es preciso, el tiempo ha sido un elemento que en buena medida subyace a los diversos proyectos que he abordado a lo largo de mi carrera; es determinante en el proceso y elaboración de la obra, tanto como en su contenido conceptual.

Eso sucede en *Salto*, por ejemplo, para cuya realización sumergí fotografías de personas en diferentes posiciones, en aguas relativamente profundas. Abandonadas a las corrientes, con cámara fotográfica submarina documenté el decurso de las imágenes, sus encuentros aleatorios, desde la superficie hasta el fondo del mar. La imagen sobre el papel en su camino por el espacio marino se fue transformando lentamente y muchas veces, destruyendo.

Por otra parte, en *Bosque sin sombra* presento un conjunto de fotografías que despliega, así mismo, un recorrido, esta vez por un bosque transformado en finas láminas, listas para el

consumo. En la instalación se plantea un recorrido no lineal, por pasajes de luz y de sombra, acompasado por espacios negros que indican la memoria de un bosque que ya no está.

Igualmente, en *Yo soy también el otro*, tomé fotografías de aguas de una diversidad de ríos en Colombia, al tiempo que recogí piedras de sus orillas. Elaboro esta serie desde una reflexión sobre las relaciones interpersonales, éticas y sociales. Las aguas, fotografías en blanco y negro, muestran cómo cada irrupción, suave o abrupta, modifica el entorno dejando inevitablemente el rastro de su paso. Rastro que se hace evidente en las piedras, marcadas una a una, con un trazo de color rojo. Las fotografías de las aguas y de las piedras presentan en su conjunto una imagen que alude tanto al dolor físico como a la herida psicológica, siempre tan presente, que termina convirtiéndose en una costumbre.





On the tensions between the living, life and human society

By Ana María Lozano

Last year, on the occasion of the exhibition *Bosque sin sombra* [*Forest without shadow*], artist Ana María Rueda and investigator and curator Ana María Lozano held a conversation in which they reflected on some aspects of the project and diverse axes by way of those that are articulated with the artist's previous proposals. The present conversation takes place in reflection with other dialogues that Rueda and Lozano have held throughout time.

Ana María, to begin this brief conversation about your work, about your creation and artistic path, I'd like to begin by asking when you began your exploration of nature.

I think I never made a formal decision. Since I can remember I've felt an impulse in this direction. The first impacts that I made with nature were decisive in my perception of the world and from there, the tone was set for my work.

I lived in Cartagena until I was 10 years old and as a family we permanently set out to sail. I have few memories of

other activities that weren't on the high seas. During the long hours of silence, our entertainment consisted in paying special attention to the sound of the wind that pulsed the sail, hearing the water that beat the hull of the boat, as well as thinking of navigating as a metaphor for life. All this brought me to be on a state of alert regarding nature's elements and to observe how they relate. Later, when I began to study art, I was interested in thinking of it from a visual arts as well as symbolic conception.

In my first paintings I already presented forms found in nature from different points of view and searched different possibilities to present them as a symbol in order to speak about aspects relative to the human being. The existential bond between man and his natural environment has constantly interested me. For example, the way that this bond affects our existence and how society influences the environment.

Do you think that, fundamentally, this has been the common thread of your work?

I think that the artist works from a reasoning derived from their comprehension of the world based on their personal history; in what way they've interpreted what they've seen or felt and how they've incorporated these things into their reflections and their conscience. Today, the impact nature had on my infancy and the influence it later had on my work is evident.

Certain writings have also determined the development of my reflections and consequently, my work. For example, the study on the dynamics of water by Theodor Schwenk, the complete work of Mircea Eliade, and my permanent interest in the thoughts of Emmanuel Levinas, among others.

I have a fascination for the complexity of the dynamics of wind and water, their rhythm and the shapes they create in their wake, as well as with the structure of trees; I have taken from these subjects to repeatedly speak about aspects relative to the human being; life and death, lightness, pain, psychological wounds, memory and the intangible, with images that

are at the same time symbolic and reality.

With time, thought has become more complex and I've concentrated on certain ways of making and presenting. However, my interests have always been the same. You could say that I've always taken on the same themes from different angles.

How has the process been that has brought you to being an artist that practices painting, fundamentally, to being an installation artist and later, in the last few years, to predominantly employing photography?

In the creation of a work, I'm interested just as much in its visual manifestation as in its philosophical and emotional breath. I think it's important that each work has an autonomous life, without the necessity of a specific technique or style.

I think that I've passed from one technique to another in a fluid way and without even intending to. It's something gradual. I usually define the medium based on the ideas I want to develop. It's a question of choosing the appropriate language, that is often clarified during the process.

My academic studies were in drawing and paintings, and also, since I was young, I've carried a camera with me. I've always taken notes with it about things

that motivate me. In the same way that when I paint or draw, photography, for me, constitutes a medium for taking on aspects that I'm interested in developing.

I painted for a long period until 1999, the moment in which, incited by an enormous tree chopping in Bogotá, I started utilizing and intervening the wood from the tree itself with saws and torches.

The first time that I publicly presented a photography project was in 2005, after having taken a workshop on the perception of art with youth exposed to complex life situations related to the national conflict. Upon being involved so much in the process with the youth, I thought that the only way to speak of these stories with legitimacy was to resort to the photographs that I had taken during the workshop.

The long process of reflection and post production of this work –*Cantos [Chants]*– opened the doors to the possibilities that digital photography offered.

I don't think that the potential of a work is a technical matter. It's more something that has to do with the strength and conviction with which it is developed. There are certain materials that I like to work with and for that, I feel an enormous pleasure in passing from one medi-

um to another. Above all, I want to preserve this pleasure and freedom that I consider inherit to art. Each time an idea comes about with sufficient enthusiasm to make something technically new, from which I learn, I think it's worth it to do it.

What is the fundamental focus that directs your work? If there are more than one, could you clarify?

I think that art communicates the idea that we have of things – finally, the reflection of ourselves– and that it is through the work that we arrive at understanding. So I believe that the fundamental focus and the only path that can direct my work consists, above all, in being faithful to myself –to my principles, my concerns, my intuition and to my personal aesthetic– and from there, procure a state of alert toward everything relative to the human being. In this way, art, for me, converts into the response to questions that I can't always consciously formulate, but that reveal their truthful nature through the work itself.

I've worked in a recurring way from a view that emphasizes the existential bond between nature and the human being. My perception translates in symbols and in affinities that are created among themselves, and from this immediacy I metaphorically

explore aspects like interpersonal relationships, memory, emptiness, wounds, life and death.

Now I'd like to speak about "milestone" exhibitions and projects throughout your career; projects that, for certain reason, defined fundamental courses in your visual work. To begin: the project Resonancia [Resonance], a pictorial installation presented at Garcés Velásquez Gallery in 1994.

For *Resonance*, I utilized air as a support and the flower as a symbol of the world of form. The whole was comprised of paintings of botanical images that, multiplied repeatedly in diverse formats, generated a visual echo in the space. With this intention the exhibition placed importance on the position in the gallery space. The paintings directly related from one to another, making each one part of a fractioned totality that pointed toward the idea of impermanence, as well as the notion of the infinite that I had taken on in previous projects.

The project Fuego [Fire] defined a tipping point in your artistic career – at least, this is what I see as an investigator, curator and public. Could you speak a little more about this project?

I created *Fire* over a long period and presented it in 1999. It's the first of my works that comes

from a reflection on a concrete environmental issue, a view that was to be crucial in future works. It consists in a collection of pieces that bring the memory of the forest to the present, in an individual way as well as how they're arranged in the space. It's a work that was built with trees that were systematically cut in Bogota. I found them in the streets and, gradually, brought them to the studio. In this moment, I set out to learn about the properties and characteristics of each wood: how they're cut, how they're dried, etc.

The process gravitated around the reconstruction of the verticality of the tree based on the reorganization of the pieces, and with fire, not only from its symbolic value, that contains opposite values in itself, as destructor and purifier, I made imprints alluding to plant life. All with the intention to evoke their inherent vital force as well as the wound and tears. The white color in which some of the fragments are painted, the same as the floor and the walls of the installation, propose a journey through emptiness, a void where the tree no longer sits in the earth, but in nothing.

What was the issue that you took on in your last project, Bosque sin sombra [Forest without shadow]?

Forest without shadow, presented at *NC-arte* in 2013, consists of a photographic installation that continues with my reflections on today's environmental conflict, in this case, about thoughtless deforestation.

It's made up of a series of photographs taken of wood that has been processed and cut in fine laminates, veneers that come from a great diversity of trees, tied and accumulated in piles of different sizes that can be found in industrial storage, ready for their commercialization.

The photographic images are fragmented in a multiplicity of pieces of varied dimensions and for their placement are interspersed with black zones, drawn by pencil.

For me, color has an emotional charge. Here, I utilized some black drawings in order to maximize the dramatic possibilities, to indicate the omnipresence of an emptiness that is not entirely empty given that it evokes the memory of a forest no longer there. With the white of the wall, I'm marking the silence.

The installation implies, be it temporarily, a selection of images that will have a determined logic and connection between them and with respect to the place where they'll be placed in the space of each wall. The installation situates all the images as

one work that presents the “landscape” of a truncated forest.

*Take my hand,
caress it with care,
it's recently cut.*

With this writing by Raúl Gómez Jattin, a poet from Cartagena, printed on one of the gallery walls, I wanted to stress that what we're doing to nature is, in a nutshell, what we're doing to ourselves.

The project *Paisaje sin figura* [Landscape without figure], shortly preceded *Forest without shadow*. Notwithstanding, the public learned of it a few months ago at its launch at *Flora*, under which, presented its latest form. Could you speak little about it?

Landscape without figure was presented for the opening of *Flora*, for which the main theme was the book by H.D. Thoreau, *Walden; or, Life in the Woods*, a book in which the author recalls his close relationship with nature when he retires to live in the woods. Contrary to Thoreau's majestic forest, this group of photographs show a desolate landscape; presenting an image of a fallen forest in a repetitive way. I utilize these photographs of an ecological catastrophe that I'd taken here awhile ago, in a metaphoric way, as an image

of the devastation that great forest territories are being subjected to today. The photographs are printed on rice paper that, when prepared in a specific way, acquire flexibility and resistance without losing their fragile character. The disposition of these photographs on the wall emulate the rectangular parcels, all of the same size, that are identified on *Google Earth*, of regions that are being systematically exploited, especially in the Amazon.

To close this conversation, dear Ana María, could you point out the role time plays in your work? Your works, I think, have something to do with mutability and the perishable. *Fire* addresses a transformative matter that's in transit; it equally continues, I think, with *Salto* [Jump] or even with *Forest without shadow*.

What you mention is precise, time has been an element that largely underlies the diverse projects I've taken on throughout my career; it's crucial in the process and creation of the work, just as in its conceptual content.

This happens in *Jump*, for example, for whose production I submerged photographs of people in different positions in relatively deep waters. Left to the currents, I documented the course of the images, their random encounters,

from the surface to the seabed using an underwater camera. The image on the paper, in its path through the sea slowly transformed and many times, was destroyed.

On the other hand, in *Forest without shadow* I present a group of photographs that unfold, similarly, a journey, this time through a forest transformed in fine laminates, ready for consumption. The installation proposes a non-linear journey, by way of light and shadow passages, punctuated by black spaces that indicate the memory of a forest that no longer exists.

Equally, in *Yo soy también el otro* [I'm also the other], I took photographs of waters from diverse rivers in Colombia, while I collected stones from their shores. I elaborated this series from a reflection on interpersonal, ethical and social relationships. The waters, photographed in black and white, show how each eruption, soft or abrupt, modifies the surrounding, inevitably leaving a trace of their passing. A trace that is evident in the stones presented with an image that alludes to the physical pain and psychological wound always so present, that ends up converting into a custom.





CUATRO

ECHAR POR
TIERRA

**EDUARD
MORENO**

CURADURÍA

CONRADO
URIBE

Junio 29 | Agosto 17





Tierra en la lengua
2013, impresión de punto sobre
formas continuas de papel carbón









Tierra en la lengua 2013,
impresión de punto
sobre formas continuas
de papel carbón







Materia oscura 2013,
instalación. (detalle)



Rompimiento de gloria
2013, impresión de
punto sobre formas
continuas de papel
carbón. 248 X 279 cm







Mal aliento. 2013,
5 terrarios con escarabajos y
gorras bordadas en hilo de oro

Cielo abierto 2013, video escultura







Sin título. 2013,
bordado en hilo de
oro sobre lienzo.
60 x 73 cm

Echar por tierra

Un proyecto de Eduard Moreno.

Curaduría: Conrado Uribe

Derribar, arruinar, asolar, eso significa echar por tierra. ¿Cuál es el objeto de un proyecto artístico titulado según una expresión que indica devastación, desolación, estropeo, hundimiento, saqueo? Sin falsas pretensiones, pero con la claridad que otorgan el trabajo constante, la lectura consciente de pensadores contemporáneos, la observación analítica de los procesos económicos actuales en Colombia y el compromiso ético de querer ocuparse de un lugar y un tiempo desde su propia práctica artística, Eduard Moreno (Bogotá, 1975) se ha planteado el reto de *Echar por tierra* algunos de los sueños, utopías e ilusiones del proyecto moderno en Colombia y sus manifestaciones más contemporáneas.

La *intención* es la de demostrar ya no el fracaso de ese proyecto moderno —algo quizás propio de contextos que realmente pasaron por procesos industriales y culturales claramente orientados hacia la consecución de sus ideales—, sino su frustración, un sentimiento a lo mejor más propio de modernidades que aún no llegan a serlo completamente, con sueños a medias, visiones precarias, constantes ensayos, esperas y esperanzas irresueltas. El *método*, si es que cabe el término dentro de un campo tan elusivo como el del arte contemporáneo, es el de las *visiones de paralaje* propuesto por el filósofo Slavoj Žižek (Liubliana, 1949). Este concepto, apropiado de la astronomía y definido como las diferentes posiciones que aparenta un astro en la bóveda celeste cuando es observado desde puntos distintos, le permite aprovechar críticamente esa proliferación de significados que aparecen en las brechas resultantes tras comparar diferentes posturas. A lo que aspira Moreno es a encontrar, en esos resquicios,

un lugar propio desde el cual poder lanzar, aunque sea de manera temporal, sus potentes reflexiones poéticas. Y el *territorio* escogido, el pretexto, es el del declive y la decadencia de la industria nacional, de esos procesos económicos que agregaban valor en la transformación de la materia, y el retorno simultáneo a dinámicas neocoloniales basadas en la explotación de recursos básicos y las agresivas consecuencias sociales de estas economías extractivas.

Es cierto que los proyectos mineros de gran tamaño son importantes generadores de riqueza. Una buena porción del auge económico que vive el país actualmente es consecuencia de ellos, con todo y las inequitativas secuelas que conlleva para ciertos sectores. Para las comunidades que habitan las zonas en las que se enclavan dichos proyectos, por ejemplo, tales procesos terminan significando su éxodo y apocalipsis. Con la llegada de estas empresas, se modifican el uso y la distribución de los suelos, se contaminan las fuentes de agua, se impurifica el aire y se instauran botaderos tóxicos. Como resultado se destruyen los ecosistemas naturales y con esto se van al traste las dinámicas económicas locales, en muchos casos prósperas y autosostenibles. Promesas de desarrollo que se traducen en despojo y desplazamiento forzado, disimulado este último en ocasiones bajo el término de “reasentamiento”, eufemismo empleado por el estado en su apoyo a las explotaciones mineras.

Como viene siendo una costumbre histórica en nuestro país, la primera extracción que realizan las grandes compañías, sean mineras o agrícolas, es

la humana; y el sistema, cómplice, las acompaña. Si no es este el caso, ¿por qué los pequeños mineros del Cesar son considerados ilegales por las normativas gubernamentales? ¿Qué queda en estos lugares para quienes basaban sus actividades vitales en la agricultura, la cría de animales, la caza o la pesca? Un “rico” acervo compuesto por pobreza, enfermedad y desplazamiento; deseos, aspiraciones, planes individuales y familiares que son echados por tierra con el beneplácito de las instituciones oficiales. Es pertinente recordar en este punto al sociólogo Alfredo Molano cuando afirma que “la historia no se refugia en las notarías ni en los juzgados, ni siquiera en los periódicos: la historia es una voz llena de timbres y de acentos de gente anónima”. Pero así como esos campesinos desplazados son individuos en pleno derecho y no solo cifras, los impactos de las operaciones mineras no se concentran exclusivamente en el lugar de la extracción, lejos de la vida urbana. Hay mucho que perder y no parecemos ver los peligrosos corolarios de bonanzas que son capaces de salvar una economía, pero no contribuyen al desarrollo integral del país.

Terminamos del mismo modo en que comenzamos, con un inventario de infamias. Cobra sentido entonces esta invitación que nos hace Eduard Moreno: a *echar por tierra* muchas de nuestras certidumbres; a debatir en el cielo abierto del arte las problemáticas de estas formas de explotación masiva de la naturaleza que producen enormes *huecos* sociales y geográficos manifiestos a través del desmantelamiento de comunidades y el saqueo perverso de los recursos no renovables. Pero también es una invitación a indagar, como lo anota el propio artista, en la estética y la genealogía del claroscuro, donde la alusión al vacío, al hueco o a la escatología hace referencia con más proximidad, a condiciones epistemológicas inherentes al alma moderna.







Echar por tierra

A Project by Eduard Moreno.

Curator: Conrado Uribe

To tear down, to ruin, to devastate, to throw out; that is what *echar por tierra* means. What is the purpose of an artistic project named by an expression that indicates devastation, desolation, spoiling, collapse, looting? Without false pretenses, but with the clarity provided by steady work, mindful reading contemporary thinkers, analytical observation of current economic processes in Colombia, and the ethical commitment of wanting to deal with a place and a time based on his own artistic practice, Eduard Moreno (Bogotá, 1975) has faced the challenge to throw out (*Echar por tierra*) some of the dreams, utopias and illusions of the modern project in Colombia and its contemporary manifestations.

The *intention* is to demonstrate not so much the failure of the modern project—something perhaps typical of contexts that have endured industrial and cultural processes clearly oriented towards achieving their ideal—but its frustration, a feeling perhaps more typical of modernities that have not yet fully come to be, with half-dreams, visions precarious, constant testing, delays and unresolved hopes.

The method, if such a term can be applied to such an elusive field as contemporary art, according to the artist and pursuing the thoughts of the philosopher Slavoj Žižek, is to apply the visions of parallax. (Ljubljana, 1949). This concept, taken from astronomy and defined as the different positions that a star appears to have in the celestial vault when it is observed from different locations, allows him to use, in a critical manner, that proliferation of meanings (failure, frustration) that appear in the resulting gaps when different postures are compared. What Moreno aspires to do is to find, among those crevices, his very

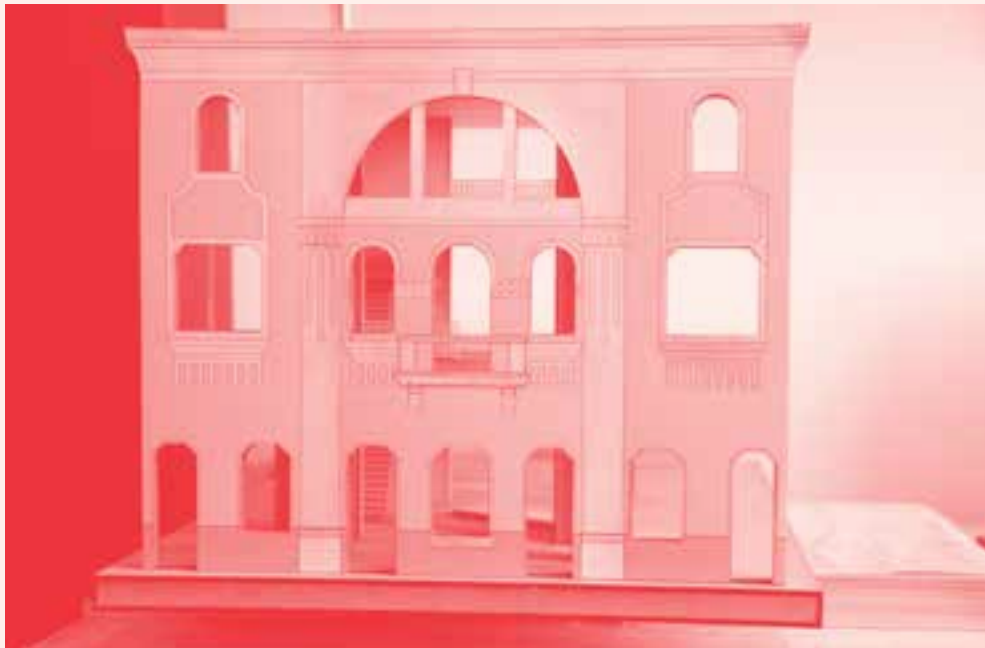
own place from where he can launch, if only temporarily, his poetic thoughts. And the chosen territory is the decline and fall of national industry; those economic processes that used to add value to the transformation of matter, and the simultaneous return to economic dynamics based on the exploitation of basic resources and the aggressive social consequences of these extractive economies.

It is true that great mining projects are significant generators of wealth. A large portion of the economic boom that the country is currently experiencing is the consequence, with inequality involved for certain sectors. For the communities that live in the areas where these projects are excavated, for example, these processes end up by signifying their exodus and apocalypses. With the arrival of these companies, the use and distribution of the land is modified; water sources are contaminated; the air is polluted and toxic waste sites are installed. As a result, natural ecosystems are destroyed and with them, the dynamics of local economies that had, in many cases, been prosperous and sustainable. Promises of development that translate into dispossession and displacement, the latter sometimes disguised under the term “resettlement”, a euphemism used by the State in its support for mining operations.

As it has been historically the custom, the initial extraction performed by these large companies, whether mining or agricultural concerns, is human extraction; and the system its accomplice, escorts them. If this is not the case, why are the small miners in Cesar considered illegal by government standards? What is left in these places for those who

based their livelihoods on farming, raising animals, hunting or fishing? A “rich” heritage composed by poverty, disease and displacement, desires, aspirations, individual and family plans torn down with the approval of government institutions. It is relevant to remember Alfredo Molano, the sociologist when he said that “history finds refuge not in the notaries’ offices or in the courts, not even in the newspapers; history is a voice full of resonances and accents of anonymous people.” But just as these displaced peasants are individuals with full rights and not just statistics, the impacts of mining operations are not concentrated only in the extraction locations, away from urban life. There is much to be lost, and we don’t seem to see the collateral damages caused by these bonanzas, that can save an economy but do not contribute to the integral development of the country.

We end the same way we began, with an inventory of infamies. Thus, the invitation that Eduard Moreno extends, makes sense: to *throw out, to tear down* many of our certainties; to debate in the open pit of art, the problems of this form of massive exploitation of nature that causes enormous social and geographical pits manifest through the dismantling of communities and the evil plundering of non-renewable resources. But it is also an invitation to investigate, as noted by the artist, on the aesthetics and genealogy of chiaroscuro that allude to the vacuum, to the pit, or to eschatology and refer more narrowly to the epistemological conditions inherent to modern soul.





Entrevista a Eduard Moreno

Por Conrado Uribe

En las conversaciones preparatorias para el proyecto *Echar por tierra* me hablabas de una idea transversal a tu trabajo: el concepto heideggeriano del ser en el mundo como un ocuparse de algo, el que en tu caso se corresponde con un espacio y un tiempo latinoamericano y colombiano. Estas ideas me invitan a preguntar por el concepto de responsabilidad aplicado a las prácticas artísticas. En este sentido, la artista colombiana Doris Salcedo ha dicho que su manera de hacerse responsable es respondiendo con su trabajo a los eventos que suceden, los cuales sencillamente se le imponen. ¿Es posible aplicar este concepto —el de la responsabilidad— a tu trabajo artístico? Y si es así, ¿qué ha implicado a lo largo de tu producción?

Siempre estamos en una situación de responsabilidad. No se busca ni se solicita. El llamado del otro precede a cualquier repuesta y es anterior tanto a cualquier lenguaje, como a cualquier singularidad, esto es, a cualquier idea de libertad. El arte está en estado de extrema dependencia con respecto

a aquel cuya vulnerabilidad está expuesta a los peligros del mundo, evidenciando a su vez, procesos que liberan a la conciencia de su propia corrupción. En este sentido, si la responsabilidad es la capacidad que tenemos de inventar una actitud hacia el otro, anterior a toda actitud, el compromiso artístico estaría inicialmente dado por la posibilidad de propiciar el encuentro con el otro. Es decir, en tanto la actividad artística esté ligada al encuentro de mundos, el artista puede dar por sentado que cumple con su responsabilidad.

Sin embargo, a pesar de la imposición de los acontecimientos, innegables a todos, y el compromiso inherente del arte como “puente entre”..., la obra de arte debe superar el problema del compromiso político inmediato, en tanto trasgreda el ahora de las circunstancias, para potenciar el evento a un tiempo diferido, es decir transhistórico y en ese sentido, universal.

Cuando estoy expuesto al otro, cuando el arte intermedia en el otro, y el otro se reconoce habitado por un “otro diferido”, sin amparo de las circunstancias, es cuando se plantea la inevitable

pregunta sobre el sentido propio de la existencia. Las condiciones simbólicas son entonces recuperadas sobre los aspectos sintomáticos del suceso, haciendo del arte y del artista responsables ante “lo Humano”.

Por tanto, pienso que el arte político o el arte políticamente comprometido termina por ser poco interesante. Todos sabemos que Goya o Picasso concibieron sus obras sobre los desastres o la guerra distantes al evento. La obra propone un alejamiento necesario ante la imposición, pero no por ello ajeno. Es la distancia con el evento lo que nos permite reflexionar sobre su imposición. Fue la distancia sobre los hechos y recuerdos lo que permitió a Hannah Arendt proponer una visión distinta del mal.

Una obra como *Tierra en la lengua* [Ver pp. 142 - 145], presentada en la exposición *Echar por tierra*, resume este eco particular, al hacer énfasis en la circunstancia presente de personas de raza negra que, retratados a partir de las huellas o huecos dejados por una impresora de punto sobre papel carbón de formas

continuas, representan las filas diarias en espera de poder ingresar a las minas ilegales, casi siempre dominadas por grupos paramilitares o guerrilleros. Para realizar esta obra no se tomaron fotografías del lugar, no solo por los peligros obvios, sino al tiempo por la necesidad de traducir el evento —la fila—, a un hecho con mayor carga simbólica. Lo que veo ahora en este proceso, no es la fila cotidiana de estas personas en su ejercicio diario, sino la fila histórica de fantasmas y de espectros ausentes en una forma continua y permanente que transita y se desliza en tanto la imposición y coacción ideológico-colonial desarrollada en nuestro país a lo largo de cuatro siglos. El ser humano tratado como un remanente escatológico más de la economía global.

Sin embargo, en la obra no hay abatimiento. Las figuras retratadas, que posaron con la mayor dignidad y voluptuosidad propias de su casta, nos recuerdan más bien la belleza corporal y espiritual propia del ser humano. Pese al carácter subyugante e ideológico-impositivo, representado por una batea sobre su cabeza, instrumento propio de la minería artesanal, los retratados proponen una imagen diferente del encuentro. Una imagen con la igualdad.

Tierra en la lengua es, en síntesis, un *imposible decir el even-*

to. Un encuentro con espectros. Un lugar en el mundo y un mundo ocupado en uno. Un estado de responsabilidad en tanto la obra confiere y cuestiona la dignidad de nuestro propio habitar.

Siguiendo en el terreno de las prácticas artísticas, también reconoces que el concepto de las visiones de paralaje propuesto por Slavoj Žižek es necesario para comprender tu producción. En la presentación curatorial escrita para introducir este proyecto ante las diferentes audiencias, se explica grosso modo esta idea. ¿Es esta una estrategia bastante solícita en la creación artística contemporánea y, si así lo consideras, por qué crees que sucede? ¿Qué te ha ofrecido / permitido a ti como artista?

Visiones de paralaje plantea un método de trabajo interesante para Slavoj Žižek por medio del cual intenta aprovechar el desplazamiento de un punto, en este caso el del materialismo dialéctico sobre sí mismo, para encontrar en la convivencia de múltiples perspectivas una línea de visión renovada. Recordemos que este método es apropiado de prácticas astronómicas, pero que curiosamente “desplazado” o llevado a otras prácticas como la filosofía puede permitir estos encuentros novedosos, como a los que se refiere el filósofo esloveno. Este procedimiento ha venido

cobrando importancia radical en mi práctica, en tanto surge como una operación sugestivamente plástica, que auspicia el paradigma del desplazamiento y pone en evidencia el concepto de la huella y la diferencia.

Similar en algún sentido, al deconstruccionismo derridiano, este modo operacional, permite des-sedimentar, por decirlo de alguna manera, el valor de conceptos aparentemente fundamentales, proponiendo un juego en el que lo marginal, lo central, lo suplementario, lo no importante, lo original, la copia, pasan a ocupar un lugar diverso.

Cuando realizo trabajos con formas continuas de papel carbón y, más aún, cuando uso la impresora de punto para obtener una imagen a partir de la huella producida por la extracción de la materia negra propia a su condición, surge un paradigma similar al propuesto en los desplazamientos mencionados. Lo obtenido se ve sometido a la condición de no estar en situación de origen o de copia, sino de lugar intermedio entre los extremos, es decir, en situación de *resto*.

Lo que queda —el espectro—, para seguir avanzando con Derrida, esta especie de fantasma, lo que está “entre...”, ha dirigido constantemente mi atención, para buscar en los resquicios de la realidad cultural

presente, pre-textos que puedan ser articulados dentro de este sistema de deslizamiento plástico con el que me he encontrado (o apropiado), permitiéndome, a su vez, generar imágenes con cargas significativas que transitan en una diversidad de lecturas y formas. Así, por ejemplo, la condición *in-between* de nuestro contexto propio o de nuestras sociedades abarrocadas, los tránsitos y fugas sociales propios de nuestra herencia colonial, los flujos escatológicos solapados entre lo ordinario y lo sagrado de nuestros imaginarios religioso-políticos, o la melancolía y la frustración propias de nuestra forma de ser en el mundo.

(...) **El barroco es un trasfondo importante al momento de comprender tu trabajo. En ese sentido, quizás se pueda decir desde un punto de vista formalista que lo barroco en tu trabajo nada tiene que ver con la cantidad o el abigarramiento (*horror vacui*), aunque tal vez sí con esa profundidad homogénea presente en una concepción particular de la luz y el color, y con una defensa de la sensualidad y la belleza. Por otra parte, desde un punto de vista simbólico, eso barroco a lo que haces referencia tiene que ver más con un conjunto de fenómenos que con las características de un período estético, fenómenos que se pudieran**

enunciar como esa vitalidad que es tanto precaria como exaltada, y la crisis espiritual manifiesta en la pérdida de lo sagrado. Este fue uno de los puntos que más discusión generaron durante el proceso de preparación del proyecto y, en consecuencia, una de las conversaciones que encontré más enriquecedoras. ¿Podrías relacionar esos fenómenos barrocos que te interesan con esa condición neocolonial que se señala y se denuncia en el proyecto al hablar de las actuales condiciones de explotación minera en el país?

La memoria, a diferencia del olvido, tiene que ver no solo con el pasado sino también con la identidad y con su persistencia en el futuro. Lo que justifica hoy el auge y la revaloración del fenómeno barroco es el requerimiento del pasado como una médula atravesada en nuestros imaginarios más actuales, para resolver nuestra propia identidad.

Los conocimientos han sufrido el problema de la traducción occidental y, sin más, no se pueden traducir a otro que el lenguaje de la racionalidad económica moderna. En América Latina muchas creencias no pertenecen necesariamente al mundo de las creencias consagradas como racionales, pero no por ello se han asumido como irracionales, simplemente constituyen otra racionalidad. Esta entelequia, a

la que Bolívar Echeverría llamaría “etos barroco”, navega como una memoria subalterna ligada estrechamente a nuestra vitalidad popular sin corresponder necesariamente a la historia de la memoria occidental institucionalizada. El concepto de barroco, que en el pasado se reducía al arte, hoy se ha ampliado extendiendo su significado a todos los aspectos de la cultura humana y ha encontrado en América Latina un terreno amplio para desarrollarse en toda su *voluntad*. Nos ofrece una perspectiva histórica diferente respecto a la visión lineal y progresista a la que estamos acostumbrados, reaccionando mediante la representación crítica, irónica o paródica, para descentrar todo sistema opresor de lo humano.

La transversalidad que ofrece este concepto de lo barroco es, en suma, la melancolía que ha rondado siempre el pensamiento moderno y que descubre el otro lado de la identidad racional. Enigma que navega en la interioridad vacía y desolada de la cultura occidental y que como un huésped in-deseado señala que la destrucción objetiva de la filosofía ilustrada moderna comenzó hace mucho.

Lo barroco tiene una repercusión neurálgica frente al concepto de frustración que anoto y que navega en nuestra propia modernidad. Pues si bien la crisis de la modernidad occidental posee un

tenor pesimista, en tanto supone un proyecto en algún sentido fracasado, es decir, exige un cambio de rumbo, la modernidad anidada en América Latina ha permitido la existencia conjunta en un mismo tiempo y espacio y con la misma importancia, tanto de la luz de la interioridad racional, como de la posibilidad y el encuentro con otras racionalidades. La escisión interior del sujeto cartesiano (heredado) americano es la del sujeto que se ve desplazado de su propio origen, y que al tiempo actúa como un desplazador. En estos consecutivos desplazamientos, aparece entonces, la identificación con el otro, con lo otro. El sujeto mestizo se sabe parte de una cultura y una religión que lo marca como sujeto de una comunidad de lo mismo, pero que al tiempo es marca de lo otro, no solo de la diferencia, sino también de la exclusión y del dolor de ser otro.

Nuestra realidad, la del sujeto desplegado, avanzando en la noción de Deleuze, es la realidad formada desde nuestro comienzo colonial mestizo, como una realidad allegada, prestada o usurpada, desligada o desplazada de su propia noción de origen y, por esto, aceptada a medias, en tanto permite al tiempo generar otra realidad alterna resistente que, combinada con lenguajes y símbolos de diferentes culturas, pone

en crisis la metafísica anidada. Este trazar y retrazar (condición barroca), donde el “retrazo” puede entenderse, bien como una traza sobre lo trazado, es decir como un avance superpuesto, o como un retraso, es decir como una demora (en fin, un deslizamiento sobre lo mismo), sedimenta nuestros imaginarios más conductuales, generando una decepción general que se traduce en una puesta en escena de la decadencia y la desapropiación.

Este mundo —este “nuevo mundo”—, mundo ajeno y a su vez propio, mundo apropiado para extractar, sacar y no volver, mundo de riquezas y de pérdidas, de restos, es el mundo que descubro con mi obra. El mundo de las promesas. La tierra prometida o el eterno retorno burocrático de las falsas promesas.

No es extraño entonces que un fenómeno como la minería no sea ajeno a ninguna de estas consideraciones, ni tampoco suena extraño que hoy se hable de economía neocolonial en Colombia, en tanto se habla de un fenómeno extractivo bajo el auspicio de la desapropiación nacional y la venia heredada de un remanente judeocristiano que permanentemente domestica y conflictúa nuestra propia condición.

La exposición está compuesta por piezas elaboradas en diferentes soportes. Por un lado está la

imponente y compleja instalación mecánica *Materia negra y materia oscura* que junto a *Rompimiento de Gloria* retoman parcial o totalmente una técnica que has logrado dominar hasta el punto de la maestría. Pero, así mismo, en piezas como *Cielo abierto* o *Mal aliento* manejas otro tipo de procesos creativos que involucran desde el trabajo con diferentes formatos de imágenes en movimiento hasta el empleo de insectos en una obra viva. ¿Podrías describir tus procesos de trabajo, investigación y creación? ¿Cómo defines la formalización de una obra en particular decantándote por un medio y no por otro?

Siempre he pensado que una obra no se define necesariamente por una técnica en particular. El arte contemporáneo ha permitido una libertad maravillosa entre el encuentro de las ideas y los conceptos con su propia resolución plástica. En ese sentido, la idea debe buscar su propia corporalidad, es decir, su manera de hacerse y estar en el mundo.

Con mi trabajo busco no solo el encuentro con los materiales, sino el encuentro articulado entre ideas y conceptos.

La noción que quería proponer para la exposición en NC-arte tenía que ver necesariamente con mi propia reflexión acerca de lo que sucedía con mi trabajo. En *Mal de archivo*, obra realizada en

el año 2011, encontré elementos inesperados que tenían una relación profunda con la melancolía, el duelo y el vacío. Frustraciones estas que asocié a momentos de mi vida y experiencias personales. Los agujeros del alma, como los llamo, se veían representados en los agujeros hechos en el papel, la melancolía y la ausencia en la propiedad negra y desplazada de su materia, el duelo en la cara oculta de santos sometidos a la técnica de la nemotecnización.

Cuando realizo una obra como *Materia negra y materia oscura* [Ver pp. 140 - 141], empiezo por encontrar en el contexto elementos que me llevan a considerar el acontecimiento personal como acontecimiento colectivo. No fue difícil asociar estos agujeros con los agujeros humanos y geográficos que una práctica como la minería promueve hoy. Así, en visitas a campos mineros industriales me encontré con máquinas extractoras de tierra —deslizadoras, literalmente, de territorio— que en una marcha continua e imparable permiten la remoción de tierra para abrir gigantescos huecos en busca de materiales mineros.

Para mí era importante introducir estas máquinas dentro de la galería, no solo por su poder y estructura, escultórica si se quiere, sino por su trascendencia

al poner en consideración fenómenos como la humillación por las máquinas, su forma continua y reproductiva y los deslizamientos entre lo alto y lo bajo. La inclusión de mapas dentro de las bandas y su apilamiento en un escritorio enriquecieron la discusión sobre nuestras herencias desapropiadoras del territorio. *Materia negra y materia oscura* hacen referencia a la nada, esta nada que acontece cuando el territorio es deslizado, desplazado, desmemorizado y perdido en su eterno tránsito burocrático.

Con esta obra, inicio entonces un proceso de trabajo que se traduce en el total de la exposición, donde cada una de las obras cobra fuerza precisamente por una búsqueda propia de “ser” desde su propia reflexión. Por eso cada una propone un estado de hacerse y de ser propios.

Rompimiento de gloria ha sido una de las obras que más comentarios han suscitado, tanto entre los visitantes de la muestra como entre la prensa escrita, y me interesa vincularla con *Cielo abierto*. En ambas se encuentra un cielo: simbólico, histórico, cultural, imaginado en el primer caso; moderno, tecnocientífico y registrado en el segundo, imbricado o yuxtapuesto a otras imágenes que lo contaminan, lo descienden o lo resquebrajan denunciando su

fracaso. Y pienso que esta tensión alto-bajo, espiritual-terrenal, ideológico-fáctico aparece también en *Mal aliento*. ¿Es esta una estrategia identificable en otros de tus trabajos?

En efecto, todo mi trabajo gira en torno a los sistemas de desplazamiento del mismo punto. La dualidad corresponde a un concepto unívoco. Así, lo alto y lo bajo corresponden a un punto que se desliza entre lo vertical. La riqueza y la pobreza se deslizan entre el tener. La espiritualidad y lo terrenal se deslizan entre lo humano. Esta es la condición barroca que gira en mi trabajo. El claroscuro es el deslizamiento de luz hacia la sombra o el dominio de la sombra sobre la luz.

En *Rompimiento de Gloria* [Ver p. 149] quise trabajar con la imagen de Miguel Ángel, porque en su juicio final hay una visión pesimista y descentrada de la realidad, que ya no trata de idealizar el mundo, sino de mostrar los lados negativos de la vida. No por nada se dice que esta obra representa el juicio de los ideales renacentistas y en cierto modo su final. Miguel Ángel no es entonces la encarnación del espíritu de progreso, sino la de un individuo desencantado ante una sociedad que se presenta como un sistema opresor.

Sin embargo, en América esta imagen quizás solo pudo

verse como una imagen atemorizante frente al poder de Dios, el castigo hacia la propensión de las cosas materiales. Es por esto que pongo la imagen invertida, propia a la naturaleza del papel carbón, que en suma solo es una copia, una distorsión o un *desplazamiento* de significados frente al poder del original.

Es Miguel Ángel también quien, de manera premonitrice, nos anuncia lo que luego será el drama barroco. El cielo estable del Renacimiento se verá “roto” y con él toda una odisea de inestabilidad representada en cielos abiertos, tema recurrente para muchos artistas barrocos que veían en esto el desequilibrio y la brutalidad con que el universo se nos presenta. Un estado que anunciará lo que después podremos definir como lo sublime.

La potencia de un rompimiento de gloria es la fuerza de Dios sobre los elementos, que, a la vez que pueden ser brutales e imponentes, son profundamente bellos. Lo sagrado aparece acá como la imposición de un más allá, sobre las cosas y el mundo conocido. El paroxismo del ideal platónico-cristiano que, sin embargo, contando con la poca ingenuidad de los artistas, llevará la larva de su propia pérdida.

En mi obra, este cielo abierto ya no es roto solo por su propia

fuerza sobrenatural, sino por la inclusión de una serie de mineros que forman un círculo dantesco y que como pequeños roedores carcomen la divinidad de la representación. Estos mineros, dedicados a la explotación a cielo abierto, representan la condición humana más actual, donde la economía de lo humano se hace presente, para desgastar todo encuentro con lo sagrado, entendido este último como el ideal de lo más humano en nosotros. Entonces este hueco formado por los minero-roedores y auspiciado por una técnica del hueco, con la que elaboro el trabajo, desplaza y difiere la imagen a ser hueco del alma. Ya no un mundo óptico-escolástico, sino un ser escatológico en sí mismo.

Recordemos también que la imagen barroca, tal como lo conocemos, llegó a América no solo como una copia, esto es, por medio de reproducciones (grabados en la mayoría de los casos), sino también, si se quiere, con una finalidad perversa y publicitaria: ser una didáctica que por medio del miedo y el temor formara un sujeto escindido y de fácil domesticación para propiciar un intercambio simbólico entre las riquezas del cielo y las riquezas de la tierra. Este cielo prometido, promesa de calma y felicidad, alcanzable solo por la asilvestración del ego, verá

comprometer la pérdida de las riquezas mundanas y la noción de trabajo y sufrimiento como un imaginario necesario.

Los métodos actuales capitalistas de la modernidad no son diferentes. Se han valido de este humanismo asilvestrador para ejercer su práctica más agresiva. Esto es lo que trato de mostrar con la obra *Mal aliento* [Ver pp. 152 - 153], entendiendo el juego de palabras como un mal olor de boca, un mal-decir o una mala fuerza, un sin aliento. Escarabajos puestos debajo de gorras de trabajo realizan su labor corriente de escarbar (excrementos y material descompuesto), evocando la jornada diaria de los mineros de socavones en Colombia. Las gorras, curiosamente utilizadas por los mismos obreros, con publicidades de empresas —una especie de ideología pegada a la mente de las personas—, están en este caso bordadas con hilo de oro y motivos barrocos que evocan cielos titánicos religiosos. Publicidad barroca con la que se hacía evidente el comercio del cielo y con este el del alma humana. La tensión entre los deslizamientos mencionados, alto-bajo, riqueza-pobreza, ornamento-escoria, natural-artificial, se suma al deslizamiento o desplazamiento sufrido por los métodos de comercio hacia lo humano.

Una obra ligada a estas dos, como bien lo anotas, es el video *Cielo abierto* [Ver p. 151], en el que se ven imágenes del Apolo Nueve confrontadas con imágenes de sobrevuelos a minas de cielo abierto en el Cerrejón y en algunos otros sitios en La Guajira, en el norte de Colombia. La alegría y la ilusión de estos nuevos argonautas, los del Apolo Nueve, se ven al tiempo que articuladas con una imagen casi lunar, confrontadas con la crítica situación desértica y agujereada de los campos mineros. El cielo roto por los mineros en la obra *Rompimiento de gloria* es acá, roto por los astronautas, que con un falo-cohete rompen el himen sagrado de los cielos calmos para encontrarse con la soledad y angustia del cielo inhabitado. El rompimiento con lo sagrado, visto a la luz desde esta obra, es el de sujeto moderno indigente y ausente de su propia condición como habitante de la tierra.

*Conversación completa en www.nc-arte.org





Interview with Eduard Moreno

By Conrado Uribe

In the preparatory conversations for the project *Echar por tierra [Cast onto Earth]*, you spoke to me about an idea that applies transversally in your work: the Heideggerian concept of being in the world as someone who is occupied by something, in your case, which corresponds with a Latin American and Colombian space and time. These ideas invite me to ask about the concept of responsibility applied to artistic practices. In this sense, the Colombian artist Doris Salcedo has said that her way of making herself responsible is responding to events with her work, of which are simply imposed. Is it possible to apply this concept –of responsibility– to your artistic work? And if so, what has it implied in the extent of your production?

We're always in a situation of responsibility. It's not sought nor solicited. The call of the other precedes any response and is both prior to any language as well as any singularity, that is, to any idea of liberty. Art is in a state of extreme dependency with respect to the whose vulner-

ability is exposed to the dangers of the world, in turn proving, processes that liberate the consciousness of their own corruption. In this sense, if responsibility is the capacity that we have to invent an attitude toward another, prior to all attitude, the artistic promise would initially be given by the possibility to promote meeting with the other. That is to say, whereas the artistic activity is connected to the meeting of worlds, the artist can assume that he or she complies with their responsibility.

However, despite the imposition of events, undeniable to all, and art's inherent commitment as a "bridge between"..., the artwork should surpass the problem of the immediate political commitment, whereas it transgresses the now of the circumstances in order to strengthen the event to a differed time, that is to say trans-historical and in this sense, universal.

When I'm exposed to the other, when art mediates in the other and the other recognizes himself inhabited by a "differed other", without protection from the circumstances, is when the inevitable question on the meaning of existence arises.

The symbolic conditions about the symptomatic aspects of the event are then recuperated, making the art and the artist responsible for "The Human".

Therefore, I think that political art or art compromised politically ends up being less interesting. We all know that Goya or Picasso conceived their works about disasters or war far from the event. The work proposes a necessary remoteness from the imposition, but by no means oblivious. It's the distance from the event that allows us to reflect on its imposition. It was the distance from the facts and memories that allowed Hannah Arendt to propose a distinct vision of evil.

A work like *Tierra en la Lengua [Earth on the Tongue]*, [See pp.142-145] presented in the exhibition *Cast onto Earth*, sums up this particular echo, upon emphasizing in the present circumstance of people of black race, portrayed by the imprints or holes left by a dot printer on carbon paper in continuous form, represents the daily waiting lines to enter illegal mines, almost always dominated by paramili-

tary or guerrilla groups. In order to create this work, photographs were not taken of the place, not only because of the obvious dangers, but for the necessity to translate the event- making a line-, to an event with greater symbolic meaning. What I now see in this process is not the quotidian line of these people in their daily exercise, but rather the historic line of ghosts and spectra absent in a continuous and permanent form that transits and guides during the imposition and ideological-colonial coercion developed in our country throughout four centuries. The human being treated as one more scatological remnant of the global economy.

However, there's no despondency in the work. The portrayed figures that posed with the utmost dignity and voluptuousness of their caste, remind us more of the corporal and spiritual beauty of the human being. Despite the subjugated and ideologically-taxed character, represented by a pan on their head, an instrument of artisanal mining, the portrayed propose a different image of the encounter. An image of equality.

Earth on the Tongue, is, in short, an *event impossible to describe*. A meeting with specters. A place in the world and a world occupied in one. A state of responsibility inasmuch that the

work confers and questions the dignity of our own occupancy.

Continuing on the artistic practice terrain, you also recognize that the concept proposed by Slavoj Žižek of *parallel visions* is necessary for understanding your work. In the curatorial presentation that introduces this project to different audiences, this idea is explained *grosso modo*. Is this a well solicited strategy in contemporary artistic creation and if you consider it so, why do you think it happens? What has it offered / permitted you as an artist?

Slavoj Žižek's parallel visions presents an interesting work method by way of which it attempts to take advantage of the displacement of a point, in this case of the dialectic materialism on itself, in order to find a renovated line of sight in the coexistence of multiple perspectives. Let's remember that this method is appropriated from astronomical practices, but curiously, when "displaced" or taken to other practices like philosophy it can allow these new encounters, like those that the Slavic philosopher refers to. This procedure has continued giving radical importance in my practice, emerging as a visually suggestive operation that supports the paradigm of displacement and evidences the concept of the imprint and the difference.

Similar in some sense to Derridian deconstructionism, this operational mode allows the de-sedimentation, so to speak, of the value of apparently fundamental concepts, proposing a game where the marginal, central, supplementary, non-important, original, copy, start occupying a diverse space.

When I make works with continuous forms of carbon paper and more, when I use the dot printer in order to obtain an image based on the print produced through the extraction of the black (of its own condition) material, a similar paradigm to the proposal of the mentioned displacements arises. The obtained is subjected to the condition of not being in a situation of origin or copy, rather in an intermediary place between the extremes, that is to say in a situation of *remains*.

What is left, the specter, in order to continue advancing with Derrida, this type of ghost, what is "between...", has constantly directed my attention, in order to seek pre-texts in the gaps of current cultural reality that can be articulated within this system of visual slippage that I've found (or appropriated), allowing me, in turn, to generate images with significant charges that transit in a diversity of readings and forms. So, for example, the "in-between" condition of our own context or

of our Baroque societies, the transits and leaks of our colonial heritage, the scatological flows, overlapped between ordinary and sacred, of our religious-political imaginaries, or the melancholy and frustration of our way of being in this world.

(...) **Baroque is an important overtone upon understanding your work. In this sense, maybe you could say from a formalist point of view that the *Baroque* in your work doesn't have to do with quantity or variegation (*horrer vacui*), though perhaps with this homogeneous profoundness present in a particular conception of light and color and with a defense of sensuality and beauty. On the other hand, from a symbolic point of view, the *Baroque* you refer to has more to do with a group of phenomena than with aesthetic characteristics of a period, phenomena that could be stated as a vitality that is both precarious and exalted, and the spiritual crisis manifested in the loss of the sacred. This was one of the points that generated the most discussion during the project's preparative process and consequently one of the conversations that I found most enriching. Could you relate those *Baroque* phenomena that interest you with this neo-colonial condition that is signaled and denounced in the project**

upon speaking of the country's current mining conditions?

Memory in difference to oblivion, has not only to do with the past, but also with identity and with its persistence in the future. What the boom and revaluation of the Baroque phenomenon justifies today is the requirement of the past as a bisected spinal cord in our most current imaginaries in order to resolve our own identity.

Knowledge has suffered the problem of western translation and without more, they can't be translated to another than that of the language of modern economic rationality. In Latin America, many beliefs don't necessarily pertain to what has been honored as rational, but this has not meant that they be considered irrational, they simply constitute another rationality. This entelechy, what Bolívar Echeverría called "*Baroque Ethos*" navigates like a subordinate memory closely tied to our popular vitality without necessarily corresponding to the history of western institutionalized memory. The concept of Baroque, that in the past was reduced to art, today has expanded its meaning to all aspects of human culture and in Latin America has found an ample terrain in order to develop in all its *will*. It offers us a different historic perspective with respect to the linear and progressive vision of which

we're used to, reacting through the critical, ironic or parodic representation in order to decenter all human oppressive systems.

The transversality that this Baroque concept offers is, in short, the melancholy that has always hovered over modern thought and that it discovers the other side of rational identity. An enigma that navigates in the empty and desolate interiority of western culture and that as an undesired guest signals that the objective destruction of the modern illustrated philosophy began long ago.

The Baroque has a neurological repercussion when presented against the concept of frustration that I note and that navigates in our own modernity. Because even though the crisis of western modernity possess a pessimistic tenor, while a project is assumed in some sense failed, that is to say, requires a change of direction, the modernity nested in Latin America has allowed for the co-existence in the same time and space and with the same importance, both in light of rational interiority and in the possibility and meeting with other rationalities. The Cartesian (inherited) American subject's interior rift is that of the subject that is displaced from their own origin and acts at the same time as a displacer. Then, in those consecutive displacements appears

the identification with another, with the other. The crossbred subject knows himself to be part of a culture and religion that defines him as a subject of a community that is equal, but that at the same time, is a mark of the other, not only of the difference, but also of the exclusion and pain of being another.

Our reality, that of the unfolded subject advanced in Deleuze's notion, is the reality formed from our crossbred colonial beginning, like an alleged reality, lent or usurped, disconnected or displaced from its own notion of origin and for that reason, accepted in parts while it allows time to generate another alternative, resistant reality that, combined with languages and symbols from different cultures, puts a strain on the nested metaphysics. This trace and re-trace (a Baroque condition), where the "retrace" can be understood, either as a trace on the traced, that is to say, as an overlapping progress, or as a delay, that is to say, as a time delay (in the end, slipping on itself), that settles our more behavioral imaginaries, generating a general deception that translates into a *mise en scène* of the decay and expropriation.

This world, this "new world", both foreign and native, a world appropriate for extracting, removing and not returning, world of riches and losses, of remains, is

the world that I discover with my work. The world of promises. The promised land or the eternal bureaucratic return of false promises.

And so, it is not strange that a phenomenon like mining is not distant to any of these considerations, nor does it sound strange that today one speaks of neocolonial economy in Colombia, when speaking of an extractive phenomenon that happens under the auspice of national expropriation and the inherited permission of a Judeo-Christian residual that permanently domesticates and conflicts our own condition.

The exhibition is composed of elaborate pieces on different supports. On one side is the imposing and complex mechanical installation *Materia negra y materia oscura [Black and Dark Matter]* that, together with *Rompimiento de Gloria [Burst of Glory]* partially or totally retake a technique that you've dominated until the point of mastery. But also, in pieces like *Cielo abierto [Opencast]* or *Mal aliento [Bad Breath]* you involve other types of creative processes that involve, from work with different image formats in movement to the employment of insects in a live work. Could you describe your work, investigation and creation processes? How do you define the formalization of a

particular work, preferring one medium over another?

I've always thought that a work is not necessarily defined by a particular technique. Contemporary art has allowed for a wonderful liberty between the meeting of ideas and concepts with their own visual resolution. In this sense, the idea should seek its own corporality, that is to say, its way of making and being in the world.

I don't only search for the meeting of materials in my work, but rather the articulated encounter between ideas and concepts.

The notion that I wanted to propose for the exhibition at *NC-arte*, had to do necessarily with my own reflection on what happened with my work. In the work *Mal de archivo [File-based illness]*, created in 2011, I found unexpected elements that had a profound relation with melancholy, grief and emptiness. Frustrations that I associated with moments in my life and personal experiences. The holes in the soul, as I call them, can be seen represented in the holes made in the paper, the melancholy and absence in the black property and displaced in its matter, the grief in the hidden face of saints subjected to the nemotechnization technique.

When I make a work like *Black and Dark Matter* [See pp. 140-

141], I begin by finding elements in the context that make me consider personal events as collective events. It wasn't difficult to associate those holes with the human and geographic holes that the mining practice promotes today. So, on visits to industrial mining fields I found earth extraction machines – that literally slip land from the territory – that in a continuous and unstoppable march, allow for the removal of earth in order to open gigantic holes in search of mining materials.

For me, it was important to present these machines within the gallery, not only for their power and structure, sculpture-like if you will, but rather for their transcendence in terms of putting phenomena like humiliation by the machine, their continuous and reproductive form and the sliding between upper and lower into consideration. The inclusion of maps on the bands and their stacking on a desk enrich the discussion of our expropriated inheritance of the territory. *Black and Dark Matter* make reference to nothingness. This nothingness that occurs when the territory is slid, displaced, un-memorized and lost in its eternal bureaucratic transit.

With this work, I then begin a work process that is translated throughout the complete exhibition, where each one of the

works gain strength precisely for a search of “being” from their own reflection. That is why each one proposes a unique state of making and being.

Burst of Glory has been one of the most commented works both among visitors to the show and the written press, and I'm interested in connecting it to *Opening Sky*. In both of them you find a sky: in the first case, symbolic, historic, cultural, imagined; in the second, modern, techno-scientific and registered, interwoven or juxtaposed with other images that contaminate it, descend it or crack it, denouncing its failure. I think that this tension between high-low, spiritual-earthly, ideological-factual also appears in *Bad Breath*. Is this an identifiable strategy in your other works?

In effect, all of my work revolves around systems of displacement from the same point. The duality corresponds to a univocal concept, so, the high and the low correspond to a point that slides between the vertical. Rich and poor slide between having. Spirituality and the earthly slide between the human. This is the revolving Baroque condition in my work. The chiaroscuro is the slipping of light toward the shadow or the domain of the shadow on the light.

In *Burst of Glory* [See pp. 149], I wanted to work with Michelangelo's image because in his last judgment there's a pessimistic and decentralized vision of reality that is no longer about idealizing the world, but rather showing the negative sides of life. It's no wonder they say that this work represents the judgment of Renaissance ideals and in some ways, its end. Then Michelangelo isn't the incarnation of the spirit of progress, but rather that of a disenchanting individual facing a society presented as an oppressive system.

However, perhaps in America this image was only seen as frightening in regards to the power of God's punishment towards the propensity for material things. This is why I invert the image, a positioning that is natural to carbon paper itself, that is in the end just a copy, a distortion or *displacement* of meanings facing the power of the original.

It is also Michelangelo who, in a premonitory way, announces what will later be the Baroque drama. The stable sky of the Renaissance will find itself “broken” and with it a whole odyssey of instability represented in open skies, a recurrent theme for many Baroque artists who saw the unbalance and brutality with which the universe appears to us.

A state that will announce what we will later define as sublime.

The potential of a burst of glory is the force of God over the elements, that even though simultaneously brutal and imposing, is profoundly beautiful. Here, the sacred appears as the imposition of a beyond, over things and the known world. The paradox of the Platonic-Christian ideal that, however, relying on the little ingenuity of the artists, will carry the larva of their own loss.

This opencast in my work is no longer broken due to its own supernatural strength, but rather for the inclusion of a series of miners that form a Dantean circle and that as little rodents eat away at the divinity of the representation. These miners, dedicated to the “Opencast” exploitation represent the most current human condition where the human economy is made present in order to wear out any encounter with the sacred, the latter being understood as the ideal of the most human in us. Then this hole formed by the miner-rodents and sponsored by a technique of the hole, with which I develop the work, displaces and differs the image to being a hole of the soul. No longer is it an ontic-eschatologic world, but rather an eschatologic being in itself.

Let us also remember that the Baroque image as we know it arrived in America not only as

a copy, that is, by way of reproductions (etching in the majority of cases), but also with a perverse and promotional finality if you will: to be a didactic that, by way of fear and awe form a split subject and easily domesticated for promoting a symbolic exchange between heaven’s riches and those of the earth. This promised heaven, promise of calm and happiness, reachable only through the coarseness of the ego, will compromise the loss of mundane riches and the notion of work and suffering as a necessary imagination.

The current capitalist methods of modernity aren’t different. They’ve validated this coarsened humanism in order to execute their more aggressive practices. This is what I attempt to show with the work *Bad Breath* [See pp. 152-153], understanding the word play, like a bad mouth smell, a poorly-said, or a bad force, breathless. Beetles placed below work hats, performing their current digging work (excrements and decomposed material), evoking the daily journey of the miners in Colombian tunnels. The caps, curiously used by the same workers, with company advertising –a type of ideology stuck to peoples’ minds– are in this case embroidered with gold thread and Baroque motifs that evoke Titanic religious heavens. Baroque publicity is made evident by the business of heaven and that

of the human soul. The tension between the mentioned slippages, high-low, rich-poor, ornament-slag, natural-artificial, add to the slippage or displacement suffered by business methods towards humans.

A work linked to these two, as you note, is the video *Opencast* [See pp. 150-51], where images of Apollo Nine are confronted with aerial images of opencast mines in Cerrejon and in some other sites in Guajira in the north of Colombia. The happiness and illusion of these new argonauts, those of Apollo Nine, are seen at the same time that they’re articulated with an almost lunar image, confronted with the mining fields’ deserted and drilled critical situation. The miners’ broken sky is here in Burst of Glory, broken by the astronauts, that with a phallic-rocket, break the sacred hymen of the calm skies in order to find themselves with solitude and anguish in the inhabited heaven. The breaking with the sacred, viewed under the light of this work, is that of the modern subject, indignant and absent from his own condition as habitant of the earth.

*Complete conversation at
www.nc-arte.org





CINCO

NATURALEZA
DESMATERIALIZADA

**RODRIGO
ECHEVERRI**

MILER LAGOS

SAIR GARCÍA

**SAÚL
SÁNCHEZ**

**OSCAR DANILO
VARGAS**

CURADURÍA

**EDUARDO
SERRANO**

Agosto 31/Octubre 5





Je me souviens







Saúl Sánchez
Estudio para garra de pata
de perro. 2013,
50 tallas de madera



Saiz García, Estática milagrosa
2013, madera y resina



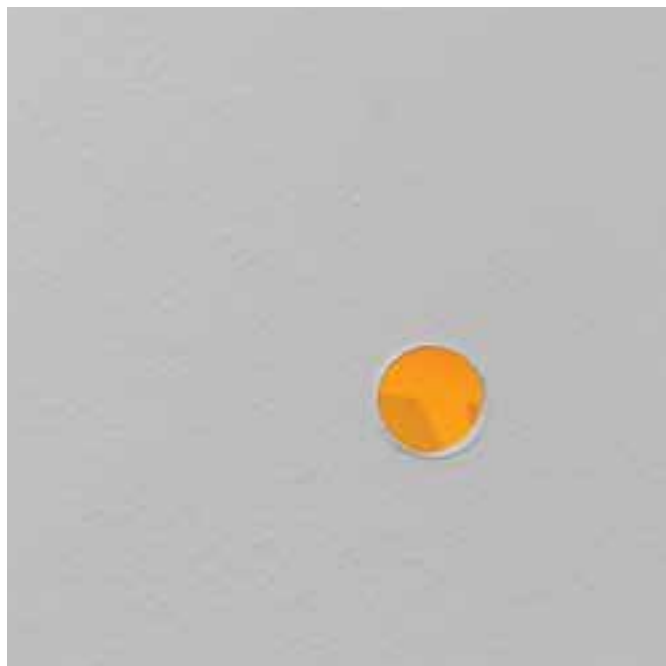




Sair García,
Estática milagrosa
2013, madera y resina







Rodrigo Echeverri,
Numerología. 2013, instalación
(drywall y numeradores acrílicos)



Rodrigo Echeverri,
Numerología 2013, instalación
(drywall y numeradores acrílicos)



17

1227

29

11

1





Rodrigo Echeverri,
Vencimiento de términos.
2013, instalación
(reloj y numeradores acrílicos)

Oscar Danilo Vargas,
Naturaleza tropical,
2013, video







Oscar Danilo Vargas,
Restauración.
2013, técnica mixta



Oscar Danilo Vargas,
Je me souviens. 2013,
técnica mixta





Miler Lagos,
El pequeño orden del universo.
2013, Imagen del video,
cicuito cerrado

Miler Lagos,
El pequeño orden del universo.
2013, video cicuito cerrado









Oscar Damilo Vargas,
Ud, no está aquí ni aquí,
2013, acrílico sobre tela.



Naturaleza desmaterializada

Rodrigo Echeverri-Sair García-Miler Lagos-Saúl Sánchez-Óscar Danilo Vargas

Curaduría: Eduardo Serrano

El término “naturaleza” goza de varias acepciones y se presta para diversas interpretaciones, algunas bastante lejanas de la más aceptada, la cual se refiere a todo el universo, a todo lo existente antes de que en ello hubiera intervenido el ser humano o en el caso de que su intervención no hubiera alterado sus propiedades y características. Es lo que se conoce como la naturaleza. Pero por naturaleza también se entiende con frecuencia la esencia de un ser, sus cualidades características, lo que le es propio naturalmente y no por convención. Otras acepciones de naturaleza menos comunes se refieren, por ejemplo, al temperamento de una persona o al principio o fuerza cósmica que, se supone, rige el universo.

Por otra parte, el término “desmaterialización” se refiere a despojar algo de sus cualidades materiales, a lo contrario de “materializar”, que consiste en hacer algo concreto, tangible. Se desmaterializa alguna cosa cuando se le deja de reconocer con alguno de nuestros sentidos, aunque realmente nada se puede desmaterializar completamente puesto que es bien conocida la ley química enunciada por Lavoisier sobre la conservación de la materia y que puede resumirse en la sentencia: “La materia ni se crea ni se destruye, solo se transforma”.

En materia artística, la crítica norteamericana Lucy Lippard fue la primera en aplicar el término “desmaterialización” para referirse a las obras conocidas genéricamente como “conceptuales” en razón a que la idea tiene en ellas mayor importancia que la forma material. Pero el término fue cuestionado desde el primer momento por quienes consideraban que una hoja de papel o una fotografía,

elementos utilizados frecuentemente por los artistas de esa corriente, “son tan materiales como una tonelada de plomo”¹.

Un cuestionamiento similar podría producirse en relación con el postulado curatorial de esta exposición puesto que en la mayoría de las obras incluidas la naturaleza no ha desaparecido del todo, no ha sido desmaterializada rotundamente. Es claro, sin embargo, que así como la naturaleza juega un papel preponderante en el punto de partida de todas las obras incluidas en la muestra, también en todas se ha transformado, o se ha mediatizado, e incluso se ha invisibilizado, teniendo en cuenta una u otra de las acepciones aplicables del término.

Es muy posible que este punto en común de las obras en la exposición tenga una relación generacional puesto que Rodrigo Echeverri, Sair García, Miler Lagos, Saúl Sánchez y Óscar Danilo Vargas aparecieron en la escena nacional hace poco más de una década, y han mantenido desde entonces una estrecha y permanente colaboración que los ha enriquecido y clarificado mutuamente. Pero además, en ese entonces internet y la fotografía digital apenas comenzaban a ser utilizados en el país, lo que implica que sus trabajos fueron concebidos originalmente con base en razonamientos analógicos, metafóricos, pero que prontamente fueron combinados con las posibilidades que se abrían paso con los adelantos electrónicos, y de ahí que sus obras hagan gala de una rica hibridez

1 Lippard R. Lucy, “Six Years: The dematerialization of the Art Object”, Praeger Publishers, Inc., Nueva York, N.Y. 1973, p. 5.



conceptual que les permite acudir, simultáneamente y con la misma propiedad, a la intuición y a la lógica, a la poesía y a la heurística.

No es extraño, entonces, que si bien sus raciocinios artísticos se dan a partir del mundo natural y que si bien en una alta proporción de sus trabajos la manualidad personal o dirigida al igual que la excelencia en el oficio son premisas importantes, en muchos casos sus trabajos se produzcan directa y exclusivamente con medios electrónicos, o que se recurra a medios digitales, por ejemplo, para el desarrollo de algunos de sus planteamientos y, con más frecuencia, para la documentación y difusión de sus obras. Pero tampoco es extraño que en buena parte de sus producciones las nociones de pintura y/o escultura sigan siendo reconocibles, incluso cuando se trata de instalaciones o videos.

Este hecho de que sus obras hagan uso algunas veces de construcciones u objetos encontrados o escogidos pero ya manufacturados y de que otras veces las obras sean precisa y cuidadosamente elaboradas es clara evidencia no solo de una versátil aproximación al trabajo artístico, sino de una actitud independiente que lo mismo puede asumir una posición analítica y conceptual que una expresión con base en objetos formales y sensualmente balanceados.

Por otra parte, podría afirmarse que, no obstante involucrar razonamientos analógicos y apoyarse en lo aledaño o circundante, sus trabajos tienen propósitos y miras globales. Consciente o inconscientemente, sus contenidos son aplicables o pertinentes en cualquier parte del mundo, y por combinar signos y conceptos que se extraen de lo local para referirse a lo global, es decir, raciocinios inductivos o que, por el contrario, se extraen de lo global para referirse a lo local, es decir, raciocinios deductivos, sus trabajos podrían ser cobijados con el calificativo de “glocales”, término extraído de la economía y extendido al arte para referirse a ese tipo de disposiciones.

Otro aspecto que cohesiona conceptualmente esta exposición a pesar de las numerosas diferencias entre las obras que la constituyen es la estrecha relación de los trabajos con el contexto expositivo. Cada una de las piezas presentadas involucra de una u otra forma el espacio donde se presentan, todas lo alteran, lo modifican o establecen un diálogo con su pasado o con sus funciones, lo cual reitera su carácter de instalaciones, de obras que, más que a ser contempladas, incitan a ser reflexionadas. En este sentido, puede afirmarse que no obstante el estímulo visual que representa el impecable diseño arquitectónico de NC-arte, las obras de *Naturaleza desmaterializada* no se ajustan a él como al cubo blanco de la modernidad que aislaba las pinturas y esculturas para preservar su pureza, sino más bien como a una especie de arena o de pista donde se invita al espectador a considerar o a pensar en sus contenidos, los cuales trascienden claramente el entorno expositivo.



Naturaleza desmaterializada

Rodrigo Echeverri-Sair García-Miler Lagos-Saúl Sánchez-Óscar Danilo Vargas

Curator: Eduardo Serrano

The term ‘nature’ has several meanings and lends itself to a variety of interpretations, some of which are quite remote from its most accepted meaning which refers to the entire universe, to everything that existed before human beings had intervened or altered its properties or characteristics. That is what is known as ‘nature’. But often nature also means the essence of a being; its characteristic qualities, what belongs to that being by nature and not by convention. Other less common meanings of nature refer to the temperament of a person, or to the principle or cosmic force that supposedly rules the universe.

On the other hand, the term ‘dematerialization’ refers to divesting something of its material qualities: the contrary of ‘materializing’ which consists in making something concrete or tangible. Something is dematerialized when we fail to recognize it with one of our senses, although strictly speaking, nothing can be completely dematerialized, as the well-known law of chemistry discovered by Lavoisier on the conservation of matter says: “Matter is neither created or destroyed; it is only transformed.”

In terms of art, the North American critic Lucy Lippard was the first to apply the term dematerialization to refer to Works generically known as ‘conceptual works’ because in them the idea is more important than their material form. But the term was debated from the beginning by those who considered that a sheet of paper, or a photograph, elements frequently used by artists of this school “are just as material

as a ton of lead.”¹A similar questioning could arise with regard to the curatorial premise of this exhibit, because in the majority of the Works that have been included, nature has not completely disappeared; it has not categorically dematerialized. It is clear, however, that just as nature plays a principle role as the origin of all the works in this exhibit, it has also been transformed in all of them or has been mediated and even rendered invisible, bearing in mind one or another meaning of the term.

It is quite possible that this common characteristic of the works in this exhibition has a generational relationship; Rodrigo Echeverri, Sair García, Miler Lagos, Saúl Sánchez and Oscar Danilo Vargas appeared on the national scene a little over a decade ago in close collaboration that has enriched and refined them mutually. In addition, at the time the Internet and digital photography were just beginning to be used in the country, which implied that their work was conceived originally based on analogic, metaphorical reasoning, but were soon combined with the possibilities that were beginning to make headway with electronic progress. The result is that their work displays a rich conceptual mix that allows them to simultaneously and appropriately reach out to intuition, logic, poetry and heuristics.

Therefore, it is not surprising that although their artistic reasoning stems from the natural world, and in a large portion of their work the manual, the personal or directed aspect as well as the excellence

1 Lippard R. Lucy, *Six Years: The dematerialization of the Art Object*, Praeger Publishers, Inc., New York, N.Y. 1973. p. 5



in terms of craftsmanship are important premises, in many cases it is produced directly and exclusively with electronic, or digital media, for example in the development of some of their proposals and more frequently in the documentation and dissemination of their work. However, it is not strange that in a good part of their productions, the notions of painting and/or sculpture continue to be recognizable even when the works are installations or videos.

The fact that their work sometimes involves constructions or found or selected, manufactured objects, and other times the works are precisely and carefully crafted, is clear evidence not only of a versatile approach to artistic work but of an independent attitude that can take on an analytical and conception stance, as well as an expression based on formal and sensually balanced objects.

Furthermore, it could be stated that despite the fact of involving analogic reasoning in their work and relying on adjacent or surrounding elements, their work entails global purposes and aims. Consciously or unconsciously, the contents are applicable or relevant anywhere in the world; by combining signs and concepts extracted from local scopes in order to refer to global scopes, that is, inductive reasoning, or conversely, signs and concepts extracted from global scopes, that is, deductive reasoning, their work can fall under the coined word, 'glocal', a term extracted from economics and extended to art in order to refer to this type of dispositions.

Another aspect that draws together this exhibition despite the numerous differences of the works included in it is their close relationship with the concept of the exhibit. Each of the pieces shown engages the space where they are presented in one way or another; all of them alter the space, modify it or establish a conversation with its history or its functions, which reiterates their character as installations; as pieces that elicit reflection rather than contemplation. In this sense, it can be said that despite the visual

stimulation of the impeccable architectural design of NC-arte, the works that comprise "Naturaleza Des-materializada" do not adapt themselves to it as to the white cube of modernity that isolated paintings and sculpture in order to preserve their purity; rather they adjust to a sort of sand, or a track where the observer is invited to consider or to think about the contents which clearly transcend the exhibit environment.

Rodrigo Echeverri

(Bogotá - Colombia, 1975)

Numerología

La obra de Echeverri apela a provocar cierta desorientación por su ubicación en el techo. Aquí, los números de pruebas que se ubican en las áreas de los crímenes, al ser mirados desde un punto de vista inusual, desde abajo, conducen a interrogantes que no demoran en llegar al cuestionable discurrir de la justicia en el país, a la impunidad que reina en relación con muchos de los homicidios y, por extensión, de todo tipo de violaciones a la ley.

En esta obra, la “naturaleza” ha desaparecido totalmente puesto que la presencia del protagonista, el ser humano, solo se colige por los rastros de su desaparición. Y su intención crítica se evidencia en el título, *Numerología*, con el cual se señala una práctica adivinatoria y no la lógica como sustento para las investigaciones judiciales, y se reitera con la obra *Vencimiento de términos*, en la cual un reloj con similares números de prueba alude al usual recurso de dilatar los procesos hasta vencer los términos judiciales y permitir de ese modo que se eviten los castigos correspondientes.

Sair García

(Barrancabermeja - Colombia, 1975)

Estática milagrosa

En las construcciones que presenta Sair García son evidentes tanto la noción de naturaleza como la idea de desmaterialización, pero no solo porque los árboles, componentes fundamentales de la “naturaleza”, sean el elemento cardinal, ni porque al haber sido modificados para la construcción de la vivienda sobre

palafitos incluida en la muestra se hayan despojado de sus características esenciales. También la naturaleza conceptual del tipo de viviendas construidas espontáneamente, sin arquitecto, en los intervalos en que baja la marea, ha sido alterada por su inserción en un espacio que puede considerarse su contrario, por cuanto se trata de un ámbito aséptico y profesionalmente diseñado, donde el agua no tiene posibilidad de convertirse en amenaza.

Sus obras se mantienen en su establecida temática del desplazamiento forzado y en sus consecuencias en las poblaciones costeras y ribereñas del país y de cualquier parte del mundo donde se produzca esta *Estática milagrosa*, como adecuadamente se denomina su trabajo y en general este tipo de arquitectura sobre estacas en algunos países de Centroamérica y el Caribe.

Miler Lagos

(Bogotá - Colombia, 1973)

El pequeño orden del universo

En *El pequeño orden del universo*, Miler Lagos acude exclusivamente a medios electrónicos para presentar en circuito cerrado una pequeña planta, único vestigio de naturaleza, que sobrevivió a las remodelaciones arquitectónicas realizadas sobre la edificación de NC-arte. Aunque su trabajo se origina concretamente en el espacio que ocupa el lugar expositivo y no se aleja de él, las implicaciones de su obra se extienden mucho más allá, al ámbito global, puesto que evidencia la manera como se pueden adquirir conocimientos mediante la observación del poder de supervivencia de la naturaleza y de su aprovechamiento de todos los recursos a su alcance.

En su obra se puede reconocer el viejo axioma hermético “Como es arriba, es abajo; como es abajo, es arriba”, principio de la analogía que implica que

las mismas leyes que se expresan en lo pequeño se expresan en lo grande y viceversa. Es decir, que las lecciones que imparte este microcosmos son aplicables universalmente dada la permanente superposición de lo nuevo sobre lo viejo, del urbanismo sobre la naturaleza, y dada también la dramática disyuntiva a que es sometida toda sociedad y todo ser entre evolución o extinción.

Saúl Sánchez

(Bogotá - Colombia, 1977)

Corolario y Estudio para garra de pata de perro

Las obras de Saúl Sánchez en la exposición se mantienen dentro de los razonamientos que han orientado buena parte de su producción, puesto que no solo se hallan referidas a su desempeño como artista, sino que evidencian una aproximación a varias prácticas artísticas aunque desde un punto de vista que se origina en sus experiencias de pintor y en reflexiones acerca de la debatible vigencia de la pintura dentro de las perspectivas del arte contemporáneo.

Sánchez expande deliberadamente el campo conceptual de la pintura hasta sus últimas consecuencias, es decir, hasta los residuos que quedan de su producción, y los presenta: en un cubo donde ha acumulado los remanentes de su paleta y en un cúmulo de sacos de viruta y aserrín recogidos en una fábrica de bastidores, como extendiendo la injerencia de la pintura a más recientes prácticas artísticas.

También presenta una instalación con 50 esculturas de patas de perro talladas por dos artesanos distintos, las cuales ponen de relieve las diferencias en la interpretación de las mismas instrucciones e inducen a reflexionar acerca de sistemas relacionados con el aprendizaje.

Óscar Danilo Vargas

(Pitalito - Colombia, 1966)

Naturaleza tropical

Los trabajos de Óscar Danilo Vargas se inscriben igualmente en su tradicional temática de explorar la naturaleza humana frente a la inmensidad del universo y, por tanto, el contenido de buen número de sus obras puede situarse en la estratosfera, aunque sin deslindarse de la vida terrenal, sino, por el contrario, en estrecha relación con ella y con la conciencia de su insignificancia ante la inmensidad física y temporal del universo.

El artista acude a varias modalidades que van desde la pintura hasta el video pasando por la instalación y la escultura, para expresar la incertidumbre del hombre frente al cosmos, al vacío, la cual relaciona con la desorientación producto de su doble situación de artista emigrante de su entorno cultural, e inmigrante en una sociedad extraña (Canadá). Vargas patentiza la idea de distancia, de lejanía, acudiendo a un lema como “yo me acuerdo”, distintivo de la provincia de Quebec, y combinando la nieve con la cáscara de banano en clara alusión a los entornos septentrional y tropical que alimentan simultáneamente su pensamiento artístico.

Rodrigo Echeverri

(Bogotá - Colombia, 1975)

Numerología

Echeverri's work, for example, appeals to provoking some disorientation because of the placement on the roof, of the numbered pieces of evidence located in the crime scenes. When observed from an unusual vantage point, from below, they lead to questions that in turn lead to the questionable discourse of the justice system in this country; to impunity that rules in the case of many murders, and by extension, to all sorts of breaches of the law. In this work 'nature' has completely disappeared, because the presence of the protagonist —human being— is only perceived through the traces of his disappearance. And the critical intent is evidenced by the title, *Numerología*, (*Numerology*) which indicates a divinatory practice and not logic as support for criminal investigations; this is reiterated *Vencimiento de Términos*, where a clock with similar numbers as evidence, alludes to the usual resource of delaying the judicial processes until their lawful terms expire and thus corresponding punishments are avoided.

Sair García

(Barrancabermeja - Colombia, 1975)

Estática milagrosa

In the constructions presented by Sair García, the notions of nature as well as dematerialization are present; but not only because trees, the fundamental components of 'nature' are the main element or because having been modified for building houses on stilts, as shown in the exhibit, they have been stripped of their essential characteristics. Also the conceptual nature of the type of housing

spontaneously constructed, without the aid of an architect, during the low tide periods, has been altered due to its insertion into a space that can be considered its opposite: an aseptic area, professionally designed where water has no possibility of becoming a threat. His work retains its inherent theme of forced displacement and its consequences on the coast and riverside communities of the country and elsewhere in the world where this *Estática Milagrosa*, (*Miraculous Static*) as his work is appropriately called, and in general, on this type of architecture on stilts in some countries in Central America and the Caribbean.

Miler Lagos

(Bogotá - Colombia, 1973)

El pequeño orden del universo

In *El Pequeño Orden del Universo* (*The small Order of the Universe*) Miler Lagos uses only electronic media—a closed-circuit television—to present a small plant, the only remaining vestige of nature that survived the architectural remodeling of the building. Although his work originates concretely within the space of the exhibit and not away from it, its implications extend further: to the global scope that shows how by observation one can learn about the possibilities of survival of nature and the use of all the resources within its reach. In his work, the old axiom that says “as it is above, so it is below”, is present; the principle of the analogy that implies that the same laws expressed in small things, are expressed in huge things. That is, the lessons of the microcosm apply universally, due to the permanent imposition of the new over the old, of urban planning on nature and given the dramatic dilemma that every society and every being is subjected to between evolution and extinction.

Saúl Sánchez

(Bogotá - Colombia, 1977)

Corolario y Estudio para garra de pata de perro

The works of Saúl Sánchez in this exhibit preserve the rational that has guided a significant part of his production. They not only show his performance as an artist, they also evince his approach to several artistic practices, although from a point of view that stems from his experience as a painter and on reflections about the debatable validity of painting in the panorama of contemporary art.

Sánchez deliberately expands the conceptual field of painting to its final consequences; that is, to the remains of his production, and presents them in a cube where he has accumulated remnants of his pallet and piles of sawdust and wood shavings from a frame factory, as if extending the influence of painting on the most recent artistic practices. He also presents an installation with 58 sculptures of dog's paws carved by two different craftsmen which bring out the difference in the interpretation of the same instructions and leads to reflections on related learning systems.

Óscar Danilo Vargas

(Pitalito - Colombia, 1966)

Naturaleza tropical

The works of Oscar Danilo Vargas are also inscribed by his traditional theme of exploring human nature against the backdrop of the immensity of the universe; thus the content of large number of his Works can be places in the stratosphere, without distancing himself from earthly life. On the contrary, the works are closely linked to it and to the aware-

ness of his insignificance amid the physical and temporary immensity of the universe. The artist uses various expressions, from painting to video, installations and sculpture to express the uncertainty of man before the cosmos, the void. He relates it to the disorientation that results from his double situation as an artist that emigrates from his cultural environment and immigrates to a foreign society (Canada). Vargas manifests the idea of distance, of remoteness with a slogan "I remember" which is characteristic of the province of Quebec, and combines snow with banana peels in a clear en clear reference to northern and tropical environments that nurture his artistic thought.



SEIS

DIAGRAMA

MARCIUS

GALAN


CURADURÍA

MARÍA IOVINO

Octubre 26 | Diciembre 14







Dibujo de planta y alzado
(diagrama de circulación)
2013, madera y pintura



Sección Diagonal
2008, cera, pintura, filtros de
luz y madera



Proyección,
2013, clavos, iluminación y
pintura en la pared

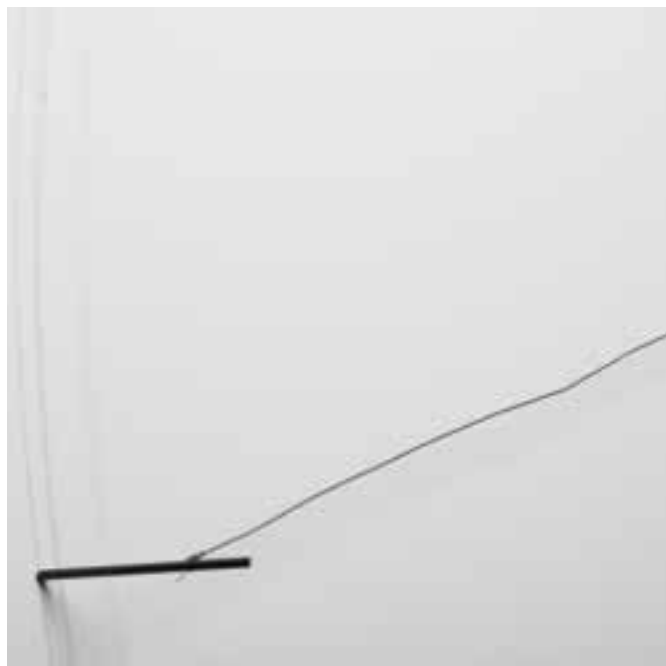




División de área (plegado 1)
2013, hierro y pintura automotriz



Área Común (espejo)
2013, hierro y pintura automotriz



Sobre la imprecisión II
2013, motor de reloj, barra de
aluminio y carbón



Sobre la imprecisión I
2013, motor de reloj, barra de
aluminio y tiza blanca

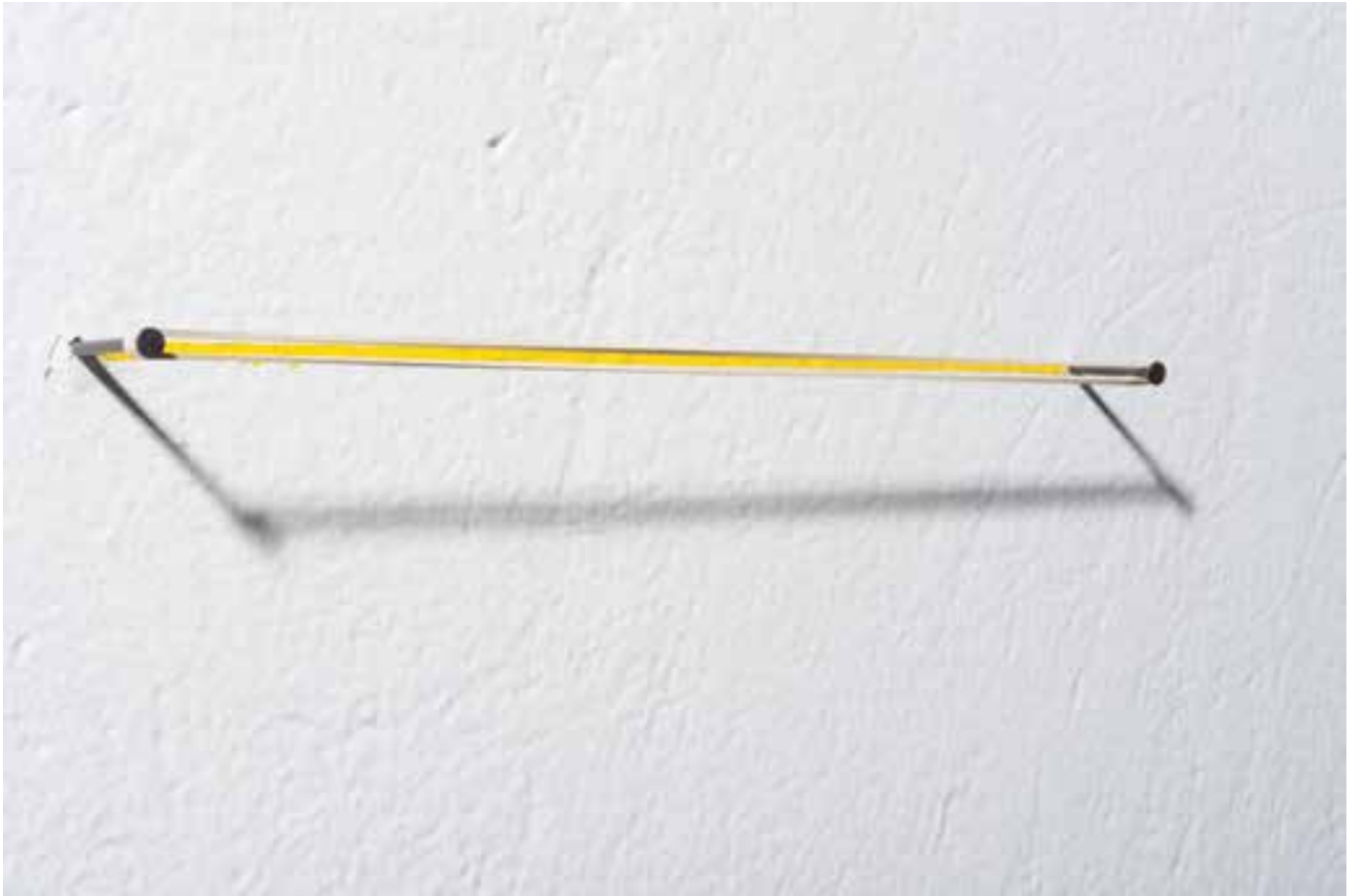


Área Común (sombra)
2013, concreto y esmalte
70 x 150 x 150 cm





Ecuación en supuesto equilibrio,
2013, concreto y esmalte
13 x 120 x 80 cm





Ejercicios para construcción de un área, 2013, clavos, bandas elásticas, iluminación y pintura en la pared

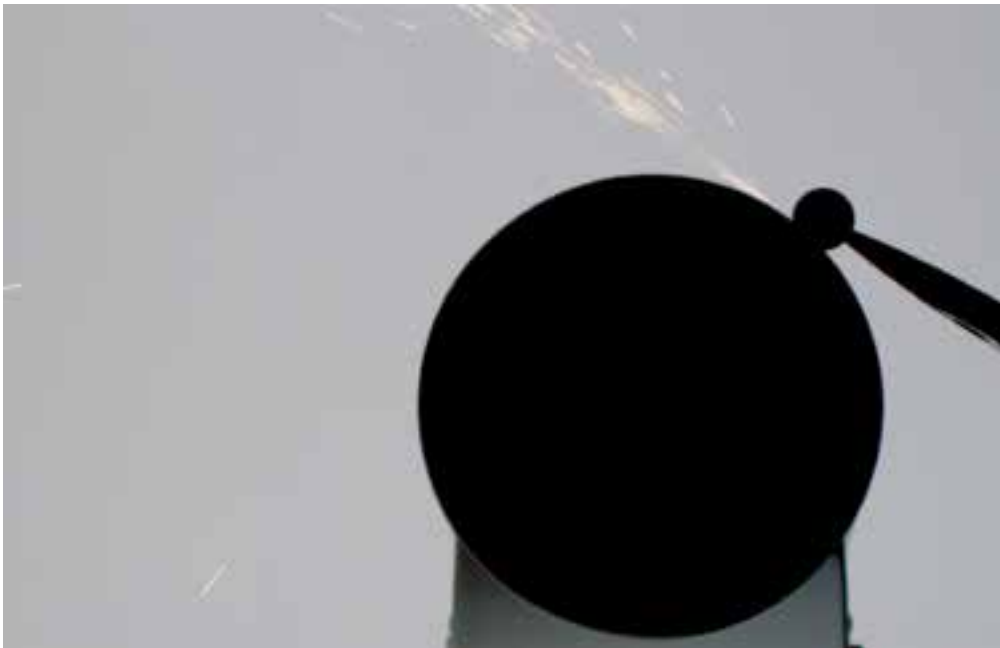






Distancia variable
2013, monedas y pintura





Eclipse
2013, proyección HD (sin sonido)







Conjunto de pinturas burocráticas,
2013, pintura acrílica sobre facturas





Abstracciones burocráticas,
2013, serigrafía 21 x 29 cm cada una





Diagrama

Un proyecto de Marcius Galan

Curaduría: María Iovino

Es bastante extendida la idea de que hay mayor conceptualización o carga ideológica en la creación abstracta que en la que no lo es y, por esa misma razón, suele considerarse que la propuesta abstracta es más exigente en términos intelectuales. Lo que se deja de atender en esta interpretación es que toda noción sobre la realidad también es una conceptualización y, por lo mismo, una creación generada a partir de abstracciones.

Un buen ejemplo acerca de la articulación de abstracciones sobre la cual se edifica la materialidad o el mundo que llamamos concreto lo ilustra Peter Galison en la conocida investigación *Relojes de Einstein, mapas de Poincaré*. Este historiador de ciencia reconoce en ese texto que el hecho de que Einstein trabajara en ese momento en la renombrada oficina de patentes en que empezó su ejercicio como profesional fue un impulso que potenció la formulación de la teoría de la relatividad. El trabajo del físico en aquel entonces consistía en analizar, desbaratar y volver a armar relojes —fundamentalmente—, a fin de comprobar su correcta confección y funcionamiento antes de que les fuera otorgado un permiso de comercialización responsable. Era el momento histórico en que se ampliaba el uso de relojes, públicos e individuales, y en el que la medida de tiempo unificada en el meridiano de Greenwich extendía raíces a nivel planetario, en medio del desarrollo de los primeros proyectos de conexiones mundiales.

Deconstruir hasta sus últimos extremos los mecanismos del tiempo creado por cuestiones prácticas fue el ejercicio a partir del cual Einstein pudo llegar de forma más directa a lo enteramente abstracto, para generar desde allí ecuaciones que contribu-

yeran a entender la energía, como su comportamiento y movimiento en el infinito, fuera de la línea de tiempo. Esas lecturas derrocaron sin más la interpretación de un tiempo absoluto desarrollada por Newton y sobre la cual se basó por varios siglos la concepción de la vida en los más diversos campos. No obstante, a pesar de tan significativas reevaluaciones esa interpretación aún pervive entre múltiples contradicciones.

Por lo general, se olvida que la realidad existe en la medida en que ha sido creada con base en las observaciones de los distintos individuos y en las del colectivo que ellos conforman, y que, por ese mismo motivo, ella depende del contexto y del alcance de la visión o de las visiones que la enuncian.

Las formas que adopta la realidad tienen que cambiar cuando se agota su oportunidad o su función, dando lugar entonces a distintos momentos en la línea que se traza con el relato que conocemos como historia. No obstante, lo cierto es que los reemplazos ideológicos o formales no ocurren fácil ni consensuadamente, sino entre fuertes debates y contradicciones, puesto que la tendencia es que los mecanismos prácticos se petrifiquen mientras se instala familiaridad con ellos.

Las convenciones se establecen justamente por razones de conveniencia, y el riesgo entonces es que los hábitos borren la memoria de las condiciones que les dieron origen y, entretanto, nublen la duda hacia ellas, hasta que llegan a concebirse como lo normal, lo verdadero o, sencillamente, lo correcto e incuestionable.

El arte es el territorio en el que, a través de metáforas y de llamadas a la observación detenida,

se recuerda continuamente que el mundo esencial, que es el que nos sostiene, no tiene formas ni límite alguno, y que es imposible, en tanto, asirlo entre los bordes conceptuales. Todo contacto con el universo esencial se logra a través de conmociones o del llamado a sentimientos que remueven lo profundo del ser, cuestión a la que se puede acceder desde las más diversas perspectivas y siempre de la mano de la belleza.

Con un lenguaje particular, que se puede ubicar entre lo realista y lo abstracto, Marcius Galan señala insistentemente que todo lo que se admite como concreto viene de la nada y que, en esa medida, las cosas o las ideas son, antes que cuerpos o formas, un asunto mental. Así, realismo en el trabajo de este artista se entiende como carga histórica o de conocimiento sobre los objetos o las imágenes.

De muy distintas maneras, Marcius Galan hace comprender los engaños que comporta la percepción ligera o el acatamiento sin reflexión de las proposiciones acerca de la perfección o de lo real, haciendo claridad al mismo tiempo en el hecho de que se tiene por dado un mundo que no existe en términos concretos. Es decir, que se toma como decisivo un mundo que sencillamente es un planteamiento abstracto y variable, como todos los que soportan la vida práctica.

Con mecanismos sutiles, todo el proyecto de este artista señala la falacia que se puede estructurar sobre convenciones que se dejan de entender como lo que son, mientras pasan a ser aceptadas como certidumbres, como puntos de partida exactos o como límites irrevocables.

Sección diagonal (2008) es una de las propuestas que permiten comprender esos planteamientos de manera abarcadora. Esta instalación pictórica, con escasos elementos, genera un impactante extrañamiento con respecto al mundo que reconoce la mirada y con respecto también al rol que la perspectiva juega en ello.

De forma categórica, *Sección diagonal* clarifica que lo que se presenta ante los ojos es bastante diverso de lo que reconoce una visión adiestrada por las fronteras culturales. De esa manera, esta obra despliega lecturas en muy diversos órdenes (artístico, filosófico, geométrico, arquitectónico, histórico y político), al tiempo que ofrece una referencia básica sobre la versatilidad del artista en distintos lenguajes.

El trabajo de Marcius Galan transita con desenvoltura por los territorios de la pintura, de la instalación, del dibujo y de la escultura, permitiendo así entender siempre como abstracto lo que se considera realista o haciendo ver también la convención realista que acogen los planteamientos más abstractos, como pueden ser el punto, la línea o las formas geométricas básicas. El artista insiste de diversas maneras en que convenciones como el punto y la línea nacen, de igual manera, del análisis y de acuerdos, y que a pesar de ser tan fundamentales y ordenadoras en su definición, se descubren igualmente en el caos que edifican las prácticas cotidianas.

Diagrama en planta y elevación, instalación producida especialmente para esta exposición (2013), es un claro ejemplo de ello. El trazado con el que comienza la exposición está inspirado en las formas con las que se propone una organización para el público en espacios institucionales, en los que la carga burocrática entra en conflicto con los parámetros de orden que se pretenden establecer. Con esa lógica, las líneas se internan progresivamente en un laberinto que invade en varias direcciones la arquitectura, hasta rehacerla en el movimiento de sus impulsos, descuidos y pasiones.

Esa estrategia de ocupar el espacio dentro de la desorientación se revela también en el conjunto de *Pinturas burocráticas*, en las cuales el resultado abstracto toma como soporte facturas fiscales que el artista completa con pintura negra. La composición en estas obras está determinada entonces por

las directrices de los formatos para descubrir en formas geométricas básicas sus planteamientos, por lo general complejos.

Con una lógica similar, en *Sobre la imprecisión* (2013) dos mecanismos abiertos de relojería intentan, paralelamente y con instrumentos precarios, dibujar el paso del tiempo y su ritmo sobre la pared de la sala. En la belleza del ejercicio queda claro que lo perfecto no es el código a través del cual se miden los minutos, los segundos y las horas, sino el intento de registrar el movimiento en la existencia, con toda la ternura y la voluntad de comprender qué hay en él.





Diagrama

A Project by Marcius Galan

Curator: María Iovino

It is widely believed that there is greater conceptualization or ideological charge associated with abstract creation than in that which it is not; and for the same reason it is often thought that abstract proposals are more demanding in intellectual terms. What is left unattended in this interpretation is that any notion of reality is also a concept and, therefore, a creation generated from abstractions.

A good example regarding the interrelationship of abstractions on which the materiality we call the world is built is specifically illustrated in Peter Galison famous research, *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps: Empires of Time*. The science historian recognizes in this text that an impulse that enhanced the development of the theory of relativity was the fact that Einstein worked in the renowned patent office when he began his practice as a professional. The work of the physicist at the time was to analyze, take apart and reassemble watches - fundamentally to check their correct operation and manufacture before they were granted a responsible marketing permit. It was a historical moment when the use of public and individual clocks was expanding, and when the measure of time unified by the Greenwich parameter extended its roots across the planet amid the development of the first global connection projects.

Deconstructing to its ultimate extremes the time mechanisms created for practical reasons was the exercise from which Einstein arrived more directly to the concept of total abstraction, to create equations that would contribute to understanding energy, its movement and behavior at infinity, beyond the line of time. Those readings toppled the interpretation of absolute time developed by Newton on which the

conception of life in the most diverse fields was based for centuries. However, despite such significant revaluations, this latter interpretation still persists among multiple contradictions.

It is usually forgotten that reality exists to the extent that it has been created based on the observations of different individuals and in the collective group constituted by them and therefore it depends on the context and scope of vision or visions that formulate it.

The forms adopted by reality have to change when their opportunity or function is exhausted thus leading to different moments in the line drawn by the story we know as history. However, the fact is that ideological or formal replacements do not occur easily or consensually but among acrid debates and contradictions, since the trend is that practical mechanisms become petrified while familiarity with them is instilled.

Conventions are established for the sake of convenience and the risk is that habits then erase the memory of the conditions that gave rise to them while concealing any doubts about them until they are viewed as normal, real or simply correct and unquestionable.

Art is the territory where through metaphors and close observation, one is continuously reminded that the essential world, the world that supports us has no forms or limits whatsoever; and that it is impossible, therefore to apprehend it within conceptual borders. All contact with the essential universe is achieved through shock or through the appeal of feelings that move the most profound self; this contact can be accessed from the most diverse perspectives, always in the company of beauty.

With a unique language between the realistic and the abstract, Marcius Galan persistently suggests that whatever is accepted as concrete comes out of nowhere and, to that extent, things or ideas are mental constructs before being bodies or forms. Thus, realism in the work of this artist is understood as a historical burden or knowledge of the objects or images.

In very different ways Marcius Galan helps us to understand the deception that involves superficial perception or compliance without reflection of propositions regarding perfection or reality, clarifying at the same time that the world is a given that does not exist in concrete terms; a world that is accepted as decisive when it is simply an abstract and variable approach, just as those that support practical life.

With subtle mechanisms, the entire project of this artist points out the fallacy that can be structured on conventions that fail to be understood as what they are, while becoming accepted as certainties, as exact points of departure or as irrevocable limits.

Sección diagonal (2008) is one of the proposals that leads to understanding these approaches in a comprehensive manner. This pictorial installation, with very few elements creates a striking estrangement from the world that recognizes the look and the role that perspective plays in it as well.

Sección diagonal categorically clarifies that what comes before the eyes of the observer is quite different from what is recognized by the view trained by cultural frontiers. Thus, this work displays readings in diverse orders (artistic, philosophical, geometric, architectural, historical and political), while providing a basic reference on the versatility of the artist in different languages.

The work of Marcius Galan moves with ease through the territories of painting, installations, drawing and sculpture allowing the observer to understand as abstraction what is considered realism or displaying the realist convention accepted by the

most abstract approaches, such as the dot, the line or basic geometric forms. The artist insists in different ways that conventions such as the dot and the line are also born from analyses and agreements, and that despite being so fundamental and providing order in their definition, they are also found in the chaos that daily practices create.

Diagrama en planta y elevación, an installation produced especially for this exhibit (2013), is a clear example of this. The tracing with which the exhibit begins is inspired by the ways in which an organization for public institutional spaces is proposed, where bureaucracy conflicts with the parameters of order that are to be established. By that logic, the lines gradually penetrate a maze that invades the architecture in various directions, to remake it in the movement of its impulses, passions and oversights.

This strategy of occupying space within disorientation is also revealed in the set of *Pinturas burocráticas*, where the abstract result uses as its support tax formats that the artist completes with black paint. Composition in these works is determined by the guidelines of the formats in order to unveil basic geometric forms in their generally complex approaches.

With a similar logic, in *Sobre la imprecisión* (2013) two open parallel clockworks with precarious instruments, attempt to draw the passage of time and rhythm on the wall of the room. In the beauty of this exercise, it becomes clear that perfection is not found in the code that measures minutes, seconds and hours, but in the attempt to record the movement in existence, with all the tenderness and willingness to understand what constitutes it.





Conversación

Con Marcius Galan

Por María Iovino

Comencé a interesarme por la obra de Marcius Galan en el año 2008, cuando vi por primera vez un trabajo suyo en la exposición *Nova arte brasileira* en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Allí estaba *Sección diagonal*, una obra admirablemente austera y justa, que para mí fue la más impactante del conjunto que se presentó en aquella oportunidad. Me quedé muy admirada con la sutileza, sensibilidad e inteligencia de esta obra y con la potencia con que hablaba, desde su sencillez, de múltiples asuntos. Sin ninguna literalidad y en un espacio más bien modesto, este trabajo de Marcius Galan despertaba conciencia de que todo cuanto se entiende o percibe no es más que una cuestión de perspectiva, que hace posible la construcción de una interpretación, la cual, aunque da la ilusión de ser muy sólida, siempre será pasajera y relativa.

Paralelamente, *Sección diagonal* constituía una vigorosa reinterpretación de la pintura en el lenguaje de la instalación, que traducía la profundidad de observación de un artista con un

sorprendente conocimiento de la luz. Vi a un artista muy completo en este trabajo. Sentí que era versátil con los lenguajes visuales y que se trataba de alguien que podía pasar muy bien del plano al espacio real y del dibujo a la complejidad del color, casi sin tocar los medios. Es decir, que se trataba de un artista que abarca posibilidades expresivas y técnicas que en la contemporaneidad no son muy fáciles de encontrar.

En fin, *Sección diagonal* me pareció un trabajo auténtico y refinado, dotado para convertirse, como lo ha hecho, en obra referencial del nuevo arte brasileño y latinoamericano y, creo que también, de la manera de ver y entender que ha tomado forma este nuevo siglo.

Naturalmente, después de este encuentro investigué más sobre el trabajo de Marcius Galan, el cual he seguido con enorme entusiasmo, entendiéndolo siempre que en él se está desarrollando una propuesta visual y conceptual importante, razón por la que debe hacerse ampliamente conocida. Y, en efecto, es uno de los jóvenes artistas

de Brasil más difundidos internacionalmente en la actualidad. No obstante, no son muchas las oportunidades para que la obra de un artista como Marcius se conozca con propiedad en el sonido particular que ha compuesto. La mayoría de las muestras que se organizan para dar a conocer el trabajo de los artistas que aún están conformando su carrera son colectivas, y en estas el tema objeto de la reunión tiene mayor importancia.

En ese sentido, concebí la gentil invitación que me hizo la directora de NC-arte para participar como curadora en la programación del espacio en 2013 como una oportunidad para ampliar el conocimiento de este artista en Colombia. Considero que en el presente, cuando se ha ampliado de manera muy significativa el contacto y el intercambio con el exterior, gana mucho mayor sentido y necesidad entender por qué determinados nombres circulan con la profundidad y seriedad que ello amerita.

Me gustaría comenzar nuestra conversación pidiéndote que amplíes un poco sobre las

reflexiones que te llevaron al diseño de la instalación *Dibujo en planta y elevación*, obra que fue concebida especialmente para la muestra de NC-arte y que tuvo la función de recibir, desde la entrada al espacio, al público que visitó la exposición.

Dibujo en planta y elevación [Ver p. 218] comienza, como lo dice su nombre, como un dibujo en el piso que luego toma otras dimensiones. Ese dibujo hace referencia a los esquemas que normalmente se instalan en los espacios públicos para organizar el flujo de personas. En mi obra, ese esquema se convierte en otra cosa. Después de recibir a los visitantes en la puerta, el dibujo empieza a elevarse por la galería hasta ganar un volumen y pasar a ser una arquitectura casi laberíntica. De esa manera, la obra sigue generando señalamientos de tránsito a los visitantes. Hice esta mutación con la idea de transformar el sentido de organización que hay en los trazados de los que parto en una sensación de desorientación.

En el interior de la construcción que se va armando (instalación) surgen pequeños espacios en los que, a su vez, se instalan otras obras. Con ello he querido hacer un trabajo que a un mismo tiempo se comporte como escultura, como instalación y como dibujo. Propongo de esta manera

una obra que modifica el ritmo de los espectadores desde que entran de la calle a la sala de exposición, a través de alteraciones en la percepción del espacio. Mientras tanto, preparo el ambiente para recibir y dirigir la atención hacia otros trabajos. Lo que más me interesa en esta propuesta es la ambigüedad entre una estructura funcional organizadora y la interrupción que ella impone al recorrido del espectador.

Me parece pertinente en este punto que comentes acerca de la relación que se planteó entre esta obra y las pinturas burocráticas que se exhibieron en el segundo piso del edificio.

En los dos trabajos aparece la idea de diagrama. Un diagrama es un diseño que intenta organizar un conjunto de funciones para entender una estructura social o para crear algún tipo de jerarquía. De ahí que el universo burocrático utilice con frecuencia estos esquemas o estas reglas para establecer un orden. Pensé entonces en los dos trabajos (*Pinturas burocráticas* y *Dibujo en planta y elevación*) [Ver p. 234] como elementos que se utilizan en un conjunto específico de reglas, pero, en este caso, subvirtiendo su propia lógica.

En la creación de las *Pinturas burocráticas* he seguido la estructura de los formularios

de recibo de compra y venta, para generar en ellos pequeños conjuntos de pintura. Mi procedimiento consistió en pintar de negro el campo que ya se había llenado antes con datos del vendedor o de la caja del establecimiento. Así pude ver aparecer en cada caso un diseño abstracto. No tuve ninguna decisión formal en el orden que fue ganando la pintura. Respeté todo el tiempo la regla que me di a mí mismo. La abstracción que surge en estas propuestas deriva completamente del acontecimiento burocrático.

Dibujo en planta y elevación también altera la estructura y la organización espacial del dibujo, para crear un circuito a partir del cual se puede trasponer desde el inicio la sugestión de límite del dibujo. Este se convierte en paredes, en pequeñas salas y también en un circuito sinuoso que acaba por complicar el movimiento del espacio.

Creo que ese trabajo puede venir un poco de mi dificultad para interpretar las plantas de arquitectura y así fue como acabé haciendo una obra que propone una nueva circulación del espacio y que su vez se convierte en soporte para otros trabajos.

Al final del montaje vi la exposición como una instalación en la que era ese mismo trazado para el tránsito el que activaba las obras.

No sé si me he apartado de la pregunta, entonces vuelvo a pensar en lo primero y veo que los dos trabajos son diagramas que lidian con la cuestión de la organización del espacio y con conjuntos de reglas que son alteradas para proponer nuevas relaciones.

Es por esta misma razón que la exposición se llamó *Diagrama*, ¿cierto?

Exactamente.

En general, en tu obra hay reflexiones de orden político y social, como las hay en una línea destacada del arte abstracto brasileño. Me parece importante que hables de este tema, pues por lo general en países como Colombia la construcción abstracta se suele desasociar de lo político, lo cual, comúnmente, se comprende identificado con las posiciones más realistas. En trabajos como *Dibujo en planta y elevación* o en *Pinturas burocráticas* es clara esa visión de las problemáticas de manera compleja en una sola estructura de la que desprenden muchas lecturas metafóricas.

No consigo desasociar en ningún momento el arte de una posición política. Una proposición abstracta es una posición política históricamente.

Entiendo que te estás refiriendo al movimiento Neoconcreto, a Hélio Oiticica, a Lygia Pape, etcétera, y a cómo esa herencia trajo

para la contemporaneidad brasileña una fuerte reflexión sobre la política y asoció así una discusión sociopolítica a la abstracción. Pero la idea de abstracción también es muy amplia y no me considero un artista que desarrolla un trabajo abstracto, como tampoco me propongo seguir un tema político. Creo, por ejemplo, que la relación cotidiana con la arquitectura toca puntos diversos que pueden traer reflexiones políticas y sociales interesantes, y muchas veces esa reflexión se puede dar de una manera sensorial.

Creo que entonces es oportuno comentar más sobre esos aspectos y de pronto la obra propicia para hacerlo sea *Sección diagonal*. Este proyecto atrajo de manera muy especial al público que visitó tu muestra en Bogotá, que fue además, tu primera exposición individual en Colombia. *Sección diagonal*, en la sala de NC-arte, y en las otras que ha estado, se desarrolla pensando no solo en la arquitectura, sino en la luz del espacio. Espacio y luz son dos puntos de partida fundamentales de toda tu obra.

Sección diagonal [Ver p. 219] es una obra que proporciona al espectador una experiencia sensorial a partir de pequeñas modificaciones estructurales con elementos que no pertenecen al espacio expositivo. Creo que

la fuerza de este trabajo radica exactamente en su fragilidad. La obra se levanta en un lugar vacío, con un leve cambio de color logrado con elementos simples. Es un trabajo que se realiza simplemente a partir de una labor manual, sin la intervención de aparatos tecnológicos, sin luces ni efectos especiales. La obra se ubica en el límite tenue de una sala vacía, en la que no hay nada para ser visto. Es solo un campo ilusorio que hace que el espectador dude de su propia percepción.

En el contexto de la exposición me interesa ese desconcierto con relación al espacio, la duda que despierta en cuanto al límite, la cual solo se percibe en el momento en que se quiebra la regla de no tocar las obras y en que confronta el vacío que existe allí.

Otras obras que se presentaron por primera vez en Colombia fueron *Sobre la imprecisión I y II*, las cuales guardan una importante relación con las que hemos abordado hasta el momento. En tus proyectos, generalmente, lo preciso y lo perfecto son asuntos insistentes, que se analizan en estricta relación con la perspectiva desde la cual se entienden.

Estos son trabajos que lidian con la idea de tiempo. Ya había trabajado con la idea de imprecisión del dibujo en una serie en la que realizaba círculos sobre el

papel a mano alzada para luego borrarlos. Intentaba así llegar a dar con un hecho prácticamente imposible: trazar un círculo perfecto a mano alzada.

En esa práctica, con el tiempo, el papel se iba desgastando y se formaba entre tanto un círculo muy frágil, una película traslúcida de papel devastado por los intentos frustrados de dibujar un círculo perfecto. Creo que *Sobre la imprecisión* [Ver pp. 222 - 223] nace de esa investigación. El reloj, que es un equipo supuestamente preciso, se interpreta en la obra en una elaboración precaria realizada con varillas muy finas y comprimidas, para que de esta manera sea sensible a las condiciones reales del lugar: presión atmosférica, irregularidades de los muros, viento, peso de la tiza que hace el trazado, etcétera. Todo modifica ese diseño circular, que a pesar de rasguñar las paredes en trayectorias irregulares, se puede concebir como algo más próximo a la realidad, mientras marca un tiempo lleno de imprevistos y con más fragilidad y complejidad.

Otro tema del cual me gustaría que ampliaras un poco es el del encuentro entre lo abstracto y lo real. Siempre estamos tratando sobre abstracciones, sobre convenciones, que hemos establecido para relacionarnos

de manera práctica en el mundo que vamos construyendo. Cuando ya los hábitos en el uso de las convenciones ganan una trayectoria considerable empezamos a incluirlas en el mapa de lo que llamamos realidad. Hay muchos olvidos a ese respecto que llegan a convertirse, por lo mismo, en campos ricos para el arte y la filosofía. Tú, por lo mismo, cuando hablas de realismo lo entiendes como carga histórica y conceptual sobre las creaciones.

Eso también sucede con el lenguaje. Las convenciones son creadas para que exista un código común. Cualquier sistema de representación o de conocimiento se puede compartir precisamente porque existen esas convenciones. Sin embargo, me intereso por el espacio en donde la funcionalidad queda en suspenso y en donde existe duda. No sé si queda claro, pero, por ejemplo, en los trabajos que lidian con la matemática o con razones básicas de la geometría busco siempre el punto que puede mostrar la fragilidad de esas convenciones, mediante el uso de sus reglas de manera arbitraria o mediante la creación de nuevas reglas. No tengo ningún rigor científico, pero esto me ayuda a pensar en los mecanismos de organización de lo que consideramos real.

Un excelente ejemplo lo trabajaste en la exposición que realizaste en la Bienal de São Paulo. En la instalación que hiciste allí tratabas de hacer la inútil traducción en escala de un punto en un diagrama a las dimensiones reales en un espacio habitable. En este ejercicio, el punto deja de ser punto y se convierte en una circunferencia inmensa. ¿Hablas un poco acerca de esto, por favor?

Ese trabajo se llama *Punto en escala real* y fue presentado en la 29 Bienal de São Paulo. En ese trabajo me interesaba discutir la idea de la precisión. En geometría el punto es la partida o el principio de relación o construcción y, no obstante estar asociado a la precisión, su definición es completamente imprecisa, pues no tiene medida, no tiene peso, no respeta escala. El punto solo existe en la teoría. Toda vez que se hace un punto en un papel o en cualquier lugar en el mundo real, ese punto pasa a ser una referencia, sin embargo, es impreciso. Si miramos de cerca podemos observar que siempre es impreciso e irregular.

Ese trabajo, *Punto en escala real*, intentaba utilizar un sistema de representación, un mapa, para figurar de esa manera un punto, que simboliza un lugar en la escala utilizada por ese mismo

mapa. Es decir, que el punto que está representado en el mapa, y que no debe ser leído pues no existe realmente, se aumentó con el objeto de ser leído en la escala real del mapa y así dar con su dimensión real.

Visto de esa manera, el punto al que me refiero se convirtió en algo mayor que el predio de la Bienal. Fue por lo mismo que, en relación con esa idea, desarrollé una pieza en concreto, como un fragmento de ese punto, el cual contenía el radio de la circunferencia que lo representaba. Le di una altura con el fin de brindar la experiencia de subir sobre un punto. Esa transposición ofrecía una idea acerca de la distancia que existe entre la representación de un lugar a través de la abstracción (un punto) y el propio lugar.

También en las obras diseñadas en láminas de hierro y en esmalte abordan muchos asuntos de la contradicción (livianidad-peso, realidad-percepción y representación) como los engaños que pueden ocurrir cuando se trabaja en el control del punto de vista.

Para mí esos trabajos guardan una contradicción enorme, pues son esculturas sólidas y construidas de manera convencional, mientras proponen un ejercicio de movimiento que solo puede ocurrir mentalmente.

¿Qué creadores brasileños han influido en tu trabajo y en qué aspectos?

Al final de la Facultad de Artes (FAAP) fui invitado a participar en un taller en el barrio de Barra Funda, en São Paulo. En el equipo de organizadores estaban Dora Longo, que también es artista y me fue asignada como mi profesora por la Facultad de Artes; Eduardo Brandão, quien dictaba entonces un curso increíble de Historia de la Fotografía en la misma Universidad, y Felipe Chaimovich, que no fue mi profesor entonces, aunque había tomado algunos cursos de Estética con él. Aquel era un espacio en el que trabajaba a lo largo de la semana con otros artistas y los fines de semana nos reuníamos para discutir la producción. Antes de ese período no tenía la intención de ser artista. Comencé a esbozar un trabajo en la Universidad, pero en realidad conocía muy poco de arte contemporáneo.

Los directores del taller nos llevaban críticos y pensadores a fin de que conversáramos con ellos y se ampliara de esta manera la reflexión. Siempre que abríamos una exposición la celebrábamos con una fiesta. Era un espacio con mucho movimiento, y fue muy importante para el inicio de mi carrera. Así fue como hice mi primera exposición y comencé a desarrollar mi trabajo.

Recuerdo que el *Manual de ciencia popular*, de Waltercio Caldas, fue un libro/obra que me emocionó mucho. Me interesaba la manera de construir narrativas no obvias con objetos aparentemente banales. Ese es un trabajo increíble. Cildo Meireles también me influyó mucho, Gordon Matta-Clark, Willys de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Clark... son muchos los maestros, no alcanzo a citar tantas influencias, pero creo que la relación con mis contemporáneos y ese inicio en el que la gente tenía menos preocupación con la autoría y más apertura para las experiencias colectivas de discusión fue decisivo en mi formación.

Siempre que un trabajo tan austero como el tuyo alcanza tanta eficacia expresiva cabe la pregunta de cómo ha sido el proceso de limpieza hasta llegar a ese lugar y qué encuentros particulares con el arte y otras disciplinas han enriquecido la síntesis.

Yo entiendo mi trabajo como un dibujo. Esa percepción la gané en un curso que hice con la artista Carmela Gross, en el cual ella proponía mirar el trabajo propio como un dibujo incompleto. Así, cada exposición, cada trabajo pasa a ser parte de un proceso, que es el de los trabajos que vendrán enseguida.

Mi proceso no es nada limpio, es muy confuso. Cambio todo hasta la hora del montaje como lo debes haber notado. A pesar de estar todo proyectado y diseñado con anterioridad, el proceso de producción constituye una parte muy rica en la que aparecen muchas cosas interesantes. Tuve que aprender a convivir con esa confusión, para no perder la riqueza que surge en ese proceso. Al final, todo parece limpio, sin embargo, el proceso es bien desorganizado.

Has tenido una buena relación con el arte contemporáneo de Colombia, en un importante número de exposiciones en las que el intercambio y el encuentro de artistas de diferentes proveniencias se han favorecido. ¿Con qué artistas o búsquedas del arte de Colombia sientes que hay puntos en común?

Conocí muchos artistas contemporáneos de Colombia en Brasil, pero creo que conozco muy poco todavía. A la primera que conocí fue a Doris Salcedo en una exposición en la Galería Fortes Vilaça (que entonces se llamaba Camargo Vilaça) a la que llevó muebles llenos de cemento. Un trabajo muy fuerte.

Después conocí artistas que tienen trabajos de gran delicadeza, como Mateo López, Nicolás París y Gabriel Sierra, y terminé participando en varias muestras con esos artistas. Veo puntos en común con muchos de ellos, pero de la misma manera, me veo en proximidad con

otros artistas brasileños, mexicanos, venezolanos, argentinos y cubanos. Creo que en América Latina tenemos una gran fluidez entre los distintos países, a pesar de las especificidades locales y de las diferencias contextuales.







Conversation

With Marcius Galan

By María Iovino

I became interested in Marcius Galan's work in 2008 when I first saw it in the exhibition *Nova arte brasileira* [New Brazilian Art] at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. *Sección diagonal* [Diagonal Section] was there, an admirably austere and just work that, for me, was the most important of the grouping that was presented in that opportunity. I greatly admired the work's subtlety, sensibility and intelligence and, with the power with which it spoke, from its simplicity, of multiple themes. Without any literalness and in a rather modest space, Marcius Galan's work brought to consciousness the idea that everything that is understood or perceived is nothing more than a matter of perspective that allows for the construction of an interpretation, which, even while giving the illusion of being very solid, will always be fleeting and relative.

Parallely, *Diagonal Section* constitutes a vigorous reinterpretation of painting in installation which translates the depth of an artist's observation with a surprising understanding of light. I saw a very complete artist in this work.

I felt that it was versatile with visual languages and that it was by someone that could easily pass from the plane to real space and from drawing to the complexity of color, almost without touching mediums. That is to say that it was an artist that took on expressive possibilities and techniques that contemporarily are not easily found.

In the end, to me, *Diagonal Section* is an authentic and refined work, blessed to convert, as it has done, into a referential work for new Brazilian and Latin American art, and, I also believe, in the way of seeing and understanding that this new century has taken shape.

Naturally, after this encounter I investigated more about Marcius Galan's work, of which I've followed with great enthusiasm, always understanding that he's developing an important visual and conceptual proposal within it, the reason for which it should be widely known. And, in effect, he is one of the most internationally disseminated young Brazilian artists of today. Nonetheless, there aren't many opportunities

for the work of an artist like Marcius to be properly known in the particular sound he's made. The majority of the showings that are organized in order to present the work of artists that are still building their careers are collectives and in them, the exhibit's subject matter is more important.

In this sense, I envisioned the kind invitation by *NC-arte's* director to participate as curator in the space's 2013 programming as an opportunity to broaden the knowledge of this artist in Colombia. I consider that in the present, when contact and exchange with the exterior has broadened in quite a significant way, it makes much more sense and necessity to understand why certain names circulate with the depth and seriousness that merits it.

I'd like to begin our conversation by asking you to expand a bit on the reflections that brought you to the design of *Dibujo de planta y elevación* [Plan and Elevation Drawing], a work that was specially conceived for the show at *NC-arte* and that had the function of welcoming the public upon entering the space.

Plan and Elevation Drawing [See p. 218] begins, as its name describes, as a drawing on the floor that later takes other dimensions. This drawing makes references to the outlines that are normally installed in public spaces in order to organize the flow of people. In my work, this outline converts into something else. After receiving visitors at the door, the drawing begins to rise in the gallery until it gains volume and becomes an almost labyrinthine architecture. In this way, the work continues generating transit signals to the visitors. I made this mutation with the idea of transforming the sense of organization present in the traces from which I start in a sensation of disorientation.

In the interior of the construction (installation) that is being assembled, little spaces arise, and within them, other works are installed. With this, I've wanted to make a work that behaves both as sculpture, installation and drawing. In this way, I propose a work that modifies the rhythm of the spectators from when they enter from the street into the exhibition space, through the alterations in the perception of the space. Meanwhile, I prepare the environment in order to receive and direct the attention toward other works. What most interests me in this project is the

ambiguity between a functional, organized structure and the interruption that it places on the spectator's path.

At this point, I think it's pertinent that you comment on the relation that this work proposes between it and the bureaucratic paintings that were exhibited on the second floor.

The idea of the diagram appears in two works. A diagram is a design that attempts to organize a group of functions in order to understand a social structure or create some type of hierarchy. Thus, the bureaucratic universe often uses these schemes or rules in order to establish order. I then thought of the two works (*Pinturas burocráticas* [Bureaucratic Paintings, see p. 234] and *Plan and Elevation Drawing*) as elements that are used in a specific group of rules, but in this case, subverting their own logic.

In creating *Bureaucratic Paintings*, I've followed the buying and selling receipt forms' structure in order to generate a small group of paintings. My procedure consists of painting black the field already filled in by the establishment's seller or cashier. So I could see an abstract design appear in each case. I made no formal decision in the order that the painting was won. I always respected the rule I

gave to myself. The abstraction that came about in these proposals comes completely from the bureaucratic event.

Plan and Elevation Drawing also alters the spatial structure and organization of the drawing in order to create a circuit based on which one could transpose the drawing's suggested limit from the beginning. This converts into walls, small rooms and also in a sinuous circuit that ends by complicating movement in the space.

I think that this work came a little from my difficulty of interpreting architectural plans and it was that that I ended up making a work that proposes a new circulation of the space and that which in turn converts in a support for other works.

At the end of the mounting process I saw the exhibition as an installation in which it was the trace made for guiding transit that activated the works.

I don't know if I've diverged from the question, so as I think back to the beginning I see that the two works are diagrams that deal with the question of spatial organization and with sets of rules that are altered in order to propose new relations.

It's for this reason that the exhibition is called *Diagram*, correct?

Exactly.

In your work, in general, there are reflections of political and social order, like those that are in a highlighted line of Brazilian abstract art. I think it's important that you speak about this topic, because, generally, in countries like Colombia, abstract construction is often detached from politics, of which, commonly, is understood to be identified with more realistic positions. In works like *Plan and Elevation Drawing* or in *Bureaucratic Paintings*, this vision of complex problems is clear in just one structure from which many metaphorical discussions emerge.

I don't disassociate art from a political position at any time. An abstract proposition is a historically political position.

I understand that you're referring to the Neoconcrete movement, to Hélio Oiticica, Lygia Pape, etc., and to how this heritage brought a strong reflection on politics to Brazilian contemporaneity and as such, associated a socio-political discussion with abstraction. But the idea of abstraction is also very broad and I don't consider myself an artist that develops abstract work, just like I don't intend to follow a political ideology. I believe, for example, that the quotidian relationship with architecture touches on diverse points

that can bring about interesting political and social reflections, and many times this reflection can come in a sensory way.

I believe it is timely to comment more about those aspects and perhaps the work *Diagonal Section* is conducive to do so. This project, in a very special way, attracted the public that visited its presentation in Bogotá, that was additionally, your first individual exhibition in Colombia. *Diagonal Section*, at *NC-arte*, and in the others that have been, were developed thinking not only in the architecture, but rather in the light of the space. Space and light are two fundamental points of departure in all your work.

Diagonal Section [See p. 219] is a work that provides a sensorial experience to the spectator based on small structural modifications with elements that don't pertain to the exhibit space. I believe that the strength of this work resides exactly in its fragility. The work arises in an empty place with a slight change of color achieved with simple elements. It is a work that is simply made through manual labor, without the intervention of technological devices, without lights or special effects. The work finds itself in the tenuous limit of an empty space in which there is nothing to

be seen. It is only an illusory field that makes it so the spectator doubts their own perception.

In the context of the exhibition, I'm interested in this bewilderment with relation to the space, the doubt aroused in terms of the limit that is only perceived in the moment in which the no-touching-art rule is broken and it confronts the emptiness that exists there.

Other works that were presented for the first time in Colombia were *Sobre la imprecisión I and II* [*On Imprecision I and II*], of which hold an important relation with those works we've discussed until now. Generally, in your works, the precise and perfect are insistent subjects that are analyzed in strict relation with the perspective in which it is understood.

Those are works that deal with the idea of time. I've already worked with the idea of imprecision in drawing in a series where I created freehand circles on paper in order to later erase them. Thus, attempting a practically impossible feat: trace a perfect freehand circle.

In this practice, with time, the paper wore out, meanwhile forming a very fragile circle, a translucent film of paper devastated by frustrating attempts to draw a perfect circle. I believe that *On*

Imprecision [See pp. 222 - 223] came from this investigation. The clock, a supposedly precise equipment, is interpreted in the work in a precarious way with very fine and compressed rods, in this way making them sensitive to real conditions in the location: atmospheric pressure, irregularities in the walls, wind, the weight of the chalk that traces, etc. Everything modifies this circular design that, despite scratching the walls on irregular paths, can be conceived as something closer to reality, while it marks a time filled with the unforeseen and with more fragility and complexity.

Another theme I'd like for you to expand on a little is of the meeting between the abstract and the real. We're always speaking about abstractions, conventions that we've established in order to relate to each other, in a practical way, in the world we're constructing. When habits in the use of the conventions gain a considerable path, we begin to include them on the map of what we call reality. Much is forgotten in this regard that turn, as well, into rich fields for art and philosophy. For this reason, when you speak of realism, you understand it as a historical and conceptual weight on the creations.

This also happens with language. The conventions are created so that a common code exists. Any representation or knowledge system can be shared precisely because these conventions exist. However, I'm interested in the space where functionality remains in suspense and where doubt exists. I don't know if it's clear, but, for example, in the works that deal with mathematics or with basic geometric reasoning, I always seek a point that can show the fragility of these conventions through the use of its rules in an arbitrary way or through the creation of new rules. I have no scientific strictness, but this helps me think of the organization mechanisms of that which we consider real.

You worked on an excellent example of this in the exhibition at the Sao Paulo Biennial. In the installation you made there, you attempted to make the useless scale translation of a point in a diagram to the real dimensions of a habitable space. In this exercise, the point is no longer a point and converts into an immense circumference. Can you please speak a little about this?

This work is called *Punto en escala real* [*Point in Full Scale*] and was presented at the 29th Sao Paulo Biennial. In this work I'm interested in discussing the

idea of precision. In geometry, the point is the departure or beginning of relation and construction and, though it is associated with precision, its definition is completely inaccurate because it has no measurement, weight, no respective scale. The point only exists in theory. Whenever a point is made on paper or any place in the real world, that point becomes a reference, however, it is inaccurate. If we look closely, we can see that it is always inaccurate or irregular.

That work, *Point in Full Scale*, attempted to use a system of representation, a map, in order to show in this way a point, that symbolizes a place in the scale used by this same map. That is to say, the point that is represented on the map, which should not be read because it doesn't really exist, was enlarged with the object of being read in the real scale of the map to thereby come up with its real dimension.

Seen in this way, the point that I refer to became something bigger than the Biennial's site. It was because of that, in relation to this idea, that I developed a piece in concrete as a fragment of this point, which contained the radius of the circumference of what it represented. I gave it a height that allowed for the ex-

perience of climbing on a point. This transposition offered an idea on the distance that exists between the representation of a place through abstraction (a point) and the place itself.

You also address many issues about contradiction (lightness-weight, reality-perception, and representation) in the works designed on iron sheets and enamel as the kind of hoaxes that can occur when working in the control of the point of view.

To me those works hold a huge contradiction, given that they are solid sculptures that have been built in a conventional way, while proposing a motion task that can only occur mentally.

Which Brazilian creators have influenced your work and in what ways?

At the end of the Arts Faculty (FAAP), I was invited to participate in a neighborhood workshop in Barra Funda, Sao Paulo. The team of organizers included Dora Longo, also an artist and was assigned as my professor by the Arts Faculty; Eduardo Brandão, who then taught an incredible course on the History of Photography at the same University, and Felipe Chaimovich, who wasn't my professor, though I had taken some aesthetic courses with him. It was a space where I worked throughout the week with other

artists and we met on the weekends to discuss the production. Prior to this period, I had no intention of being an artist. I had begun to outline a project at the University, but in reality, I knew very little about contemporary art.

The directors of the workshop brought critics and thinkers so that we would speak with them, and broaden in this way, the reflection. We always opened an exhibition by celebrating with a party. It was a space with lots of movement and it was very important for the beginning of my career. That's how I made my first exhibition and began to develop my work.

I remember that the *Popular Science Manual* by Waltercio Caldas was a book/work that moved me. I was interested in how to construct non-obvious narratives with apparently banal objects. This is an incredible work. Cildo Meireles also influenced me a lot, Gordon Matta-Clark, Willys de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Clark... there are many teachers, I can't cite so many influences, but I believe that the relation with my contemporaries and this beginning in which people had less worries with the authorship and more opening for collective discussion experiences was decisive in my formation.

Whenever a work as austere as yours reaches such expressive effectiveness the ques-

tion arises of how the cleaning process has been to get to this place and what particular encounters with art and other disciplines have enriched the synthesis.

I understand my work as a drawing. I gained this perception in a course I took with the artist Carmela Gross, in which she proposed looking at one's own work as an incomplete drawing. In this way, each exhibition, each work, becomes part of a process which is that of the works to come.

My process is not clean, it's very confusing. As you might have noticed, I change everything up until the moment of mounting the exhibit. Despite everything previously being projected and designed, the production process constitutes a very rich part in which many interesting things appear. I've had to learn to live with this confusion in order to not lose the richness that arises in this process. In the end, everything seems clean, however, the process is quite disorganized.

You've had a good relation with Colombian contemporary art in an important number of exhibitions in which the exchange and the meeting of artists from different backgrounds have been favorable. With what artists or Colombian art pursuits do you feel there are common points?

I met many contemporary Colombian artists in Brazil, but I think that I still know very few. The first that I met was Doris Salcedo in an exhibition at Fortes Vilaça Gallery (then called Camargo Vilaça) where she showed furniture filled with cement. A very strong work.

I later met artists that have very delicate works, like Mateo López, Nicolás París and Gabriel Sierra, and I ended up participating in various shows with those artists. I see common points with many of them, but in the same way, I see myself closer with other Brazilian, Mexican, Venezuelan and Cuban artists. I believe that we have great fluidity between different Latin American countries despite the local specificities and contextual differences.









PROYECTO
EDUCATIVO
2013







Proyecto educativo

El 2013 fue el segundo año de gestión del proyecto educativo de NC-arte, en el que continuó con su propósito de acercar, sensibilizar y facilitar la comprensión del arte contemporáneo a estudiantes, docentes de colegios, universidades y público en general, y ha consolidado diferentes programas para mediar entre las obras de los artistas que hacen parte de las exposiciones de la galería.

En sus inicios, el proyecto educativo se promovió a través del formato de *visita guiada*, a partir de recorridos liderados por docentes interesados en procesos de mediación y pasantes de carreras vinculadas a las artes plásticas. Estos antecedentes fueron el preámbulo para una propuesta con formatos que invitaran al pensamiento crítico y creativo, a la observación, al trabajo en grupo, a la experimentación, el análisis y el uso de materiales cercanos a las obras de los artistas, desarrollando así una serie de talleres que han permitido a nuestro público comprender y confrontarse a las obras a través de su participación activa. Se busca que el público lidere su recorrido e intervenga en ocasiones el espacio con producciones efímeras, lo que convierte al visitante en un agente propositivo y al espacio en un lugar dinámico.

Haz de NC-arte tu aula de clase es un programa desarrollado por el equipo pedagógico de la galería dirigido a estudiantes de colegios y universidades. A lo largo del año se desarrollaron 15 talleres con una participación de 400 estudiantes de colegios de Bogotá. Gracias a la relación establecida entre los docentes y NC-arte, algunos de los colegios han logrado vincular los contenidos de los talleres a su currículo.

Con el deseo de construir un espacio para los docentes de artes plásticas de colegios públicos

y privados, se desarrolló una experiencia piloto a modo de ciclo de formación en arte contemporáneo con la asistencia de cinco profesores de la Alianza Educativa y una profesora del Liceo Juan Ramón Jiménez. Este primer encuentro dio lugar al desarrollo del programa *Aula y arte*, que busca profundizar los contenidos, los lenguajes y los conceptos del arte contemporáneo desde las obras expuestas en NC-arte y su conexión con el salón de clase. Al evento de lanzamiento asistieron alrededor de 30 docentes en el marco de la exposición *Naturaleza desmaterializada*.

En este programa se configuraron los siguientes proyectos, que se llevarán a cabo durante el año 2014:

- Acompañamiento artístico
- Encuentro pedagógico
- NC-Lab (Laboratorio de arte contemporáneo)

El *Acompañamiento artístico* comenzó siendo un ciclo de formación en pedagogías artísticas, con la participación de 40 docentes. Algunos de los objetivos de esta iniciativa son:

- Interactuar con las obras en un espacio real, desde procesos de participación y cocreación.
- Acercar al contenido de las obras desde el trabajo colectivo.
- Invitar a la exploración y uso de diferentes materiales.
- Generar preguntas acerca de los roles, los medios, los formatos y las herramientas del arte contemporáneo.





- Cuestionar las diferentes facetas del docente como creador, curador, investigador, productor, etcétera.
- Analizar las obras de los artistas y consolidar diferentes metodologías de mediación para ser pensadas en el aula.

El *Encuentro pedagógico* se propone como un espacio para profesores, en el cual los docentes inscritos a las sesiones del *Acompañamiento artístico* tienen la oportunidad de presentar los procesos y resultados más interesantes de su práctica en el aula.

NC-Lab es un encuentro de arte y educación que busca generar alto impacto a profesores de artes plásticas y artistas interesados en el potencial de los procesos creativos. Este evento se desarrollará durante el transcurso del año 2014 y espera la participación de 200 asistentes.

En convenio con algunas universidades de arte, el *Programa de prácticas artísticas* continuó su labor con estudiantes de la Universidad de los Andes y la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Su aporte comprende la investigación sobre el trabajo de los artistas que hacen parte de la programación anual, la participación en las sesiones del *Acompañamiento artístico*, la realización de las entrevistas a artistas expositores, en apoyo en las actividades de los talleres educativos y la documentación de ellos. Este tipo de práctica ha permitido construir espacios de interés para estudiantes que reconocen la mediación como una oportunidad para acercar el arte a las personas.

Para el año 2014 se aspira a continuar la promoción del proyecto educativo, con la gestión de un mayor número de visitas en el formato de talleres, la participación de docentes en el programa *Aula y arte* y sus diferentes actividades, favoreciendo a estudiantes, docentes, público en general e interesados en el arte y la educación.



Educational Project

In 2013, *NC-arte* continued its second year of educational project management with its intention to approach, raise awareness and facilitate contemporary art comprehension to students, elementary and high school teachers, universities and the general public, and has consolidated different programs in order to mediate between the works of the artists that make up the gallery's exhibitions.

In its beginnings, the educational project was promoted through the *guided visit* format, through tours led by teachers interested in mediation processes and interns with careers linked to the visual arts. This history was the preamble for a proposal with formats that invite critical and creative thought to observation, group work, experimentation, analysis and the use of materials found in the artists' works, as such developing a series of workshops that have allowed our public to understand and confront the works through their active participation. It is the desire that the public leads their own tour and, on occasion, intervenes in the space with ephemeral productions, what converts the visitor into a proactive agent and the space into a dynamic location.

Make NC-arte your classroom is a program developed by the gallery's pedagogic team, directed towards elementary and high school students and universities. Throughout the year, 15 workshops were developed with a participation of 400 elementary and high school students from schools located in Bogota. Thanks to the relationship established between the teachers and *NC-arte*, some of the schools have linked the workshop content with their curriculum.

With the desire to construct a space for visual arts teachers from public and private schools, a pilot experience was developed in the form of a cycle of training in contemporary art with the assistance of five teachers from the Educative Alliance and a professor from the Liceo Juan Ramón Jiménez. This first encounter led to the development of the *Art and Classroom* program, which seeks to further the contents, languages and concepts of contemporary art from the works shown in *NC-arte* and its connection with the classroom. At the launch event, close to 30 teachers attended in the name of the exhibition *Naturaleza desmaterializada [Dematerialized Nature]*.

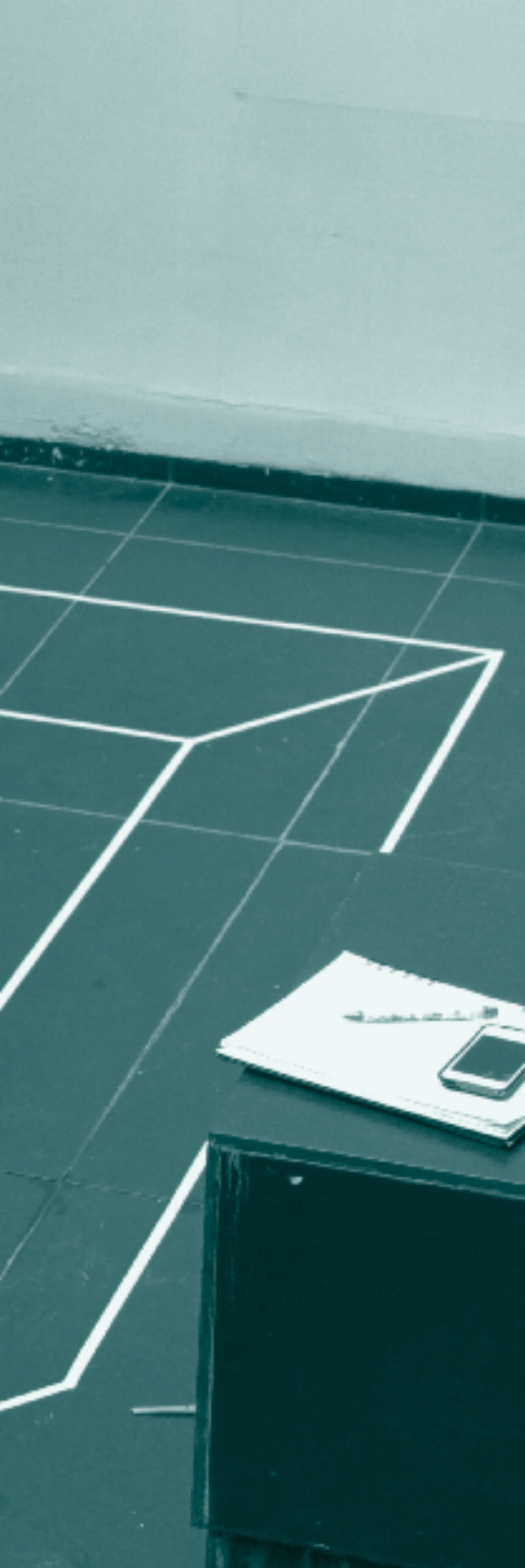
During this program the following projects were established, and will be developed in 2014:

- Artistic Accompaniment
- Pedagogic Encounter
- *NC-Lab* (Contemporary Art Laboratory)

The *Artistic Accompaniment* began as a training cycle in artistic pedagogy with the participation of 40 teachers. Some of the objectives of this initiative are:

- Interact with the works in a real space, from the participation and co-creation processes.
- Approach the content of the artworks through group work.
- Invite to explore and use different materials.
- Generate questions on the roles, mediums, formats and tools of contemporary art.
- Question the different facets of the teacher as creator, curator, investigator, producer, etc.





- Analyze the artists' works and consolidate different mediation methodologies for being thought of in the classroom.

The *Pedagogic Encounter* is presented as a space for professors, in which the teachers registered in the *Artistic Accompaniment* sessions have the opportunity to present the most interesting processes and results from their classroom practice.

NC-Lab is an art and education encounter that seeks to generate high impact toward visual arts professors and artists interested in the potential of creative processes. This event will develop over the course of 2014 and expects the participation of 200 attendees.

In agreement with some art universities, the *Artistic Practices Program* continued its work with students from Andes University and Jorge Tadeo Lozano University. Their contribution includes the investigation of the artists that make up part of the annual programming, participation in the *Artistic Accompaniment* sessions, the realization of interviews with exhibiting artists, support in the educative workshop activities and their documentation. This type of practice has allowed for the construction of spaces of interest for students that recognize mediation as an opportunity to bring art closer to people.

For 2014, *NC-arte* aspires to continue the promotion of the educational project with a higher visitor count in the workshop format, the participation of teachers in *Art and Classroom* and its different activities, favoring students, teachers, the general public and those interested in art and education.



Testimonios

Estudiantes y docentes

Experiencia en torno a la obra de Marcius Galan

Comentarios de estudiantes del Colegio Los Nogales, diciembre de 2013

“Me gustó la forma en la que se utiliza el espacio, integra al espectador con la obra”.

“Me llamaron la atención los ejercicios pensados para el grupo, de acuerdo con sus conocimientos y la posibilidad de intervenir el espacio”.

“Destacaría la posibilidad de interpretar un trabajo artístico y poder hacer algo por nuestra cuenta para vivir una experiencia única”.

“Me gusta la libertad que dan a los estudiantes para que podamos buscarles un sentido propio a las obras y después ponernos un reto diferente a lo común para poder desarrollar la creatividad”.

Francy Patricia García Torres

Profesora de Artes Plásticas, Colegio San Bartolomé la Merced

Aunque parezca increíble, muchas veces es difícil para nuestros jóvenes comprender el arte contemporáneo, quizás por lo que han visto junto a sus familias, en sus viajes e incluso en la formación artística que reciben del colegio desde su primera infancia; les es más sencillo acercarse al dibujo, la pintura, la escultura y la fotografía. Sin

embargo, mal haríamos negándoles la posibilidad de entender y aprender sobre las expresiones artísticas contemporáneas, ya que son estas las protagonistas del mundo artístico que los rodea.

El papel de NC-arte ha sido fundamental en la formación de nuestros estudiantes al darles la posibilidad no solo de entrar en contacto con nuevas propuestas artísticas, sino de vivenciar espacios, materiales y deducir los conceptos propios de los lenguajes no convencionales del arte, a través de la experiencia. Los estudiantes han realizado visitas guiadas a diferentes museos y sus opiniones sobre los talleres propuestos en NC-arte siempre han sido positivos como lo expresa Julio Poveda (11°):

“Muchas veces nos quedamos únicamente con la vista rápida de las obras y no reflexionamos en verdad sobre sus tonalidades de color, los materiales que hay en ella y el mensaje que nos quiere transmitir el artista. Esta fue mi segunda visita a la galería y la organización y las temáticas cambiaron. Me gusta mucho que en NC-arte los espectadores se ven muy involucrados en cada una de las experiencias. No solo fuimos espectadores, también fuimos partícipes de las obras y realizamos varias actividades con base en ellas”.

Las visitas a NC-arte, siempre son una novedad, una sorpresa, la oportunidad para acercarse al arte contemporáneo de una manera diferente y esta posibilidad no la tienen solo los estudiantes, también los profesores quienes asistimos a los talleres de acompañamiento artístico donde



se comparten espacios de creación y reflexión con docentes de otros colegios en el contexto de cada proyecto exhibido. NC-arte marca una diferencia en la manera de ver y vivir el arte contemporáneo, más aún cuando sus proyectos se instalan tan profundamente en las aulas de colegios comprometidos con la formación integral de niños y jóvenes, como lo es el Colegio San Bartolomé la Merced.

Para nosotros es evidencia de una labor bien encaminada, encontrar en algunos de los trabajos de retroalimentación en torno a las visitas a la galería, afirmaciones como la de Laura Cote (10°) luego de realizar un taller en torno a la exposición *Naturaleza desmaterializada* (septiembre 2013):

“Para mí la característica más relevante del arte contemporáneo es expresar una opinión acerca de la sociedad, es decir que el arte ya deja de ser una fotografía idealizada (perfecta) de la realidad y comienza a reflexionar sobre estereotipos, desigualdad, acciones humanas, etc. En otras palabras es un arte más humanista, que trata de mirar al hombre como agente de cambio en su entorno, sin idealizarlo o exagerarlo”.

La dificultad que se mencionaba inicialmente, de algunos jóvenes para comprender el arte contemporáneo, se ve superada por el acercamiento vivencial a las propuestas de artistas que manejan lenguajes no convencionales y a la posibilidad que brinda NC-arte a los estudiantes de expresarse a través de la experiencia.

María Teresa Devia

Adriana Tobón

Docentes de Artes Plásticas, Liceo

Juan Ramón Jiménez.

Ha sido un encuentro afortunado este que tenemos desde el Liceo Juan Ramón Jiménez con NC-arte. Las inquietudes de nosotras las profesoras, de acercar a los estudiantes al conocimiento, rompiendo los esquemas establecidos de relaciones entre museo, arte y artistas, tuvieron eco en la propuesta que nos hizo el *Proyecto Educativo*.

De esa manera organizamos encuentros en los que los estudiantes que participan del seminario-taller *Fronteras entre el arte y el diseño* que desarrolla el Liceo Juan Ramón Jiménez, se han desplazado a NC-arte para compartir sesiones de preguntas con los artistas y vivenciar el espacio de la galería. Hemos propuesto intervenciones y “conversado” con las propuestas artísticas. Luego en el Liceo, los estudiantes y nosotras trabajamos profundizando y desmenuzando nuestras impresiones. Como culminación del proceso, compartimos con la comunidad a través de las producciones artísticas de los estudiantes.

Los resultados que hemos obtenido han sido gratificantes y detonantes de experiencias estéticas complejas.



Testimonials

Students and teachers

Experience regarding the work

of Marcius Galan

Comments by students from Colegio Los Nogales, December, 2013

“I like the way he uses space; he integrates the viewer with the work”.

“I was struck by exercises designed for the group, according to their knowledge and the possibility of intervening space”.

“I would highlight the possibility of interpreting a work of art and being able to do something on our own for a unique experience”.

“I like the freedom given to students so that we can seek our own meaning in the works and then challenge ourselves in a different way to develop creativity”.

Francy Patricia García Torres

Art Teacher, Colegio San Bartolomé la Merced

Incredibly, it is often difficult for our young people understand contemporary art, perhaps because of what they have seen with their families, on their journeys and even in artistic training at school in early childhood; it is easier for them to approach

drawing, painting, sculpture and photography. However, we would be wrong in denying them the possibility to understand and learn about contemporary artistic expressions, since these are the protagonists of the artistic world around them

NC-arte's role has been fundamental in training our students to enable them not only to come in contact with new artistic proposals, but to experience spaces, materials and deduct the very concepts of unconventional art languages through experience. Students have been on guided tours in different museums and their views on the proposed workshops in *NC-arte* have always been positive, as expressed in Julio Poveda (11 °):

“Many times we only have a quick glance of the works and not really reflect on their color scheme, the materials and the message the artist wants to convey to us. This was my second visit to the gallery and the organization and the subject had changed. I really like that in *NC-arte* viewers are very involved in each of the experiences. Not only were we spectators, we were also participants in the works and we performed a number of activities based on them”.

Visits to *NC-arte*, are always a novelty, a surprise, an opportunity to get closer to contemporary art in a different way and this possibility is available not only for students but also for teachers who attended artistic support workshops where creativity and reflection opportunities are shared with teachers from other schools in the context of each



exhibited project. *NC-arte* makes a difference in the way we see and experience contemporary art, even more so when its projects are embedded so deeply in the classrooms of schools committed to the integral development of children and youth, such as the Colegio San Bartolomé la Merced

For us this is proof of well oriented work; finding in some of the works on feedback about the visits to the gallery, statements such as Laura Cote's (10 °) after a workshop on the exhibition *Naturaleza desmaterializada* (September 2013):

“For me the most important feature of contemporary art is to express an opinion about society; that is, art no longer is a (perfect) idealized picture of reality but begins to reflect on stereotypes, inequality, human actions, etc. In other words it is a more humanistic art, which looks at man as an agent of change in his environment, without idealization or exaggeration.”

The difficulty mentioned above for some young people to understand contemporary art is outweighed by the experiential approach to proposals of artists that handle unconventional languages, and the possibility that *NC-arte* provides to students to express themselves through experience.

María Teresa Devia
Adriana Tobón

Art Teacher, Liceo Juan Ramón Jiménez.

This has been a fortunate encounter of the Liceo Juan Ramón Jiménez with *NC-arte*. Our concerns as teachers about approaching students to knowledge, breaking established patterns of relationships between the museum, art and artists has found resonance in the proposal made to us with the Educational Project.

Thus, we organize meetings where students participating in the seminar-workshop *Fronteras entre el arte y el diseño* (Boundaries between art and design) developed by the Liceo Juan Ramón Jiménez, have come to *NC-arte* to share question sessions with artists and to experience the gallery space. We proposed interventions and “talked” with artistic proposals. Then at the Liceo, students and teachers work to deepen and examine our impressions closely. As the culmination of the process, we share all this with the community through artistic productions of students.

The results we have obtained have been rewarding and have triggered complex aesthetic experiences.



Este catálogo se imprimió en el mes de junio de 2014
en los talleres de Líneas Digitales, en Bogotá, Colombia.



