



NC-arte es un programa de:



**Fundación**Neme 

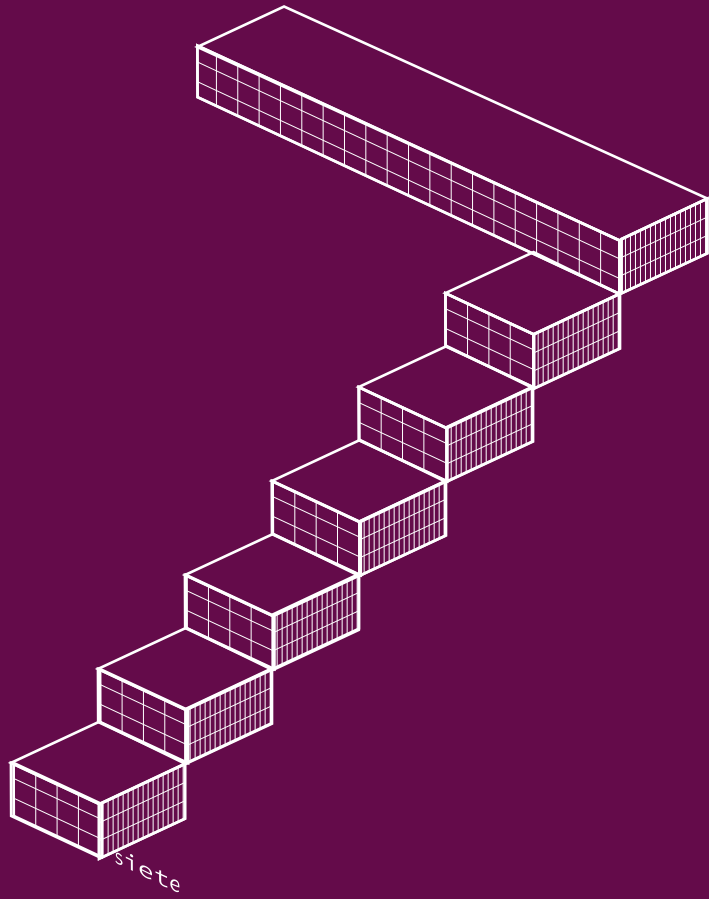


Con el patrocinio de:

Private Bank







NO-arte





“¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no os ha pasado eso de leer levantando la cabeza?”.

*El susurro del lenguaje*, Roland Barthes

El 2017 ha sido un año de apuestas para NC-arte, un ciclo anual que ha permitido ser más transgresores, entendiéndonos como un espacio que quiere proponer nuevos discursos en el arte contemporáneo, que se siente con la responsabilidad de ofrecer en su programación proyectos complejos que permiten agrandar la percepción de la producción artística. A fin de cuentas el arte debe servir para generar masa crítica y gracias a ella permitir que seamos mejores personas, más tolerantes, más curiosas y con más preguntas.

Lejos de querer resolver esas interrogaciones, este catálogo se presenta como una memoria parcial de lo que fueron los retos con los que nos enfrentamos este año. Un archivo que da fe de las intenciones del programa expositivo y su vinculación directa con el proyecto educativo así como los desarrollos autónomos de este último.

Quisimos centrar nuestras investigaciones del 2017 bajo un marco conceptual determinado que tomó “el código y el lenguaje” como ejes principales.

Un código es una serie de símbolos yuxtapuestos que por separado no representan nada, pero al combinarlos pueden generar un lenguaje comprensible para aquellos quienes lo entiendan. Presupone, por lo tanto, el poder descifrar ese código para llegar a entender lo que se quiere decir o a comunicarse bajo ese determinado mo-

delo. El lenguaje, por lo mismo, es una estructura que utiliza el código como sistema de comunicación estructurado para el que existe un contexto de uso (ya sea natural o artificial) y ciertos principios combinables formales.

En el ámbito educativo seguimos con el programa *Tablero*: un archivo digital sobre arte y educación que construimos junto al MALBA de Buenos Aires centrándolo este año en temáticas relacionados con la mediación del cuerpo y la performance. Del mismo modo el *Grupo de estudio para el NC-lab* del 2018 se ha reunido cada mes para gestar lo que será el próximo laboratorio de pensamiento creativo. Además, gracias al apoyo de la Fundación Ramírez Moreno, hemos desarrollado un kit de mediación: *Equipaje para encontrar*, que nos permite expandirnos por el territorio de Bogotá y su periferia, para trabajar con niños y jóvenes en situación de fragilidad sobre los procesos de aprendizaje. Asimismo hemos puesto nuestras energías en plantear nuevos talleres al público y acompañamientos a docentes que re-piensen las relaciones entre pedagogía y arte. *Miradas remotas* y las *Medias visitas* han tenido un recibimiento fantástico entre nuestros visitantes.

Iniciamos el año con la muestra performática de Xavier Le Roy donde la idea del código de la danza y del lenguaje corporal fue puesta en duda. A través de nociones como apropiación, retrospectiva, canibalismo entre otros se pudo

generar una pieza corporal que redefinía un código cerrado: el de la coreografía en el espacio expositivo. Amalia Pica, centró su propuesta en la investigación antropológica de los chimpancés que observó en su residencia en Nigeria. Le interesó analizar cuáles son las herramientas que utilizan los animales para comunicarse. La tercera muestra hizo una reflexión sobre las definiciones del sitio específico de la mano de Nicolás Consuegra quien se arriesgó a generar un proyecto dinamitando las categorías de espacio, sitio y lugar. La transformación que propuso su pieza, mostraba el traslado de una institución a otra a través de sus andamios hablando en gran parte del concepto de traducción y réplica. Para finalizar el año, el colectivo cubano Los Carpinteros tomó el espacio de NC-arte para resignificar las estructuras arquitectónicas panópticas carcelarias y convertirlas en salas de lectura.

Quisiera agradecer al equipo de NC-arte: Tamara Zukierbraum, Felipe Uribe, Marcela Franco, Laura Gamboa, Caridad Botella, Yuly Riaño, Tatiana Benavides, Juaniko Moreno, Juan Sebastián Bernal y Felipe López por su trabajo constante, por sus ganas de conocer más y embarcarse en proyectos retadores y por su energía vibrante que, sin duda, se traduce en todo lo que hacemos. A nuestros pasantes que se implican y dan forma a proyectos fabulosos: Lorena Lozano de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

y a Ana Luz de la Maestría en Curaduría de la Universidad de Coimbra en Portugal. También a las Investigadoras Residentes del programa que estamos haciendo con la Universidad de Los Andes: Violeta Parra y Luisa Pacheco por sus pesquisas tan reveladoras.

Gracias a todos aquellos artistas, educadores, curadores, investigadores, profesores, bailarines, gestores, empresas que han compartido sus experiencias con nosotros este año, sin ellos no hubiéramos logrado este paso. Y por supuesto, al público y a los estudiantes que nos visitan, gracias por apropiarse del espacio y hacerlo suyo. Cada uno de ellos ha logrado que NC-arte se convierta en un sitio de encuentro para el arte, la cultura y la educación.

NC-arte es una iniciativa de la Fundación Neme y de unas personas extraordinarias que creen en el arte y su función como herramienta social, que no tienen miedo en abrazar programas experimentales y confían en que la cultura nos hace mejores personas. Estamos deseosos de iniciar el próximo año con programas, espacios y retos nuevos que sean recibidos por todos ustedes.

Gracias por la confianza y el afecto,

Claudia Segura



“Has it never happened to you, when reading a book, that you would frequently stop during your reading? And it wasn’t due to lack of interest. In fact, it was the opposite. Wasn’t it due to a great influx of ideas, excitement, associations? Didn’t you go through that experience of reading and raising your head?”

*Le bruissement de la langue, Roland Barthes*

The year 2017 was, above all, a year of taking chances in NC-arte. An annual cycle which allowed us to become more transgressive and to understand ourselves as a space that proposes new speeches in contemporary art, which is aware of the responsibility of offering, in its programme, complex projects that allow to the perception of artistic production. In the end, art should instigate critical thought and help us become better, more tolerant, more curious and more inquiring human beings.

Far from aspiring to solve all these issues, this catalogue presents itself as a partial memory of the questions we have faced this year. An archive that displays not only the intentions of the exhibition program and its direct connection with the educational programme but also their respective autonomous developments this past year.

We wanted to centre our 2017's investigations under a conceptual mark that assumed "code and language" as its main axes.

A code is a series of juxtaposed symbols that separately do not represent anything, however, when combined have the ability to generate a comprehensible language to those who understand it. In that sense, the power to decipher that code, to understand what we want to say or to communicate under that certain model. Language, consequently, it's a structure that uses

code as a communication system, to which exists a context of use (whether this is a natural or artificial context) and which obeys to certain formal combinable principles.

In the educational sphere, we continued with the programme *Tablero*: a digital archive about art and education that we built in collaboration with MALBA from Buenos Aires, focusing this year around themes related to the mediation of the body and performance art. Similarly, the study group for 2018's NC-lab has gathered each month to generate what will be the next laboratory for creative thinking. In addition to this, thanks to the support of Ramírez Moreno Foundation, we have developed a mediation kit: *Equipaje para encontrar*, which allowed us to expand around the territory of Bogota and its periphery, to work with children and youngsters in fragile situations regarding their learning processes. Furthermore, we have put our energies into suggesting new workshops to the public and support sessions with teachers with the purpose of helping them to rethink the connections between pedagogy and art. *Miradas remotas (Remote views)* and *Medias visitas (Half visits)* have had a great reception amongst our visitors.

We started off the year with the performance exhibition of Xavier Le Roy where the idea of both dance and body language's code was questioned. Through notions of appropriation, ret-

rospective, cannibalism, amongst others, a body piece was created and helped reshape a narrow code: the one of choreography in the exhibition space. Amalia Pica centred her proposal in an anthropological investigation of the chimpanzees, that the artist observed in her residency in Nigeria. She was interested in analysing which tools these animals use to communicate. The third exhibition presented a reflection around the definitions of site specifics, generated by Nicolás Consuegra who took the endeavour of conceiving a project that questioned the categories of space, place and site. The transformation proposed by the artist's piece showed the transference of one institution to the other, through its scaffolds, speaking about the concepts of translation and replica. To wrap up the year, the Cuban collective *Los Carpinteros* took over the space of NC-arte to resignify the panopticon's architectural structures by turning them into reading rooms.

I would like to thank all NC-arte's team: Tamara Zukierbraum, Felipe Uribe, Marcela Franco, Laura Gamboa, Caridad Botella, Yuly Riaño, Tatiana Benavides, Juaniko Moreno, Juan Sebastián Bernal y Felipe López for their commitment, their willingness to learn and embrace challenging projects and for their vibrant energy that, without doubt, translates into everything we do. I would also like to thank our interns for their

commitment and help in giving shape to fabulous projects: Lorena Lozano from the National Pedagogical University of Colombia and Ana Luz from the Master in Curatorial Studies from the University of Coimbra, in Portugal. I would also like to thank to our resident researchers from the programme that we have been developing with The University of Los Andes: Violeta Parra and Luisa Pacheco, for their insightful research.

Thanks to all the artists, educators, curators, investigators, teachers, dancers, managers, companies that shared their experiences with us this year, without them, we could not have accomplished all this. And, of course, to the broader audience and the students that visit us, thank you for occupying the space and making it your own. Each one of you has allowed NC-arte to become a meeting place for art, culture and education.

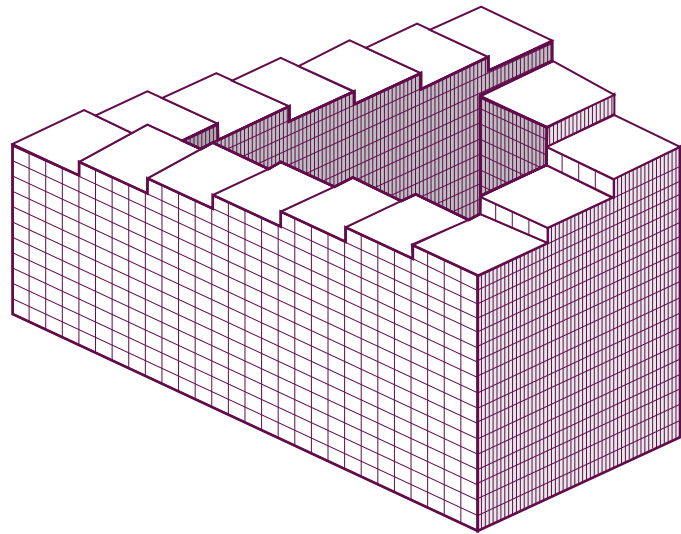
NC-arte is an initiative of the Neme Foundation and of extraordinary people that believe in art and its function as a social tool, that are not afraid of embracing experimental projects and that trust in the idea that culture makes us better people. We cannot wait to start the next year with new programmes, spaces and challenges to be received by all of you.

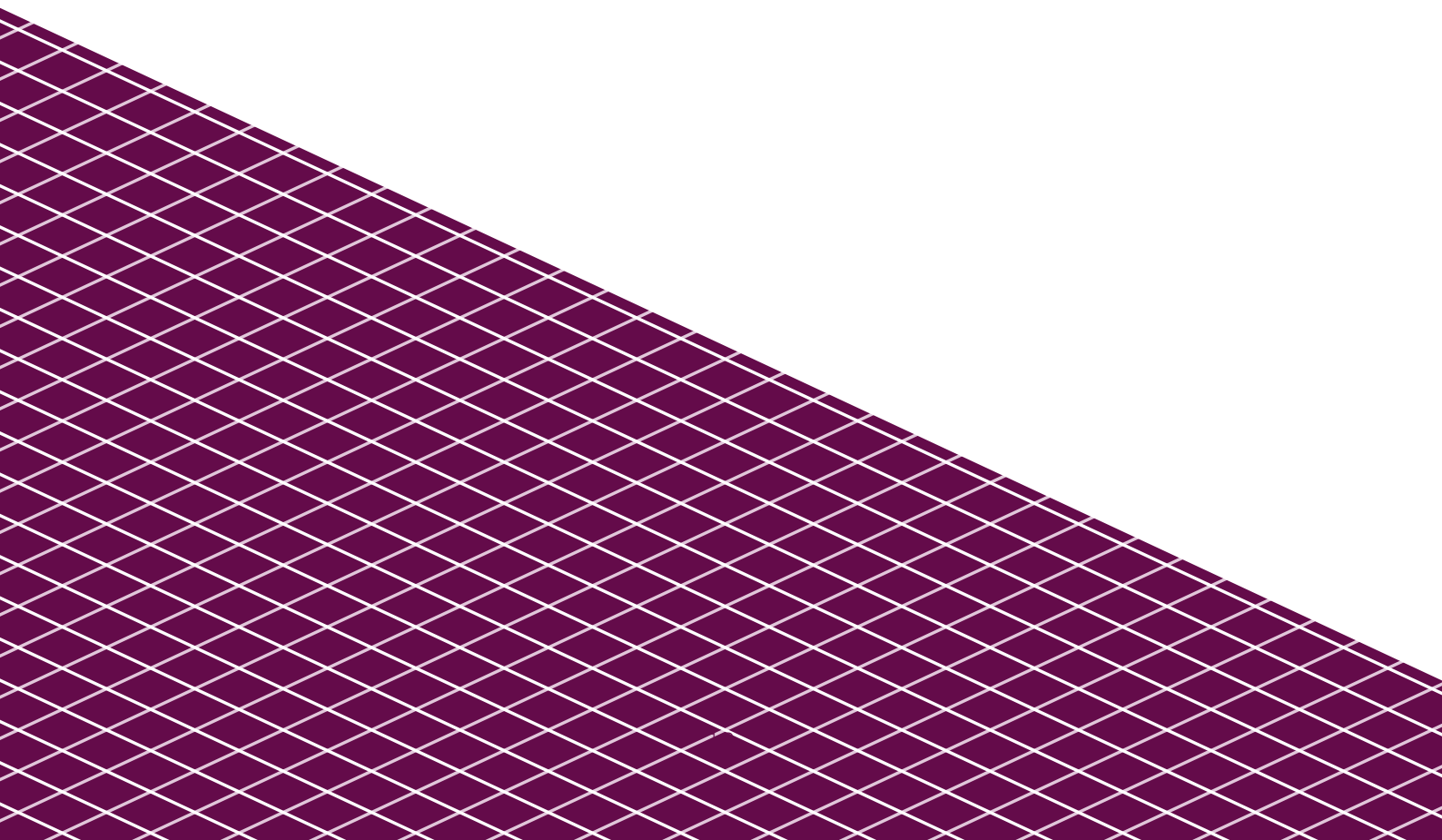
Thank you for your trust and affection,

Claudia Segura









# CÓDIGO Y LENGUAJE

O nós é o plural do eu. Quem disse? A gramática.  
[El nosotros es el plural del yo. ¿Quién se lo dijo? La gramática.]  
Ana Hatherly, *O Mestre*

Contradicciones, dobles sentidos, malentendidos, a todo esto nos sujeta la complejidad del lenguaje. Una herramienta mutable de comunicación, persuasión y, aún se podrá alegar a veces, de dominio. El concepto de código, a su vez, nos remite a una lógica más organizativa, aparentemente bien estructurada, aunque esté casi siempre reservada a un nicho más o menos restringido que da la ilusión de comprenderlo por entero.

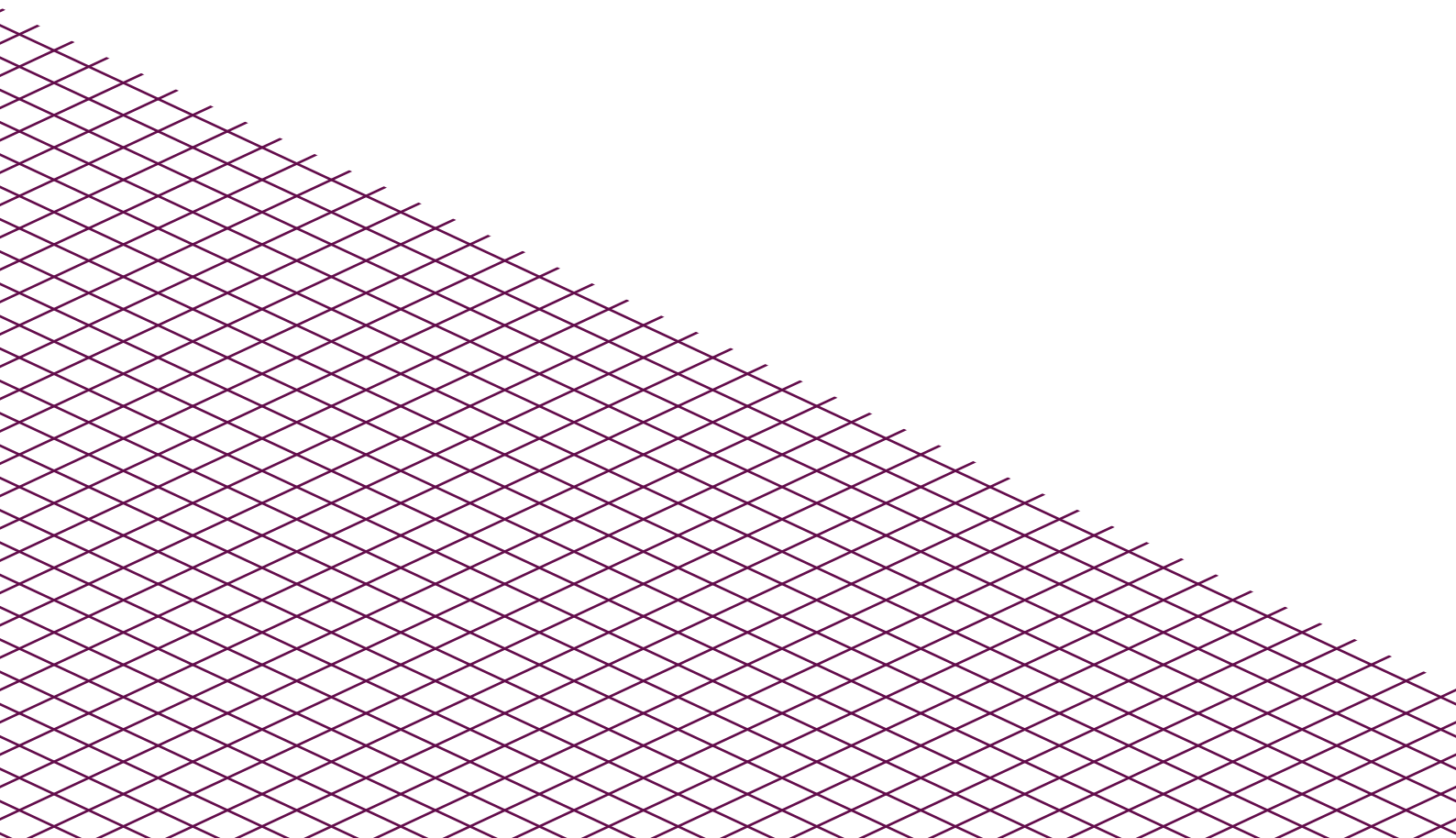
Vivimos sedientos de organización, de compartimentalización del conocimiento, en búsqueda de una errónea, pero tranquilizante ilusión de que dominamos ideas que en realidad son demasiado abstractas para que sean pasibles de un entendimiento concreto.

Los dos términos (el código y el lenguaje) están intrínsecamente conectados a la necesidad, inherente al ser humano (pero no solo), de sintetizar, crear conexiones y orden, relacionar ideas, pero también relacionarse con el otro, recurriendo a una serie de lenguajes con distintos niveles de encriptación.

Fueron muchas las definiciones que se atribuyeron al arte a lo largo del tiempo. Las palabras, cualesquiera que sean, difícilmente encierran en sí mismas todo lo que representan. Para esta ocasión, nos interesa en particular apropiarnos (otro mecanismo que nos permite el lenguaje) de lo que afirma Georges Bataille: el arte es, en su esencia y desde sus orígenes, un *juego* –término peculiar del cual derivan numerosas expresiones, como crear *juego*, estar en *juego*, poner en *juego*– todas dimensiones válidas de la práctica artística.

Podrá asegurarse, sin embargo, que se trata de un juego extremadamente moldeable, en el sentido de que la regla maestra es la de que todos los presupuestos pueden ser cuestionados. En cierto modo fue lo que hicieron, cada uno a su manera, los artistas presentes en el ciclo de 2017. Cada uno recurrió a dinámicas particulares para crear sus propias reglas del juego y reconfigurar o subvertir otras preexistentes.

Ana Luz



# CODE AND LANGUAGE

O nós é o plural do eu. Quem disse? A gramática.  
[Us is the plural of I. Who said so? Grammar.]  
Ana Hatherly, *O Mestre*

Contradictions, double meanings, misunderstandings; the complexity of language subjects us to all of this. A changeable communications tool, a persuasion tool; and it could even be alleged, a tool of domination. The concept of code, in turn, refers us to a more organizational, apparently well structured logic, although it is almost always reserved to a more or less restricted niche that gives the illusion of understanding it entirely.

We thirst for organization, for the compartmentalization of knowledge, in search of an erroneous, but tranquilizing illusion that we dominate ideas that in reality are too abstract to be susceptible to concrete understanding.

Both terms (code and language) are intrinsically connected to the need, inherent in human beings (but not only), to synthesize, create connections and order, relate ideas, but also relate to others, using a series of languages with different levels of encryption.

There were many definitions attributed to art over time. Words, whatever they may be, hardly contain in themselves all they represent. At this time, we are particularly interested in appropriating (another mechanism that language allows us) what Georges Bataille says: art is, in its essence and from its origins, a game, a play - a peculiar term from which many expressions derive, such as *making a play, being in play, putting into play*- all valid dimensions of artistic practice.

You can be sure, however, that this is an extremely malleable game, in the sense that the main rule is that all suppositions can be questioned. In a way, it was what the artists present in the 2017 cycle did, each in his own way. They resorted to particular dynamics to create their own rules of the game and reconfigure or subvert preexisting ones.

Ana Luz

**Xavier Le Roy**  
RETROSPECTIVA  
18/02 - 25/03

**Amalia Pica**  
A UN BRAZO DE DISTANCIA  
22/04 - 24/06

**Nicolás Consuegra**

EL ESPACIO DEL LUGAR,  
EL LUGAR DEL ESPACIO

22/07 - 16/09

**Los Carpinteros**

LOS CARPINTEROS:  
HACIA UNA LECTURA EXPANDIDA

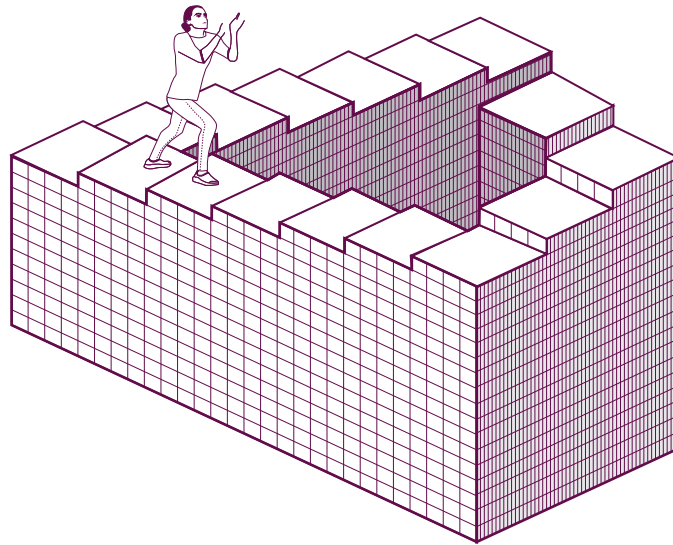
28/10 - 28/1





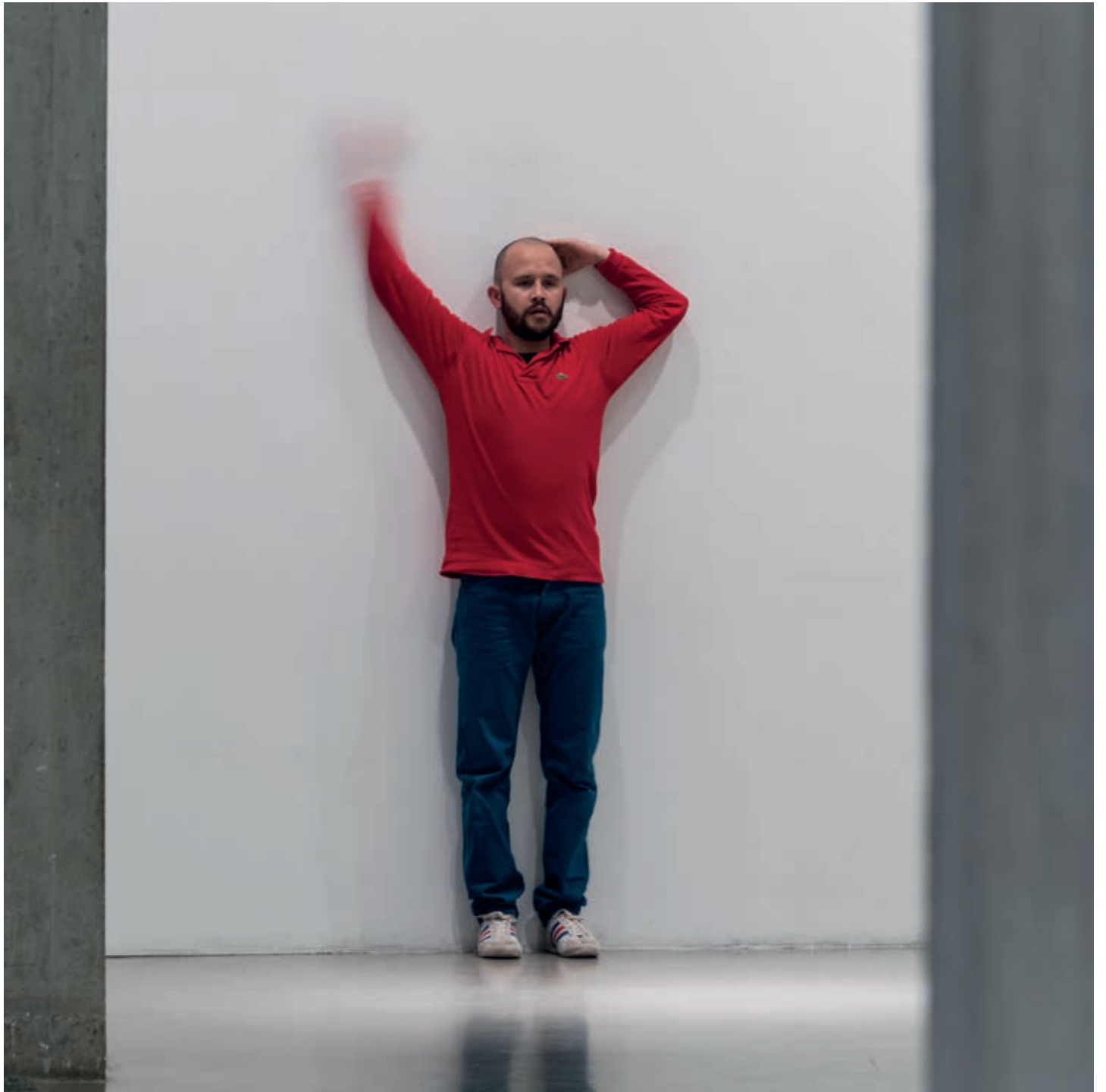
18/02 - 25/03

Xavier Le Roy



RETROSPECTIVA







































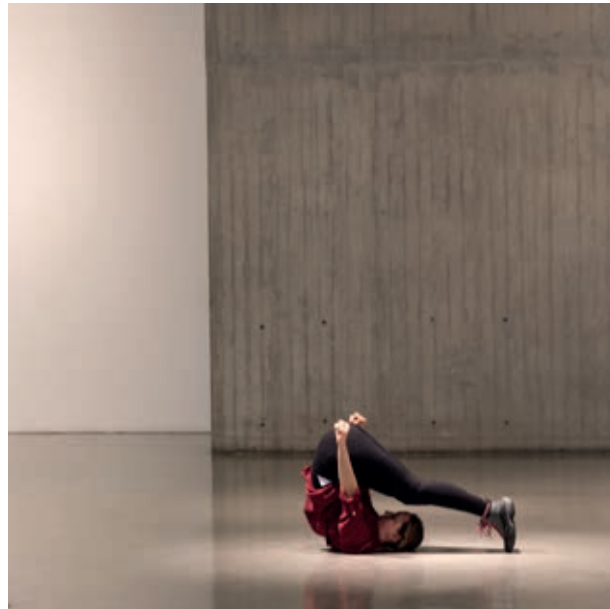














RETROSPECTIVA  
CON ESTUDIANTES  
DE LA MAESTRÍA  
INTERDISCIPLINAR  
EN TEATRO  
Y ARTES VIVAS  
DE LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL

Claudia Segura

Presencia es el acto por el cual la cosa se presenta: prae-est. Se presenta frente o delante de su naturaleza como cosa y ante todo lo que conlleva esta naturaleza en el mundo y sus conexiones: orígenes, relaciones, procesos, finalidades y devenires.

Jean-Luc Nancy  
*The Technique of the Present*, 1997



La programación del 2017 de NC-arte se enmarca bajo los conceptos de “código” y “lenguaje”, claramente retratados en su primer proyecto del año: una exposición de Xavier Le Roy, quien junto a Ben Evans y trece artistas de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional, realizan una pieza que se podrá vivir del 18 de febrero hasta el 25 de marzo. Esta muestra lleva por título: Retrospectiva con estudiantes de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional, por Xavier Le Roy.

La obra cuestiona cómo producimos y consumimos nuestro tiempo. Los parámetros para producir la pieza son claros: cada artista puede apropiarse de algún fragmento de las coreografías diseñadas por Le Roy entre 1994 y 2014, siempre y cuando activen o se relacionen con hechos biográficos propios que modificarán, en cierta medida, la obra original de Le Roy. De esta manera, los performers crean una narración propia que trenza la totalidad de la pieza y diluye la autoría de Xavier Le Roy, para darle voz a cada sujeto que compone la performance.

La obra debe leerse en clave de intertexto en el que se cruzan las piezas emblemáticas del artista francés y las inquietudes hechas gesto de los performers seleccionados de la maestría. La exposición fue organizada originalmente por la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, a través de la invitación de Laurence Rassel, directora artística de esa fundación.

El proceso se torna esencial: lejos de copiar algo que se imponga sobre las decisiones personales de los performers, estos trabajan conjuntamente durante varias semanas para intercambiar conocimientos, anécdotas y vivencias personales que se vuelven corporales. Podríamos pensar que el papel de Le Roy en este engranaje es el de decidir, pero en realidad su figura dialoga y canaliza los deseos de los artistas empujándolos a que vayan a un extremo más radical en sus prácticas.

La performance colectiva está muchas veces concebida como un entrenamiento en el que se transfiere una técnica específica para su reproducción fidedigna. Aquí, por el contrario, se facilita el descubrimiento y la creatividad para que cada performer llegue a sus propias creaciones.

Una vez entramos en el espacio, observamos a los artistas en una posición específica, después de una señal todos empiezan a moverse mientras uno inicia lo que Le Roy denomina la “retrospectiva individual”, en la que el performer se dirige a los visitantes y narra su historia personal mientras genera movimientos para articularla. Estas “retrospectivas individuales” se combinan con frases de las piezas de Le Roy. Varias de las obras hablan de los cruces entre artes escénicas y artes visuales, de sus diferencias y similitudes. Del mismo modo, se refieren a los formatos propios del museo y a las preguntas en torno a la presencia del cuerpo en los espacios artísticos.

Retrospectiva plantea una exposición en la que cada uno de los intérpretes se empodera de su propio “yo”. El sujeto performer ya no es alguien invisible y diluido en la masa objetual que se agita, sino que expone sus historias personales y tiene una voz que utiliza para presentarse y dirigirse al público. Tristán Tzara decía que “el pensamiento se hace en la boca”, y en esta pieza, el lenguaje y los sonidos hechos en la cavidad bucal son fundamentales pues posicionan a cada creador en el epicentro de la obra.

Podríamos decir que la autoconstrucción supera, en varios momentos, el posible mando de la pieza. Existe una secuencia de operaciones que los artistas ya no controlan: un conjunto de elementos que se afectan los unos a los otros y que se autogeneran. La exposición, aun repitiéndose una y otra vez, cambia constantemente dado que todos los artistas varían de posición y tienen en sus manos la libertad de decidir cómo actuar con cada visitante. Dicha libertad también existe del lado del público, que puede permanecer en el espacio el tiempo que quiera, centrándose en un artista y luego en los movimientos de otro, o alejándose para ver el marco general de la coreografía. El espectador percibe la obra y al mismo tiempo la activa según las decisiones que tome.

Pablo Helguera habla de Transpedagogía<sup>1</sup> cuando se refiere a proyectos de artistas y colectivos que combinan procesos educativos y ar-

tísticos en piezas que ofrecen una experiencia diferente de los formatos convencionales de arte o de la educación artística académica o técnica. En ese sentido, Retrospectiva propone una no mediación, es decir, crea superficies de contacto con el discurso corporal y verbal que se está desarrollando, y propone diversas formas e intensidades de comunicación sobre, y alrededor, del arte. Maria Lind afirma, precisamente, que “la mediación parece ser lo suficientemente abierta como para permitir una mayor variedad de modos de acercamiento a los intercambios entre el arte, las instituciones y el mundo exterior”<sup>2</sup>. Las preguntas que se hace el espectador al adentrarse en NC-arte son ¿qué veo? y ¿qué siento? Y estas preguntas suceden mientras se esfuerza por detener todos los comportamientos y maneras de leer que ya vienen programadas en nosotros cuando entramos en una sala expositiva.

Uno podría pensar que Retrospectiva no busca establecer ninguna metodología novedosa en la mediación, sino que, al contrario, propone una relación diferente que desactiva el dispositivo mismo de la mediación realizada únicamente por un equipo de especialistas, haciendo que la propia pieza se medie a sí misma. En varios momentos de la muestra, los artistas rodean al visitante invitándolo a compartir sus experiencias personales que se combinan con el re-enactment del trabajo de Le Roy. El público se convierte en módulo indispensable de la pieza y los artistas adoptan el rol de

mediadores indirectos que se alejan de la idea convencional de la mediación organizada según métodos y códigos que se replican.

Aquí no rige una estrategia, sino que el desorden, lo poroso y lo fluido permiten una relación unipersonal con el espectador. Se establece un diálogo abierto que no encapsula el trabajo del artista en una determinada verdad. La plasticidad del trabajo es esencial pues Xavier Le Roy plantea una manera híbrida para entrar en el mundo y el lenguaje del artista, de forma que le permite comunicar bajo otra lógica, proporcionando múltiples entradas que reconfiguran las categorías de exposición y expanden los límites de la performance.

Otra noción hondamente explorada en este proyecto es la del “tiempo”. La concepción tradicional de la performance se engendra bajo la lógica del archivo, pues una performance es una acción finita que no puede ser repetida ni reproducida. Desde la conceptualización de la pieza, Xavier Le Roy desarticula dichas afirmaciones y surgen preguntas diversas: ¿cómo se podría temporalizar el espacio expositivo?, ¿cómo hacer mover, en el mismo espacio, temporalidades tan diversas? El uso del término Retrospectiva para el título de la obra se autocuestiona; se trata de una retrospectiva

hecha a través de acciones y narraciones contemporáneas de otros performers, desarmando la idea de singularidad, irrepetición y autoría.

Aquí, la obra de arte no es un índice de una duración anterior, invisible y única en el tiempo, sino más bien la duración en sí misma; un tiempo vivido que incluye numerosas formas indexables y diversos grados de visibilidad.

Retrospectiva crea un archivo multitemporal fuera de los marcos disciplinarios: una “constelación” –apropiándonos del término empleado por Walter Benjamín– de ritmos superpuestos para escribir un contexto histórico aún no articulado. La exposición se entiende aquí como forma de pensar –quizás de las más libres que hay– incorporando para su construcción lo emocional y lo autobiográfico como materia de conocimiento. Esta pieza es un manifiesto que aboga por estimular la percepción de la complejidad a través de un proyecto que se extiende en tiempo y en formato.

#### NOTAS

1. Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books, New York, 2011.
2. Maria Lind, 4/10. *Why Mediate Arte? Ten Fundamental Questions of Curating*. Mousse Magazine, Issue #4. [http://www.marysialewandowska.com/wp-content/uploads/2011/05/Maria-Lind\\_Why-Mediate-Art-.pdf](http://www.marysialewandowska.com/wp-content/uploads/2011/05/Maria-Lind_Why-Mediate-Art-.pdf)



RETROSPECTIVE  
WITH STUDENTS  
FROM THE  
INTERDISCIPLINARY  
MASTER'S DEGREE  
IN THEATER AND  
PERFORMING ARTS

Claudia Segura

Presence is the act by which the thing is put forward: prae-est. It is put forward or in front of its nature as a thing, and of everything which immerses this nature in the world of its connections: origins, relations, process, finalities and becomings.

Jean-Luc Nancy  
*The Technique of the Present*, 1997





NC-arte's program for 2017 is framed under the concepts of "code and language" clearly portrayed in its first project of the year: an exhibition by the artist Xavier Le Roy, who, together with thirteen artists of the Interdisciplinary Master's Degree in Theater and Performing Arts of the Universidad Nacional and Ben Evans, stages a piece that can be experienced from February 18 to March 25. It is untitled Retrospective with students from the Interdisciplinary Master's Degree in Theater and Performing Arts of the Universidad Nacional by Xavier Le Roy and questions how we produce and consume our time. The parameters to produce this work are quite clear: each performer can appropriate some choreographies designed by Le Roy between 1994 and 2014 as long as they activate or relate to their own biographical events that will modify, to a certain extent, Le Roy's original oeuvre. Thus, the performers create a narrative of their own that interweaves the entire piece and dilutes the authorship of Xavier Le Roy, giving voice to each individual that composes the exhibition. The work must be read using an inter-textual code where the emblematic pieces of the French artists and the gestures of the selected dancers of the Master's Degree overlap. The exhibition was originally organized by Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, at the invitation of Laurence Rassel Artistic Director Fundació Antoni Tàpies. The process becomes essential: far from copying something that imposes itself on the personal decisions of the performers, they work to-

gether for several weeks to exchange knowledge, anecdotes and personal experiences that become corporeal. We might think that Xavier's role in this mechanism is to decide, but in reality his figure dialogues with the desires of the artists, pushing them to go to a more radical extreme in their practices. Collective performance is often conceived as training where a specific technique is transferred in order to achieve reliable reproduction. Here, on the contrary, it facilitates discovery and creativity so that each performer achieves his particular creations.

When we enter the space, we observe the performers in a specific position; after a signal, all of them begin to move, while one artist begins with what Xavier calls the "Individual Retrospective" where the performer addresses the visitors and narrates his/her personal story while generating movements to articulate them. These are combined with phrases from the choreographies of Xavier Le Roy. Several of the pieces speak of the crossroads between performing arts and visual arts, their differences and similarities. In the same way, they refer to the museum's own formats and the questions regarding the presence of the body in artistic spaces.

Retrospective presents an exhibition where each of the interpreters takes over his own "self". The performer is no longer invisible and diluted in the mass that is agitated, but exposes his personal stories and has a voice

that he uses to introduce himself and address the public. Tristán Tzara said that: “Thought is made in the mouth”, and indeed in this piece, language and sounds made in the oral cavity are fundamental because they position each creator at the epicenter of the work.

We could say that self-construction overcomes, on several occasions, the possible command of the piece. There is a sequence of operations that artists no longer control: a set of elements that affect one another and self-generate. The choreographic work, although repeated over and over again, changes constantly as all performers vary in position and have in their hands the freedom to decide how to act with each visitor. This freedom also exists among the audience who can remain in the location for as long as it wants, focusing first on one artist and then following the movements of another or moving away to see the general framework of the piece. The viewer perceives the work and at the same time activates it according to the decisions he/she makes.

Pablo Helguera talks about Transpedagogy<sup>1</sup> when he refers to projects of artists and groups that combine educational and artistic processes in pieces that offer a different experience from the conventional formats of art or technical artistic education. In this sense, we could think that Retrospective proposes a non-mediation: the exhibition creates contact surfaces with the corporal and verbal

discourse that is being developed by proposing various forms and intensities of communication on and around art. Maria Lind states precisely “mediation seems to be open enough to allow a greater variety of approaches to the exchanges between art, institutions and the outside world.”<sup>2</sup> The questions asked by the viewer as he enters NC-arte are: What do I see? And what do I feel? While striving to stop all behaviors and ways of reading that are already programmed into us when we enter an exhibition room.

We could believe that Retrospective does not seek to establish any new methodology in mediation; on the contrary, his proposal proposes a different relation that deactivates the very device of mediation performed only by a team of specialists, thus making the piece mediate itself. During various moments of Retrospective, the performer engages the visitor by inviting him to share his personal experience combined with the re-enactment of Le Roy’s work. The audience becomes an indispensable module of the piece and the artists take on the role of indirect mediators who move away from the conventional idea of organized mediation according to methods and codes that are replicated. Here, there is no ruling strategy, but disorder, porosity, and fluidness enable a unipersonal relationship with the viewer. There is a constant negotiation between the “we” of all the artists that compose the work and their personal “I”. An open dialogue

is established that does not encapsulate the work of the artist in a certain truth. The plasticity of work is essential and proposes a hybrid way to enter the world and the language of the artist that enables communication under another logic, providing multiple inputs that reconfigure the categories of exposure and expand the limits of performance.

Another deeply explored notion in this project is that of “time”. The traditional conception of the performance is generated under the logic of the archive: a performance is a finite action that cannot be repeated or reproduced. Based on the conceptualization of the piece, Xavier Le Roy disarticulates these statements and several questions emerge: How could the exhibition space be temporized? How can such different temporalities move in the same exhibition space? The use of the term “Retrospective” for the title of the work is self-questioning; it is a retrospective prepared by means of actions and contemporary narrations of other dancers, dismantling the idea of singularity, non-repetition and authorship. It seems that the exhibition here presented, understands the work of art not as

an index of an earlier duration and largely invisible and unique in time, but rather the existing duration itself; a time period that is experienced and which includes numerous indexed forms and diverse degrees of visibility.

Thus Retrospective creates a multi-temporal archive outside disciplinary frameworks: a “constellation” –using the word employed by Walter Benjamin– of superimposed rhythms to write a historical context yet unarticulated. The exhibition is understood here as a way of thinking – perhaps one of the freest ones– that incorporates in its construction emotional and autobiographical elements as the subject of knowledge. This piece is a manifesto that advocates stimulating the perception of complexity through a project that extends in time and format.

#### NOTES

1. Helguera, Pablo, Education for Socially Engaged Art, Jorge Pinto books, New York, 2011.
2. 4/10. Why Mediate Art? Maria Lind, Mousse Magazine, Issue #4. Ten Fundamental questions of Curating. Edoardo Bonaspetti. [http://www.marysialewandowska.com/wp-content/uploads/2011/05/Maria-Lind\\_Why-Mediate-Art-.pdf](http://www.marysialewandowska.com/wp-content/uploads/2011/05/Maria-Lind_Why-Mediate-Art-.pdf)







# ENTREVISTA A XAVIER LE ROY

¿En qué momento la idea de Retrospectiva, como título y como concepto, se materializó?

La escogencia del título Retrospectiva parte de la idea de hacer algo nuevo. Tal vez sea una paradoja, pero también uso el término como forma de producir algo nuevo.

Por supuesto, pensar en “retrospectiva” implica pensar en la retrospectiva de un artista, en revisar su trabajo, pero la idea puede ser utilizada en distintos sentidos. La obra no es una retrospectiva de mi trabajo, sino que hace uso de esta noción o idea, por eso le pedimos a cada artista participante que hiciera su propia retrospectiva, hay tantas retrospectivas como personas participando en la obra.

Muchas obras de performance tienen que ver con ampliar el límite de tiempo que podemos durar haciendo algo. Retrospectiva comenzó con una invitación de Laurence Rassel, cuando era directora de la Fundació Antoni Tàpies en Barcelona. Una de las cosas que ella quería incluir, y es algo que compartimos, es la importancia del proceso de la obra como algo

que puede compartirse con el público.

La forma de dirigirse al público es un conjunto de relaciones muy funcional que puede compartirse sin usar la expresión “obra en proceso” como una excusa para ver la obra de cierta manera. La idea es usar el término y la situación como algo que está en proceso de trabajo, y donde el público puede encontrarse con este proceso.

Retrospectiva es una obra que habla sobre la proximidad, la proximidad que los artistas tienen contigo y tu historia a través de tus obras, y la que tienes al conocer las historias de cada uno de ellos, la proximidad entre los diferentes artistas que componen el equipo, y la proximidad con el público que es interpelado. ¿Puedes expandir esta idea?

Retrospectiva propone experimentar diferentes distancias. Para mí lo más importante es cómo esta distancia puede ser elástica en el sentido de que cuanto más se estira más quiere volver a unirse. La diferencia en Retrospectiva es que hacemos posible que el visitante

experimente el estar cerca, incluso de manera íntima podríamos decir, o lejos, esto también depende de los performers que actúan desde lejos, pero pueden acercarse. Así que hay este deseo de experimentar diferentes distancias desde muy cerca o muy rápido.

Creo que no hay diferencias en la forma en que estamos tratando esta obra, no estoy trabajando con ellos, y creo que tú tampoco, en términos de enseñarles algo. Tampoco creo que haya algo que aprender, aparte de lo que podemos aprender simplemente siendo parte de una experiencia.

Específicamente, con este grupo creo que ellos están aprendiendo de ellos mismos, es decir, los vemos viendo las retrospectivas de cada uno y existe una curiosidad genuina.

Creo que, a menudo, la educación nos impide saber cosas acerca de la vida del otro y una de las cosas que hace este proyecto es revelar este tipo de detalles, dependiendo de cómo cada uno construye su historia... Así que hay algo sobre eso que veo que está sucediendo. Es un tipo diferente de aprendizaje.

Hay niveles de aprendizaje cuando se hace el trabajo en otros contextos –aprender como un objetivo o como un medio para hacerlo funcionar–. Hay varios niveles que componen la obra, cómo trabajas, cómo produces... todos los “cómos” que componen el trabajo. Si estás interesado en desafiar las formas, es necesario observar cómo funcionan todas estas interacciones involucradas en la elaboración de la obra:



la noción de lo que es el producto, el modo de producción, cómo funciona una institución.

Lo que suelo hacer es abordar una pregunta o una preocupación que cuestionará todos estos niveles, y la noción o la idea de la producción es también algo que pongo en duda para no dar por sentado cómo debe ser producida una obra. Si quieres producir diferentes tipos de obras y estás interesado en la noción de cambiar y transformar lo que produces, si es una necesidad, entonces es importante la forma de ver cómo produces para no producir lo mismo.

Quisiera saber en qué sentido entiendes Retrospectiva como una exposición que desafía los modelos de producción de las instituciones artísticas.



La decisión de trabajar con personas y no con los objetos sacudirá a cualquier institución acostumbrada a recibir objetos, colocarlos y cuidar de ellos. Para esto fueron hechos inicialmente este tipo de lugares y es ahí donde están sus conocimientos... Si en lugar de objetos hay personas, la cuestión de los transportes no es igual, la seguridad no es igual, las personas tendrán que descansar, tendrán que ir al baño, y todo esto es muy estúpido y simple, pero así es como vuelves a cuestionar a todas estas organizaciones.

Se trata de proponerle a estas personas que se conviertan en el objeto, que suele ser lo que llamamos el dispositivo a través del cual es compartida la comunicación de una idea o un sentimiento o una preocupación o pregunta. Debido a estas convenciones, como la de que el visitante viene a ver objetos a la exposición, hay un conjunto de problemas que, al mismo tiempo, son lo que hace posible este nivel de comunicación.

Compartir algo que está en la obra en proceso y que tiene un valor es también un ofrecimiento para decir: “sé lo que hago, pero esto también es cuestionado por su presencia, así podemos producir un conocimiento juntos, y así es como yo también verifico o pongo en duda lo que pienso y lo que hago”. Me refiero a la posibilidad de decir si estás nervioso, acercarte al visitante y decirlo: “creo que estoy muy nervioso”. Eso ya le da mucho al espectador, significa que haces parte de la obra



y también estás aquí para no ser juzgado, la cuestión no es si lo que haces es bueno o no...  
¿Por qué llamarla “exposición” y no “performance”?

La necesidad de llamarlo una exposición y no una performance, es el deseo de señalar que las convenciones y la relación entre la obra de arte y el público son diferentes en estas dos formas. En la performance, en general –por supuesto, hay una amplia gama de performances– se invita al público a un acto que ocurre en un momento determinado, es necesario estar todo el tiempo, y la obra solo tiene significado si se experimenta como una totalidad, lo que significa que no hay libertad con el tiempo ni el espacio, tienes que venir en ese momento y tienes que quedarte todo el tiempo en el

espacio expositivo. Aquí, en cambio, la convención y la relación entre el visitante y el público es de otro tipo, puedes venir cuando quieras y permanecer el tiempo que quieras.

Es una manera de tratar de estar atento al tipo de expectativa que produce la obra, prefiero elegir las expectativas que vienen con el término 'exposición' que las expectativas que vienen con el término 'performance'. Es lo mismo cuando digo que prefiero llamar a las personas de la obra artistas y no bailarines, un músico es un artista, un bailarín es un artista, un pintor es un artista, un escritor es un artista, si dices bailarín esperas ver danza. También invito a la gente a no buscar qué es y qué no es danza... si hablas de artistas, es más amplio.

¿Estás interesado en el sonido y la interpretación del idioma? ¿Cómo se evidencia este interés en Retrospectiva?

Me interesa el sonido como una de las cosas que el cuerpo puede producir y, obviamente, el cuerpo humano lo produce de una manera muy sofisticada y muy compleja: hablando, cantando o haciendo ruido, así que este es, definitivamente, uno de los niveles con los que tra-



bajamos en Retrospectiva. Hay otro nivel que me interesa en el espacio de exposición, que a menudo es un espacio de silencio. Me interesa cómo, a veces, el volumen se relaciona con el hecho de que normalmente estos lugares no están hechos para eso y el sonido se vuelve horrible. Es interesante estar en un lugar que ha sido pensado para que la gente cante y hable... y es una reflexión sobre lugares pensados, la mayoría de las veces, para ver.

# INTERVIEW TO XAVIER LE ROY

When did the idea of Retrospective, both as a title and concept, took shape?

The choice of the name Retrospective and the idea of the show became a way of doing something new, it's maybe a paradox but I use this term as a mode of production for something new. Of course when you think about a "retrospective" it implies thinking in retrospective and reviewing the work of an artist, but the idea can be used at different levels, and the work is not a retrospective of my work, it uses this notion or this idea, and for this we ask each participating artist to do his own retrospective, there are as many retrospectives as there are people participating in the work.

Performing art has a lot of works that are interested in extending the limit of how long we can last doing something. Retrospective began with an invitation from Laurence Rassel when she was the director of the Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, one of the things that she wanted to include, and it is something that we share, was the importance of the process of the work as something that can be shared with the public.

The way to address the public is a set of relationships, we do not use the title "work in progress" as an excuse to see the work as something unfinished, we use the term and this particular situation as something that is still at work, and that the public can encounter this process. It's very functional... Retrospective is a work that deals with proximity, the proximity that the artists have with you and your own history through your works and that you also get to know by the stories of the artists, the proximity between the different artists that compose the team, and the proximity with the public which is interpellated. Can you expand this idea?

Retrospective proposes to experience different distances, so the distance that, is a very simple idea is getting close of our way that is for me what is more important that is like how this distance can be elastic in the sense that the more you pull it the more it wants to come together somehow but the different thing that we do in retrospective is make possible for the

visitor to experience being close, even intimate we could say, or far, but this is also given to the performer who performs something that is far but he or she can get close so there is this desire of experiencing different distances from very close to very fast.

I think in the way that we are treating the work there's no difference... but... and I also don't think that, I mean, I am not working with them in any way, and I don't think you are either, in terms of teaching anything neither is there really anything to learn outside of what you would anyway learn from being a part of any experience.

I think specifically with this group and also speaking about a pre existing group, I think that they are learning about each other, I mean we watch them watch each other's retrospective at this point, and I think there's genuine curiosity as there normally is in the groups watching each other's retrospective but

I think often when you enter you know in education we don't know so many things about each other's life and one of the things that this project does is it reveals this kind of details depending on how they are choosing to construct their story but... so there's something about that that I see is happening which is I guess is a different kind of learning...

There are levels of learning also when you do the work in other contexts... learning as an objective, as an aim or as a mean for to make it work...



I think when you do a work, what would do the work, all the levels, and how you work, how you produce, how you... yeah, all “the hows” that make the work, so if you are interested in challenging forms, challenging the notion of what is the product, if you want to challenge also the mode of production, how an institution works, how all these interactions that are involved in the making of the work, then you have to observe how this function... what I usually do is that there is maybe a question or a concern that is addressed and that will question all the levels and the notion or the idea of production is also something that I put into question not to take for granted a work should be produced like that ... if you want to produce different kind of works and

you are interested in the notion of changing and transforming what you produce, if this is a necessity then what you look at how you produce in order not to produce the same thing

I would like to know in which way you understand Retrospective as an exhibition which shakes production models in art institutions?

The decision to work with people and not with objects will shake the whole institution because the institution is used to receive objects place them take care of them, that's what these places are made for first and that's where their knowledge is, so of course as suddenly if there are no objects but people instead then the transports question is not the same, the security of them is not the same, people who come they will need to rest, they would need to go to toilets, they would need to do all this and that, and all this is very stupid and simple but that's how you re-question all these organizations.

In a way asking or proposing to these people to replace the object or become the object which are usually maybe what you call the device through which the communication of something, of an idea or a feeling or a concern or question is shared. Because of these conventions that are there, the ones the visitor comes to see objects there is a whole set of problems but at the same time they are the "thing" in a that make this level of communication possible.

Sharing something that is at work which is in process and that has a value it's also an



offer to say of course I know what I do but this is also questioned by your presence and that's how we can produce a knowledge together and that's how I also either verify or put into question what I think and what I do so if, I mean the possibility of saying if you're nervous to come in front of the visitor and you say "I think I'm very nervous" that's a lot that you already give to this person meaning that you are at work, you are also here not to be judged if what you do is good or not, this is not the question.

Why calling it an exhibition and not a performance?

The desire or the necessity to call it an exhibition and not a performance is to point at the conventions and the relationship between the

artwork and the public are different in these two forms, performance, of course there is a wide range of performance, but in general you would invite the public to a performance at a certain time, there is a requirement that you stay all the time from the beginning to the end, and that work gets all the meaning it should get if you experience it as a totality, meaning you're not free of your time and your space you have to come at that time and you have to stay there all the time, in the exhibition space the convention and the relationship between the visitor and the public is of a different kind, you can come when you want, you can stay how long you want etc

So, is a way of trying to be attentive with the kind of expectation that you produce and I prefer to chose the expectations that come with the term exhibition than the expectations that come with the term performance, it's the same when I say I rather call the people that work artists than dancers, if you say artists well a musician is an artist a dancer is an artist a painter is an artist a writer is

an artist, so if you say dancer you expect to see dance, that's also inviting the people not to look for what is dance and what is not dance, and if you say artists is more large.

Are you interested in the sound and the performing of the language? How is this noticed in Retrospective?

I'm interested in sound as one of the things that the body can produce and obviously the human body can produce this in a very sophisticated and very complex way from what I do now, speaking, to singing or making noise so this is definitely one of the levels we work with in Retrospective and there is a whole range of this ... and there is another level I'm interested in the exhibition space with is not only but often a silence space I'm interested in how sometimes the volume gets really point as to the fact that these places are not done for sound it gets like horrible but it's interesting to get to this moment when we are in a place obviously that has not been thought in order to be able to have people sing to have people talk and it is a reflection on this, the place is most of the time thought to watch.







# BIOGRAFÍAS BIOGRAPHIES

RETROSPECTIVA con estudiantes de la Maestría  
Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de  
la Universidad Nacional  
por Xavier Le Roy

Retrospective with students from the  
Interdisciplinary Master's Degree in  
Theater and Performing Arts.



#### XAVIER LE ROY - Artista -(Francia)

Después de hacer estudios de biología molecular en la Universidad de Montpellier, Xavier Le Roy trabajó como bailarín y coreógrafo desde 1991. Empezó como performer con varios grupos y coreógrafos. De 1996 a 2003 fue artista en residencia en Podewil en Berlín. En 2007 y 2008 fue artista asociado en el Centro Coreográfico Nacional de Montpellier. En 2010 fue artista en residencia en el MIT (Massachusetts Institute of Technology) en el marco del programa Cultura Arte y Tecnología (Cambridge, EE.UU.). A finales de 2012, empezó una residencia de 3 años en el Teatro de la Ciudad Internacional en París. Desde 1994 desarrolla el trabajo en solitario: en colaboración con Eszter Salamon, La consagración de la primavera (2007), Producto de otras circunstancias (2009) y Sin título (2014). Mientras tanto,

inicia proyectos que exploran los modos de producción y la colaboración constitutiva del grupo de trabajo de E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. (1999-2000), Proyecto (2003) y 6 Meses 1 Ubicación (2008). Sus obras posteriores tales como Low pieces (2011) producen situaciones que hacen cuestionar, entre otros, la relación entre espectadores y performers. Continuó su investigación con trabajos desarrollados específicamente para espacios expositivos: Producción (2010-2011) desarrollado con Marten Spangberg como parte de la exposición MOVE: Choreographing, Retrospectiva de la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona (2012), Untitled (2012) para la exposición de 12 ROOMS, Título provisional (2015) creado en Sydney para el John Kaldor Public Art Project y For The Unfaithful Replica en el CA2M de Madrid en 2016.

#### BEN EVANS - Colaboración artística - (Estados Unidos)

Ben Evans nació en los Estados Unidos y ha trabajado entre EEUU y Europa desde el 2005. Su formación en teatro, en la Universidad de Yale, la Universidad de París VIII, y el Laboratorio de Estudios del Movimiento de la Escuela Jacques Lecoq, le ha proporcionado una base desde la que también ha producido obras en vídeo, fotografía y audio. Muchos de éstos trabajados por trabajos se han extendido recientemente en exposiciones y contextos site-specific como The Ignorant Tour Guides (con Alkis Hadjiandreou), The Invisible Museum (con Luí Miguel Félix), y La Piscine (con Myriam Lefkowitz entre otros), así como los proyectos Retrospective y Temporary Title 2015 con Xavier Le Roy y This Variation con Tino Sehgal

#### ALEJANDRO PENAGOS - Performer - (COLOMBIA)

Sociólogo con énfasis en aplicación de técnicas y metodologías de investigación cualitativa y acercamientos etnográficos. Ha realizado estudios complementarios alrededor de la danza contemporánea integrada para trabajar con personas con funciones mixtas (discapacidades físicas y sensoriales) en la Compañía de Danza CONCUERPOS como formador, bailarín e investigador alrededor del cuerpo y el movimiento. Su práctica transita por ámbitos investigativos y creativos como la etnografía, la gestión cultural, el videoarte, la danza y el performance. Fundó en el 2012 el colectivo artístico StreetJizz que plantea varias posturas en relación a la sexualidad y la intimidad, integrando técnicas como vídeo, fotografía, insta-

lación y performance, planteándose interrogantes ambiguos sobre la imagen y la estética.

#### ÁNGELA MARCIALES - Performer - (COLOMBIA)

Artista Plástica de la Universidad Nacional de Colombia con énfasis en escultura, instalación y dibujo. Ha participado en talleres de danza contemporánea en la Compañía Danza Común y en el taller La naturaleza del cuerpo de la artista María José Arjona. Su trabajo se basa en la experimentación con el sonido, el video y el performance. También ha realizado investigaciones académicas alrededor del dibujo y el gesto. Se ha desempeñado como docente de artes para niños con discapacidad de reconocimiento por medio del arte.

#### CATALINA CONTRERAS - Performer - (COLOMBIA)

Artista plástica egresada de la Universidad Nacional de Colombia, adelantó estudios de Teatro (Arte Dramático) en la Escuela Estudio XXI Formación de actores para teatro, cine y televisión. Su trabajo se desarrolla alrededor del dibujo, el cuerpo y los actos performáticos. Se ha interesado en el estudio de la historia del arte, especialmente la pintura medieval y renacentista, con el fin de reflexionar y repensar la producción de imágenes en la actualidad. Por medio del dibujo, lo audiovisual e intervenciones espaciales que involucran la acción, construye escenarios en donde el cuerpo fluctúa entre la realidad de lo que acontece y una simulación. Hizo parte del grupo Pensar Sonido dirigido por la artista Jaidy Díaz y ha realizado talleres de performance

y expresión corporal para mujeres víctimas de la violencia en Florencia, Caquetá.

**FRANCISCO ARRIETA - Performer - (MÉXICO)**

Licenciado en Arte Dramático de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México. Su práctica artística transita distintos medios y ámbitos como la actuación, la dirección de escena, el performance, la docencia y la gestión cultural. Sus procesos de creación abordan problemas inherentes a la violencia, la memoria, la ausencia y la desaparición forzada en México. Creó y dirigió Espacios de cruce, un encuentro de investigadores y creadores de la escena teatral contemporánea para el Instituto de Artes de la Universidad de Hidalgo, México y fue gestor de espacios culturales como Zona de Tolerancia en Pachuca, México. Actualmente trabaja en la creación de un dispositivo que acude al levantamiento de cartografías sonoras localizadas en los cuerpos a través de las experiencias de viaje realizados por distintas ciudades del caribe colombiano y el norte de México.

**GABRIELA ABELLO - Performer - (COLOMBIA)**

Diseñadora y artista multidisciplinar egresada de la Universidad Nacional de Colombia. Master en Visual Media Design de la Elisava Escola Superior de Diseny, Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Ha participado en talleres de distintas técnicas de danza contemporánea, performance y artes escénicas, impartidos por Abel Azcona, Karin Elmore, Mario Escobar, Sarah Storer, Dominik Boruki, y Patrick Slepica. Tiene experiencia en la producción, diseño,

proyección, elaboración e implementación de eventos de circulación en artes escénicas y proyectos culturales. Su proceso artístico se ha desarrollado desde distintas disciplinas como la fotografía, la danza y el diseño, desencadenándose en gestos escénicos diversos. Ha participado en festivales de videodanza y como intérprete y creadora en el Festival Independiente de Danza Contemporánea A Ras de Suelo en Islas Canarias, y en proyectos ganadores de la Beca Iberescena.

**HÉCTOR FABIO ORJUELA - Performer - (COLOMBIA)**

Profesional formado en Trabajo Social en la Universidad Nacional y actualmente cursando estudios en la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Desde 2005 desarrolla una práctica permanente de investigación, creación y docencia en Artes Escénicas. Durante cinco años hizo parte del Grupo de Teatro Institucional, Teatro Experimental de la Universidad Nacional de Colombia y participó en tres Festivales de Teatro Universitario ASCUN. Como profesional del Trabajo Social, ha explorado las posibilidades de la formación y la creación en artes como forma de acción política, investigando la huella de la violencia sociopolítica en los imaginarios sociales de distintas comunidades en la ciudad de Bogotá.

**ISABEL VILLAMIL - Performer - (COLOMBIA)**

Maestra en música con énfasis en canto jazz y con estudios y experiencia en danza contemporánea, expresión corporal y exploración tímbrica. Desarrolla su actividad profesional como cantante, bailarina

y maestra de música. Ha participado en diferentes proyectos artísticos para hoteles, en eventos empresariales con productoras, en becas de creación otorgadas por el gobierno de la ciudad de Bogotá y en colectivos de artistas de diferentes áreas del conocimiento con especial interés en la labor pedagógica, la investigación y la transdisciplinariedad.

JESÚS MARTÍN LÓPEZ - Performer - (COLOMBIA)

Trabajador social egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Bailarín autodidacta y tutor de Danzas Orientalistas y Fusión. Ex transformista y activista. A partir de las fronteras del género ha encontrando una afinidad con las danzas orientales desde un enfoque sistémico y ha desarrollado una técnica corporal influenciada por diferentes elementos de la ritmología oriental y la orquestación árabe; donde las danzas modernas y elementos del ballet clásico han sido incorporados de manera intuitiva y orgánica. Su práctica se ha enfocado en la educación del oído, el entrenamiento de la memoria corporal y la creación de un repertorio coreográfico en función de la improvisación. Desde 2012 trabaja de manera independiente dirigiendo y coordinando su estudio privado de danzas orientales en Bogotá.

JUANITA DELGADO - Performer - (COLOMBIA)

Maestra en música con énfasis en Canto Lírico de la Universidad Javeriana. Especialización en Composición y Arreglos de jazz del Berklee College of Music de Boston. Se ha desempeñado como músico, actriz, pedagoga y asesora de proyectos artísticos

para el teatro, la televisión y la industria musical. Ha trabajado como cantante, haciendo parte de diferentes agrupaciones de músicas del mundo, de cámara y jazz. Se ha desempeñado como compositora en varios equipos de trabajo para cine y teatro, y como entrenadora vocal en diferentes proyectos para televisión. Dirige grabaciones de cd's comerciales de música popular desde el 2001 y entrena actores.

IVONNE NATALIA PEÑA - Performer - (COLOMBIA)

Psicóloga de la Universidad Nacional de Colombia y Licenciada en Estudios Teatrales de la Universidad La Sorbona de París. Magíster en Desarrollo Educativo y Social de la Universidad Pedagógica Nacional. Se ha desempeñado como actriz, dramaturga, asistente de dirección e investigadora en el ámbito teatral y en Ciencias Sociales. Ha profundizado en temas tales como antropología escénica, dramaturgia, escrituras contemporáneas latinoamericanas, mimo corporal dramático, espacio escénico y relación del cine con las artes vivas. En la Universidad Nacional hizo parte del grupo de teatro experimental, el grupo de danza contemporánea y el Centro de Experimentación Escénica, éste último dirigido por el Maestro Santiago García. Fue productora del grupo Teatro Errante y participó en algunos proyectos audiovisuales. Ha desarrollado su formación en danza contemporánea en la Fundación Danza Común y en el Centro de Experimentación Coreográfica.

PAOLA CORREA - Performer - (COLOMBIA)

Abogada de la Universidad Nacional de Colombia especializada en Derecho Ambiental de la Facultad de

Jurisprudencia de la Universidad del Rosario. Hizo parte del grupo de danza contemporánea de la Universidad Nacional y ha participado en diferentes laboratorios y talleres relacionados con la danza, el cuerpo y el performance como: Laboratorio de Movimiento- La construcción del lenguaje a través de la repetición con Javier Vaquero, Hacer algo, otra vez - Arte, Desobediencia y Espacio Público (Laboratorio de Prácticas Artísticas de la Memoria y la Política), La Naturaleza del Cuerpo, taller de cuerpo con María José Arjona y el Taller Especializado de Investigación Corporal, Los Ejercicios Plásticos con Fernando Montes. Codirectora de la Fundación Cultural Waja y del Laboratorio Experimental de Performance, un espacio-proceso interesado en las relaciones del cuerpo y el espacio público.

Luego de trabajar en danza contemporánea por varios años, su interés creativo gira hacia la experimentación corporal, desarrollando propuestas que conciben el cuerpo como soporte de creación y el performance como dispositivo.

#### SANTIAGO GONZÁLEZ QUINTERO - Performer - (COLOMBIA)

Estudió Artes Plásticas y Visuales en la Universidad Nacional de Colombia y ballet en la escuela Balletarte. Fue miembro del Grupo de Danza Contemporánea de la Universidad Nacional y el Colectivo Lacra, con los cuales participó en numerosos montajes y festivales de danza contemporánea. Su trabajo explora las posibilidades del espacio a través de la potencia plástica de los materiales. Al encontrarse en distintos contextos de la danza se ha interesado en las posibilidades creativas del cuerpo y su

relación con el espacio, desarrollando un conjunto de prácticas en ambos campos que le han permitido explorar y trabajar alrededor de estos elementos.

#### ZOITSA NORIEGA - Performer - (COLOMBIA)

Maestra en Artes Plásticas con énfasis en Problemas Escultóricos de la Universidad Nacional de Colombia. Realizó estudios de danza contemporánea y danza clásica en la Fundación Danza Común y el Instituto Universitario de Danza de Venezuela. Trabajó como docente de danza y otras asignaturas en la Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas y la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana, el Instituto Superior de Artes Plásticas de Venezuela Armando Reverón y en la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Como creadora e intérprete ha participado en numerosos montajes en festivales, residencias artísticas y encuentros nacionales e internacionales de danza, ganando varias menciones, becas de creación y premios como el Premio Nacional de Danza del Ministerio de Cultura en 2014. Fue becaria del Programa de Apoyos de Investigación - Creación de la Universidad Nacional de Colombia e investigadora del proyecto Danza: Prácticas entre la Tradición y la Contemporaneidad, apoyado por el Ministerio de Cultura y La Orquesta Filarmónica de Bogotá.





#### XAVIER LE ROY - Artist -(France)

After studying molecular biology at the University of Montpellier, Xavier Le Roy has been working as a dancer and choreographer since 1991. From 1996 to 2003 he was an Artist in Residence at Podewil in Berlin. In 2007 and 2008 he was an associate artist at the National Choreographic Center of Montpellier. In 2010 he was an artist in residence at the MIT (Massachusetts Institute of Technology) under the Culture Art and Technology program (Cambridge, USA). At the end of 2012, he started a 3-year residency at the International City Theater in Paris. Since 1994, he has been working alone: in collaboration with Eszter Salamon, The Consecration of Spring (2007), Product of Other Circumstances (2009) and Untitled (2014). Meanwhile, it initiates projects that explore the modes of

production and the constitutive collaboration of the working group of E.X.T.E.N.S.I.O.N.S. (1999-2000), Project (2003) and 6 Months 1 Location (2008). His later works such as Low pieces (2011) produce situations that make people question, among others, the relationship between spectators and performers. He continued his research with works developed specifically for exhibition spaces: Production (2010-2011) developed with Marten Spangberg as part of the exhibition MOVE: Choreographing, Retrospective of the Antoni Tàpies Foundation of Barcelona (2012), Untitled (2012) for the exhibition of 12 ROOMS, Provisional title (2015) created in Sydney for the John Kaldor Public Art Project and For The Unfaithful Replica at the CA2M in Madrid in 2016.

**BEN EVANS - Artistic Collaborator - (United States)**

Ben Evans was born in the United States and has worked between the US and Europe since 2005. His training in theater, at Yale University, the University of Paris VIII, and the Laboratory of Movement Studies at the Jacques Lecoq School, has provided a base from which he has also produced works in video, photography and audio. Many of these works have been recently presented in exhibitions and site-specific contexts such as The Ignorant Tour Guides (with Alkis Hadjiandreou), The Invisible Museum (with Luís Miguel Félix), and La Piscine (with Myriam Lefkowitz among others), as well as the projects Retrospective and Temporary Title (2015) with Xavier Le Roy and This Variation with Tino Sehgal.

**ALEJANDRO PENAGOS - Performer - (COLOMBIA)**

Sociologist with emphasis on the application of qualitative research techniques and methodologies and ethnographic approaches. He has done complementary studies around contemporary dance integrated to working with people with mixed functions (physical and sensorial disabilities) in the Dance Company CONCUERPOS as a trainer, dancer and researcher around the body and movement. His practice goes through research and creative areas such as ethnography, cultural management, video art, dance and performance. He founded in 2012 the artistic collective streetJizz that poses several positions in relation to sexuality and intimacy, integrating techniques such as video, photography, installation and performance, posing ambi-

guous questions about the image and aesthetics.

**ÁNGELA MARCIALES - Performer - (COLOMBIA)**

Plastic Artist of the National University of Colombia with emphasis on sculpture, installation and drawing. She has participated in contemporary dance workshops at Compañía Danza Común and in the workshop The nature of the body by the artist María José Arjona. Her work is based on experimentation with sound, video and performance and she has also done academic research around drawing and gesture. She has worked as art teacher for children with disabilities of recognition through art.

**CATALINA CONTRERAS - Performer - (COLOMBIA)**

Plastic artist graduated from the National University of Colombia, he advanced Theater studies (Dramatic Art) in the School Study XXI Formation of actors for theater, film and television. His work develops around drawing, body and performance acts. He has been interested in the study of the history of art, especially medieval and Renaissance painting, in order to reflect and rethink the production of images today. Through drawing, audiovisual and spatial interventions that involve action, it builds scenarios where the body fluctuates between the reality of what happens and a simulation. She was part of the group Pensar Sonido directed by the artist Jaidy Díaz and has conducted performance and body expression workshops for women victims of violence in Florencia, Caquetá.

FRANCISCO ARRIETA - Performer - (MÉXICO)

Bachelor in Dramatic Art from the Autonomous University of the State of Hidalgo, Mexico. His artistic practice transits different media and areas such as acting, stage direction, performance, teaching and cultural management. Its creation processes address inherent problems of violence, memory, absence and enforced disappearance in Mexico. He created and directed Espacios de cruce, a meeting of researchers and creators of the contemporary theater scene for the Institute of Arts of the University of Hidalgo, Mexico and was manager of cultural spaces such as Zona de Tolerancia in Pachuca, Mexico. He is currently working on the creation of a device that uses sound maps located in the bodies through the travel experiences made by different cities of the Colombian Caribbean and northern Mexico.

GABRIELA ABELLO - Performer - (COLOMBIA)

Designer and multidisciplinary artist graduated from the National University of Colombia. Master in Visual Media Design of the Elisava Escola Superior de Diseny, Pompeu Fabra University of Barcelona. He has participated in workshops on different techniques of contemporary dance, performance and performing arts, taught by Abel Azcona, Karin Elmore, Mario Escobar, Sarah Storer, Dominik Boruki, and Patrick Slepica. He has experience in the production, design, projection, elaboration and implementation of circulation events in performing arts and cultural projects. His artistic process has been developed from different dis-

ciplines such as photography, dance and design, unleashing diverse stage gestures. She has participated in videodance festivals and as an interpreter and creator in the Independent Festival of Contemporary Dance "A Ras de Suelo" in the Canary Islands, and in winning projects of the Iberescena Scholarship.

HÉCTOR FABIO ORJUELA - Performer - (COLOMBIA)

Trained in Social Work at the National University and currently pursuing the Bachelor Degree on Performing Arts at the National Pedagogical University. Since 2005 he has developed a permanent practice of research, creation and teaching in Performing Arts. For five years he was part of the Institutional Theater Group, Experimental Theater of the National University of Colombia and participated in three ASCUN University Theater Festivals. As a Social Work professional, he has explored the possibilities of training and creation in the arts as a form of political action, investigating the footprint of sociopolitical violence in the social imaginaries of different communities in the city of Bogotá.

ISABEL VILLAMIL - Performer - (COLOMBIA)

Music teacher with emphasis on jazz singing with studies and experience in contemporary dance, body language and timbral exploration. She develops her professional activity as a singer, dancer and music teacher and has participated in different artistic projects for hotels, in business events with producers, in grants of creation granted by

the government of the city of Bogotá and in groups of artists from different areas of knowledge with special interest in pedagogical work, research and transdisciplinarity.

**JESÚS MARTÍN LÓPEZ - Performer - (COLOMBIA)**

Social worker graduated from the National University of Colombia. Self-taught dancer and tutor of Orientalist and Fusion Dances. Former trans activist, he has found an affinity with oriental dances from a systemic approach and has developed a body technique influenced by different elements of oriental rhythmology and Arabic orchestration, where modern dances and elements of classical ballet have been incorporated intuitively and organically. His practice is focused on the education of the ear, the training of the corporal memory and the creation of a choreographic repertoire in function of the improvisation. Since 2012, he has been working independently, directing and coordinating his private studio of oriental dances in Bogotá.

**JUANITA DELGADO - Performer - (COLOMBIA)**

Music teacher with an emphasis on Lyrical Singing at the Javeriana University. Specialization in Composition and Jazz Arrangements from the Berklee College of Music in Boston. She has worked as a musician, actress, pedagogue and advisor of artistic projects for theater, television and the music industry. She has worked as a singer, being part of different groups of world music, chamber and jazz music. She has worked as a composer in several work teams for film and theater, and as vocal coach in

different projects for television. She directs commercial CD recordings of popular music since 2001 and trains actors.

**IVONNE NATALIA PEÑA - Performer - (COLOMBIA)**

Psychologist at the National University of Colombia and BA in Theater Studies from the Sorbonne University in Paris. Master in Educational and Social Development of the National Pedagogical University. She has worked as an actress, playwright, assistant director and researcher in the theater and social sciences. He has deepened in topics such as stage anthropology, dramaturgy, contemporary Latin American writings, dramatic body mime, stage space and the relationship between cinema and the living arts. At the National University he was part of the experimental theater group, the contemporary dance group and the Scenic Experimentation Center, the latter directed by Maestro Santiago García. She was a producer of the Teatro Errante group and participated in some audiovisual projects. He has developed his training in contemporary dance in the Fundación Danza Común and the Centro de Experimentación Coreográfica.

**PAOLA CORREA - Performer - (COLOMBIA)**

Lawyer of the National University of Colombia specialized in Environmental Law of the Faculty of Jurisprudence of the Universidad del Rosario. She was part of the contemporary dance group of the National University and has participated in different laboratories and workshops related to dance, body and performance as: Laboratory of Movement- The

construction of language through repetition with Javier Vaquero, Doing something , again - Art, Disobedience and Public Space (Laboratory of Artistic Practices of Memory and Politics), The Nature of the Body, body workshop with María José Arjona and the Specialized Body Research Workshop, The Plastic Exercises with Fernando Montes. Co-director of the Waja Cultural Foundation and the Performance Experimental Laboratory, a space-process interested in the relationships between the body and the public space. After working in contemporary dance for several years, her creative interest turns to body experimentation, developing proposals that conceive the body as a support for creation and performance as a device.

**SANTIAGO GONZÁLEZ QUINTERO - Performer - (COLOMBIA)**

He studied Plastic and Visual Arts at the National University of Colombia and Ballet at the Ballarte School. He was a member of the Contemporary Dance Group of the National University and the Lacra Collective, with whom he participated in numerous contemporary dance festivals and assemblies. His work explores the possibilities of space through the plastic power of materials. When being in different contexts of the dance has been interested in the creative possibilities of the body and its relation with the space, developing a set of practices in both fields that have allowed him to explore and work around these elements.

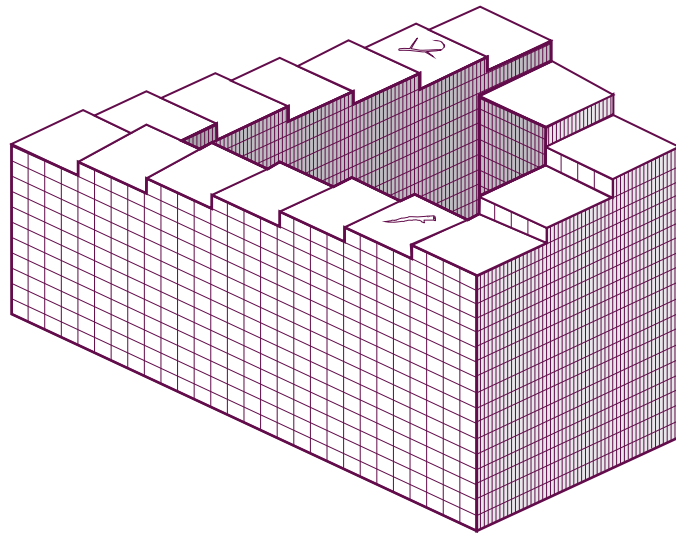
**ZOITSA NORIEGA - Performer - (COLOMBIA)**

Master in Fine Arts with an emphasis in Sculptural Problems from the National University of Colombia. He studied contemporary dance and classical dance at Fundación Danza Común and the University Dance Institute of Venezuela. She worked as a teacher of dance and other subjects in the Interdisciplinary Master in Theater and Performing Arts and the School of Plastic Arts of the National University of Colombia, the Art Department of the Javeriana University, the Higher Institute of Plastic Arts of Venezuela Armando Reverón and in the Bachelor of Performing Arts of the National Pedagogical University. As a creator and performer, she has participated in numerous productions at festivals, artistic residencies and national and international dance meetings, winning several mentions, creation scholarships and prizes such as the National Dance Prize of the Ministry of Culture in 2014. She was a Scholar of the Support Program of Research - Creation of the National University of Colombia and researcher of the Dance project: Practices between Tradition and Contemporaneity, supported by the Ministry of Culture and the Philharmonic Orchestra of Bogotá.

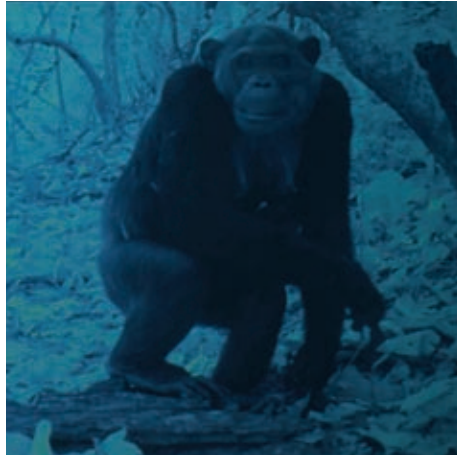


22/04 - 24/06

## Amalia Pica

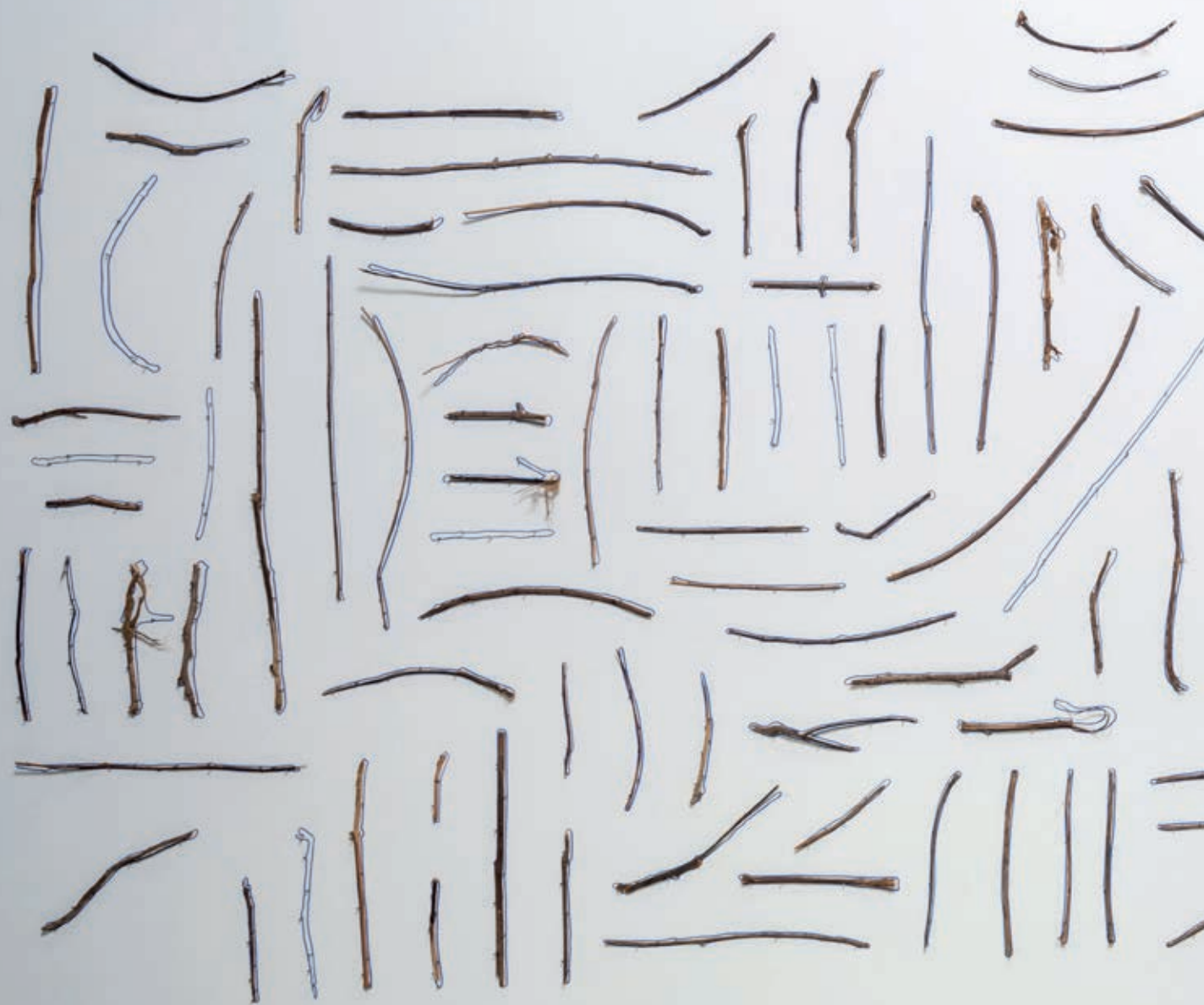


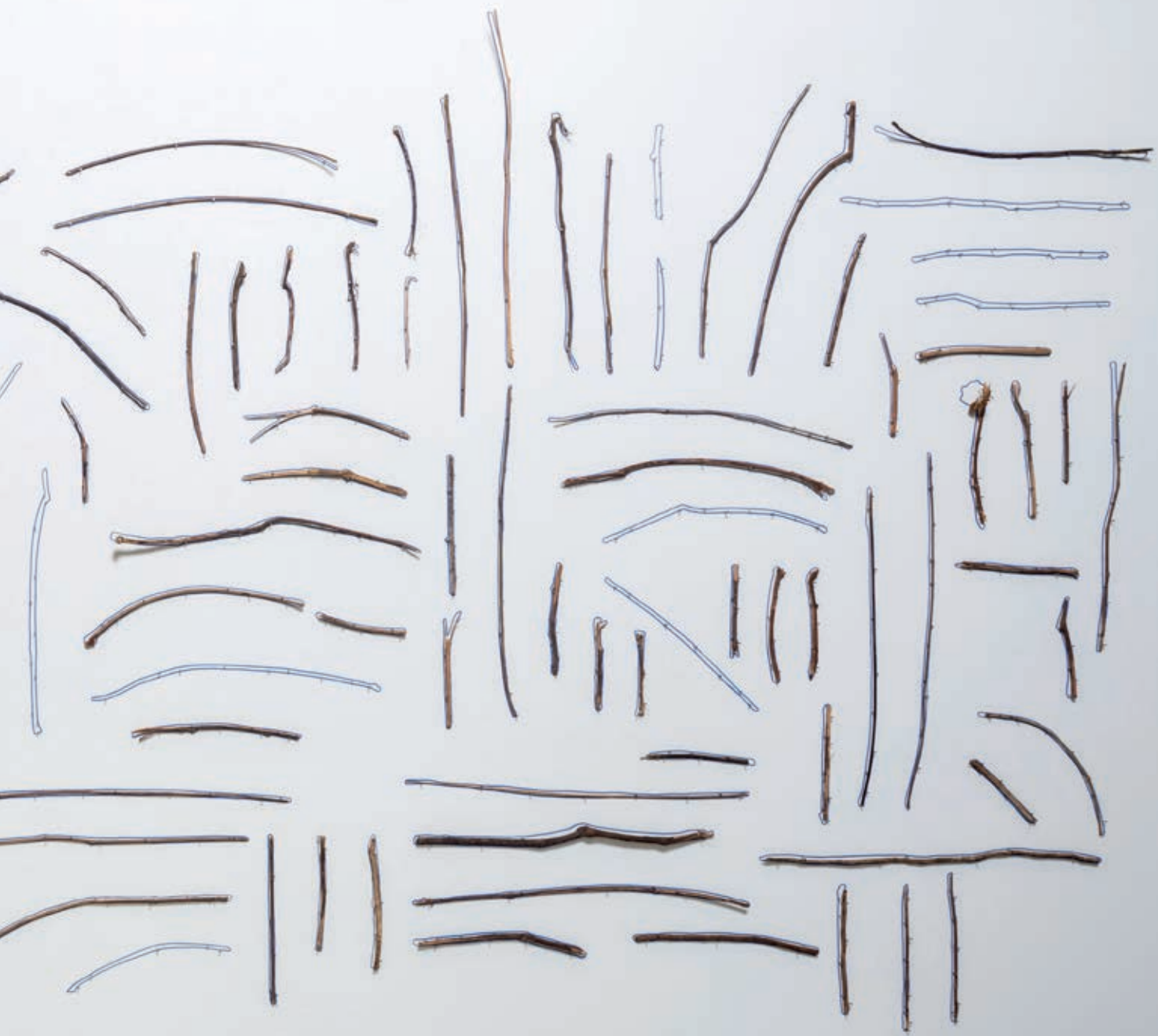
A UN BRAZO DE DISTANCIA













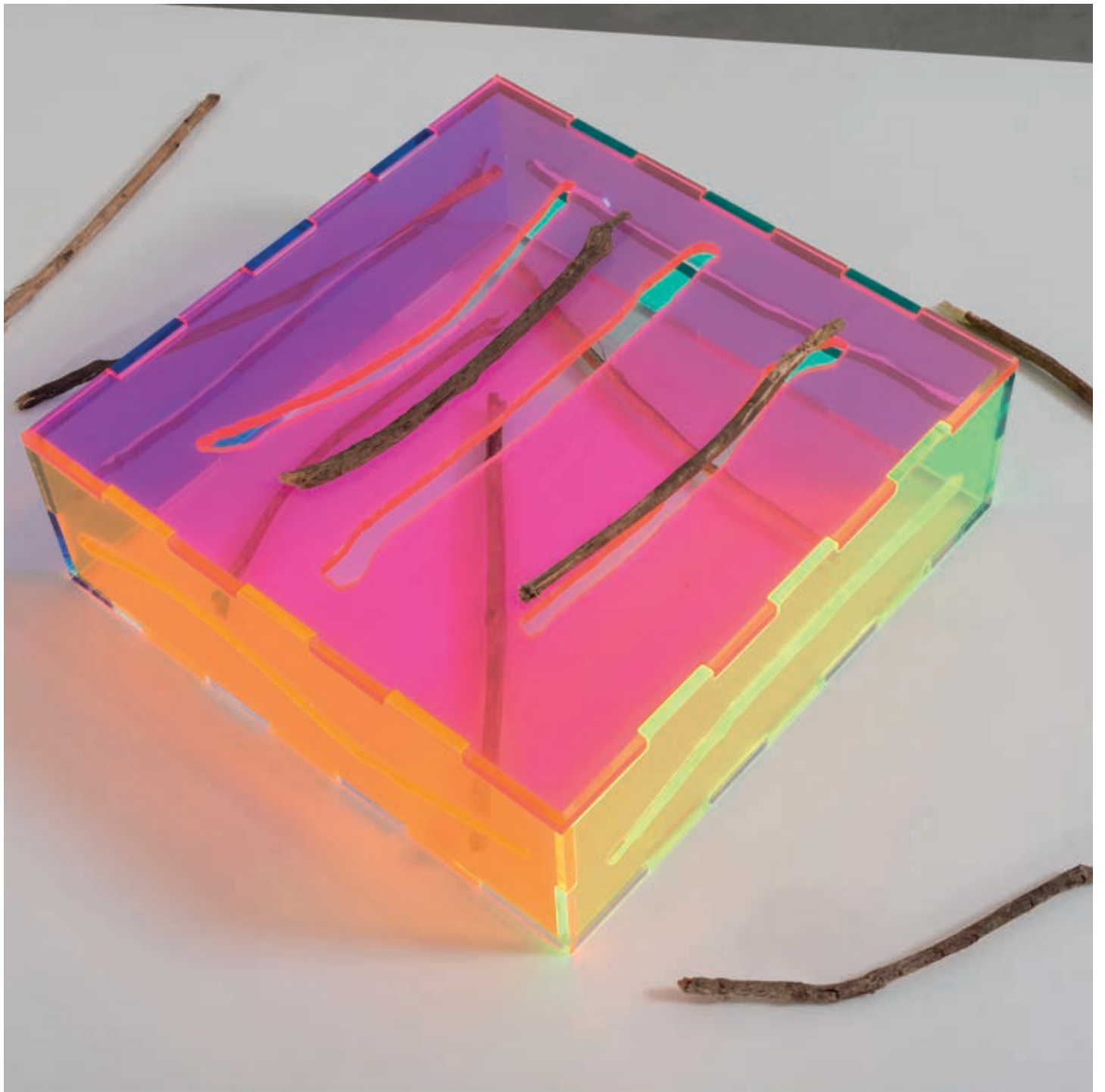




















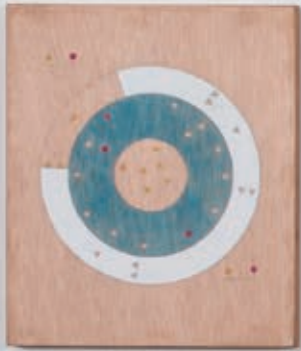




















# A UN BRAZO DE DISTANCIA

Luiza Teixeira de Freitas y Claudia Segura

Entender el trabajo de Amalia Pica supone pensar sobre relaciones y procesos de comunicación. Su práctica evoluciona alrededor de una dinámica de dar y recibir, de comprender el alcance de lo que significa vivir juntos en el mundo. Es por ello que fue singular su experiencia en la residencia artística del Parque Nacional Gashaka Gumti, en la profundidad de los bosques africanos en Nigeria. Este lugar, creado para artistas contemporáneos, se inspiró en el maravilloso hecho de que allí los chimpancés fabrican sus propias herramientas a partir de ramas de árboles, un fenómeno especialmente interesante y apasionante que ha convertido esta residencia en una experiencia única para que los artistas se adentren en un ambiente completamente nuevo, que funciona como laboratorio para pensamientos, ideas y otras expresiones.

Entre *readymade* intervenido, escultura, video, dibujo, fotografía e instalación, los formatos utilizados en la exposición son diversos y permiten distintos niveles de interpretación. Estar en la selva, inmersa en un escenario nunca antes experimentado, generó en la artista un nuevo conjunto de conceptos predefinidos en la investigación que explora, conecta y exhibe en NC-arte, una muestra que ofrece al visitante la oportunidad de entender cómo arte contemporáneo y ciencia no son más que dos maneras de contar una misma historia.

Amalia Pica fue la segunda artista en participar en la residencia artística del Proyecto de Primates de Gashaka (Gashaka Primate Project). Viajó a Gashaka, Nigeria, en enero de 2014, junto al artista-cineasta Rafael Ortega.

### **EL Proyecto de Primates de Gashaka**

El Proyecto de Primates de Gashaka (*Gashaka Primate Project*, PPG), fundado en 1999, está ubicado en el Parque Nacional Gashaka Gumti, una de las reservas naturales más grandes de Nigeria. Allí, un equipo dirigido por el antropólogo evolucionista Volker Sommer busca entender la ecología y sociabilidad de monos y simios, los parientes más cercanos a los humanos en el orden primate.

En 2010, el PPG inició un diálogo entre ciencia y arte invitando a artistas contemporáneos a pasar una temporada en los remotos bosques de Gashaka para interactuar con los investigadores. La primera residencia estuvo a cargo del artista mexicano Damián Ortega, que produjo la exposición *Apestraction* en el Museo Freud de Londres en el 2013. La artista argentina Amalia Pica visitó Gashaka en el 2014. *Aun brazo de distancia* es el resultado de su residencia y se exhibe por primera vez en NC-arte.

### **Gashaka Primate Project**

The Gashaka Primate Project (GPP), founded in 1999, is located at Gashaka Gumti National Park, Nigeria's largest nature reserve. Here, a team led by evolutionary anthropologist Volker Sommer, aims to understand the ecology and sociality of monkeys and apes, the closest relatives of humans in the primate order. In 2010, GPP initiated a dialogue between science and arts, by inviting artists to spend some time in the remote forests of Gashaka and to interact with researchers. The first residency by Mexican artist Damián Ortega led to the exhibition *Apestraction* at the Freud Museum in London in 2013. Argentinean artist Amalia Pica visited Gashaka in 2014. *At Arm's Length* is the result of her residency and is shown for the first time at NC-arte.



# AT ARM'S LENGHT

Luiza Teixeira de Freitas y Claudia Segura

To understand Amalia Pica's work is to think about relations, listening and communication. Her practice evolves around a dynamic of give and take, of comprehending the scope of what it means to live together in the world. This is why; hers was such a singular experience in the artistic residency that takes place in Gashaka Gumti National Park in the deeps of African forest in Nigeria. The residency which was born from the wondrous fact that chimpanzees produce their own tools from tree branches and the idea that this could be something special and enthralling for contemporary artists to work with and from, has become much more than this - a unique experience for artists to be immersed in a complete new environment that serves as a think tank for thoughts, ideas and fresh expressions of their work. There was no doubt that Amalia would work with much more than what the project gave her, but the results are even richer than expected. Between transformed ready-made, sculpture, video, drawings, photographs, and installation - the array of media used in

the exhibition is diverse and layered. It is a product of her own thoughts in relation to her time in Nigeria. Being in the jungle, immersed amongst a new scenario never experienced before, untied for the artist a whole new set of pre-defined concepts to work with, that are explored, put together and shown at NC-Arte, giving the visitor the opportunity to understand how contemporary art and science are nothing more than two ways of telling a same (his)story, a same experience of the world.

Amalia Pica was the second artist to undertake the Gashaka Primate Project artistic residency. She travelled to Gashaka, Nigeria, in January 2014 together with filmmaker Rafael Ortega. The works exhibited at NC Arte for this exhibition 'At One Arm's Length' are a result of her process and thoughts, not only during her time in Gashaka but her on going conversations and investigations into primate culture and behaviour in relation to her practice in the last three years.



488

312

348

489

275

243

309

312

275

303

100

70

315

91

# ENTREVISTA A AMALIA PICA

La entrevista que sigue se realizó entre Amalia Pica y Luiza Teixeira de Freitas, por correo electrónico, en los meses anteriores a la exposición.

¿Este viaje a Gashaka fue tu primera visita a África?

Fue mi primera visita a África subsahariana, así que el aspecto cultural fue realmente fascinante. Hasta entonces, la relación entre la dureza de la existencia humana y el desastre ecológico era para mí una abstracción. Pero en Nigeria, cerca al Parque Nacional, esto es tan evidente que uno no puede no verlo.

En la ciencia, la experimentación es parte de la investigación, ¿se puede decir lo mismo del arte?

Por supuesto. En arte se trata de ver, y de aquello que se ve resulta una conclusión sobre cómo proceder. Para poder ver, tienes que ensayar. La diferencia fundamental, pienso, es que los experimentos no tienen que repetirse o realizarse bajo condiciones estables.

El arte y la ciencia generalmente se consideran formas opuestas de pensar y operar. Después de tu experiencia en este proyec-

to ¿cómo te sientes con respecto a estos dos campos?

No creo comprender la ciencia lo suficiente para poder responderte de manera adecuada. Pero creo que, como en el arte, esta es una gran categoría, y debe considerarse caso por caso. Sigo sintiendo una enorme distancia ante la ciencia, pero lo que sí puedo decir es que, de alguna manera, tanto los artistas como los científicos son el mismo tipo de personas y tienen relaciones similarmente flexibles con las instituciones, lo cual es un gran punto de partida para diálogos fructíferos.

La idea de invitar a artistas contemporáneos a esta estación de investigación de vida salvaje, biología y antropología se inició pensando en las herramientas que producen los chimpancés que se observan en Gashaka. Inicialmente, lo que nos interesó de tu práctica fue la transformación y utilización de objetos y ready mades en tu trabajo. Pero a medida que se desarrollaron las con-

versaciones, pienso que la idea más fuerte es la del lenguaje en ambas investigaciones. ¿Nos puedes ampliar un poco al respecto?

¡Siempre es divertido para una artista saber por qué fue invitada!

Realmente no sabía que una de las razones era mi relación con el objeto encontrado, pero verán mucho de esto en esta muestra. Especialmente cuando se trata del uso de las herramientas hechas por chimpancés.

Sin embargo, las herramientas se convirtieron más bien en un souvenir, porque no solo es lo que se trajo de Nigeria, sino mi único recuerdo de los chimpancés. Ahora se estudia a los chimpancés a distancia, y el Proyecto de Primates Gashaka funciona así.

Debido a que los chimpancés están en peligro de extinción y son tan similares a nosotros, no vale la pena arriesgarse a pasarles enfermedades o permitir que se sientan cómodos alrededor de los seres humanos; además hay pocos en libertad y el objetivo es permitirles vivir lo más tranquilos posible. Por lo tanto, la observación se practica a distancia, a través de cámaras (una de estas imágenes se usa en la gran pieza de video en el primer piso de la exposición), recolección de excrementos y herramientas, observación de los nidos que hacen, también escuchando sus llamadas (¡yo sí los escuché!). Así, aunque las herramientas eran vitales para mi aprendizaje y acercamiento al tema, la experiencia en Gashaka se centró más en la observación de babuinos,

hormigas y caminar por la selva con cámaras. Y en escuchar.

Una característica tan importante de tu obra: escuchar..

Sí. La primera noche que llegamos al parque nacional, Volker Sommer nos llevó a dar un paseo nocturno y al final de este paseo sugirió que nos sentáramos a escuchar. Los ruidos de la selva, los llamados de los monos, el ladrido de los babuinos, la caída de los caparzones de las orugas, el aire que se movía a través de la vegetación, todo parecía como un solo sonido. Él empezó a identificar cada sonido para enseñarnos cómo leerlos. Nos explicó (con paciencia) qué era que, y por qué algunos animales tienen diferentes tipos de llamados. Cuando nos fuimos, yo podía decodificar mucho más lo que escuchaba y ya no me sonaba como una sola banda sonora.

La pieza de audio en la terraza se refiere a esto, así como al otro tema del lenguaje que mencionabas. En la pieza de audio los científicos y asistentes de campo imitan el llamado de monos, babuinos y chimpancés. Esta pieza es un guiño a esta idea de la imitación y el lenguaje. Pero la mayor parte de la obra en la exposición se basa en la experiencia de estar allí, observar y escuchar, y no específicamente sobre el lenguaje, que espero va a surgir en algún punto en el futuro.

A partir de esta conversación lo que es realmente emocionante para mí es el proceso de aprender y estar expuesto a algo nuevo,

algo que nunca habías experimentado antes.

Por supuesto, aunque la lectura y el aprendizaje también fueron gran parte de la experiencia. De hecho, los momentos más hermosos eran las tardes en Gashaka. El campo de investigación tiene un patio común semicubierto, donde hay sofás cómodos y montones de libros para mirar. Nuestros días terminaban bastante temprano porque comenzábamos al amanecer debido al calor intenso después del mediodía. Así, aunque se pasaba mucho tiempo caminando, también había tiempo para leer y mirar libros.

Debo decir que tanto tú como Volker y Gonçalo Jesús fueron muy claros en cuanto a que la intención no era convertirme en una experta o que comprendiera el marco científico, sino más bien darme acceso al material y permitir que surgiera un tipo de pensamiento diferente. Así fue como llegué a los distintos modos de observación como fuerza impulsadora para esta exposición. Estoy agradecida por este enfoque tan abierto.

Mencionas más de una vez la literatura a la que estuviste expuesta en este proyecto.

¿Me puedes contar un poco más sobre esto?

Todos los libros que había leído antes del viaje estaban relacionados con experimentos de lenguaje con simios. Recomendado por Gonçalo, empecé con el fascinante libro *Next of Kin* (Parientes), que trata de la relación entre un científico (Roger Fouts) y un chimpancé (Washoe) y su familia, a quienes les está enseñando el lenguaje de señas. La idea de la comunicación

entre especies me resultó alucinante y me fui por ese túnel con mis lecturas; y creo que esta es la parte que seguirá presente en mi práctica durante años, ya que la comunicación es un importante eje en mi trabajo.

Leí sobre todos los experimentos de enseñanza de lenguaje a los simios a través de lenguaje de señas o computadoras básicas en los años 60 y 70, así como los intentos de ciertas familias de criar a chimpancés bebés como niños humanos (esto fue sugerido, a veces, por terapeutas a parejas que estaban debatiendo si debían tener sus propios hijos humanos). Estas lecturas son fascinantes, pero también terminan en lugares oscuros. Estos simios, al crecer, son demasiado grandes y salvajes para habitar una casa humana y en algunos casos terminaban en lugares totalmente equivocados, como laboratorios en los que se quedaban enjaulados por años, totalmente aislados (en jaulas muy pequeñas), y donde desarrollaban demencia como nos pasaría a nosotros si estuviéramos encerrados y aislados en condiciones tan horribles.

Así que mientras todos estos experimentos son muy interesantes para mí, también se llevan a cabo en cautiverio. Quería que esta exposición estuviera alineada con los ideales del Parque Nacional, para realizar la observación a distancia (en el caso de los chimpancés) o más cercana (en el caso de los babuinos) de los animales en su hábitat natural. De ahí el título de la exposición, en el que la distan-

cia cercana es también preventiva, tanto desde una perspectiva evolutiva como física. Aunque el título, por supuesto, también se refiere al uso de herramientas.

Recogiendo esta idea de los diferentes modos de observación, en el segundo piso de la exposición se encuentra el video que hicieron con Rafael Ortega mientras estaban en Nigeria y los dibujos que cuelgan fuera de la sala de proyección...

Sí, el diálogo entre estas dos obras también plantea la relación, a veces incómoda (lo digo de manera productiva), entre la observación científica y la observación artística. La película es un experimento visual que se inspiró en el reconocimiento de cuán sociales son los babuinos. Anteriormente yo había utilizado formas geométricas de acrílico como dispositivos que significaban diagramas de Venn, por medio de los cuales se realizaba la operación matemática de la intersección (superponiendo las formas como representación de la interacción social). Llevé versiones más pequeñas de estas formas acrílicas a Nigeria y nos dispusimos a hacer una película que sería una especie de juego de observación. Todos los días salíamos con uno de los asistentes de campo que observaba diariamente, tomaba notas y recogía datos de un grupo de babuinos que están monitoreando hace varios años. De hecho, en esas fichas que llenan los asistentes de campo se puede ver el drama de la vida colectiva del babuino como telenovela.



Los babuinos están acostumbrados un poco a la presencia humana...

Bueno, por lo menos la toleran, pero desde cierta distancia (no se pueden acariciar, ni nada por el estilo; no hay espacio para la monería en absoluto). Rafael ubicaba la cámara y yo intentaba mover las formas acrílicas entre los babuinos y el lente para colorear parte del campo de visión y encapsular diferentes babuinos en diferentes formas o colores, de modo que cuando veíamos un babuino la imagen era monocromática y cuando más babuinos entraban al marco, aparecían más colores o formas, como si estuvieran dentro de los diagramas de Venn.

Este proceso no fue fácil. Filmar babuinos es complicado porque se mueven constantemente a través de una sección de la selva que

tiene maleza, por lo que no siempre es fácil trasladarse a través de ella. Y no se puede predecir si permanecerán en un lugar por mucho tiempo. Además, la exposición de luz bajo las copas de los árboles no siempre es ideal y teníamos que movernos rápidamente. Aunque realizamos algunas tomas alucinantes, decidimos editar la película con dos ideas en mente: la lentitud de la observación y la dificultad de la tarea, que es lo contrario a la “toma perfecta” a la que estamos acostumbrados en los programas de naturaleza, donde la tensión entre el camarógrafo humano y el animal es deliberadamente excluida.

¿Podrías desarrollar un poco más sobre el uso de las formas acrílicas que aparecen en varias de tus obras?

Bueno, creo que esto ha comenzado a cambiar de obra a obra. Por ejemplo, sin que el público sepa que las formas acrílicas representan diagramas matemáticos en otras obras mías, sería difícil inferir las intenciones detrás de la pieza que acabo de describir. Pero lo que es claro para mí aquí, en este video, es la distancia entre la abstracción y la naturaleza: el acto cultural humano de producir una imagen abstracta superpuesta a la cultura del babuino que está teniendo lugar mientras filmamos. Esta abstracción es también un guiño a la abstracción del pensamiento científico y a la ciencia misma. Y supongo que este video y la línea de edición muestran lo imprecisa –aunque profunda– que sigue siendo la observación

artística (o la contemplación) en relación a la científica. ¡Los asistentes de campo deben haber pensado que estábamos locos, pero de todos modos fueron muy pacientes con nosotros!

¿Y los dibujos?

Los dibujos juegan con las inexactitudes de la representación del artista en relación con la ciencia: utilizan diagramas científicos y los convierten en dibujos abstractos. Los diagramas provienen de un trabajo de 1975 del antropólogo Robin Fox, “Primate kin and Human Kinship” (“Parientes primates y parentesco humano”), donde define tipos mutuamente excluyentes de sociedades de primates no humanos (de las cuales estos diagramas son ilustraciones). Los triángulos, flechas y círculos representan diferentes aspectos de la red de relaciones. Ilustran su distribución espacial: los machos son triángulos y las hembras son círculos. Tomé tres de los diagramas originales y seguí abstrayéndolos a medida que la serie de dibujos progresaba para que ya no funcionaran como diagramas, sino como formas geométricas.

¿Y en cuanto al video? Siento que este viaje te hizo explorar este medio, que no usabas, y con el que no estabas tan familiarizada. Entiendo, por supuesto, que influyó el haber viajado con el cineasta Rafael Ortega, pero lo que realmente me interesa es entender de qué forma su incorporación en tu práctica ha sido positiva o negativa, si ha sido algo fácilmente solucionable o difícil de manejar.

Sí, tienes toda la razón. El video no es un medio con el que me siento totalmente cómoda, pero tampoco lo es la selva nigeriana. Le pedí a Rafael que me acompañara en este viaje por una especie de sentido de oportunidad. Me sentí tan privilegiada de poder viajar tan lejos (tomamos un avión, un coche, luego un camión, luego caminamos, tomamos motos y ¡cruzamos un río a pie para llegar allí!), que quería ser capaz de producir imágenes mientras estaba allá. Pero al mismo tiempo sabía que no tenía experiencia para hacerlo yo sola. Y supongo que esta sigue siendo mi relación con el video: reconozco que, a veces, es el medio que un proyecto requiere, pero no sé nada al respecto. Por esta razón, el aspecto de la imagen en movimiento de la exposición (que es aproximadamente la mitad) se hizo en colaboración. Todavía no me siento cómoda al mostrar estos videos, pero todos ellos tienen un lugar en esta exposición, y he encontrado una manera de sentir que son un lugar para experimentar, no solo un medio para un fin. Todo esto está guiado, obviamente, por el conocimiento de este medio que tiene Rafael. Y, después de todo, la incomodidad no es un mal lugar desde el cual operar artísticamente.

#### La colaboración con Rafael Ortega no es la única en la exposición ¿verdad?

El descubrimiento de la fabricación de herramientas en chimpancés fue un hito científico y no es un evento aislado en la naturaleza: ellos desarrollan herramientas para comer insectos

que, por cierto, tienen muy poco valor nutricional, y lo hacen durante largos periodos de tiempo. Esto lo aprenden de sus padres, no instintivamente.

Rafael y yo queríamos hacer una obra que honrara a la hormiga como la musa para que despliegue el ingenio, pero desde una perspectiva humana. El conteo (la película muestra un segmento de una hilera de hormigas en la que a cada insecto se le asigna un número) es una especie de referencia al pasar del tiempo a lo Julio Cortázar, que tiene un cuento corto en el que quemar hormigas es un pasatiempo, una forma de matar el tiempo. Y luego le pedí a un compositor argentino, Rigo Quesada, que usara la línea de hormigas como inspiración para hacer una composición musical, de modo que serían la excusa para un uso creativo del tiempo.

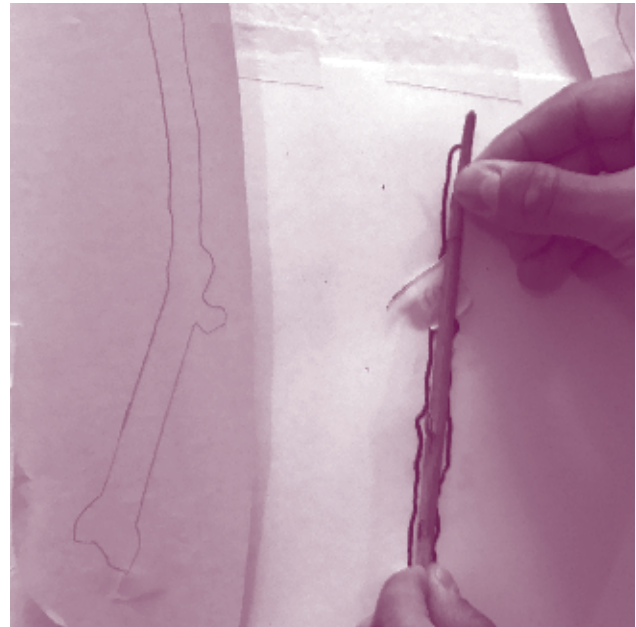
La forma en que Rigo trabajó fue uniendo una composición musical en sincronía con la imagen misma. Luego creó una segunda pieza complementaria que se ejecuta en un loop más largo y se une a la pista de sonido principal, siempre de manera diferente. Esto crea una banda sonora para la exposición, que cambia continuamente. Espero que algún día esta segunda pista sea interpretada por músicos como un segmento en vivo. Una nota lateral es que Rigo es de mi ciudad y es un amigo muy antiguo. Alguien que fue muy importante para mí cuando empecé a imaginarme que podría ser artista, es solo un poco mayor que yo. Quería invitar a alguien



que admiro y que es de mi propia manada, para poder moverme colectivamente como las hormigas, los babuinos y los chimpancés.

¿En qué forma crees que esta residencia o viaje de investigación ha influido en tu práctica? ¿Lo ves como algo totalmente automático o crees que estas influencias (si existen) pueden seguir desarrollándose en tu trabajo, tal vez incluso en un sentido más profundo a medida que pasa el tiempo y digieres más y más las ideas?

Siempre es difícil hablar de mi práctica como un todo cuando pienso en un proyecto específico, pero hay una forma en la que este viaje me cambió. Tal vez no solo el viaje, sino toda la experiencia: las conferencias en University College London, el simposio sobre chimpancés y conservación en el zoológico de Chester, los libros que leí y las cosas que no conocía han cambiado la forma en que veo nuestra separación de los animales. Y esto es tan raro... Quiero decir, ¿qué tan seguido cambia uno de parecer? Siento como si todo un territorio en mi mente se hubiera abierto, como si fuera una tierra completamente nueva que no existía antes. Supongo que no había pensado anteriormente en nuestra cercanía a los animales (en un sentido evolutivo). No tenía ni idea de lo estrechamente relacionados que estamos, y de lo emocional y socialmente inteligentes que son los chimpancés. Supongo que mi proximidad a los animales había sido más emocional, como con mis mascotas, por ejemplo, pero siempre



fue a través de una proyección, una ventana antropocéntrica si se quiere, con poca claridad sobre el hecho de que tienen sus propias reglas, que son diferentes a las nuestras, y deben ser respetadas como una forma paralela de existir.

Y de vuelta a la pregunta sobre la investigación y su práctica...

En cuanto a mi propia práctica esta fue una experiencia rara. No soy creyente en la investigación cuando se trata de hacer arte. Sé que funciona para otras personas, pero para mí resulta sospechoso que empezamos a hablar de la investigación en el arte al mismo tiempo que las escuelas de arte fueron absorbidas por las universidades y sus estructuras en todo el mundo. Me parece que fue una manera

de justificar lo que hacemos de acuerdo con las instituciones que reconocen (también financieramente) el valor del tiempo invertido. Intento cosas, averiguo, tengo curiosidad, pero esto no equivale a una investigación seria. Me siento más cómoda con la antigua idea, anterior al doctorado en arte, de la experimentación. Y este fue mi punto de vista para abordar un proyecto que, por supuesto, proviene de la investigación en el verdadero sentido científico del término.

Me propuse viajar a Nigeria y probar cosas allá. Y esto es a lo que me estoy enfrentando ahora mismo. Un enfoque situado en el experimento y su resultado. Confesaré una cosa

aquí: el material en sí, el tema, las cosas que uno puede aprender y decir con respecto a los chimpancés, a los monos, a nuestra relación con ellos, su fabricación de herramientas, son tan interesantes, que la tarea de hacer obras de arte que puedan honrar, dar cuenta o simplemente coexistir con la fascinación que el tema genera, es abrumadora y, por supuesto, por esa misma razón, estimulante. Y este es el punto en el que realmente estoy de acuerdo contigo. Creo que el efecto que este proceso tendrá en mi trabajo es de liberación lenta, a medida que logre llevar estos experimentos, experiencias visuales y pensamientos cada vez más lejos de Gashaka.

# INTERVIEW TO AMALIA PICA

The interview that follows happened between Amalia Pica and Luiza Teixeira de Freitas by email in the previous months of the exhibition.

Was this trip to Gashaka your first time in Africa?

It was my first time in Sub-Saharan Africa, so the cultural aspect was extremely fascinating. Up to this point the relationship between human struggle and ecological disaster was abstract to me. But in Nigeria, close to the national park this is so evident you cannot look away.

In science, experimenting is a big part of research, could you say the same for art?

Sure, in art it is all about seeing and from what you see you make a new conclusion on how to go forward. To be able to see, you have to try things out. The difference. I think is that the experiments do not need to be repeated or carried out under stable conditions.

Art and science are generally seen as two opposite ways of thinking and operating, after your experience in this project how do you feel about these two fields?

I don't think I understand science enough to answer this question properly. But I think as in art, this is a big category that is to be taken on a case-by-case basis.

I still feel a distance with science, but one thing I can say is that somehow artists and scientists are the same kind of people and have a similarly flexible relationship to institutions, which I think is a great start to fruitful dialogues.

The idea of bringing contemporary artists to this field station for research in wildlife, biology and anthropology first started because of the tools that are produced by the chimpanzees who are studied in Gashaka. You were in part invited, or at least when we first thought of you, what really interested us in your practice was this transformation and use of tools and ready-made objects in the work; but as conversations

developed I think the strongest idea is one of language, in both researches - could you develop a bit on this?

It is always fun for an artist to know why we were invited!

I actually didn't know about one of your reasons being my relationship to ready-mades but you will see a lot of this in the exhibition. Especially when it comes to the use of the chimp-made tools.

The tools however became more like a souvenir, because it is not only what was brought back from Nigeria but my only memory of chimps. Nowadays, chimps are studied remotely and the Gashaka Primate Project functions like that. Because chimps are so endangered and so similar to us, risking passing diseases to them or allowing them to feel comfortable around humans just isn't worth it, plus there are so few left in the wild that the goal is to allow them to live as undisturbed as possible. Therefore observation is practiced remotely via cameras (some of this footage is used in the large video piece in the first floor of the exhibition), collection of excrement and tools, observation of the nests they make, and listening to their calls (I did hear them!).

So while the tools were central to my learning, the experience in Gashaka was more focused on observing baboons, ants and walking in the jungle with cameras. And listening. Such an important characteristic of your work - listening...

Yes. The first night we arrived in the national park, Volker (Sommer) took us on a night walk and at the end of this walk suggested we sat down and listened. The noises in the jungle, the calls of monkeys, the barking of baboons, the dropping of caterpillar shells, the air moving through the vegetation, all appeared as one sound. He started to talk us through these sounds, to teach us how to read them. He explained (patiently) what was what, and why some animals have different types of calls. By the time we left I could decode much more of what I heard and it no longer sounded like one soundtrack to me. The audio piece in the terrace relates to this as well as this other issue of language that you bring up. In the audio piece, scientists and field assistants in the research camp imitate the call of monkeys and chimps. This piece is a hint towards this idea of imitation and language, would say that most of the work in the exhibition is based on the experience of being there, observing and listening rather than specifically on language which I hope will emerge at some point in the future.

From this conversation what is really thrilling for me is the process of learning and being exposed to something new, something you had never experienced before.

Of course, reading and learning was also a huge part of the experience. In fact one of the most beautiful moments were the afternoons and evenings in Gashaka. The research camp is set up is with a nice partly covered, partly outdoors

basic computers in the 60s and 70s, as well as the attempts of certain families to raise baby chimps as human children (this was sometimes suggested by therapists to couples who were debating whether to have their own -human- children!) make for fascinating reading but they also end in dark places. These apes grow up too large and wild to inhabit a human house and sometimes end up in totally the wrong places like labs in which they are caged separately and in isolation (the cages are tiny too) and where they develop dementia as we all would, should we be held in solitary confinement and such horrid conditions. So while all these experiments are very interesting to me, they are also carried out in captivity. I wanted this exhibition to be in line with the national park itself, to be about the distant (in the case of chimps) or closer (in the case of baboons) observation of animals in their natural habitat. Hence the title of the show, in which the close distance is also a precautionary one, both from an evolutionary and physical perspective. Though the title of course also refers to the use of tools.

Picking up on this idea of different modes of observation, on the second floor of the exhibition there is the film you made with Rafael Ortega while in Nigeria and the drawings that hang outside the projection room...

Yes, the dialogue between these two works also brings up the sometimes awkward (I mean this in a productive way) relationship between scientific and artistic observation. The film is a visual

experiment that was inspired by the recognition of how social baboons are. I had previously used geometric perspex shapes as props that signified Venn diagrams and through which the mathematical operation of intersection was performed (by overlapping shapes as a marker or representation of social interaction). I brought smaller versions of these perspex shapes to Nigeria with me and we set out to make a film, which would be a sort of observational game. Every day we would go out with one of the field assistants who daily observes, takes notes and collects data of a troop of baboons, which has been monitored for several years now. In fact in those charts the field assistants fill in, you can see the telenovela like drama of baboon collective life.

The baboons are sort of used to human presence.

Well, they at least tolerate it, but from a certain distance (there is no petting or holding business here, no space for cuteness whatsoever). Rafael would position the camera and I would try to move the shapes between the baboons and the lens so as to colour part of the field of vision and encapsulate different baboons in different shapes, or colours really, so that when we saw one baboon the image would be monochrome and when more baboons were in frame more colours or shapes would appear, as if they were inside Venn diagrams. This process was not easy.

Filming the baboons is complicated because they constantly move through a section of the

common area where there are comfy sofas and tons of books to look at. Our days would end up quite early because we would start very early due to the intensive heat after midday. So while a lot of time was spent walking around, there was also time for reading and looking at books. I should also say here that you, Volker (Sommer) and Gonçalo (Jesus) were always very clear that the intention wasn't to make me an expert or make sure I understood the scientific framework, but to grant access to material and allow for a different type of thought to emerge, which is how I came to different modes of observation being such a driving force for this exhibition. I am so thankful for this open-minded approach.

You mention more than once the literature you were exposed to by coming on board of the project. Can you tell me a little bit more about this?

All the books I had read before the trip were related to language experiments with Apes. Recommended by Goncalo (Jesus), I started with the fascinating book 'Next of Kin', which is about the relationship between a scientist (Roger Fouts) and the chimpanzee Washoe (and her family) who he is teaching sign language to. The idea of communication between species was mind-blowing to me and I went down this rabbit hole with my readings and think this is the part which will continue to sip in my practice for years, as communication itself is such a big axis in my work. All the experiments of teaching language to apes via sign language or

jungle, which has undergrowth so it is not always easy to move through. And one cannot predict whether they will stay put in one spot for long. Plus light exposure under the canopy wasn't always ideal and we had to move fast. So while we accomplished some striking takes we decided to edit the film with two ideas in mind: the slowness of observation and the difficulty of the task. It is also counter to the "perfect take" that we see in nature programs, where the tension between the human cameraperson and the animal is deliberately cut out.

Can you develop a bit on the use of the Perspex shapes in many of your works?

Well, I think this has started to shift from work to work. For example without the public knowing that coloured Perspex shapes stand for mathematical diagrams in other works of mine, it would be hard to infer the intentions behind the piece I was just describing, but what is clear for me, here in this film is the distance between abstraction and nature: the human cultural act of producing an abstract image overlapped to baboon culture that is actually taking place while we film. This abstraction is also a wink to the abstraction of thought and science itself. And I guess this film and the editing line shows how imprecise even if still thorough artistic observation (or contemplation) is in relationship to scientific one. The field assistants must have thought we were crazy but still were so patient with us!

And the drawings?

The drawings play still with the inaccuracies of artist rendering in relationship to science: they use scientific diagrams and turn them into abstract drawings. The diagrams come from a book called “Primate Kin and Human Kinship” (1975) by Robin Fox, where he defines mutually exclusive types of non-human primate societies (which these diagrams are illustrations of). The triangles, arrows and circles depict different aspects of the network of relationships. They illustrate their spatial distribution, males are triangles and females are circles. I took 3 of the original diagrams and continued to abstract them as the series of drawing progresses so that they no longer function as diagrams but as geometric form.

What about video? I sense this trip made you explore this media, which you did not use so much and were not so familiar with. I understand of course it has some influence that you travelled with filmmaker Rafael Ortega, but what I am really interested is in developing or understanding how does the incorporation of this in your practice been positive or negative, if it has been something easily resolvable or though to deal with.

Yes, you are right. Film isn't a medium I feel totally comfortable with, but so isn't the Nigerian Jungle. I asked Rafael to join me in this trip because of a sort of sense of occasion. I felt so privileged to be able to travel this far (we took a plane, drove a car, then a truck,

then walked and took motorbikes and we crossed a river by foot to get there!) that I wanted to be able to produce images while there. But at the same time I knew I had no expertise to do this myself. And I guess this continues to be my relationship to film: I recognize that it is sometimes the medium a project calls for but I know nothing about it. This is why the moving image aspect of the show (which is about half of it) was done in collaboration.

I still don't feel 100% comfortable with showing these many videos but they all have a place in this exhibition and I have found a way to still feel that they are a place to experiment, not just a means to an end. This is all guided by Rafael's knowledge of the medium of course. And discomfort isn't a bad place from which to operate artistically after all.

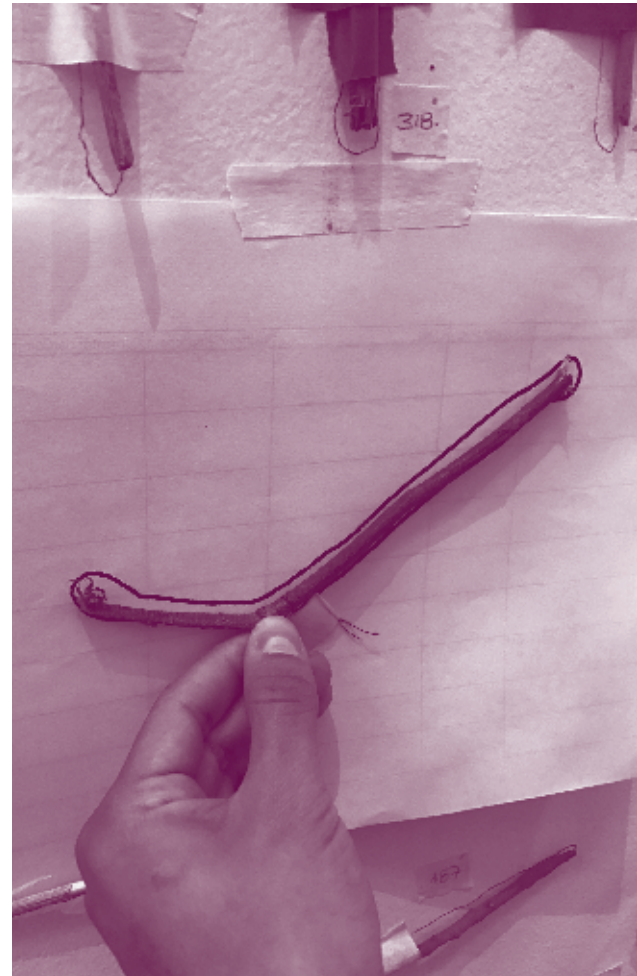
The collaboration with Rafael Ortega isn't the only one in the exhibition, right?

The discovery of tool making in chimpanzees was such a milestone and this is not an isolated event in nature: they develop tools to eat insects, which by the way have very little nutritional value, and they do it for lengthy amounts of time. This they learn from their parents, not instinctively. Rafael and I wanted to make a work that would honor the ant as the muse from which ingenuity unfolds, but from a human perspective. The counting (the film shows a segment of a line of ants in which each insect is assigned a number) is a sort of reference to passing time, in a Julio Cortazar kind of way, who has a short

story in which burning ants is a pass time, a way to kill time. And then I asked a composer, Rigo Quesada, to use the line of ants as inspiration to make a musical composition, so that they would be the excuse for a creative use of time. The way in which he did this, was by attaching one musical composition in sync with the image itself. He then created a second complementary piece that runs on a longer loop and so it attaches itself to the main sound track always differently. This creates a continuously changing sound track for the exhibition. I hope to one day have this second track played as a live segment by musicians. One side note here is that Rigo is from my hometown and is a very old friend. Someone who was very important to me while starting to imagine I could be an artist, as he is only a bit older than me. I wanted to invite someone who I admire and who is from my own pack, so I could move collectively like ants, baboons and chimps do.

How do you think this residency or research trip has influenced your practice? Do you see it as something quite automatic or do you think these influences (if they exist) can keep developing themselves in your practice further on, maybe even in a deeper sense as you get to live and digest more and more the ideas and the things you experienced.

It is always hard to speak of my practice as a whole when thinking of one specific project, but there is one way in which this trip changed me. Maybe not only the trip but the whole experience:



the lectures at UCL, the symposium on chimps and conservation at Chester Zoo which I was invited to attend, the books I have read and the things I didn't know about, have changed the way I think and the way I view our separation from animals. And this is SO rare. I mean, how often does one change one's mind? I feel like a whole territory in my mind has opened, as if it was



a whole new land which didn't exist before. I guess I had not given our closeness to animals (in an evolutionary sense) any thought before. I had no idea how closely related we are, and how smart and emotionally and socially intelligent chimpanzees are. I guess my closeness to animals before had sometimes been emotional, with my pets for instance, but it was always through a projection, an anthropocentric window if you want, with little clarity on how they have their own rules, which are different from ours and should be respected as a parallel way to exist.

And back to the question about research and your practice.

In terms of my own practice this was a rare experience. I am not a believer in research when it comes to art making. I know it works for other people but for me it is suspicious how we started talking about research in art at the same time as art schools were absorbed into universities and their structures all over the world. It seemed to me to be a way to justify what we do according to institutions that would recognize (also financially) the value of

the time spent. I try things, I look things up, I am curious, but this doesn't amount to serious research. I feel more comfortable with the old pre-art PhD idea of experimentation. And this was my angle to tackle a project that of course comes from research in the true, scientific sense of the term. I set out to travel to Nigeria and try things out there. And this is now what I am dealing with. An experimental situated approach and its outcome. One thing I will say, or confess here: the material itself, the subject matter, the things one can learn and say around chimps, apes, our relationship to them, their tool making, are so interesting that the task of making artworks that can honor, give account or simply coexist with the fascination the subject matter generates, is daunting, and of course, for that very same reason, exhilarating. And this is the bit in which I really agree with you. I think the effects this process will have in my work as a whole are of slow release, as I manage to take these experiments, visual experiences and thoughts further and further away from Gashaka itself.

# ENTREVISTA

## A VOLKER SOMMER

(Director y fundador

de Gashaka Primate Project)

¿Cómo nace Gashaka Primate Project y de dónde surge el interés de relacionar el proyecto con el arte contemporáneo?

Soy primatólogo de profesión, estudio a los monos y los simios, sobre todo en selvas de Asia y África. He construido estaciones de investigación en varios lugares del mundo que son como grandes laboratorios en campo abierto, donde estudiantes de maestría y pregrado, voluntarios e investigadores profesionales de todas partes, pueden conducir investigaciones específicas relacionadas con biología, conservación de la naturaleza y medicina tradicional, entre otros. Uno de estos lugares es una estación de investigación en una reserva natural en África occidental llamada Gashaka, en Nigeria. Soy el fundador de un proyecto específico llamado el Gashaka Primate Project (Proyecto de Primates de Gashaka).

Mientras estaba allá empecé a recordar mi infancia. Curiosamente, fui a la escuela en una ciudad llamada Kassel, en Alemania, que es muy importante para el arte contemporáneo por ser la sede de la Documenta. Desde niño crecí con estos proyectos locos que las per-

sonas construyen cada cinco años en la ciudad de Kassel. Obras de Christo, Walter de María, Andy Warhol, Joseph Beuys... y en un punto pensé que estas personas encuentran inspiración en algún lugar y que sería interesante ver lo que pasa si invitamos artistas a una especie de residencia en esta selva de Nigeria. Los artistas podrían buscar inspiración en los árboles, los pájaros, en las raras costumbres de personas que viven en sitios a los que ellos no pertenecen, en los animales y, por supuesto, en nuestros parientes más cercanos, los monos y los simios, en este caso, los chimpancés.

Uno de los temas que aborda la obra de Amalia Pica es la transmisión cultural en los primates, ¿es exclusiva de estos animales o hay otras especies en las que también se observa?

Si hablamos de cultura, normalmente la percibimos como gente que vive en diferentes lugares con costumbres y tradiciones diferentes. Pensábamos que este tipo de cultura que encarna rituales, prácticas religiosas y formas particulares de producir telas y

otros ornamentos, era un rasgo exclusivo de los humanos. Pero como investigadores de los comportamientos, estudiando a otros animales salvajes por muchas décadas, sabemos ahora que se da en otras especies; dependiendo de donde vivan, hay grupos de la misma especie que tienen costumbres diferentes.

Esto ocurre, por ejemplo, entre los macacos japoneses, donde algunos grupos hacen chocar dos piedras con las manos. O entre los monos capuchinos de Costa Rica, que en algunas zonas del país se saludan presionando los dedos debajo de los párpados. Pero esto no es exclusivo de los primates, podemos encontrar especies de aves con diversas costumbres; dependiendo de donde viven, sus cantos suenan distinto y estas diferencias son aprendidas socialmente y transmitidas de generación en generación.

De una forma similar, nosotros podemos observar nuestra producción cultural –como el arte– de tal forma que cada generación tiene sus artistas favoritos, sus formas particulares de expresar simbolismos. Hasta ahora empezamos a entender qué tan cercanas son estas

prácticas humanas a las de otros animales y esto está, por supuesto, relacionado con la evolución, porque como seres humanos estamos relacionados con todos los otros organismos de la tierra, a través del proceso evolutivo. ¿Cómo ve el diálogo entre arte y ciencia en este proyecto?

Me gusta que realmente sea un diálogo, no quiero que los artistas intenten convertirse en científicos o que los científicos intenten convertirse en artistas. Sería estúpido. No deberíamos estar tratando de ser amables los unos con los otros y decir: “oh, yo soy un artista y he creado una bella imagen de un bosque con mi cámara y esto es arte”. Tampoco quiero que los artistas hagan comentarios sobre las investigaciones de historia natural que hacemos. Quiero que estos dos campos sean realmente diferentes en sus formas de trabajar, porque si bien hay belleza en señalar nuestras similitudes, también la hay en el poder mirar nuestro entorno de maneras muy diferentes y esta mirada refleja nuestros talentos particulares. Yo soy científico y realmente admiro lo que hacen los artistas, simplemente lo disfruto.

# INTERVIEW

## WITH VOLKER SOMMER

(Director and Founder  
of The Gashaka Primate Project)

How was the Gashaka Primate Project born and where is the interest to relate the project with contemporary art born?

By profession I'm a primatologist, I study monkeys and apes in jungles in Asia and Africa mostly and one of the places where I've built up a research station is one of the last remaining wildernesses in West Africa in Gashaka, Nigeria. I'm building research stations in various places in the world and basically you have to imagine that these are big free land laboratories where students at the levels of master, undergraduate, volunteers, senior researchers from all over the world they come there to conduct a specific question related to biology, nature conservation, traditional medicine and so on.

I am the founder of a particular project called The Gashaka Primate Project.

While I was there for many years in some ways I started to remember my childhood and funnily enough I went to school in a town called Kassel, which is very important in con-

temporary art because of the Documenta. Since childhood I grew up with this crazy things which people every five years put up in the town of Kassel. Works by Christo, Walter De Maria, Andy Warhol, Joseph Beuys... and at one point I thought these people don't inspire somewhere so wouldn't it be interesting to see what happens if we invite artists to some sort of a residency into that jungle in Nigeria. So artists could look for inspiration in trees, birds, in the rare customs of people who live in places where artists do not belong, in animals and of course in our closest relatives, monkeys and apes, who In this case, it's the chimpanzees.

Is cultural transmission exclusive to primates?

If we talk about culture we will normally perceive it as that people in different places live by different customs and traditions and we thought that that kind of culture which then, let's say embodies itself in rituals, religious

practices, particular ways of how to create fabrics or ornaments and garments that is a specific trait only of humans but as behavioral researchers who have studied other animals, wild animals for many decades we now know that also in other species depending on where they live there are members of the same species that have different customs. That is for example true in Japanese macaques, where some groups clash two stones with their hands. Or capuchin monkeys in Costa Rica, which greet themselves by pressing their finger under the eyeball. But this is not only restricted to primates, you can have different birds who have different customs, depending on where they live, their songs sound different and these differences are learned socially, they are transmitted from generation to generation. In a similar way, we can observe our cultural production, like art, in such a way that each generation has its favorite artists, their particular ways of expressing symbolism. So far we have begun to understand how close these human

practices are to those of other animals and this is, of course, related to evolution because as human beings we are related to all other organisms on earth, through the evolutionary process.

How do you see the dialogue between art and science in this project?

I like that it really is a dialogue, I do not want artists to try to become scientists or that scientists try to become artists. It would be stupid. We should not be trying to be nice to each other and say, “oh I am an artist and I have created a beautiful image of a forest with my camera and this is art.” I also do not want artists to comment on the investigations of We want these two fields to be really different in their ways of working, because although there is beauty in pointing out our similarities, there is also beauty in being able to look at our environment in very different ways and how this look reflects our particular talents I am a scientist and I really admire what artists do, I just enjoy it.



BIOGRAFÍAS  
BIOGRAPHIES





### Amalia Pica (1978).

originaria de Neuquén, Argentina, es una artista que reside en Londres y que este año además de presentar *A un brazo de distancia* en NC-arte en Bogotá mostrará parte de su obra en The Power Plant (Toronto, Canadá), The Institute of Modern Art (Brisbane, Australia) y realizará una exposición colectiva que se llevará a cabo en S.M.A.K (Gante, Bélgica). En años pasados ha sido invitada a exhibiciones individuales en Kunstverein (Freiburg, Alemania, 2016), y en Mark Foxx, Los Ángeles, EE.UU.

Las exposiciones individuales también han incluido: Portlligat, el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo, Ciudad de Guatemala, Guatemala (2015); Instituto de Visión, Bogotá, Colombia (2015); Galerie Johann König, Berlín, Alemania (2015); La Criée Centro de Arte Contemporáneo, Rennes (2014); Van Abbemuseum, Amsterdam (2014), Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén (2013); Museo de Arte Contemporáneo, Chicago (2013); List Visual Arts Center, Cambridge

(2013); Chisenhale Gallery, Londres (2012); Modern Art Oxford, Oxford (2012); Kunsthalle St Gallen, Suiza (2012); Malmö Konsthall, Malmö (2010).

En 2016, Amalia Pica participó en Gwangju Biennale en Corea del Sur y The Space Between en MASS MoCA, Massachusetts, EE.UU. Otro grupo reciente de muestras incluye Under the Same Sun: Art from Latin America Today, Solomon R. Museo Guggenheim, Nueva York / Museo Jumex, Ciudad de México / South London Gallery, Londres (2014 - 2016), A Nouveau festival / Expanding the Field of Frieze Projects 2015: Tributo a Flux-Labyrinth (1976/2015), Frieze Nueva York (2015), Ruinas en reverso, París (2015), Aventuras de la Plaza Negra, Galería Whitechapel, Tate Modern Project Space, Londres (2013) (2013), The Ungovernables, New Museum, Nueva York (2012), ILLUMInations, 54ª Bienal de Venecia, Venecia (2011). En 2013 el MCA de Chicago publicó una monografía de la artista.

### Luiza Teixeira de Freitas

Vive en Lisboa y es curadora independiente. Trabaja en diferentes proyectos entre los que destaca su colaboración en colecciones privadas y la dirección del programa Gabinete en Lisboa. También participa activamente en libros de artista y en proyectos editoriales independientes. Sus exposiciones recientes incluyen: Lo que soy (MAAT, Lisboa, 2017); El que camina al lado Travesía Cuatro, Madrid y Guadalajara, 2016); Sem Saber Cuando Virá o Amanhecer ..., Silvia Cintra + BOX4 (Río de Janeiro 2016); Una conversación infinita (Museu Berardo, Lisboa 2014); Apestración de Damián Ortega (Museo Freud, Londres, 2013); En Líneas y Realineaciones (Simon Lee Gallery, Londres, 2013); Como lágrimas en la lluvia (Palácio das Artes, Porto, 2010); La luna es un ladrón errante (David Roberts Art Foundation, Londres, 2010). Luiza fue coordinadora de Chisenhale Gallery, Londres (2011-13); Trabajó en proyectos especiales para Alexander y Bonin, NY (2006-12) y kurimanzutto (2008-12); Fue curadora asistente de la Bienal de Marrakech Works and Places (2009) y colaboró en Tate Modern en las exposiciones de Cildo Meireles y Cy Twombly (2008). Es miembro de la junta de Chisenhale Gallery de Londres y asesora de la Fundación Delfina en Londres.

### Volker Sommer

Volker Sommer es Profesor de Antropología Evolutiva en la Universidad de Londres UCL. Sus intereses de investigación se centran en la evolución del comportamiento social y sexual de los primates, la cognición, los rituales, la conservación

de la biodiversidad, los derechos de los animales y la ética evolutiva. Asesor científico de la Sección de Grandes Simios y de la Sección de Pequeños Simios de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN). Sommer es miembro científico fundador de la Fundación Giordano-Bruno para el Humanismo Evolutivo, que promueve una cosmovisión científica y secular en la tradición de la Ilustración. Sommer estudió biología, química y teología protestante en Göttingen, Marburgo, Hamburgo y Berlín. PhD en antropología (1985) y habilitación en antropología y primatología (1990). Recibió varias becas de carrera temprana (DAAD, Alexander-von-Humboldt-Fundación, DFG Habilitationsstipendium). Sommer fue investigador asociado en la Universidad de California en Davis, Estados Unidos (1992-1994) y en la Universidad de Mahidol, Bangkok, Tailandia (1994-1996). El estudio de campo inicial de Sommer sobre el comportamiento animal se centró en los monos langur en Rajasthan, India desde 1981 como estudiante de doctorado y después como post-doc. Sus logros personales incluyen residir durante algunos años en un templo de Shiva. A partir de 1989, se convirtió en parte de un estudio a largo plazo de los gibones blancos en Tailandia. Aquí, vivió varios años en el borde de la selva tropical de Khao-Yai. Lo más destacado de su vida personal fue ser atacado por un tigre – y sobrevivir –.

En 1999, en el noreste montañoso de Nigeria, Volker Sommer fundó el Proyecto Gashaka Primate con un enfoque específico en monos y chimpancés. Entre sus momentos más destacados subir Gangirwal, la mon-

taña más alta de África Occidental, a través de las junglas montañosas de sus escarpas meridionales, reviviendo así la forma en que los exploradores del siglo XIX trazaban las “manchas blancas” de África. Su filosofía y línea académica trajeron a Volker Sommer cada vez más cerca de los artistas contemporáneos, que a veces lo acompañan a sus sitios de campo en los bosques tropicales de África y Asia.

Estos encuentros han inspirado a mentes creativas como Carsten Höller, Marion Porten, Damián Ortega, Julie Hill, Amalia Pica o Marcus Coates para crear exposiciones que fueron expuestas en Alemania (Galería Esther Schippe y Michael Krome, Colonia, Kunstverein Wolfsburg, Hygienemuseum Dresden, Haus der Kulturen der Welt, Berlín) Londres (Museo Freud, Colección Wellcome, Frieze, Shonibar Studios) y Bogotá (NC-arte).

### Gonçalo Jesus

Es estudiante de PhD en el departamento de antropología de la UCL. Estudia el comportamiento y la ecología de los primates.

Está haciendo su trabajo de campo en el Parque Nacional Gashaka-Gumti, Nigeria, en el Proyecto de Primates de Gashaka.

### Rafael Ortega Ciudad de México, 1965.

Inició su trabajo dentro del medio cinematográfico dentro del área de cinefotografía, donde ha participado profesionalmente en más de 30 proyectos, tanto de ficción como de documental.

En 1993 inicia proyectos de colaboración en el ámbito del arte contemporáneo. De ahí a la fecha ha desarrollado, producido, fotografiado, colaborado y/o realizado en co-autoría alrededor de 75 piezas con artistas de su generación.



Amalia Pica (B. 1978 Neuquén, Argentina) lives and works in London.

In 2017, Pica will have solo exhibitions at The Power Plant, Toronto, Canada; the Institute of Modern Art, Brisbane, Australia; NC Arte, Bogotá, Colombia as well as a group exhibition at S.M.A.K, Ghent, Belgium.

In 2016 Pica has presented a solo exhibition at Kunstverein Freiburg, Germany and is currently exhibiting at Mark Foxx, Los Angeles, USA. Solo shows have also included: Portlligat, El Nuevo Museo de Arte Contemporáneo, Ciudad de Guatemala, Guatemala (2015); Instituto de Visión, Bogotá, Colombia (2015); Galerie Johann König, Berlin, Germany (2015); La Criée Centre d'art Contemporain, Rennes (2014); Van Abbemuseum, Amsterdam (2014), Museo Nacional De Bellas Artes, Neuquen (2013); Museum of Contemporary Art, Chicago (2013); List Visual Arts Centre, Cambridge (2013); Chisenhale Gallery, London (2012); Modern Art Oxford, Oxford (2012); Kunsthalle St Gallen, Switzerland (2012); Malmö Konsthall, Malmö (2010). Among other larger group shows in 2016, Amalia Pica has taken part in the Gwangju Biennale in South Korea

and The Space Between at MASS MoCA, Massachusetts, USA. Other recent group shows include Under the Same Sun: Art from Latin America Today, Solomon R. Guggenheim Museum, New York / Museo Jumex, Mexico City / South London Gallery, London (2014 - 2016), Un Nouveau festival / Expanding the Field of Play, Centre Pompidou, Paris (2015), Adventures of the Black Square, Whitechapel Gallery, London (2015), Frieze Projects 2015: Tribute to Flux-Labyrinth (1976/2015), Frieze New York (2015), Ruins in Reverse, Tate Modern Project Space, London (2013), Quiet, Temple Contemporary, Philadelphia (2013), When Attitudes Became Form Became Attitudes, Museum of Contemporary Art Detroit (2013), Version Control, Arnolfini, Bristol (2013), The Ungovernables, New Museum, New York (2012), ILLUMInations, 54th Venice Biennale, Venice (2011). In 2013 MCA Chicago published a monograph to accompany the artists show at the Museum of Contemporary Art, Chicago. Other publications include 'Amalia Pica', Fabricius, Jacob et al, Malmö Konsthall (2012).

### Luiza Teixeira de Freitas

Lives in Lisbon and is an independent curator working on several different projects. She works as a curator for private collections and runs the programme at Gabinete in Lisbon. She is also actively involved with artists' books and independent publishing projects. Recent exhibitions include: "What I am" (MAAT, Lisbon, 2017); "El que camina al lado" Travesia Cuatro, Madrid and Guadalajara, 2016); "Sem Saber Quando Virá o Amanhecer...", Silvia Cintra + BOX4 (Rio de Janeiro 2016); 'An Infinite Conversation' (Museu Berardo, Lisbon 2014); 'Apestraction' by Damián Ortega (Freud Museum, London, 2013); 'In Lines and Realignment' (Simon Lee Gallery, London, 2013); 'Like Tears in Rain' (Palácio das Artes, Porto, 2010); 'The Moon is an Arrant Thief' (David Roberts Art Foundation, London, 2010).

Luiza was development coordinator for Chisenhale Gallery, London (2011-13); worked on special projects for Alexander and Bonin, NY (2006-12) and kurimanzutto (2008-12); was assistant curator for the Marrakech Biennial 'Works and Places' (2009) and collaborated at Tate Modern in the exhibitions of Cildo Meireles and Cy Twombly (2008). She is a Trustee at the Chisenhale Gallery in London and a Strategic Advisor for Delfina Foundation, London.

### Volker Sommer

Volker Sommer is Professor of Evolutionary Anthropology in the University of London. His research interests focus on the evolution of primate social and sexual behaviour, cognition, rituals, biodiversity conservation, animal rights and evolu-

tionary ethics. Scientific adviser to the "Section on Great Apes" and the "Section on Small Apes" of the International Union for Conservation of Nature (IUCN). Sommer is a founding scientific board member of the German-based Giordano-Bruno Foundation for Evolutionary Humanism, which promotes a scientific and secular worldview in the tradition of the Enlightenment.

Sommer studied biology, chemistry and protestant theology in Göttingen, Marburg, Hamburg and Berlin. PhD in anthropology (1985) and habilitation in anthropology and primatology (1990). He received various early-career fellowships (DAAD, Alexander-von-Humboldt-Foundation, DFG Habilitationsstipendium). During his time as a Heisenberg-Fellow of the German Research Council, Sommer was a Research Associate at the University of California in Davis, USA (1992-1994) and at Mahidol University, Bangkok, Thailand (1994-1996).

Sommer's initial field study of animal behaviour focused on langur monkeys in Rajasthan, India – since 1981 as a doctoral student and afterwards as a post-doc. Personal highlights include residing for some years in a Shiva-temple. – From 1989, he became part of a long-term study of white-handed gibbons in Thailand. Here, he lived for several years at the edge of the Khao-Yai rainforest. Personal highlights include being set upon by a tiger – and surviving. – In 1999, in Nigeria's mountainous northeast, Volker Sommer founded the Gashaka Primate Project with a specific focus on monkeys and chimpanzees. Personal highlights include the first ascent of Gangirwal, West Africa's highest mountain,

through the montane jungles of its southern escarpments – thus reliving how 19th-century explorers mapped out Africa’s “white spots”.

His philosophy and academic line of study brought Volker Sommer increasingly into contact with contemporary artists, who at times accompany him to his field sites in the rainforests of Africa and Asia. These encounters have inspired creative minds such as Carsten Höller, Marion Porten, Damián Ortega, Julie Hill, Amalia Pica or Marcus Coates to create exhibits that went on display in Germany (Gallery Esther Schippe & Michael Krome, Cologne; Kunstverein Wolfsburg; Hygienemuseum Dresden; Haus der Kulturen der Welt, Berlin) London (Freud Museum; Wellcome Collection; Frieze; Shonibar Studios) and Bogotá (NC-arte). Sommer’s visit to Basle will include a joint workshop with Marcus Coates.

### **Gonçalo Jesus**

Is a PhD candidate at UCL’s anthropology department. He studies primate ecology and behavior and is doing his fieldwork in Gashaka-Gumti National Park, Nigeria, at the Gashaka Primate Project.

### **Rafael Ortega**

Mexico City, 1965. Started working in cinema within the area of cinematography, where he participated professionally in more than 30 projects of both fiction and documentary.

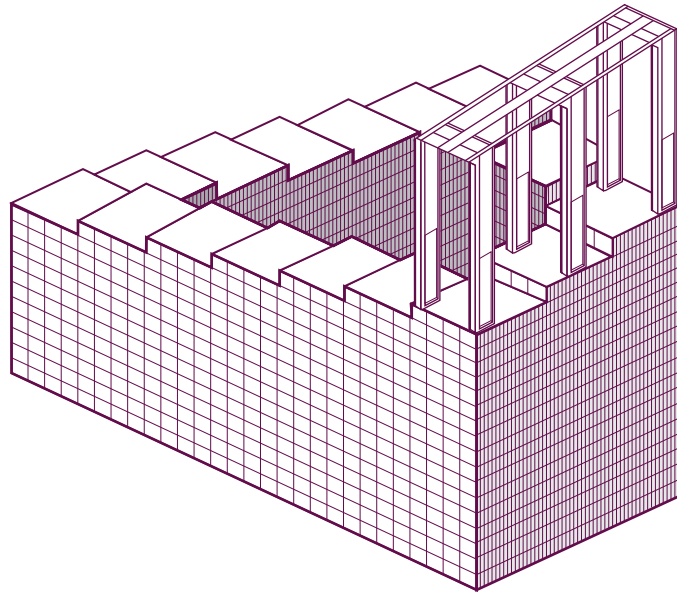
In 1993 he begins working within the arts, and since then he has collaborated, developed, photographed and/or co-authored more than 75 pieces with artists of his generation.





22/07 - 16/09

**Nicolás Consuegra**

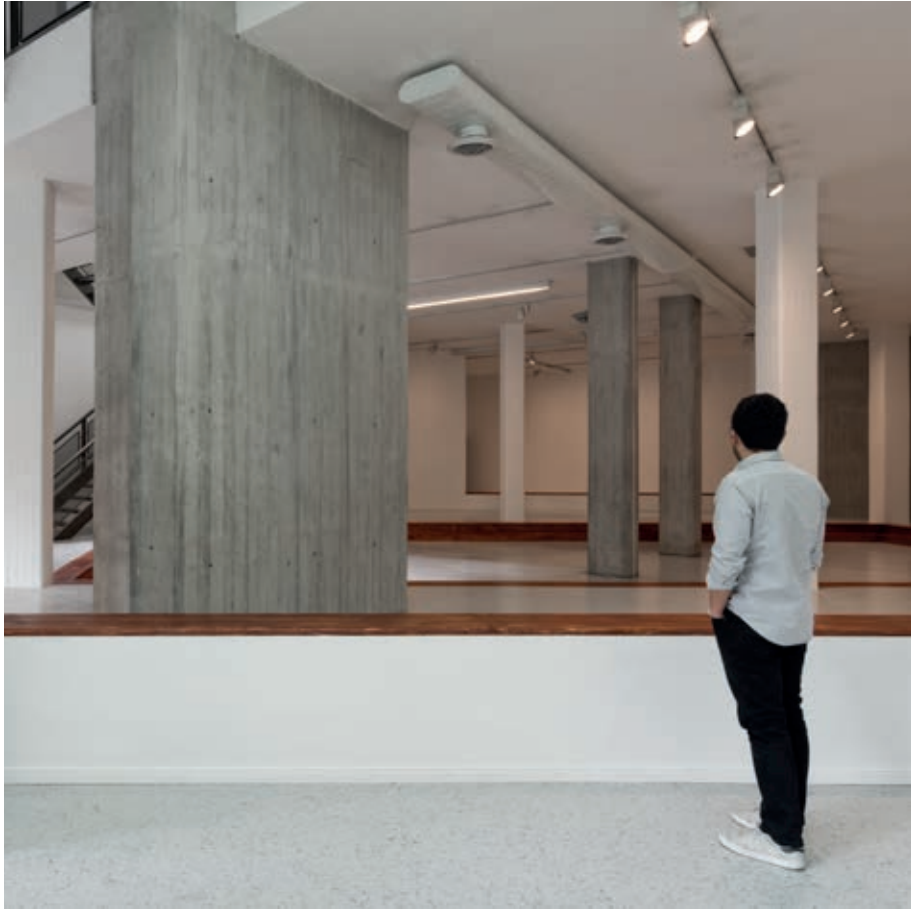


EL ESPACIO DEL LUGAR.  
EL LUGAR DEL ESPACIO





















































# LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO, LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR

Claudia Segura

El espacio debe dejar de concebirse como pasivo, vacío, o carente de otro sentido, como los “productos”, que se intercambian, se consumen, o desaparecen [...] No se puede concebir de manera aislada o quedar estático. Es dialéctico: producto-productor, soporte de las relaciones económicas y sociales.

Henri Lefebvre  
*Espaces et Sociétés*, # 76



2010

Francisco Javier (Colombia)  
Santiago East (Colombia)  
Juan Carlos Delgado (Colombia)  
Walter José Rojas (Colombia)  
María Maggi (Uruguay)

2011

Hugoberto Torres  
Luis Llanza (México)  
Fernando Rojas (C.  
Colombia de la Mesa)

2012

Paul Soreback (Canada United)  
Michael Wolf (Alemania)  
Rosa María Buitrago (Colombia)  
Nicolás Contreras (Colombia)  
Layla Calabrese (Colombia)  
Rosario López (Colombia)  
Pablo Uribe (C.  
Colombia)

2013

Rodrigo Calabrese (Colombia)  
Paul Sánchez (Colombia)  
Diana Dávila Vargas (Colombia)  
María Guzmán (México)

2014

Esteban Hernández (Colombia)  
Yolanda Rojas (Colombia)  
Jorge Muroski (Argentina)

2015

María Pineda (Colombia)  
Andrés Rodríguez (Colombia)  
Cristina Sánchez (Colombia)  
María de la Cruz  
Rogelio de Miguel  
Luis Sánchez (C.  
Colombia)  
Roberto Jiménez (C.  
Colombia)  
Boris Magaly (C.  
Colombia)

2017

Andrés del Real (Colombia)  
Rafael Pérez (Colombia)  
Yolanda Contreras (Colombia)  
Jorge Contreras (Colombia)

El término *site-specific* apareció a finales de los años sesenta y principios de los setenta, en oposición a lo que se entendía por *medium-specific*, y fue acuñado por la artista conceptual estadounidense Mary Kelly<sup>1</sup> para alejarse de la tendencia modernista imperante y probar nuevos campos como el *in situ* y los proyectos colectivos. Esta terminología incluyó ciertas prácticas que se producían en relación con el contexto o que respondían a sus circunstancias físicas, ideológicas, sociales o institucionales. Al mismo tiempo, en el otro lado del globo terráqueo, Daniel Buren promovía la idea de un arte *post-studio*, que implicaba un desplazamiento creativo y material de los procesos creativos: el estudio del artista ya no era el lugar en donde se producían sus obras, ni era el artista quien necesariamente las creaba. Ambos términos se usaron para hablar de obras de artistas como Richard Serra, Michael Asher, Hans Haacke, Robert Smithson, Robert Morris, Carl Andre, Walter de Maria, Richard Long y Sol Lewitt.

Desde entonces hasta hoy, la noción de sitio específico ha tomado varias formas: se ha retraído, alargado, contradicho, fosilizado y, al mismo tiempo, vuelto efímera.

Efectivamente, existen tal cantidad de ejemplos de prácticas e iniciativas que entran dentro de esta categoría tan permeable que ha sido necesario cuestionar su naturaleza. Para citar algunos ejemplos conocidos podemos empezar con las bienales de arte, el *land*

*art*, casos como el de Münster –que permite reflexionar sobre la transformación de la idea de arte público–, o las apuestas de Naoshima –una pequeña isla en el mar interior de Japón que se ha convertido en un lugar que alberga intervenciones artísticas y arquitectónicas– e Inhotim en Brasil –uno de los mayores museos de arte contemporáneo al aire libre del mundo, con pabellones y esculturas diseminadas por hectáreas que conforman un enorme jardín botánico–. O un evento como Documenta, planteado como gran emblema del arte que se hace en el espacio urbano y que se presenta como ferviente opositor al arte para, y por, el cubo blanco. La porosidad del término de sitio específico permite la construcción de un espacio expandido hacia lo público, lo que ha motivado que museos e instituciones culturales destinen espacios para proyectos de sitio específico, siendo el Turbine Hall de la Tate Modern uno de los referentes más conocidos.

En su diccionario online sobre conceptos de arte, el museo londinense describe el término de la siguiente manera:

El término ‘sitio específico’ se refiere a una obra de arte diseñada específicamente para una ubicación particular y que tiene una interrelación con la ubicación. Como una obra de arte de sitio específico está diseñada para una ubicación específica, si se retira de esa ubicación pierde todo o una parte sustancial de su significado. El término sitio específico se utiliza a menudo en relación con el arte instalativo,

como en la instalación de sitio específico; por lo tanto, *landart* es una instalación de sitio específico por definición.

Se han vertido ríos fascinantes de tinta sobre la cuestión de qué hace que un proyecto sea o no de sitio específico y qué diferencias intertextuales existen dentro de esta categoría.

Robert Smithson, famoso por su *Spiral Jetty*, emplazada a la orilla del Gran Lago Salado de Utah, establecía dos categorías: la de “sitio” y la de “no sitio”, esta segunda para etiquetar las obras que se extraían del exterior y se colocaban en el espacio “neutral” de la galería, que inevitablemente implicaba una problemática futura en relación al lenguaje. ¿Qué diferencia un sitio de un lugar y de un espacio? Pareciera entonces que el contenido podía ser espacio y el espacio podía ser contenido como si fuera una *tabula rasa* que se resignificaba infinitamente sin tener en cuenta sus dispositivos sociales, territoriales y políticos. Por el contrario, para el pensador Henry Lefebvre es evidente que el espacio no es algo vacío y pasivo, sino que es productor y producto al mismo tiempo, genera determinadas relaciones y lo que en él se produzca dependerá inevitablemente de su naturaleza *a priori*. Cada sociedad genera un espacio en cada coyuntura histórica dentro de un proceso eternamente inacabado.

En su libro *Un lugar después: notas sobre la especificidad del sitio*, la curadora e historiadora coreana Miwon

Kwon habla de dos posibilidades de prácticas de sitio específico: las nomádicas y las sedentarias; las que permanecen en el espacio y las que son cambiables de un lugar a otro. Kwon opina que la especificidad de esta práctica obliga a que sus producciones persistan en el lugar para el que se han producido, implican un tiempo que se paraliza y fosiliza, lo que permite ir en contra de la tendencia capitalista del flujo de su producción material. De esta manera, estas prácticas reconocen una sensibilidad relacional mayor que convierte “los encuentros locales en compromisos a largo plazo [que] transformarán las intimidades pasajeras en marcas sociales indelebles e irrenunciables”.<sup>2</sup>

En medio de estas consideraciones aparece la tesis de Thomas Crow<sup>3</sup>, quizás una de las más interesantes a nivel discursivo, en la que establece dos categorías: la de arte de sitio específico “fuerte” y la de arte de sitio específico “débil”. Opuesto a Kwon, toma la temporalidad como eje esencial de su pensamiento:

La duración real de la obra de sitio específico “fuerte” es limitada porque su presencia está en contradicción terminal con la naturaleza de la misma. La contradicción es la fuente de su articulación, de modo que la duración es una condición de significado y se presupone en sus estipulaciones fundacionales. Si la pieza puede persistir indefinidamente, la contradicción es ilusoria.

Frente a semejante panorama de referencias que nos invitan a pensar en las relaciones

terminológicas que se establecen entre lugar, sitio y espacio, se sitúa la obra de Nicolás Consuegra: *El espacio del lugar. El lugar del espacio*.

Se trata de una instalación producida especialmente para el espacio de NC-arte que reproduce el espacio de la sala principal del Museo de Arte de la Universidad Nacional. El proyecto propone una reflexión en torno a la construcción simbólica de los espacios expositivos y de qué manera su naturaleza está íntimamente ligada a su función y locación. La intención es pensar en la noción de sitio específico a través de la relación que establece el artista entre estos dos escenarios de Bogotá, NC-arte y el Museo de Arte de la Universidad Nacional, mientras se pregunta en qué medida un lugar puede definir un espacio. A través de este gesto, Nicolás Consuegra impulsa un sinfín de líneas de fuga que derivan de la cuestión de cómo cada uno afecta el territorio en el que habita y qué consecuencias tiene el desplazamiento hacia otros lugares.

No es azaroso que ambas instituciones fomenten la creación de obras de lugar específico en el país, por lo que fundirlas para crear un “lugar-espacio” híbrido nos hace pensar en sus capitales simbólicos, deseos y aspiraciones socioculturales. El Museo de Arte de la Universidad Nacional es un lugar que está inserto dentro de una universidad pública mientras que NC-arte es una fundación privada que abraza competencias propias de un museo estatal como la del programa educativo.

¿Qué es lo que re-connota, aporta, implica, permite e incluso obstaculiza esta fusión espacial? Esa es precisamente la pregunta que debemos hacernos al entrar en la instalación, siendo muy conscientes de que no hay una única respuesta ni intención definitoria.

Para Nicolás Consuegra el éxito de un proyecto está en que abra preguntas en vez de concluir en respuestas unívocas. Su metodología es clara, de forma extremadamente rigurosa desarrolla una idea –amparada por un abanico amplio de teoría– que luego ejecuta de la mano de otros colaboradores. El resultado es siempre imprevisible. En este orden de ideas, el estudio de arquitectura Altiplano (en este caso liderado por Felipe Guerra) es pieza fundamental en este proyecto, del mismo modo que lo es el Ensamble CG dirigido por Rodolfo Acosta, con quienes existe una continua puesta en común y negociación.

Como si de una muñeca matrioska se tratara, la obra se despliega en otro ámbito, el del sonido. Con ese fin Nicolás Consuegra invita al Ensamble CG para que desarrolle una composición que permee el espacio desde otro lenguaje. Haciendo un guiño al ambiente cotidiano del campus de la Universidad Nacional, donde los alumnos de música practican sus notas alrededor del Museo –e igual que el Museo de la Universidad Nacional aparece en el emplazamiento de NC-arte parasitando sus paredes, pasillos y ventanas–, la pieza sonora que compone Rodolfo Acosta para las ocho

semanas de la exposición se percibe como una termita que perfora de forma auditiva la pieza.

Esta composición musical permite navegar el espacio a través del sonido poniendo en primer plano la escucha para tomar conciencia del sitio. La reflexión en torno al concepto de temporalidad musical recoge los momentos de quietud y movimiento de los músicos. En otras palabras, los ruidos propios del lugar, los intervalos en los que NC-arte estará cerrado al público, los momentos de música tocada por los intérpretes del ensamble, forman parte de la composición sonora.

*El espacio del lugar. El lugar del espacio* quiere habitar las zonas grises y repensar en las intersecciones entre arte, arquitectura y música. Sin duda, la pieza abre el debate en torno a la concepción que tenemos de los espacios expositivos y en qué medida estos permean inevitablemente los proyectos artísticos que allí se desarrollan. Este proyecto apunta, a su vez, a la posibilidad de que no sean las obras las que

se trasladan de un lugar a otro, sino la locación misma, lo que invita a reflexionar sobre las expectativas con las que, como público, nos acercamos a un proyecto de sitio específico. En nuestras manos está decidir si lo que se levanta ante nosotros es un lugar, un espacio, un sitio o un proyecto artístico de “sitio específico”.

#### NOTAS

1. De acuerdo con Miwon Kwon el término *site-specific* acuñado en los años setenta por Mary Kelly. “Mary Kelly interviewed by Douglas Crimp”, en Mary Kelly, London, Phaidon Press, 1997.
2. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.
3. Thomas Crow, “Site Specific Art: The Strong and the Weak”, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, 1996.

# THE PRODUCTION OF THE SPACE, THE CONSTRUCTION OF THE PLACE

Claudia Segura

Space must cease to be conceived as passive, void, or devoid of any other meaning, such as “products”, which are exchanged, consumed, or disappear ... It cannot be conceived in isolation or remain static. It is dialectical: product-producer, support of economic and social relations.

Henri Lefebvre  
*Espaces et Sociétés*, # 76





The term *site specific* appeared at the end of the sixties and early in the seventies in opposition to what was being understood by *medium specific*, and was coined by the American conceptual artist Mary Kelly<sup>1</sup> to move away from the prevailing modernist tendency and to try out new fields such as on-site and collective projects. This terminology included certain practices that were produced with regard to the context, or that responded to their physical, ideological, social or institutional circumstances. At the same time, on the other side of the globe, Daniel Buren promoted the idea of a *poststudio* art, involving a creative and material displacement of creative processes: the artist's studio was no longer the place where his works were produced, nor was it the artist who necessarily created them. Both terms were used to speak of works by artists such as Richard Serra, Michael Asher, Hans Haacke, Robert Smithson, Robert Morris, Carl Andre, Walter de Maria, Richard Long and Sol Lewitt.

Since then until today, the notion of site specific has taken several forms: it has retracted, elongated, contradicted, fossilized and, at the same time, become ephemeral.

Indeed, there are so many examples of practices and initiatives that fall into this pervasive category that it has been necessary to question its nature. To cite some well-known examples there are the biennials of art, land art, cases like Münster's - that prompts reflections on the transformation of the idea of public art, - or the proposals at Naoshima- a

small island in the inland sea of Japan that has become a place that houses artistic and architectural interventions - and Inhotim in Brazil - one of the largest museums of contemporary outdoor art in the world, with pavilions and sculptures scattered over acres that make up a huge botanical garden -. Or an event like Documenta, proposed as a great emblem of art in urban space and which presents itself as a fervent opponent to art for, and by, the white cube. The porosity of the term site specific enables the construction of a space expanded towards the public, which has driven museums and cultural institutions to allocate spaces for site specific projects; the Turbine Hall of the Tate Modern being one of the best known.

In its online dictionary on concepts of art, the London museum describes the term as follows:

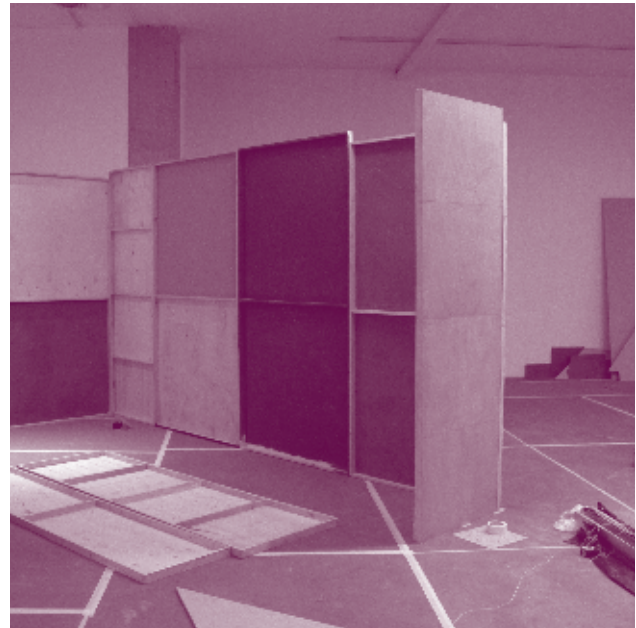
The term site-specific refers to a work of art designed specifically for a particular location and that has an interrelationship with the location. As a site-specific work of art is designed for a specific location, if removed from that location it loses all or a substantial part of its meaning. The term site-specific is often used in relation to installation art, as in site-specific installation; and land art is site-specific almost by definition.

Fascinating rivers of ink have been spilled on the question of what makes a project site-specific or not, and what intertextual differences exist within this category.

Robert Smithson, famous for his *Spiral Jetty*, located on the shore of the Great Salt Lake of Utah, established two categories: The “site” and the “non-site”, the second to label the works that were extracted from the exterior and placed in the “neutral” space of the gallery, which inevitably implied a future problem in relation to language. What distinguishes a site from a place and a space? It might seem that the content could be space and space could be contained as if it were a tabula rasa that was infinitely re-signified without taking into account its social, territorial and political devices. For the thinker Henry Lefebvre, on the contrary, it is evident that space is not something empty and passive; it is both producer and product at the same time; it generates certain relations and what is produced depends inevitably on its *a priori* nature.

Every society generates a space in each historical juncture within an eternally unfinished process.

In her book *A Subsequent Place: Notes on the Specificity of the Site* the Korean curator and historian Miwon Kwon talks about two possibilities of site specific practices: the nomadic and the sedentary; those that remain in space and those that are movable from one place to another. Kwon believes that the specificity of this practice requires that their productions persist in the place for which they were created; they imply a time that is paralyzed and



fossilized, which goes against the capitalist tendency of the flow of their material production. Thus, these practices recognize a greater relational sensitivity that converts “local encounters into long-term commitments [that] transform transient intimacies into indelible and irreplaceable social markings”.<sup>2</sup>

In the midst of these considerations, Thomas Crow thesis<sup>3</sup>, perhaps one of the most interesting at the discursive level, that establishes two categories: the “strong” site specific art and the “weak” site specific. In opposition to Kwon, he understands temporality as the essential axis of his thought:

The actual duration of the site-specific “strong” work is limited because its presence is in total contradiction with its nature.

Contradiction is the source of their articulation, so that duration is a condition of its meaning and is presupposed in its foundational stipulations. If the piece can persist indefinitely, the contradiction is illusory.

Faced with such a panorama of references that invite us to think about the terminological relations that are established between place, site and space, we have the work of Nicolás Consuegra: *El espacio del lugar. El lugar del espacio.* (*The space of the place. The place of the space.*)

This installation specially produced for NC-arte reproduces the space of the main hall of the National University Art Museum. The project reflects on the symbolic construction of exhibition spaces and how this construction is intimately linked to their function and location. The idea is to rethink the notion of “specific site” through the relationship that the artist establishes between two spaces in Bogota: NC-arte and the National University Art Museum, while questioning the notion of how a place can define a space. Through this gesture, Nicolás Consuegra propels an endless number of vanishing lines that derive from the question of how each of us affects the territory that we inhabit and the consequences of displacement to other places.

It is not a coincidence that both institutions encourage the creation of specific site in the country, so that merging them to create a “placespace” hybrid makes us think of its symbolic capital, desires and sociocultural

aspirations. The National University Art Museum is a place that is inserted in a public university while NC-arte is a private foundation that embraces competences of a state museum such as their educational program. What is it that suggests, contributes, implies, allows and even hinders this spatial fusion? That is precisely the question that we must ask ourselves when entering the installation, but being aware that there is not a single answer or a defining intention.

For Nicolás Consuegra the success of a project lies in that it poses questions instead of concluding in univocal answers. His methodology is clear; he develops an idea extremely rigorously - supported by a wide range of theories - which then executes with the help of other collaborators. The result is always unpredictable. In this sense, the architecture study Altiplano (in this case led by Felipe Guerra) is a fundamental piece in this project, as is the CG Ensemble directed by Rodolfo Acosta, with whom there is a continuous common ground and negotiation.

As if it were a matrioska doll, the work unfolds in another area, that of sound. To this end, Nicolás Consuegra invites the CG Ensemble to develop a composition that permeates space with another language. Evoking the daily happenings of the campus at the National University, where music students practice their notes near the Museum, the musical piece composed by Rodolfo Acosta is heard,

like a termite that audibly pierces the place throughout the eight weeks of the show, just as it does at NC-arte, clinging to its walls, corridors and windows.

This musical composition allows the viewer to navigate the space by means of the sound placing the act of listening in the foreground in order to become aware of the site. The reflection on the concept of musical temporality gathers the moments of stillness and movement of the musicians. In other words, the noises of the place, the intervals in which NC-arte will be closed to the public, the moments of music played by the ensemble performers, are part of the sound composition.

*The space of the place. The place of the space* wants to inhabit the gray areas and revisit the intersections between art, architecture and music. Undoubtedly, the piece opens the debate around the conception we have of the exhibition spaces and to what extent these inevitably permeate the artistic projects that are developed there. This project, in turn, addresses the possibility that it is not the

works that move from

one place to another, but the location itself, which invites us to reflect on the expectations with which, as the public, we approach a site specific project. It is up to us to decide if what is presented before us is a place, a space, a site or an artistic “specific site” project.

#### NOTES

1. According to Miwon Kwon the term site-specific was coined in the seventies by Mary Kelly. “Mary Kelly interviewed by Douglas Crimp”, in Mary Kelly, London, Phaidon Press, 1997.
2. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.
3. Thomas Crow, “Site Specific Art: The Strong and the Weak”, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, 1996.

# HACIA EL TIEMPO DE UN LUGAR

Rodolfo Acosta R.

Tras un par de conversaciones con el artista plástico Nicolás Consuegra, y alguna con la curadora Claudia Segura, se formalizó el encargo de música para la instalación de Nicolás para NC-arte. La obra resultante se llamó *Ocho semanas para seis instrumentos* y la compuse especialmente para el Ensemble CG. Como el nombre lo sugiere, la obra se creó en un formato de sexteto: flauta (Laura Cubides), voz femenina (Beatriz Elena Martínez), guitarra (Guillermo Bocanegra), clarinete (José Gómez), violonchelo (Diego García) y percusión (Eduardo Caicedo). La concepción y realización de la música se basó en los talentos particulares de estos intérpretes y en las redes de interacción que han construido a lo largo de años. No obstante, el reto principal que enfrenté como compositor tuvo que ver con la primera parte del título:

el que fuese una obra de ocho semanas.

Para entender mi inquietud hay que tener en cuenta que la esencia de la música –incluso más que el sonido mismo– es el tiempo, estructurado, de alguna manera, por el ser humano. A esto hay que agregar que las dimensiones de temporalidad musical suelen ser mucho más cortas, lo cual hace que las herramientas para conceptualizar y ejecutar relaciones temporales no necesariamente sean útiles en las dimensiones que yo pretendía.

Si encendemos la radio o la televisión, por ejemplo, encontramos que la mayoría de las canciones de música comercial oscilan entre tres y cuatro minutos. En géneros occidentales no comerciales las duraciones se extienden en gran medida, porque las piezas son frecuentemente en varios movimientos. Los seis mo-

vimientos que componen la *Sinfonía n.º3* de Mahler, por ejemplo, suelen aproximarse a dos horas de duración total. Ahora, si queremos algo largo, la ópera parecería ser el contexto ideal para encontrarlo. Aunque, claro, eso no es música como tal, sino una simbiosis de diferentes campos artísticos, ciertamente dominados por lo musical. En este campo —y si las aceptamos como “ópera”—, las obras de Wagner suelen ser las que consideramos más largas; *Los maestros cantores de Núremberg* con frecuencia se acerca a las cinco horas, incluso sin contar los intermedios entre sus tres actos.

El tema de los intermedios o tiempos entre actos, movimientos, partes, etc. puede hacerse importante al preguntarnos acerca de la duración de cierto tipo de obra multimovimiento. En el caso de las siete óperas que Stockhausen agrupó bajo el título *Luz*, por ejemplo, se nos plantea la pregunta de si es *una* obra o *varias*, y si dura las horas que *suenan* —entre 24 y 29— o aquellas que el compositor consideró que se necesitan para su presentación: una semana, con una ópera presentada cada día. Personalmente creo que, en una presentación óptima, esa heptalogía conforma una única metaobra que dura una semana entera, algo subrayado en el subtítulo del ciclo, *Los siete días de la semana*<sup>1</sup>.

En mi caso, la relación dialéctica acción-pausa, planteada por aquella noción de intermedio, abarcó desde lo microformal (el mínimo silencio, de una fracción de segundo, al interior del gesto musical) hasta lo ma-



croformal (enormes pausas, de hasta ocho días, entre los Momentos de intervención del ensamble). Esto es, sin duda, una extensión de los principios de sonido-silencio planteados por Cage hace décadas, y para mí es algo así como una respiración completa, compuesta por las dos acciones interdependientes de inhalación y exhalación.

A partir de reflexiones como estas respecto al tiempo musical y la relación simbiótica acción-pausa, comencé a imaginar una música para la instalación de Nicolás. Si él estaba cruzando un espacio con otro, cuestionando así la idea de *espacio/lugar específico*, yo estaría cruzando el espacio/lugar de la exposición con su temporalidad, planteando así una noción de *momento específico*<sup>2</sup>. Para ello establecí y entre-

crucé cinco capas de estructuración temporal que definieron franjas de posible acción musical para este extenso momento específico:

### Calendario

La medición de mes resulta evidentemente variable, oscilando entre 28, 29, 30 y 31 días; el tramo calendárico con el cual contaba incluye la única sucesión intracalendárica en la cual hay dos meses consecutivos de 31 días. Por su parte, si bien la semana calendárica es estable, la noción de semana *hábil* no lo es, moldeada por la costumbre de no trabajar los domingos y, más aún, por dos lunes festivos que hubo este agosto (7 y 21), el primero por una conmemoración política y el segundo por una religiosa. A raíz de ello, la noción de día como *intervalo* (“al día siguiente”) se hizo ampliamente variable: en la mayoría de casos coincidían las acepciones *calendárica* y *hábil*, pero semanalmente se duplicaba en el “día siguiente” hábil de sábado a lunes, mientras que a veces se triplicaba cuando había un lunes festivo.

### Galería

Como los calendarios, los relojes taján la continuidad temporal, agregando otro nivel de articulación a nuestra manera de vivir el tiempo en sociedad. En este caso, los horarios de NC-arte responden a costumbres pre-eléctricas (trabajo diurno) y al cuestionamiento –o error de aplicación– del *sabbat* judío. Así, las opciones de acción se redujeron a: lunes a viernes entre 10 a.m. y 6 p.m., y sábado de 10 a.m. a 2 p.m.

### Exposición

La exposición se daría entre el sábado 22 de julio y el sábado 16 de septiembre de 2017. Esto equivale a ocho semanas completas más un día, 57 días calendáricos, 47 días hábiles (distribuidos entre ocho martes, miércoles, jueves y viernes, nueve sábados y tan solo seis lunes), 340 horas hábiles...

### Intérpretes

Cada miembro del Ensamble CG me dio su disponibilidad horaria, la cual incluye elementos cíclicos (horarios de clases, por ejemplo) y elementos irregulares (viajes, otros conciertos o ensayos, etc.). Esto, mapeado sobre las capas anteriores, da el campo de posible acción de cada uno de los miembros.

### Ensamble CG

La superposición de las seis subcapas del punto anterior (los horarios individuales) generaron marcos de posibilidad de acción grupal. A partir de ello surgiría una preforma de la pieza.

El entrecruce de estas cinco capas (y muchas subcapas) de estructuración temporal definió un gran número de posibilidades de acción-pausa, las cuales debían someterse a un filtro que mantuviese el tipo de proporciones que deseaba. Si bien no quería que la acción sonora fuese una situación excepcional, sí estaba convencido de que las intervenciones del ensamble debían ser claramente minoritarias.

Por una parte, no quería poner en duda que el centro del proyecto era la instalación de

Nicolás, y por otra, quería darle prelación a la pausa –al mal llamado ‘silencio’– en aquella relación simbiótica germinal. Así, calculé que hubiese intervenciones en poco más de 1/3 de los días de exposición, con acciones interpretativas de entre 30 y 60 minutos en 17 de ellos, los cuales fueron escogidos para articular las nociones temporales ya descritas (inicios/finales de mes o semana, intervalos de “día siguiente”, días de la semana, franjas horarias, etc.).

Una de las muchas coincidencias bellas resultó ser una etimología llamativa, el hecho de que todo comenzara y terminara en sábados resultaba muy estimulante para este tipo de estructuración, ya que ‘sábado’ es el día de Saturno, dios del tiempo.

Con toda la información resultante armé el mapa formal de *Ocho semanas para seis instrumentos*, articulándola en 17 momentos de acción y 17 de pausa. Su ejecución comenzó a las 10 a.m. del sábado 22 de julio de 2017, con una primera *pausa* que se extendió hasta el inicio de la primera *acción*, a la 1 p.m. de ese mismo día. Esta alternancia de pausas y acciones continuó hasta el final de la última acción, a las 2 p.m. del sábado 16 de septiembre de 2017.

Cada Momento se caracterizó por una instrumentación específica, articulando un discurso textural que delineaba la macroforma. Por ejemplo, agosto tuvo un comportamiento formal de ola, comenzando con el Momento 3, un solo de flauta baja. En los días siguientes la textura

creció al dúo de voz y guitarra del Momento 4, al trío de flauta, clarinete y violonchelo del Momento 5, continuando su densificación hacia texturas de cuarteto y quinteto en los Momentos 6 y 7. De manera simétrica (pero con diferentes instrumentaciones), la textura se contrajo a lo largo de los Momentos 8 a 11, este último, un solo de percusión.

Además de la caracterización textural, cada Momento indagó posibles relaciones con el espacio, los materiales físicos de la instalación y los visitantes, de manera particular. Todo el espacio fue explorado, bien fuese ubicando instrumentistas de manera estática en diversos puntos de los dos pisos o recorriendo la totalidad de la instalación, incluyendo las escaleras y el puente muerto de NC-arte. A veces los instrumentistas estaban juntos y ubicados de manera relativamente tradicional, como si se tratase de un escenario; otras veces estaban dispersos e invisibilizados, solo conectándose a través del sonido, dando plasticidad al aire que llena el espacio aparentemente vacío de la galería.

Si cada Momento tuvo una instrumentación particular, entonces las personas que encarnaban una situación dada (los intérpretes específicos del Ensemble CG) sugerían, por sus características personales y grupales, un tipo de concepción musical particular. Así, hubo Momentos construidos como procesos musicales y otros como improvisaciones dirigidas, hubo partituras textuales y otras trigráficas, hubo



fractales y canciones, hubo tramos estáticos de suma delicadeza y otros hiperactivos de una brutalidad arrolladora.

Al final, el sábado 16 de septiembre, a la 1 p.m., estuvimos todos, el sexteto completo sonando y yo dirigiendo, única vez que se dio el *tutti* en esos 57 días. Una hora después hicimos una venia, la única a lo largo de esas ocho semanas. Durante todo ese tiempo el público se había extrañado cuando aplaudía y nosotros parecíamos ignorarlo, pero solo se hace venia al final y nosotros estábamos siempre *dentro* de la obra.

Cada Momento y su final eran apenas como un movimiento de una sonata o como una nota – enorme – de una sola melodía extensísima. Justamente esa intención de vivir la música de esas ocho semanas como una única pieza fue lo más difícil y revelador. La manera como ese esfuerzo extenuante nos entretejió al interior del Ensemble CG, la comunión que implicó con el equipo de NC-arte, los roces afectivos que generó con el público, fueron todos legados inexpresablemente conmovedores de esta aventura. Agradezco a Nicolás, a Claudia y a NC-arte el haberla hecho posible.

#### NOTAS

1. Puede haber piezas más largas que una semana, pero las que conozco son propuestas de índole conceptual en las

cuales no se problematiza la estructuración temporal, sino que se pide que algo sea lo más largo (Young) o lento (Cage) posible. En otros casos puede que sí haya una estructuración, pero las duraciones se expresan en cientos o miles de años (Paik) y, por ende, son irrealizables. Para este proyecto me resultaba esencial el que existiese una estructuración temporal y el que su ejecución fuese factible.

2. Diferencio ‘momento específico’ de ‘tiempo específico’ entendiendo que lo segundo puede ser algo más frecuente: si hago la música para un audiovisual de diez minutos, la música debe durar exactamente diez minutos, sea donde sea y cuando sea que se presente. La idea de ‘momento específico’ se refiere a un momento o tramo temporal único e irreplicable; en este caso se trata, no de cualesquiera ocho semanas, sino específicamente de aquellas entre el 22 de julio (10 a.m.) y el 16 de septiembre (2 p.m.) de 2017.



# TOWARD THE TIME OF A PLACE

Rodolfo Acosta R.

After a couple of conversations with the artist Nicolás Consuegra and one with the curator, Claudia Segura, the commission of a musical composition for the installation that Nicolás created for NC-arte was formalized. The resulting work, “Eight Weeks for Six Instruments”, was composed especially for *EnsambleCG* in a sextet format, as the name suggests: flute (Laura Cubides), female voice (Beatriz Elena Martínez), guitar (Guillermo Bocanegra), clarinet (José Gómez), violoncello (Diego García) and percussion (Eduardo Caicedo). Much of the conception and realization of the music was based on the particular talents of these performers and the interaction networks they have built over the years. However, the main challenge I faced as a composer had to do with the first part of the title: that it be an eight-week work.

In order to understand my anxiety, we must bear in mind that the essence of music –even more so than sound itself– is time, structured in some way by human beings. Furthermore, the usual scale of musical time tends to be much shorter, which means that the tools needed to conceptualize and execute temporal relationships are not necessarily useful in the in the time-scales I was aiming for.

If we turn on the radio or television, for example, we find that most commercial pop songs range between three and four minutes. In non-commercial Western musical genres durations are indeed longer, often because they are multi-movements works; the six movements that make up Mahler’s “Symphony No. 3”, for example, usually last up to two hours. Now, if we want something really long, opera would

seem to be the ideal context... although, of course, “[...] of course, opera is not music as such, but rather a symbiosis of different artistic fields, even if dominated by music. In this field –and if we accept what he did as “opera”– Wagner’s works are those we usually consider the longest, with “Die Meistersinger von Nürnberg” frequently approaching five hours.

The topic of ‘intermissions’ or periods between acts; movements or parts may become important when considering the duration of a certain type of multi-movement work. In the case of the seven operas that Stockhausen grouped under the title “Light”, for example, one question is whether it is a single or several works; a further one is its duration: Does it last the hours of actual sounds (between 24 and 29 hours) or does it last the time the composer considered necessary for its performance (one week, with an opera performed each day)?

Personally, I believe that in an optimal performance, this set of seven works constitutes a single meta-work that lasts an entire week, something which is underscored in the subtitle of the cycle, “Seven Days of the Week”.<sup>1</sup> In my case, the dialectic action-pause relationship raised by the notion of ‘intermission’ ranged from the micro-formal (the minimum silence, of a fraction of a second within the musical gesture) to the macro-formal (enormous pauses, up to eight days, between the Moments of

intervention of the ensemble). This is without a doubt, an extension of the principles of sound-silence posed by Cage decades ago, and for me it is something like a full breath, composed by the two interdependent actions of inhalation and exhalation.

Based on reflections such as these regarding musical time and the symbiotic action-pause relationship, I began to imagine a musical composition for Nicolás’ installation. If he was crisscrossing one space with another, thus questioning the idea of ‘specific space/place’, I would be crossing the space/place of the exhibition with its temporality, therefore raising a notion of ‘specific moment’. With this in mind, I established and interweaved five layers of temporal structuring that defined slots of possible musical action for this enormous specific moment:<sup>2</sup>

#### Calendar

The measurement of a month is evidently variable, oscillating between 28, 29, 30 and 31 days; the calendrical section with which I was to work includes the only intra-calendric succession in which there are two consecutive 31-day months. As regards the week, although the calendar week is stable, the notion of a working week is not; it is shaped by the custom of not working on Sundays and even more so, by two holiday Mondays that took place this August (7th and 21st), the first due to a political commemoration and the second to a religious holiday. As a result, the notion of day as an interval (“the next day”)

became widely variable: in most cases the calendric and workday meanings coincided, but on a weekly basis, it doubled on the “following day”, from Saturday to Monday, whereas sometimes it tripled when there was a Monday holiday.

### NC-arte

As is the case with calendars, clocks slice up temporal continuity, adding another level of articulation to our way of experiencing time in society. In this case, NC-arte schedules respond to pre-electric customs (daytime work) and to questioning –or error of application– of the Jewish Sabbath. Thus, action options were reduced to: Monday through Friday from 10 a.m. to 6 p.m., and Saturday from 10 a.m. to 2 p.m.

### Exhibition

It would take place from Saturday, July 22 to Saturday, September 16, 2017. This is equivalent to 8 full weeks + 1 day; 57 calendar days; 47 business days (distributed among 8 Tuesdays, Wednesdays, Thursdays and Fridays, but 9 Saturdays and only 6 Mondays); 340 work-hours

### Performers

Each member of the CG Ensemble provided me with information of their available time, which includes cyclical factors (class schedules, for example) and irregular factors (trips, other concerts or rehearsals, etc.). This, mapped over the previous layers, provides a field of possible action for each of the members.

### CG Ensemble

The superposition of the six sublayers of the previous item (the individual schedules) generat-

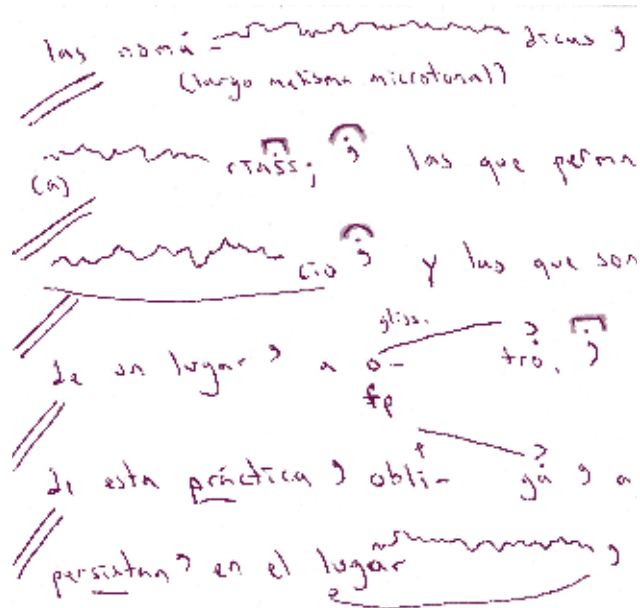
ed frames of possibility for group action. Based on this, a pre-form of the piece would emerge.

The intersection of these five layers (and many sublayers) of temporal structuring defined a large number of action-pause possibilities, which had to be subjected to a filtering that maintained the type of proportions that I wanted. Although I did not want sound-action to be an exceptional situation, I was convinced that the interventions of the ensemble should be clearly less than the pauses. On the one hand, I did not want to question that the core of the project was Nicolás’ installation and on the other, I wanted to give priority to the pause, –the so-called “silence”– in that germinal symbiotic relationship. Through this logic, I calculated interventions to occur in a bit over 1/3 of the days of the exhibition, with interpretative actions of between 30 and 60 minutes in 17 of them the days being chosen to articulate the temporal notions already described (beginning/end of month or week, “next day” intervals, days of the week, time of day, etc.). As one of many beautiful coincidences and striking etymologies, the fact that everything began and ended on Saturdays was very stimulating for this type of structuring, since ‘Saturday’ is the day of Saturn, god of time.

With all the resulting information, I put together the formal map of “Eight Weeks for Six Instruments”, organizing it in 17 moments of action and 17 moments of pause. Its per-

formance began at 10 a.m. on Saturday, July 22, 2017, with a first pause that lasted until the start of the first action, at 1 p.m. of that same day. This alternation of pauses and actions continued until the end of the last action, at 2 p.m. on Saturday, September 16, 2017. Each 'Moment' was characterized by a specific instrumentation, articulating a textural discourse that outlined the macro-form. For example, August had a wave-like formal behavior, beginning with Moment 3, a bass flute solo. In the days that followed the texture grew to the duet of voice and guitar of Moment 4, to the trio of flute, clarinet and violoncello of Moment 5, continuing its densification toward quartet and quintet textures in Moments 6 and 7. Symmetrically (but with different instrumentations), the texture was then contracted throughout Moments 8 to 11 - the latter, a percussion solo.

In addition to textural characterization, each Moment explored possible relationships with the space, the physical materials of the installation and the visitors, in a particular manner. The entire space was reconnoitered, either by placing instrumentalists statically in different locations of the two floors or by actually moving throughout the whole installation, including the stairs and by actually moving throughout of NC-arte. Sometimes the musicians were grouped together and placed in a relatively traditional way, as on a stage; other times they were dispersed and invis-



ible, connecting only through sound, giving plasticity to the air that fills the apparently empty space of the gallery.

If each Moment had its particular instrumentation, then the people who embodied a given situation (the specific performers of *EnsembleCG*) suggested, by their personal and group characteristics, a particular type of musical conception. Thus, there were Moments created as musical processes and others as conducted improvisations; there were textual scores and tri-grammic scores; there were fractals and songs; there were static pieces of extreme delicacy and hyperactive pieces of an overwhelming brutality.

In the end, on Saturday, September 16, at 1 p.m., we all were present, the full sextet

playing and I conducting, the only time the *tutti* took place in those 57 days. An hour later we took a bow, the only one during those eight weeks. During all that time the audience had been confused when they applauded and we seemed to ignore them ... but it is only at the end of a piece that one takes a bow and we were always inside it. Each Moment and its end were merely like a movement of a sonata or like a note –a huge one– of a single, vast melody. The intention of experiencing the music of these eight weeks as a single piece was precisely what was most difficult and revealing. The way in which this strenuous effort intertwined us The intention of experiencing the music of these eight weeks as a single piece was precisely what was most difficult and revealing, the communion it implied with the NC-arte team, the emotional contacts it generated with the audience, were all inexpressibly moving legacies of this adventure. I thank Nicolás, Claudia and NC-arte for making it possible.

#### NOTES

1. There may be works, which last more than a week, but those I know about are conceptual proposals in which temporal structuring is not really an issue. Rather, they are pieces in which the music is asked to be as long (Young) or as slow (Cage) as possible. In other cases there may be temporal structuring, but durations are expressed in hundreds or thousands of years (Paik) and consequently, cannot be performed. For this project it was essential that there be a temporal structure and that its execution be feasible.
2. I must differentiate between 'specific moment' and 'specific time' with the understanding that the second term may be somewhat more frequent: If I compose music for a 10-minute audiovisual, the music should last exactly 10 minutes, wherever and whenever it occurs. The idea of 'specific moment' refers to a unique and unrepeatable moment or time segment; in this case, it is not about any eight weeks, specifically those between July 22 (10 a.m.) and September 16 (2 p.m.), 2017.





BIOGRAFÍAS  
BIOGRAPHIES



### NICOLÁS CONSUEGRA

Estudió Arte en la Universidad de los Andes de Bogotá y realizó una maestría en Artes con énfasis en escultura y procesos interdisciplinarios en el Pratt Institute de Nueva York. Actualmente realiza la maestría en el programa de Arte, Cultura y Tecnología - ACT en MIT, Cambridge. Nicolás ha sido invitado a presentar su trabajo en los espacios expositivos y eventos artísticos en el país, tales como la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Alliance Française-Bogotá, 41, 42 y 43 Salón Nacional de Artistas y

el Encuentro Internacional de Medellín de Prácticas Artísticas Contemporáneas-MDE07 y NC-arte, Bogotá. Internacionalmente, Nicolás ha sido invitado a espacios como Itaú Cultural (São Paulo), CCA Wattis Institute (San Francisco), Bard Graduate Center (New York), Santral (Estambul) y Havremagasinet (Boden), entre otros, y ha participado en la XI Bienal de Monterrey-FEMSA y la 20 Bienal Paiz (Guatemala) y Les Rencontres de la Photographie -Arles, 2017.

### Ensamble CG

El Ensamble CG fue fundado por Rodolfo Acosta R. en Bogotá (Colombia), en 1995, con la intención de interpretar música contemporánea, especialmente del repertorio colombiano y latinoamericano. Desde entonces –y aprovechando la naturaleza maleable de su concepción– ha presentado unas 150 obras vocales, instrumentales y electroacústicas de compositores de todas las latitudes, la mayoría de ellas como estrenos absolutos o locales. Estas presentaciones se han dado en espacios dentro y fuera de Colombia: en la Biblioteca Luis Ángel Arango (Colombia), la Sala Zitarrosa (Uruguay), el Teatro Auditorium (Argentina), la Universidad de Cuenca (Ecuador), el CASPM (Venezuela) o la Sala Isidora Zegers (Chile), entre otros, y han sido programadas en festivales y ciclos especializados como el Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá, el Festival Latinoamericano de Música de Caracas, el Núcleo Música Nueva de Montevideo y el Ciclo Colón Electrónico.

Integrantes del ensamble:

Rodolfo Acosta R. -Dirección  
Beatriz Elena Martínez -Voz  
Laura Cubides -Flauta  
Guillermo Bocanegra -Guitarra  
Eduardo Caicedo -Percusión  
José Gómez -Clarinete  
Diego García -Violonchelo

NICOLÁS CONSUEGRA (Colombia, 1976)

holds a BFA from Universidad de los Andes, Bogotá (2002) and a MFA from Pratt Institute, New York (2007). He is currently pursuing a Masters in the Art, Culture and Technology program—ACT at MIT, Cambridge (SMACT'19). Nicolás has been invited nationally to show his work in venues and events such as the Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), Alliance Française (Bogotá), 41, 42 and 43 Salón Nacional de Artistas (Colombia), and the International Encounter of Medellín—MDE07, NC-arte (Bogotá), among others. Internationally, Nicolás has exhibited his work in

venues such as Itaú Cultural (São Paulo), CCA Wattis Institute (San Francisco), Bard Graduate Center (New York), Santral (Istanbul) and Havremagasinet (Boden), among others, and has participated in the XI Bienal de Monterrey-FEMSA and the 20 Bienal Paiz (Guatemala) and Les Rencontres de la Photographie—Arles, 2017.

### CG ENSEMBLE

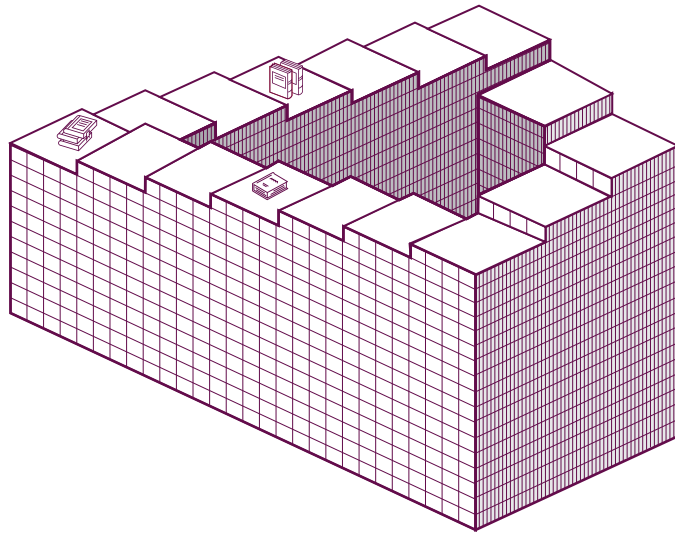
The CG Ensemble was founded by Rodolfo Acosta R. in Bogotá (Colombia), in 1995, with the intention of playing contemporary music, especially from the Colombian and Latin American repertoire. Since then - and taking advantage of the malleable nature of his conception - it has presented some 150 vocal, instrumental and electroacoustic works by composers from all latitudes, most of them as absolute or local premieres. These presentations have taken place in spaces inside and outside Colombia such as: the Luis Ángel Arango Library (Colombia), the Zitarrosa Hall (Uruguay), the Auditorium Theater (Argentina), the University of Cuenca (Ecuador), the CASPM (Venezuela) or the Isidora Zegers Room (Chile), among others, and have been programmed in festivals and specialized cycles such as the International Festival of Contemporary Music of Bogotá, the Latin American Music Festival of Caracas, the Núcleo Música Nueva of Montevideo and the Colón Electrónico Cycle.

Members of the ensemble  
Rodolfo Acosta R. -Director  
Beatriz Elena Martínez -Voice  
Laura Cubides -Flute  
Guillermo Bocanegra -Guitar  
Eduardo Caicedo -Percussion  
José Gómez -Clarinet  
Diego García - Cello



28/10 - 27/01

## Los Carpinteros



LOS CARPINTEROS:  
HACIA UNA LECTURA EXPANDIDA















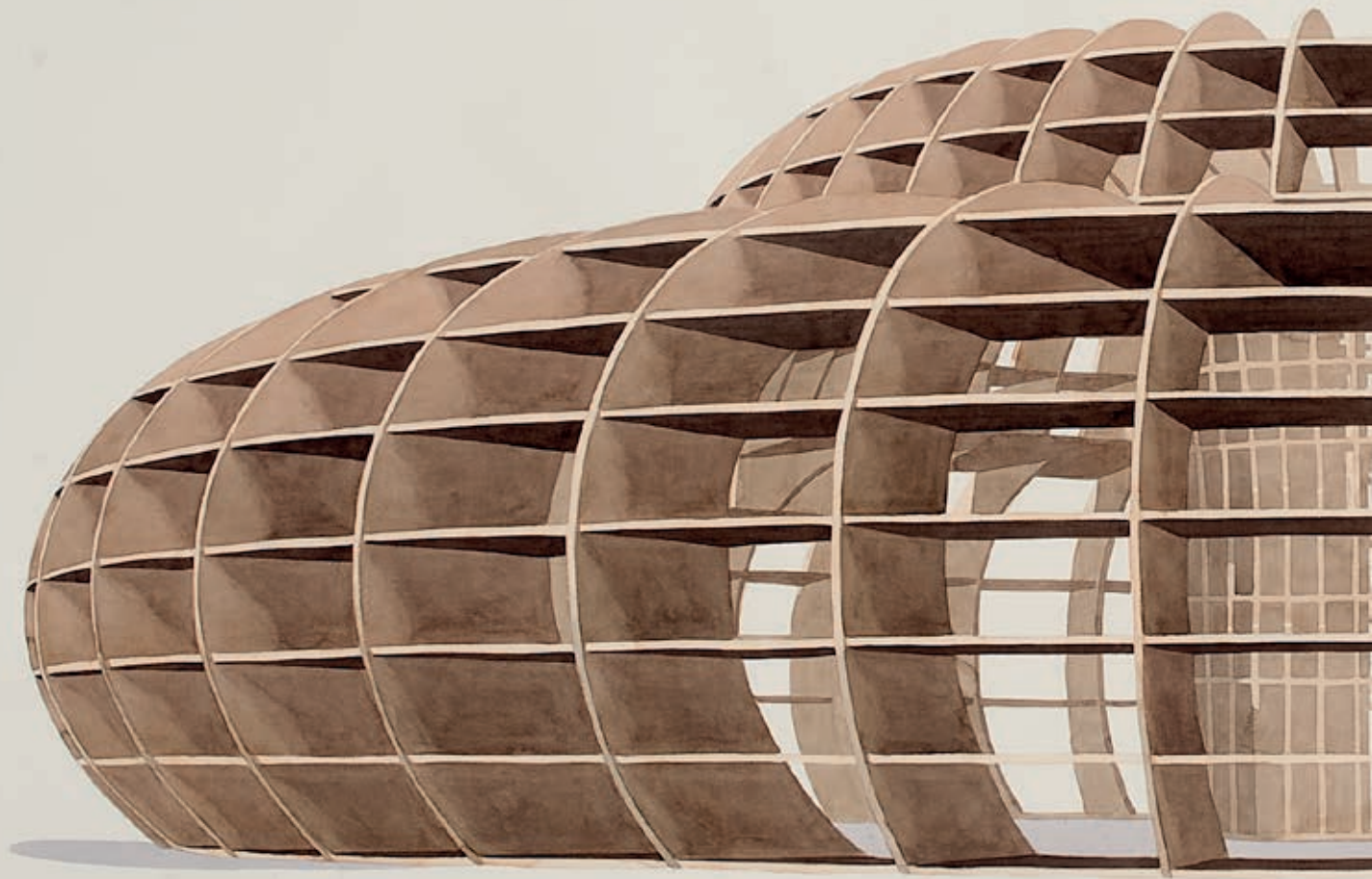












*"Hülle des Institutes"*



recovered

Lo Caplan, 2011











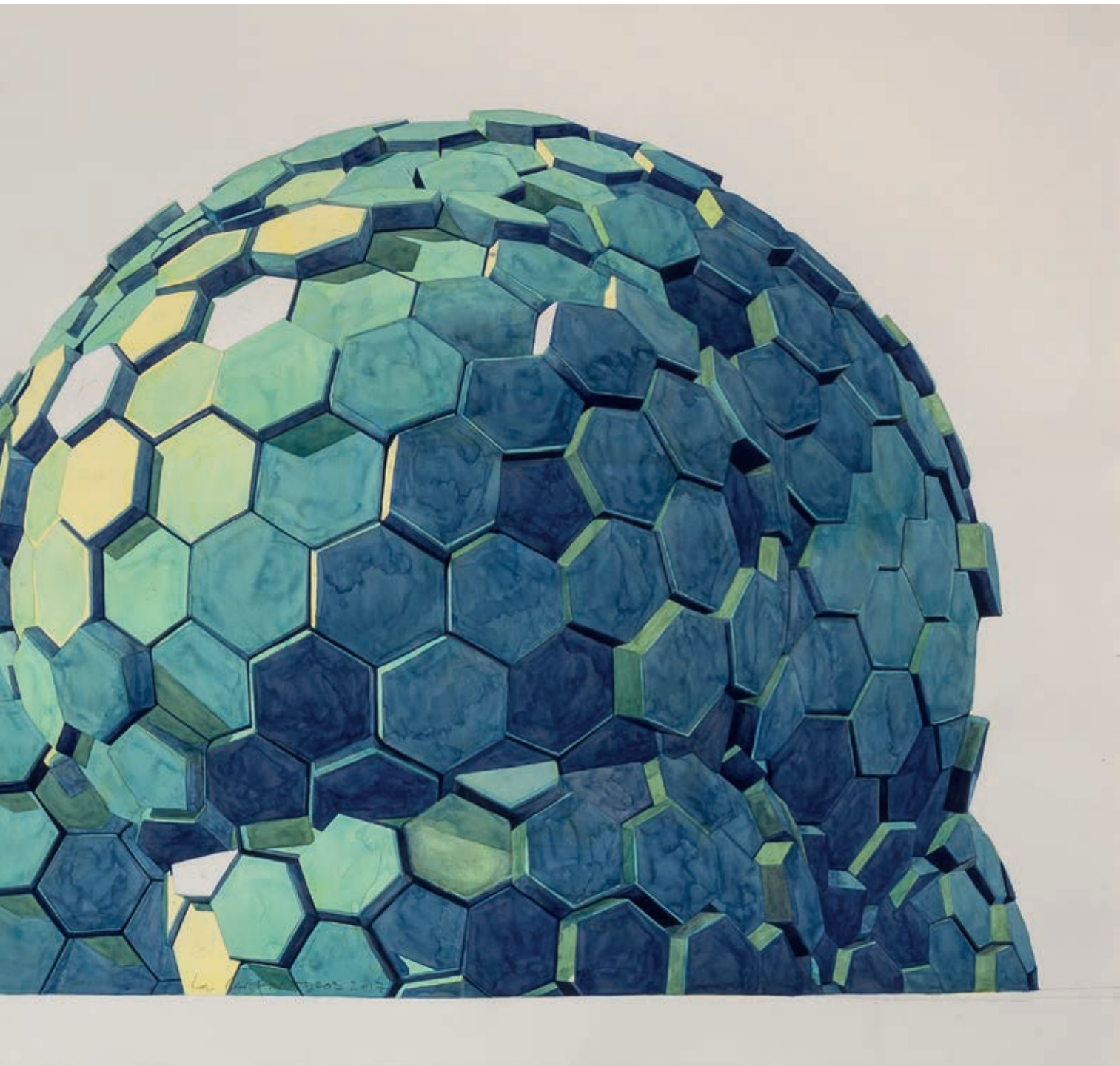
*"Refugio biomimético"*

*La Capriciosa 2010*

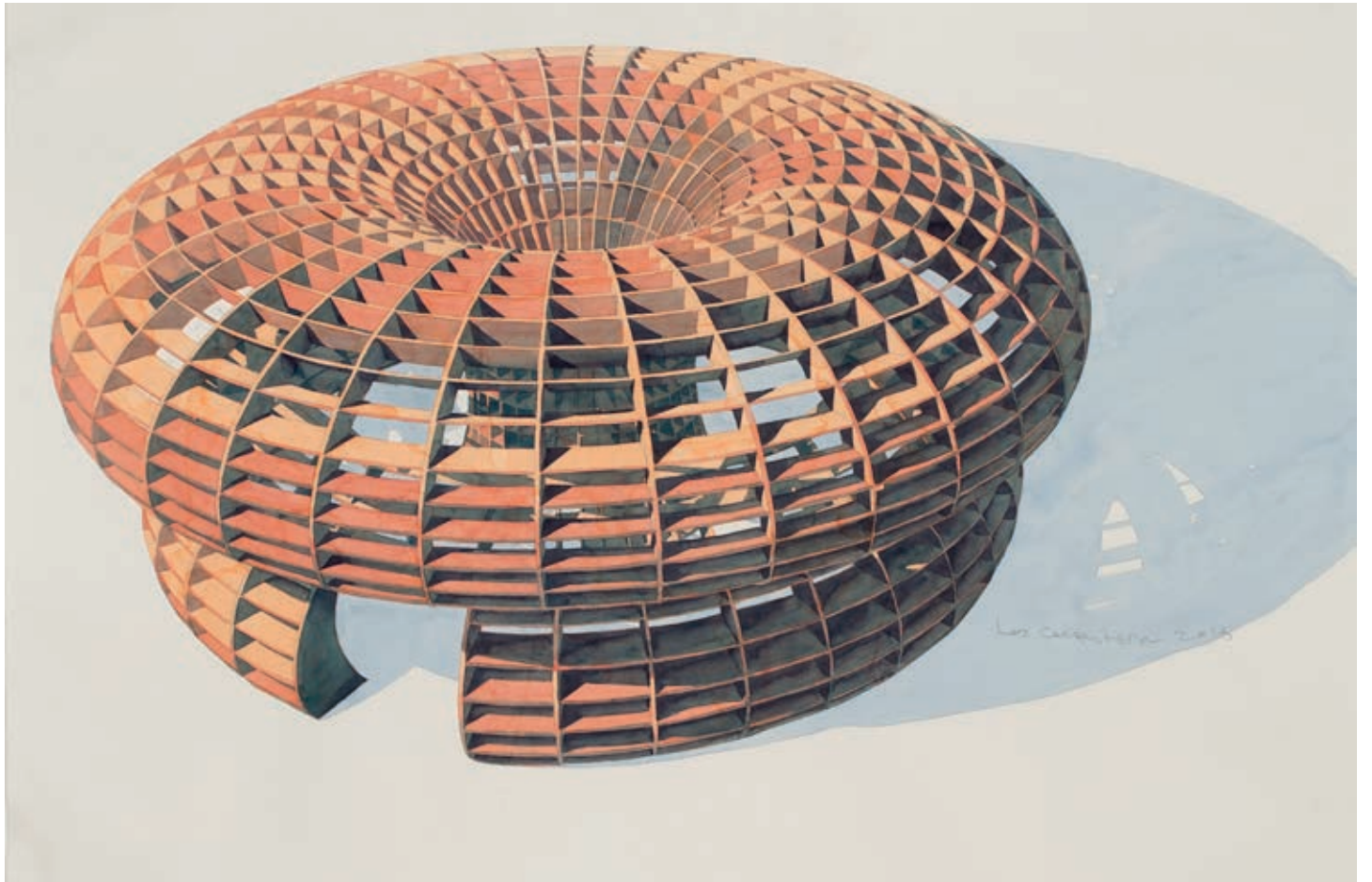


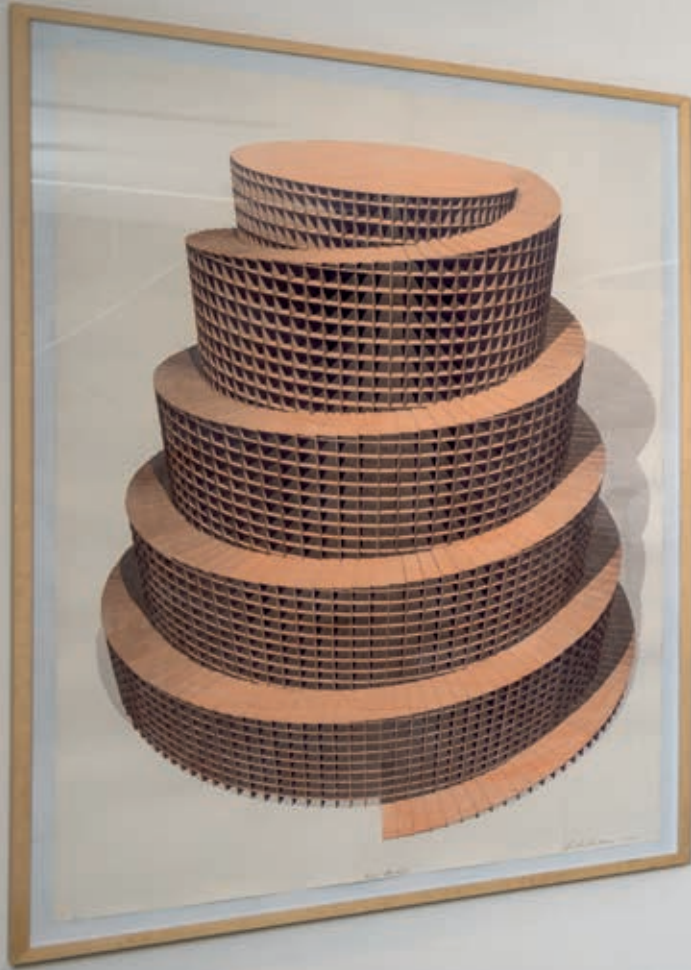




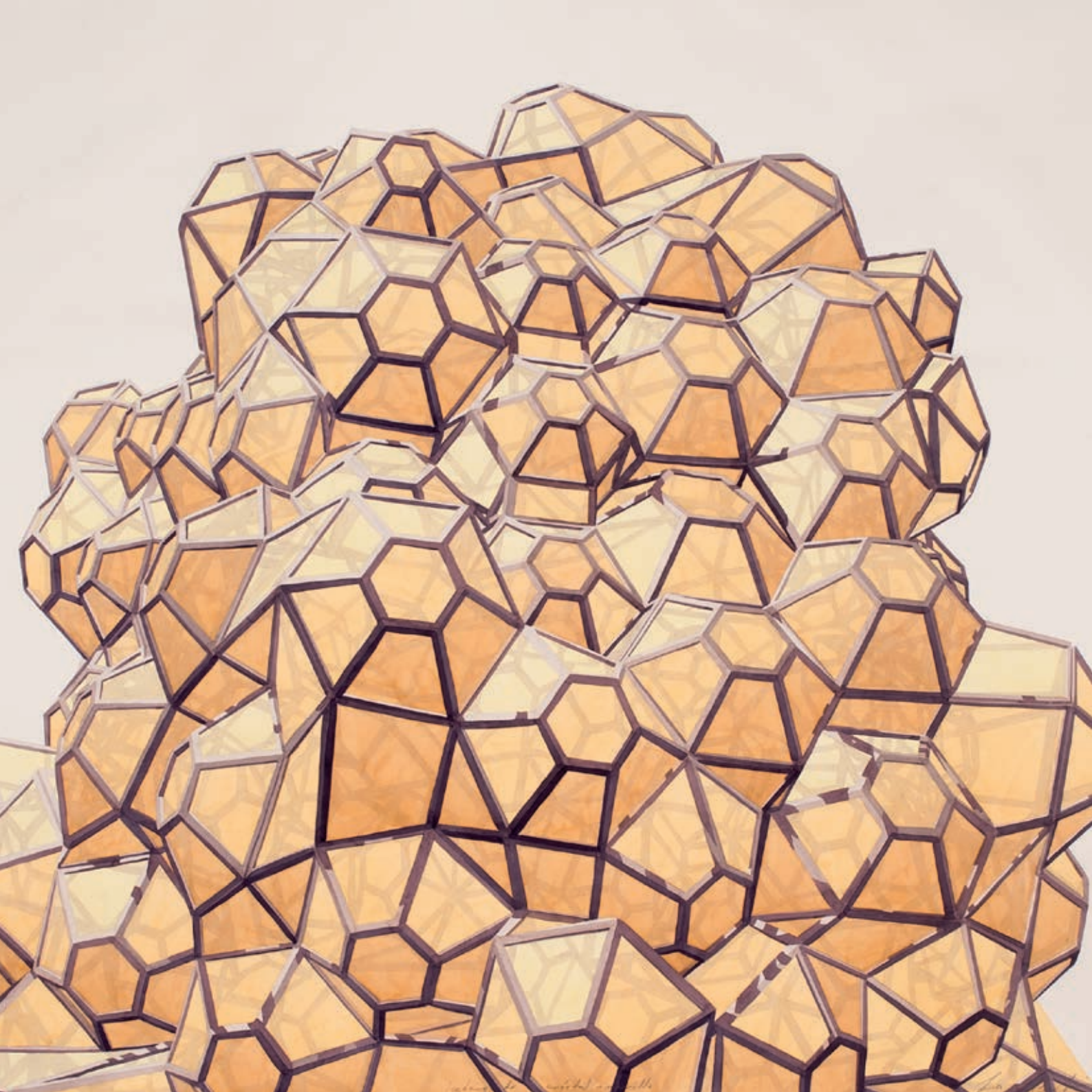














# LOS CARPINTEROS: HACIA UNA LECTURA EXPANDIDA

Andrea Pacheco y Claudia Segura

La lectura es un complejo proceso neurológico que se produce al interior de la psique y que permite comprender una serie de signos, portadores de información codificada a través de un lenguaje. La raíz etimológica de la palabra “leer” viene del griego arcaico: *legein*, que se traduciría como “recolectar”, y *logos*, que significa “pensamiento”. Así, leer sería el acto de “recolectar el pensamiento”.

Los seres humanos tenemos la capacidad de leer en un amplio sentido –no solo en el plano intelectual– cuando leemos palabras o imágenes. Podemos también “leer” cuerpos, “recolectar” emociones y otra clase de lenguajes de carácter sensorial, metafísico e intuitivo. Esta es la premisa en torno a la cual pivota el proyecto expositivo del colectivo cubano Los Carpinteros para NC-arte.

La pieza central de la exposición ha sido construida especialmente para este proyecto. Se trata de la octava versión de *Sala de lectura*, una obra que ha supuesto un auténtico modelo de investigación sobre las arquitecturas panópticas y sus connotaciones políticas y filosóficas, inspirada en el Presidio Modelo de Cuba. Construida en los años 20, en la Isla de la Juventud (antes Isla de los Pinos, en la parte suroccidental de Cuba), durante el régimen opresor de Gerardo Machado, el Presidio Modelo fue una réplica del Centro Correccional Stateville, en Estados Unidos. Consistía en un gran complejo arquitectónico, con capacidad para cinco mil hombres, que contaba con cinco edificios de planta circular, con una torre central desde donde los gendarmes podían reprimir cualquier desorden sin tener

que enfrentarse a los reclusos.

Las cárceles panópticas debían crear una sensación de “omnisciencia invisible” sobre los presos, tal fue su objetivo según su creador, el filósofo inglés Jeremy Bentham (1748-1832). Estas construcciones fueron pensadas como una solución económica para ejercer el poder de una minoría –los vigilantes– sobre una enorme mayoría –los presos– dentro de una estructura jerárquica, moralizante y estrictamente disciplinada. Para sus ideólogos, el Presidio Modelo debía destinarse a “reeducar” individuos de alta peligrosidad, a los deportados y a quienes manifestaran una ideología opuesta a la nación, es decir, desde su origen, este fue un centro de represión política al servicio del gobierno de turno.

Entre 1953 y 1955, Fidel Castro y una veintena de revolucionarios cumplieron condena allí bajo la dictadura de Fulgencio Batista. El periodista y escritor cubano Pablo de la Torriente Brau (1901-1936) relató, en su famoso libro *Presidio modelo*, el horror que albergaron los muros de estos edificios durante décadas: “Le quitaban la comida, el agua, todo alimento; teniéndolos en tormento hasta más de doce días. Si acaso no se moría lo llevaban a La Yana donde yo vi una mañana que asesinaron a cuatro, en aquel terrible antro de la bestia inhumana”<sup>1</sup>.

La literatura fue un bálsamo para soportar la violencia que se vivió en la isla. De la Torriente recibió decenas de escritos de



otros reclusos que relataban en verso sus padecimientos para ser incluidos en su libro. El mismo Castro y sus compañeros dedicaron los casi dos años de internamiento a estudiar, formaron un grupo de lectura dentro de la cárcel y una biblioteca para intercambiar libros.

Esta perversa relación entre violencia e ilustración, propia de la modernidad “adoctrinadora” de Europa occidental, trasplantada a América desde comienzos de la Colonia, es parte del sustrato ideológico tras la serie de arquitecturas panópticas que Los Carpinteros han dibujado y construido durante toda su carrera, desde su primera versión, *Biblioteca modelo*, en 1997.

Imaginar estos espacios como contenedores multifuncionales y abiertos al conocimiento

y a saberes diversos fue la manera que encontraron los artistas de anular su herencia traumática. La presente exposición busca ampliar este cambio de sentido para transformar una estructura originalmente opresora en un ágora donde tengan cabida diferentes epistemologías, de forma “desjerarquizada, amoral e indisciplinada”.

Este giro creativo lleva a reflexionar también sobre los múltiples edificios de control del pasado (cárceles, espacios de tortura, centros de concentración, manicomios, etc.) que hoy en día se han convertido en centros de arte y cultura. El proceso artístico introduce el factor afectivo, y sus dinámicas de relación entre artistas, curadores, educadores y público se transforman en un ente sanador y reparador que subvierte el uso original de estas “arquitecturas de la violencia”, en palabras de Eyal Weizman.

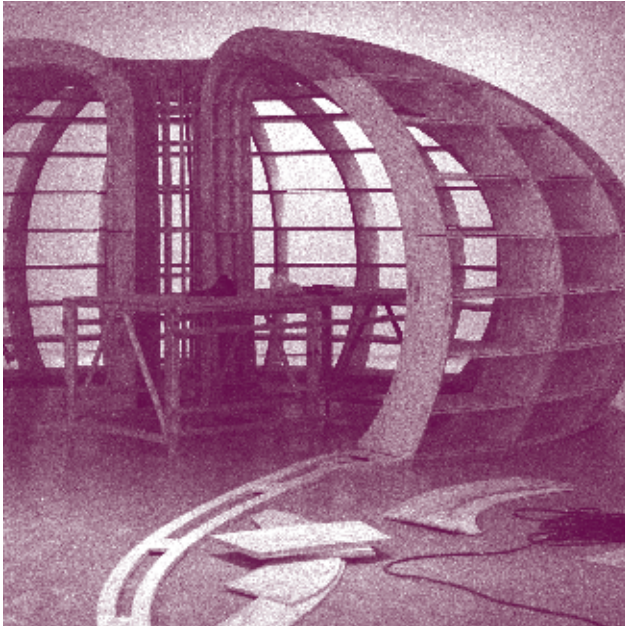
Junto a esta reconversión estructural, *Hacia una lectura expandida* propone activar el espacio expandiendo el concepto de lectura hacia nuevos territorios o, más bien, hacia nuevos y heterogéneos lenguajes, muchas veces desplazados por el pensamiento lógico y racional. El Programa de Mediación, que tendrá lugar al interior de esta *Sala de lectura*, propone a los visitantes ser parte de sesiones abiertas en torno a diferentes lenguajes dentro de un campo de conocimiento expandido. Estos encuentros públicos son liderados por grupos de estudio locales que se han organizado en tor-

no a cuatro categorías: *texto, cuerpo, espacio y objeto*.

El grupo de lectura de textos, compuesto por curadores y críticos, se centra en la práctica curatorial poniendo el acento en la investigación teórica del texto escrito. Artistas, performers y dramaturgos forman el grupo de lectura de cuerpos, donde se problematizan las dinámicas y lenguajes de la danza contemporánea tradicional para enunciar nuevas formas de entender el movimiento. La pesquisa en torno al objeto la lideran arquitectos, diseñadores y artistas sonoros que reflexionan sobre la ontología del objeto, con sus propiedades y particularidades. Por último, el grupo de lectura de espacios reúne a varios equipos educativos y mediadores de centros artísticos de Bogotá, quienes examinan el lugar en su totalidad tangible, holística y energética.

Atendiendo a estos cuatro tópicos, los grupos de estudio se conforman orgánicamente, en diálogo con las problemáticas de su propio contexto y ensayando otra clase de gobernanzas para tensionar también las jerarquías intrínsecas en todo centro cultural.

*Hacia una lectura expandida* suma, además, un valor histórico con particular relevancia para la ciudad de Bogotá. La Biblioteca Nacional de Colombia fue la primera biblioteca pública fundada en el continente americano en 1776. Junto al proceso educativo que tiene lugar en América Latina durante todo el siglo XX, la proliferación de espacios de lectura podría relacionarse también con la necesidad urgen-



te de crear y potenciar lo que entendemos por espacio público.

Efectivamente, el lugar público del civil en Bogotá aún es un sitio de paso: un espacio de tránsito para desplazarse de un punto a otro, lejos de poder ser habitado por todos los ciudadanos sin restricciones, ya sea por razones de seguridad o de urbanismo. Las bibliotecas se convierten entonces en sitios de reunión, en lugares de encuentro para la población civil, que puede hacer uso de ellas de forma práctica –ocupando el espacio y utilizando el material que estas ofrecen– y de

forma temporal –consumiendo el tiempo necesario que uno desee–.

La exposición que acoge NC-arte se presenta como un “artefacto de experimentación”, que busca dilatar los formatos curatoriales, la función de la práctica artística contemporánea y su mediación pedagógica. La arquitectura panóptica, es decir, el contenedor, es la razón de ser del mismo contenido que requiere ser activado por el público para permitir que la pieza multiplique sus significados y alcance lecturas, sin duda, expandidas.

Una serie de acuarelas, que representan modelos panópticos imaginarios, completa la muestra demostrando que la búsqueda de una arquitectura eficaz es otra de las utopías más hermosamente fallidas de la modernidad.

#### NOTA

1. Pablo de la Torriente Brau, *Presidio modelo*, Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2000, p., 153.

# LOS CARPINTEROS: TOWARDS AND EXPANDED READING

Andrea Pacheco y Claudia Segura

Reading constitutes a complex neurological process that begins on the inside of the psyche allowing us to understand a series of signs that carry codified information through a language. The etymological root of the word to “read” comes from the Ancient Greek: *legein*, which could be translated as “recollect”, and *logos* that means “thought”. Therefore, reading would be the act of “recollecting thought”. Human beings have the ability to read in a broad sense, not only at an intellectual level, when they read words or images; but it is also possible to “read” bodies, “recollect” emotions and other types of languages, from sensorial, to metaphysical and intuitive. This is the premise for the exhibition in NC-arte, by the Cuban collective Los Carpinteros.

The central piece of the exhibition was built especially for this project. It consists of the 8th version of *Reading Room*, a piece that

involved an in-depth investigation about pan-optical architectures and their respective political and philosophical connotations, inspired by Presidio Modelo de Cuba. Built in the 1920’s in Isla de la Juventud (Isle of Youth, formerly known as Isla de los Pinos (Island of the Pine trees), located in the southwestern part of Cuba) during the oppressive régime of Gerardo Machado, Presidio Modelo constituted a replica of Stateville Correctional Centre, in the United States. It consisted of a big architectural complex, prepared to receive five thousand inmates. It included five buildings of circular plan, each containing a central tower from where the guards could repress any attempt of misbehavior, without having to face the prisoners closely. The pan-optical prisons, originally, intended to create a feeling of “invisible omniscience” over



its prisoners, according to their creator, the English philosopher Jeremy Bentham (1748-1832). They were conceived as an economical solution that allowed a minority - the guards - to exercise power over a huge majority - the prisoners - inside a hierarchical, moralizing and strictly disciplined structure. According to its ideologists, Presidio Modelo aimed to “re-educate” highly dangerous individuals, the deported and all of those who were believed to stand for a different ideology than the nation’s - since its birth, it represented a center for political repression at service of the in force government.

Between 1953 and 1955, Fidel Castro and around twenty other revolutionaries served time in this place, under Fulgencio Baptis-

ta’s dictatorship. The Cuban journalist and writer Pablo de la Torrent Brau (1901-1936), reported in his famous book “Presidio Modelo”, the horror lived inside this building’s walls for decades: “They took our food, our water, everything; they would torture us for more than twelve days in a row. If one, by chance, didn’t die they would take him to La Yana where I saw first-hand in one morning four man being murdered, on that terrible den of the inhuman beast”.<sup>1</sup> Literature functioned as a balm to endure the violence of Presidio Modelo. De la Torriente received dozens of writings from inmates meant to be included in his book; these testimonials told their suffering in verse form. Castro and his companions dedicated the two years spent behind bars, to reading and studying intensively and created a library for the inmates inside the prison.

This perverse connection between violence and illustration, commonplace of the “indoctrinating” Western European modernity, translated to America since the beginning of colonialism and assumes an important role behind the ideology of the series of panoptical architectures that Los Carpinteros drew and built throughout their entire career, since its first version, *Biblioteca Modelo (Model Library)*, in 1997. To imagine these spaces as multifunctional containers, opened to different kinds of knowledge and wisdom, was the way the artists found for dealing with its traumatizing heritage. The current exhibition seeks to



widen this shift in meaning, to transform an originally oppressive structure into an agora, where different epistemologies meet, in a “non-hierarchical, amoral and undisciplined” way. This creative turn leads to reflecting also about the multiple buildings from the past that used to be centered around control (prisons, places of torture, concentration camps, asylums etc.) that have been turned into artistic and cultural centers. The artistic process induces an affective side and the dynamics it generates between artists, curators, educators and the public, help making the turn into a place for healing, subverting the original intent of these “architectures of violence”, in the words of Eyal Weizman.

Together with this structural reconversion,

*Towards an expanded reading* proposes to activate the space, expanding the concept of reading to territories, or in other words, expanding it towards new and heterogeneous languages, often dismissed by logical and rational thinking. The mediation program, which will occupy the inside of this *Reading Room*, proposes visitors to take part in open sessions around different languages inside a field of expanded knowledge. These public encounters are led by local study groups organized around four categories: *text, body, space and object*. The group of texts reading, composed by curators and critics, focuses on the curatorial practice, with emphasis on the theoretical investigation of the written text. Artists, performers and play writers integrate the group of body reading, where the dynamics and languages of contemporary traditional dance are problematized, searching to enunciate new ways of understanding movement. The research around the object is led by architects, designers and sound artists that reflect about the object’s ontology, taking into account its properties and particularities. Finally, the group of space reading gathers several educational and mediation teams from different artistic centers of Bogota, who will examine the place in its tangible, holistic and energetic totality. Taking into account these four topics, the study groups organize themselves organically, in dialog with the problematics of their own context and rehearsing a different dynamic of organization, seeking

to question also the hierarchies inherent in every cultural center.

*Towards an expanded reading* is also particularly relevant to the city of Bogota, in historical terms. La Biblioteca Nacional de Colombia was the first public library founded in the American continent in 1776. Together with the educational process that took place in Latin America during the entire 20th century, the proliferation of places for reading could also be related to the urgent need to create and allow what we understand as the public space. Unquestionably, the public space of the citizen in Bogotá is still a walking space: a space of transit, to relocate from one place to another, far from allowing occupancy by its citizens without restrictions, be this for reasons of security or urban planning. Libraries became, consequently, places for gatherings among the population.

The exhibition currently shown inside NC-arte, presents itself as an “artifact of experimentation”, that searches to dilate simul-

taneously curatorial formats, the function of contemporary artistic practice and its pedagogical mediation.

Panoptical architecture, meaning in this case, the container, constitutes the reason of existence of the content itself, which requires activation by the public, allowing the piece to multiply its significances, reaching, indeed, expanded readings. A series of watercolors that represent imaginary panoptic models, complete the exhibition showing that the search for an efficient architecture is another of the most beautifully failed utopias of modernity.

#### NOTE

1. Presidio Modelo. Pablo de la Torriente Brau. Ediciones La Memoria. Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau. La Habana, 2000. Page, 153.



SOBRE EL GESTO.  
SALA DE LECTURA.  
LOS CARPINTEROS

Lucrecia Piedrahita

La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta. Es decir, el gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano.

Giorgio Agamben



El final de *La náusea*, de Sartre, anuncia dos elementos. El primero es un hombre que entiende su vida desde este mero existir, es decir, no posee ideas de una vida después de la muerte. Los valores, como el amor, son obsoletos para él. Su vida es percibida como un mero devenir en el ahora, y tal concepción lo llena de dudas. Ante esta situación, y ese es el segundo elemento, busca en la escritura una forma de rehabilitar su vida. Novelar su vida, es decir, concebir una relación arte y vida, se le presenta como una forma de salvación:

Un libro. Una novela. Y la gente leería esa novela y diría: la escribió Antoine Roquentin, un individuo pelirrojo que se arrastraba por los cafés; y pensarían en mi vida como yo pienso en la de esa negra: como en algo precioso y semi-legendario. Un libro. Naturalmente, al principio solo sería un trabajo aburrido y fatigoso; no me impediría existir ni sentir que existo. Pero llegaría un momento en que el libro estaría escrito, estaría detrás de mí y pienso que un poco de su claridad caería sobre mi pasado. Entonces quizá pudiera, a través de él, recordar mi vida sin repugnancia. (Sartre, 289)

Lo anterior resultó ser una especie de indicio al preguntarme ¿cómo es la arquitectura que disemina en partículas el espacio de lectura, de reunión, que plantea el colectivo Los Carpinteros?, ¿cómo los artistas cartografiaban el terreno de la lectura desde los espacios panópticos, específicamente desde el Presidio Modelo de Cuba? En ambos cuestiona-

mientos subyace la comprensión de las acciones humanas.

En el referente de la prisión cubana que observan los artistas, encuentran que desde allí se formó, por parte de los reclusos, una biblioteca como refugio. Así, Los Carpinteros piensan su *Sala de lectura* como un espacio de inmersión para el visitante, desde la práctica del intercambio de textos y el diálogo compartido para producir un objeto de cultura modelado por la fuerza y la potencia del gesto, en los términos que plantea Giorgio Agamben, quien encuentra en el gesto una medida por medio de la cual comprender las acciones humanas; el gesto como una necesidad a través de la cual el ser humano logra una expresión.

Esto es precisamente lo que entregan Los Carpinteros: modelan el edificio icónico de la prisión, del panóptico como expresión de la infamia que se rebela contra los estándares establecidos, mediante un ejercicio de maquetación a escala de una sala de lectura. En la galería también se exhiben, a manera de un vídeo-ensayo, las imágenes de la prisión, para transformar el lugar a través del gesto del arte y convertirlo en un espacio de encuentro y de implicación activa de la creación mediante un *environment*.

Así se exponen dos temporalidades transfiguradas por el agenciamiento del arte y lo político a través del gesto y su carácter dinámico, un gesto que expresa un algo más, que implica la posibilidad de movimiento, es de-

cir, de expresión.

Los Carpinteros instauran la discursividad del diálogo y el intercambio en su *Sala de lectura*, y ese instaurar un discurso es lo que se entiende como darle gesto al acto creativo.

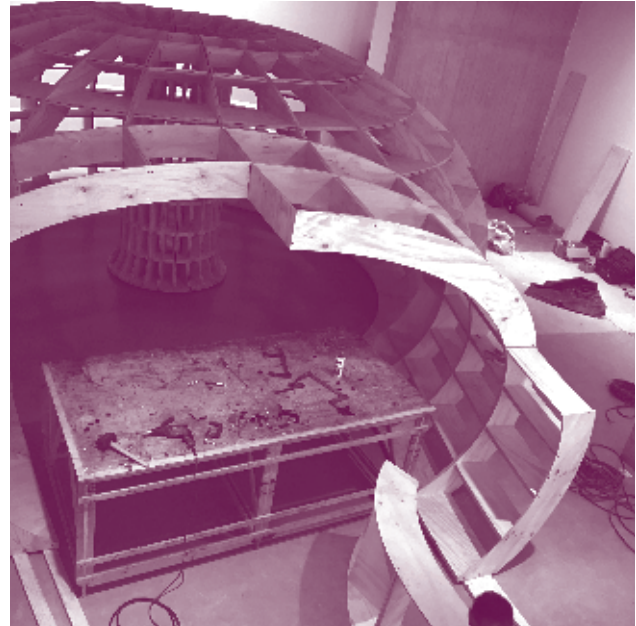
Un espacio  
no puede borrar a otro,  
pero puede arrinconarlo.  
También los espacios ocupan un lugar,  
en otra dimensión que es más que espacio.

Hay espacios con una sola voz,  
espacios con muchas voces  
y hasta espacios sin ninguna,  
pero todo espacio está solo,  
más solo que aquello que contiene.

Aunque todo espacio  
se confunda al fin con todo espacio.  
Aunque todo espacio  
sea un juego imposible,  
porque nada cabe en nada.

Roberto Juarroz

El lenguaje es la forma en que el hombre pone en juego sus propias realidades, de ahí el acierto de las curadoras Andrea Pacheco y Claudia Segura al dotar de contenido performático la *Sala de lectura* de Los Carpinteros en su mediación con los diferentes públicos: *texto, cuerpo, espacio y objeto*. Lenguajes espaciales, orales, auditivos que se instalan en el *environment*



para recorrer el lugar, habitarlo, resistir desde ese espacio-biblioteca, espacio-frontera, que se puebla de aglomeraciones y disoluciones en que los objetos se fragmentan, se desdoblan y se dispersan. Imágenes que, más allá de lo visible y de lo decible, se ofrecen como signos de hospitalidad en tanto recuperan la memoria y el olvido, en tanto son poseedoras de sentido.

Es en ese constante accionar, en ese generar el gesto que crean Los Carpinteros, donde el espectador se relaciona con las prácticas de la lectura y sus derivas para convertir la galería en un dispositivo de pensamiento, en un objeto teórico que se espacializa entre la arquitectura y el *environment*. Tiempo y espacio representan la contemporaneidad de la obra,



experiencia del lugar como signo de acogida y práctica de hospitalidad.

El espacio creado por Los Carpinteros constituye una huella documental que da cuenta de la capacidad de recordar del hombre y, al mismo tiempo, de su capacidad de olvido, en palabras de Hanna Arendt, un uso ético del olvido.

Sala de lectura impulsa a vigilar, distinguir y rastrear al que se identifica en territorio, cultura, paisaje y lenguaje.

de nuevo transfigurada por el gesto. El gesto es, como ya lo anuncia el epígrafe de este texto, la forma por excelencia como el hombre se asume y se soporta.

*Sala de lectura* es la descripción de un recuerdo traumático –superado por la conjunción entre el arte y la arquitectura–, de un eco traído de nuevo al espacio museográfico para convocar alrededor de la lectura y la conversación, para implicar al visitante, al caminante, no solo sensorial, sino físicamente, y vivir la

ON GESTURE  
READING ROOM.  
LOS CARPINTEROS

Lucrecia Piedrahita

“What characterizes gesture is that in it there is neither production nor enactment, but undertaking and supporting. In other words, gesture opens the field of *ethos* as the most fitting sphere of the human.”

Giorgio Agamben



The end of *Nausea* by Sartre announces two elements. The first is a man that understands his life as his mere existence; that is, he has no ideas about life after death. Values such as love are, for him, obsolete. His life is perceived as a mere becoming in the now, and such a conception fills him with doubt. Faced with this situation -and that is the second element- he seeks, through writing, a way to rehabilitate his life; to novelize his life; that is, the conception of a relationship between art and life is presented as a way of salvation:

A book. A novel. And people would read that novel and say: it was written by Antoine Roquentin, a red-haired individual who crawled through the cafes; and they would think of my life as I think of the life of that black woman: as something precious and semi-legendary. A book. Naturally, at the beginning it would only be a boring and tiring work; it would not prevent me from existing or feeling that I exist. But there would come a time when the book would be written, it would be behind me and I think a little of its lucidity would fall on my past. Then maybe through it I could look back on my life without disgust. (Sartre, 289)

The above text turned out to be a kind of indication, when I asked myself: what is the architecture that disseminates in particles the reading venue, the meeting place set up by the Los Carpinteros organization? How do the artists map out the reading environment based on panoptical spaces, specifically on the

Presidio Modelo in Cuba? Underlying both questions is the understanding of human actions. In terms of the Cuban prison observed by the artists, they find that a prison library was fashioned as a refuge by the inmates. Thus, Los Carpinteros think of their *Reading Room* as a space of immersion for the visitor, based on the practice of exchanging texts and sharing dialogue in order to produce a cultural object modeled by the force and power of the gesture, in the terms proposed by Giorgio Agamben, who finds in the gesture a means to understand human actions; the gesture as a necessity through which human beings achieve an expression. This is precisely what Los Carpinteros present: they model the iconic building of the prison, of the panopticon, as an expression of the infamy that is revealed against the established standards, by means of a scaled mock up model of a reading room. In the gallery, the images of the prison are also exhibited as a video-essay, to transform it, through a gesture of art, into a place of encounter and active involvement of creation through an *environment*.

Thus, two temporalities transfigured by the agency of art and politics are exhibited by means of the gesture and its dynamic character, a gesture that expresses something else, and implies the possibility of movement, that is, expression.

Los Carpinteros establish the discursivity of dialogue and exchange in their *Reading Room*;



and establishing a discourse is what is understood as awarding gesture to the creative act.

A space  
Cannot erase another,  
But it can corner it.  
Spaces also occupy a place,  
In another dimension that is more than space.

There are spaces with only one voice,  
Spaces with many voices  
And even spaces without any,  
But every space is alone,  
Much more alone than what it contains

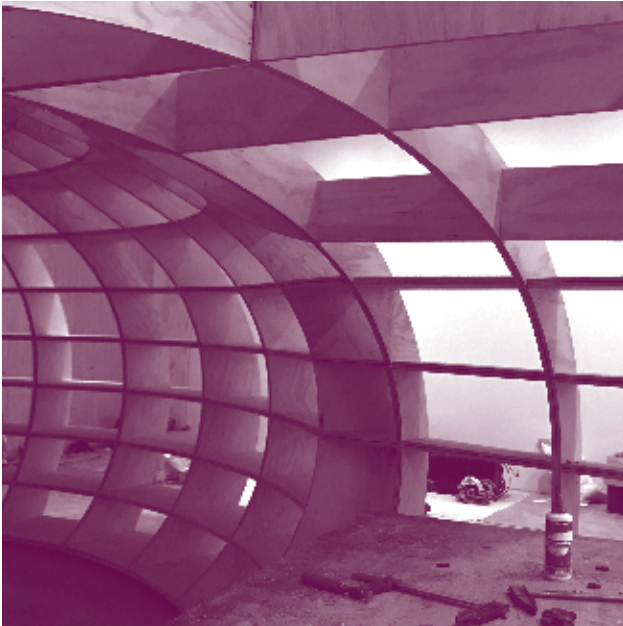
Although every space  
Merges in the end with all space  
Although every space  
Is an impossible fit  
Because nothing fits into anything  
Roberto Juarroz

Language is the way man puts into his own realities play; hence the soundness of the curators Andrea Pacheco and Claudia Segura in providing performative content the *Reading Room* of Los Carpinteros in their mediation with different audiences: *text, body, space and object*. Spatial, oral, auditory languages that are installed in the environment to travel throughout the place, to inhabit it, to resist within that space-library, space-frontier, populated by agglomerations and dissolutions, where objects are fragmented, unfold and disperse. Images that,



beyond the visible and the speakable, are offered as signs of hospitality as they recover memory and forgetfulness in as much they are possessors of meaning.

It is in this constant enactment, in generating the gesture created by Los Carpinteros, where the viewer is engaged with the practices of reading and their derivatives in order to turn the gallery into a thinking device, into a theoretical object that is spatialized between architecture and the *environment*. Where time and space represent the contemporaneity of the work, again transfigured by the gesture. The gesture is, therefore, as previously stated in the epigraph of this text, the way par excellence where man comes to terms and is supported.



*Reading Room* is the description of a traumatic memory surpassed by the concurrence of art and architecture, of an echo brought back to the museographic space to summon the viewer to reading and conversation, to involve the visitor, the wanderer, not only in sensory terms but physically and to live the experience of the place as a sign of welcome and a practice of hospitality.

The space created by Los Carpinteros constitutes a documentary imprint that accounts for man's capacity to remember and, at the same time, for his ability to forget; in the words of Hanna Arendt: -an ethical use of oblivion-.

*Reading Room* drives one to monitor, distinguish and track whoever is identified in terms of territory, culture, landscape and language.



# ¿CÓMO LEER UNA SALA DE LECTURA?

Localice la Sala de Lectura y colóquese en frente a una distancia cómoda. Resista la tentación de observar las estanterías y concentre su mirada en el hueco que genera el entramado de madera. Fije su mirada en el vacío que aparece al fondo de la estructura y deje fluir sus pensamientos. Reprima por un momento su sentido de la lógica y permítase la anarquía mental. Levante el pie y contraiga la rodilla para iniciar un paseo distendido al interior de la Sala de Lectura. Deje que su mirada recorra la arquitectura con un dinamismo relajado, mientras su cuerpo se desplaza con la agilidad de un bailarín, la curiosidad de un explorador y la delicadeza de un restaurador. Siga las instrucciones que se presentan a continuación, permitiéndose varios minutos para cada una de ellas.

## (Leer) el cuerpo

Las palmas de las manos están relajadas, con las puntas de los dedos enfocadas hacia el suelo. Los hombros están laxos, el cuello aflojado y la lengua reposa suavemente dentro de la boca. Solo las piernas que sostienen la columna están en acción, moviéndose lentamente a través de la Sala de Lectura. En el momento que guste deténgase y decida si quiere sentarse, acostarse, ponerse de puntillas, retorcer el cuerpo o simplemente seguir erguido. Levante una mano entre usted y la estantería de la Sala de lectura. Balancee el torso hacia atrás y hacia adelante y alcance uno o varios libros. Déjese guiar por la intuición de su cuerpo para seleccionar los volúmenes. Acarícelos e imagine el material del que están hechos.

### (Leer) el objeto

Una vez con el libro o los libros en la mano, ayúdese de las falanges de la otra mano para acercar el objeto hacia su nariz.

Huélalo con cuidado, respetando su integridad y preguntándose por la trayectoria vital de ese ser inanimado. Repare en sus texturas, en su diseño y en las sensaciones que le provoca su manipulación. Suba y baje sus ojos, mantenga las fosas nasales abiertas y los oídos pendientes del ruido que se propulsa con cada una de sus acciones. Finalmente ábralo aleatoriamente y repita el movimiento hasta que logre sentirse a gusto con lo que le ofrece ese objeto en sus manos.

### (Leer) el texto

Deposite sus ojos sobre los signos negros que aparecen impresos en la página que acaba de abrir. Dedíquele unos segundos al deleite que provocan sus formas sinuosas sobre el papel. ¿Puede ver el dibujo que construyen las letras y sus márgenes? En este preciso momento se produce el encuentro con el texto y usted decide si quiere o no descifrar lo que lee y a través de qué metodologías. Repita esta frase mientras resuelve qué hacer: “Admiten

que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz.” J. L. Borges, La Biblioteca de Babel. Nuevamente, déjese gobernar por la intuición.

### (Leer) el espacio

Alce la mirada y de una vuelta sobre sí mismo entendiendo que forma parte de un todo espacial que lo contiene. Observe cómo la gente a su alrededor deviene parte del contenedor que a usted lo sostiene y para su sorpresa todos pueden verse aunque no tocarse. Mire más allá de los libros, más allá de las estanterías de madera, más allá del panóptico que forman, más allá de los muros de concreto que lo rodean, más allá de la luz que se cuele por las ventanas, más allá del alcance de su vista.

Lance las dos manos sobre sus ojos, la parte inferior de estas descansa sobre sus pómulos. Sin poder ver, siga leyendo más allá del cuerpo, del objeto, del texto y del espacio. Convierta el universo en una sala de lectura(s) infinita(s).

## HOW TO READ A READING ROOM?

Find the Reading Room and stand in front of it at a comfortable distance. Resist the temptation to look at the shelves and focus your attention on the space that the wooden framework creates. Fix your gaze on the void that appears at the bottom of the structure and let your thoughts flow. Suppress for a moment your sense of logic and allow yourself mental anarchy.

Raise your foot and contract your knee to start a relaxed walk inside the Reading Room. Let your gaze travel over the architecture with unperturbed dynamism, while your body moves with the agility of a dancer, the curiosity of an explorer and the delicacy of a restorer. Follow the instructions below, allowing several minutes in each case.

### (Read) the body

The palms of the hands are relaxed, with the tips of the fingers pointed towards the floor. The shoulders are relaxed, the neck loosened and the tongue rests softly inside the mouth. Only the legs that support the backbone are in action, moving slowly through the Reading Room. Whenever you like, stop and decide if you want to sit, lie down, stand on tiptoes, twist your body or just remain upright. Raise one hand between you and the bookshelf of the Reading Room. Swing your torso back and forth and reach out for one or more books. Let yourself be guided by your body's intuition to select the volumes. Stroke them and imagine the material they are made of.

### (Read) the object

With the book or the books in hand, help yourself with the phalanges of the other hand to bring the object towards your nose. Smell it with care, respecting its integrity and wondering about the life path of that inanimate being. Notice its textures, its design and the sensations that your manipulation provokes. Raise and lower your eyes, keep your nostrils open and your ears aware of the noise propelled by each of your actions. Finally, open it randomly and repeat the movement until you feel comfortable with whatever that object in your hands offers you.

### (Read) the text

Pose your eyes on the black signs that appear printed on the page you just opened. Devote a few seconds to the delight caused by their sinuous shapes on the paper. Can you see the drawing that the letters and their margins create? At this precise moment the encounter with the text takes place and you must decide whether or not you want to decipher what you read and through what methodologies. Repeat this phrase while you decide what to do: “They acknowledge

that the inventors of the writing imitated the twenty-five natural symbols, but they maintain that this application is casual and that books mean nothing in themselves. That opinion, we will see, is not entirely fallacious.” J. L. Borges, *La Biblioteca de Babel*. Again, let yourself be governed by intuition.

### (Read) the space

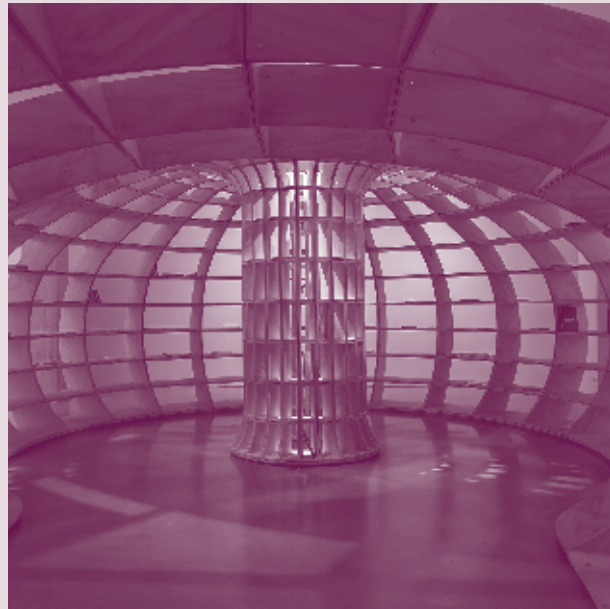
Look up and turn around, understanding that you are part of a spatial whole that contains you. Watch how the people around you become part of the container that holds you, and to your surprise, how everyone can see one other although they cannot touch. Look out beyond the books, beyond the wooden shelves, beyond the panopticon they form, beyond the concrete walls that surround it, beyond the light that filters through the windows, beyond the reach of your sight.

Throw both hands over your eyes; the bottom of your palms rests on your cheekbones. Without being able to see, keep reading beyond the body, the object, the text and the space. Turn the universe into an infinite reading room.





BIOGRAFÍA  
BIOGRAPHY



## Los Carpinteros

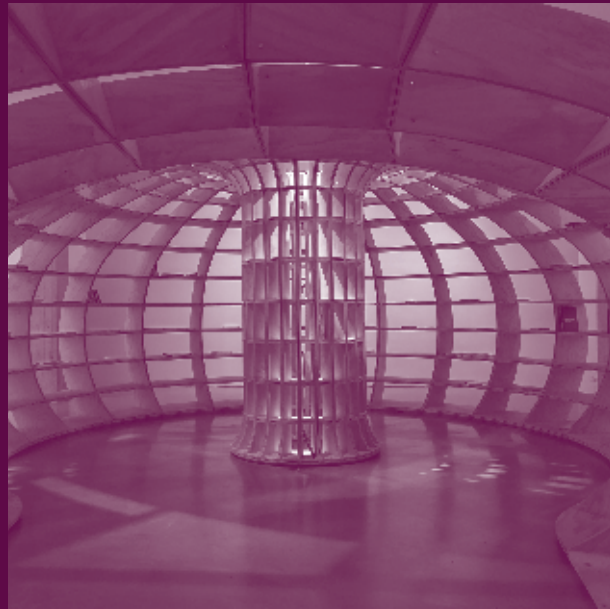
Marco Antonio Castillo Valdés b. 1971

Dagoberto Rodríguez Sánchez b. 1969

El colectivo artístico radicado en La Habana, Los Carpinteros, han creado algunas de las obras más importantes que han emergido en América Latina en las últimas décadas.

Formado en 1992 en el Instituto Superior de Arte de La Habana (Marco Castillo, Dagoberto Rodríguez y, hasta su partida en Junio de 2003, Alexandre Arrechea) Los Carpinteros adoptaron su nombre en 1994 y de esta forma renunciaron a la noción de autoría individual remitiéndose a una antigua tradición gremial de artesanos y trabajadores calificados. Interesados en la intersección entre el arte y la sociedad su obra se encuentra entre el conceptualismo, el activismo y el formalismo. Combinando la arquitectura, el diseño y la escultura su obra emplea recursos como el humor y la ironía para hablar de temas medulares del arte, la política y la sociedad. Su trabajo se encuentra en el límite de lo funcional y lo no funcional tomando como punto de partida el mundo físico y generando, a partir de construcciones o elementos arquitectónico, espacios totalmente irreales. A menudo sus piezas generan tensiones a partir de las contradicciones que se establecen entre los objetos y su función así como su practicidad y su inutilidad. La acuarela forma una parte muy importante dentro de su trabajo creativo, es una manera de colaborar, registrar y revisar sus ideas. Muchas veces reflexionan en torno a una fantasía de una posible situación conceptual.

La obra de Los Carpinteros forma parte de importantes colecciones públicas y privadas como Los Angeles County Museum of Art; Museum of Modern Art, New York; Guggenheim Museum, New York; Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Thyssen-Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena; Daros Latinoamérica Collection, Zurich; el Centro Cultural Arte Contemporáneo, Ciudad de México, y el Museum of Fine Arts, Houston. Han sido objeto de exposiciones individuales en todo el mundo, en instituciones como Matadero, Madrid, España; Kunstverein Hannover, Alemania; Kunstmuseum Thun, Suiza; Faena Arts Center, Buenos Aires, Argentina, y Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Mallorca, España. Han participado en exposiciones en el New Museum, New York; MoMA PS1, New York; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Art in General, New York; Artists Space, New York; Arizona State University, Phoenix, Arizona; Hayward Gallery, Reino Unido, y Helsinki Art Museum, Finlandia; Parasol Unit, Londres, Faena Arts Center, Miami, Florida; MARCO, Monterrey; MUAC, DF, México, Centro Cultural Banco do Brasil, Sao Paulo, Belo Horizonte, Brasilia y Rio de Janeiro; Museo de Arte Miguel Urrutia del Banco de la República, Colombia; entre otras. Los Carpinteros están actualmente representados por Sean Kelly Gallery, New York; Galeria Fortes Vilaça, São Paulo; Ivorypress, Madrid; Galerie Peter Kilchmann, Zurich; Galería Habana, en La Habana y KOW, Berlín.



## LOS CARPINTEROS

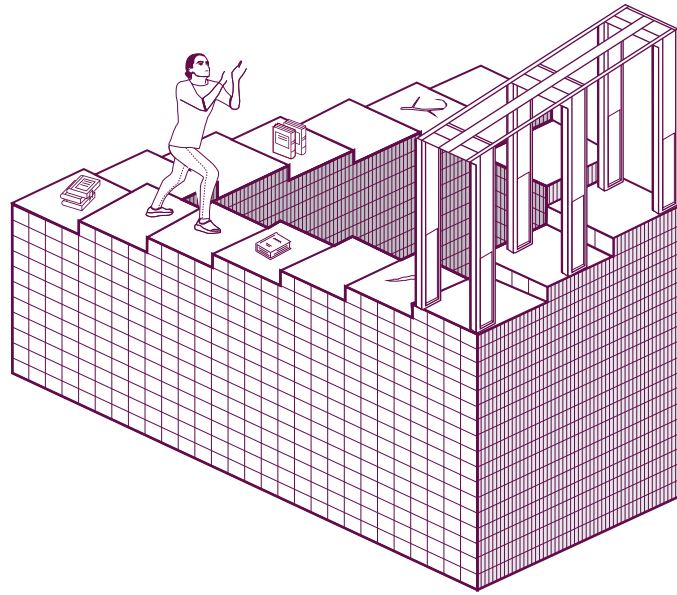
MARCO ANTONIO CASTILLO VALDÉS B. 1971

DAGOBERTO RODRÍGUEZ SÁNCHEZ B. 1969

The art collective based in Havana, Los Carpinteros, has created some of the most important artworks that emerged in Latin America during the last few decades. Formed in 1992, at Instituto Superior de Arte de La Habana (Marco Castillo, Dagoberto Rodríguez and, until June 2003, Alexandre Arrechea), Los Carpinteros adopted their name in 1994 intending to let go of the notion of individual authorship and simultaneously as tribute to an ancient tradition of artisans and qualified workers. They are mainly interested in the interception between art and society and in their works conceptualism, activism and formalism meet. Combining architecture, design and sculpture, their work makes use of humor and irony as tools to talk about important issues such as art, politics and society. Blurring the lines between functionalism and the non-functional, assuming the physical world as a starting point, from constructions and architectural elements completely unrealistic spaces are generated. Frequently, their pieces reflect tensions and contradictions that occur between objects and their functions and between practicality and uselessness. Watercolors assume a very important role within their creative practice, allowing collaboration, registration and revision of ideas, often fantasizing around possible conceptual situations.

Los Carpinteros' works integrate important public and private collections such as Los Angeles County Museum of Art; Museum of Modern Art, New York; Guggenheim Museum, New York; Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Thyssen-Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena; Daros Latinoamericana Collection, Zurich; Centro Cultural Arte Contemporáneo, Ciudad de México, and Museum of Fine Arts, Houston. They have been the subject of individual exhibitions around the world in institutions such as Matadero, Madrid, Spain; Kunstverein Hannover, Germany; Kunstmuseum Thun, Switzerland; Faena Arts Center, Buenos Aires, Argentina, and Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Mallorca, Spain. They have participated in exhibitions in the New Museum, New York; MoMA PS1, New York; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Art in General, New York; Artists Space, New York; Arizona State University, Phoenix, Arizona; Hayward Gallery, United Kingdom, and Helsinki Art Museum, Finland; Parasol Unit, London, Faena Arts Center, Miami, Florida; MARCO, Monterrey; MUAC, DF, Mexico, Centro Cultural Banco do Brasil, Sao Paulo, Belo Horizonte, Brasilia and Rio de Janeiro; Museo de Arte Miguel Urrutia del Banco de la República, Colombia; amongst others.





PROYECTO EDUCATIVO

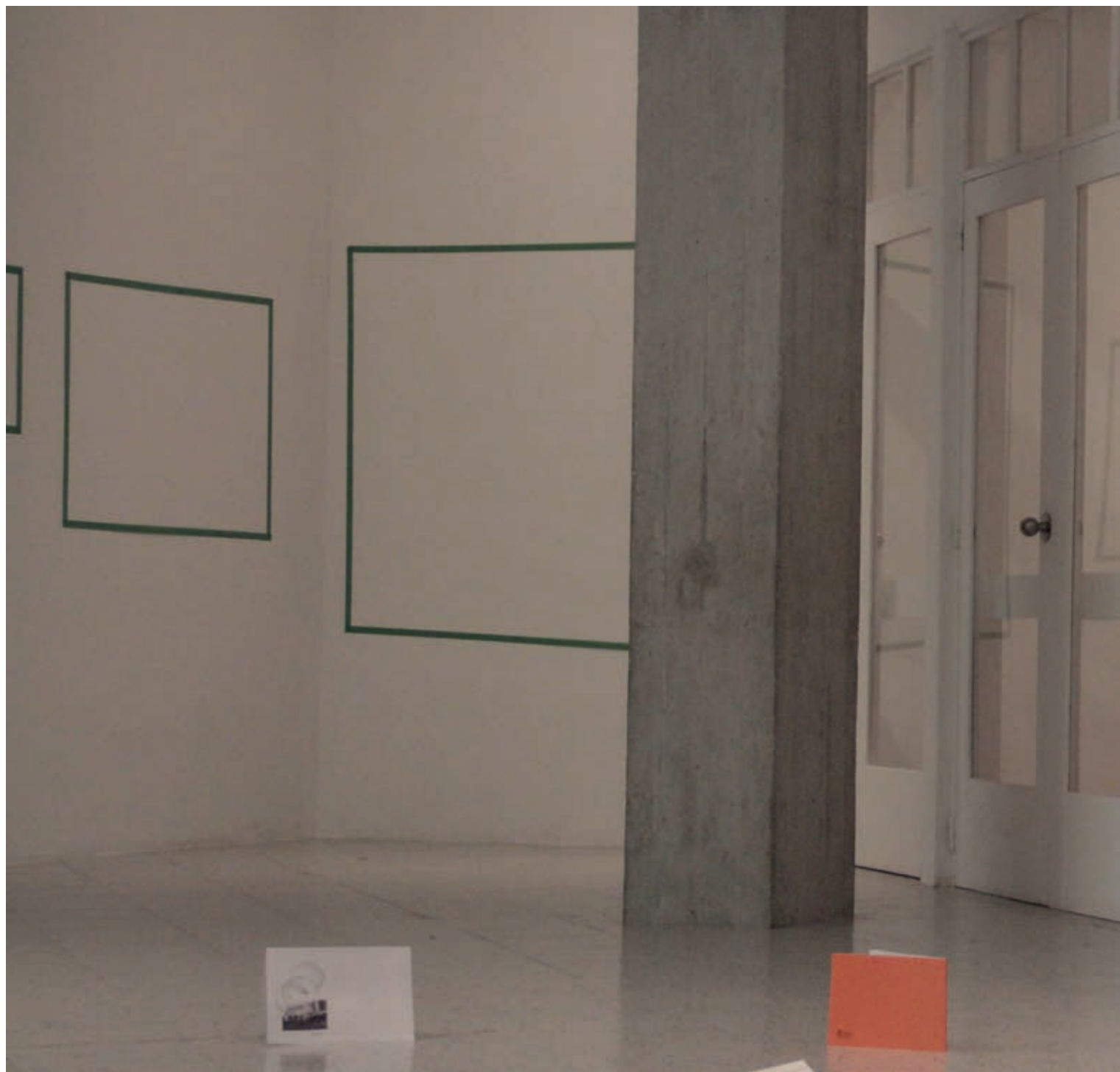






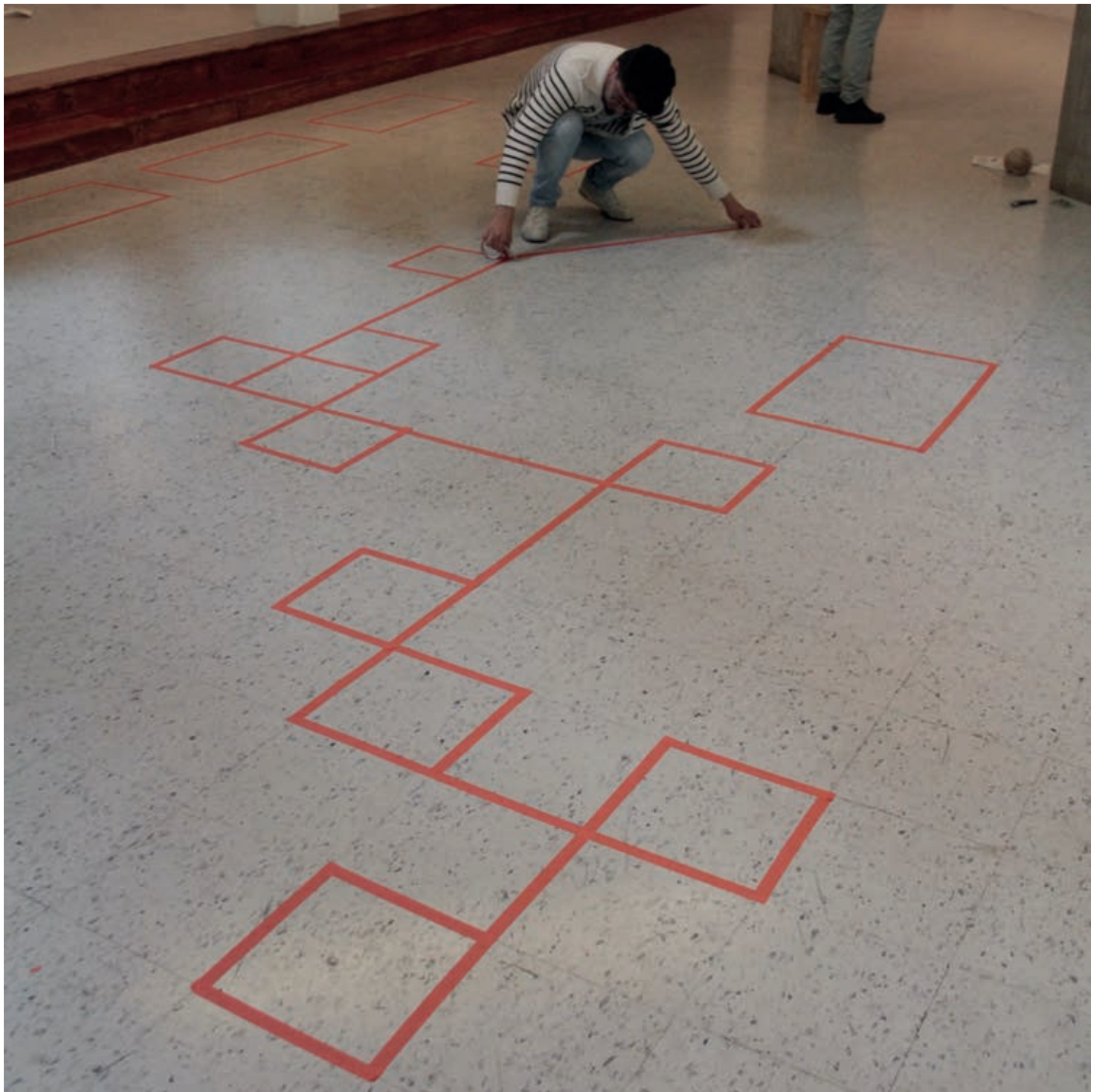








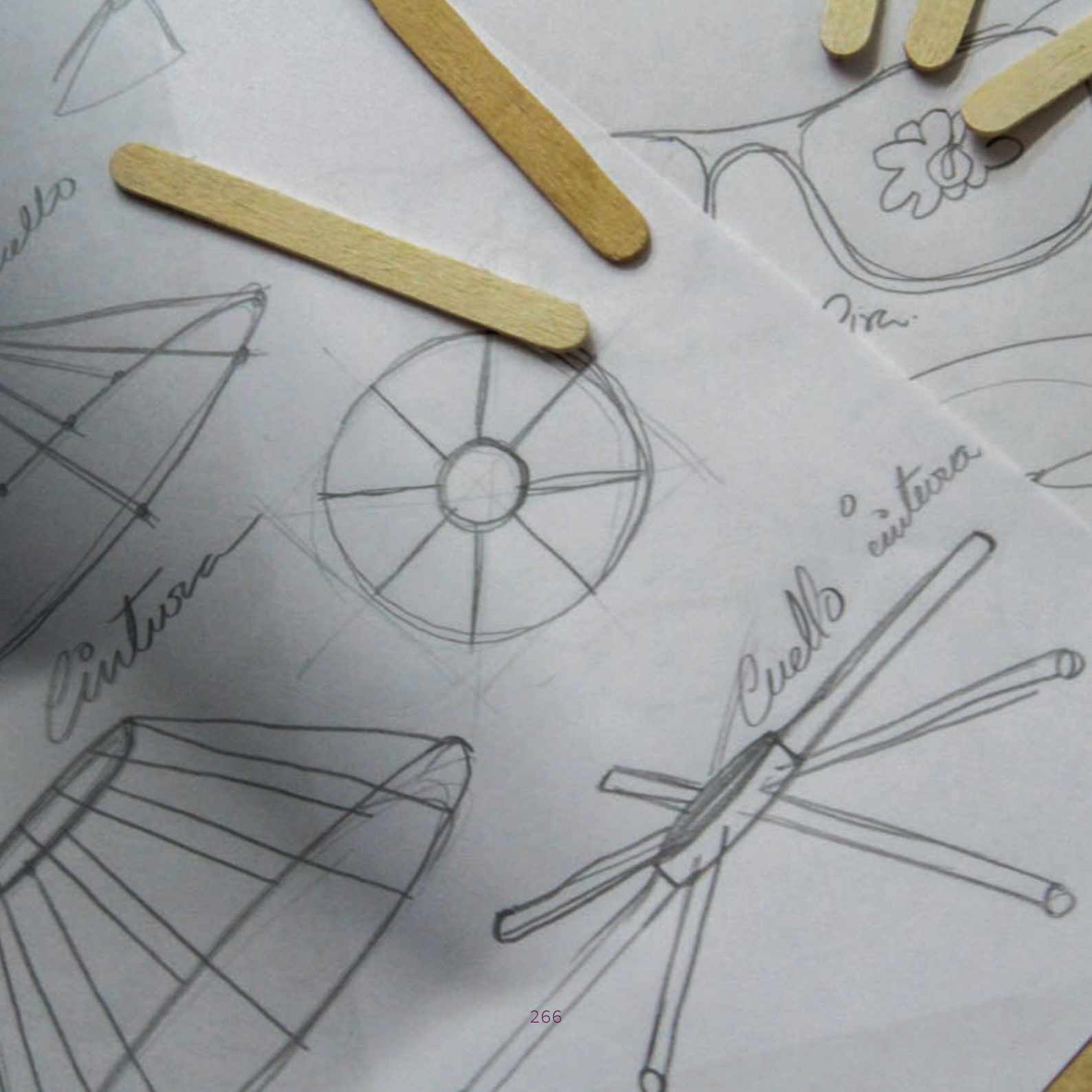












elto

rim.

Cintura

Cuello  
Cintura

## MEDIAR DESDE OTROS PUNTOS DE PARTIDA

Es necesario desarrollar una pedagogía de la pregunta.  
Siempre estamos escuchando una pedagogía de la respuesta.

Paulo Freire

Caridad Botella

Responsable del Proyecto Educativo

A comienzos de este año tuvo lugar un momento muy inspirador en las jornadas “Hábitos de aprendizaje. Desafíos en común”, organizadas por el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). En una de las ponencias, Daina Leyton, responsable de Educación en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, habló de la mediación desde otra percepción, desde los sentidos –el oído, el gusto o el tacto–, en contraposición a la mediación centrada en la primacía de la vista.

Leyton hablaba de una mediación muy específica para público discapacitado; su planteamiento, y las actividades que hacen en el museo para este segmento de la población, hicieron mella en todos los asistentes al congreso. Tanto es así que, en el mismo evento, al día siguiente, la educadora e investigadora brasileña Mônica Hoff apagó la luz del espacio para diri-

gir una serie de preguntas al público. Así se pudo experimentar lo que significa hablar en la oscuridad como potenciadora de voces, sin el limitante de ver quién nos mira, quién es testigo o quién juzga. Sin la luz, el cuerpo se centra en percibir los sonidos, el contenido de la voz, sin distracciones. De alguna forma, es como si se “apagara” la mirada para empezar a “ver” a través de los sentidos, a través del resto del cuerpo, para percibir el lenguaje no tanto desde la razón, sino desde el afecto o la intuición. Quitamos la base que nos guía, la que conocemos mejor, y empezamos a ver de otra forma.

Esta idea nos parece especialmente relevante porque las exposiciones de NC-arte del 2017 –curadas bajo el paraguas conceptual de “código y lenguaje”– han planteado formatos que nos acercaron a la mediación como ejercicio

análogo al de ver a través de los sentidos, a “leer” desde un lenguaje desconocido. Ha sido necesario mediar las exposiciones bajo otras premisas, otros puntos de partida que, en ocasiones, nos despojaron de algunos elementos que suelen estar presentes en un espacio expositivo. Podemos afirmar que, de todos nuestros ejes de trabajo, la protagonista del año, la que ha supuesto el mayor reto, ha sido la mediación redefinida. Desafiantes formatos de exposición nos han llevado a repensar nuestras ideas sobre la mediación e incluso a cuestionar su utilidad real.

Hubo dos momentos en el año que resultaron especialmente desafiantes. Empezando por la exposición de Xavier Le Roy, *Retrospectiva*, la cual propuso el primer cuestionamiento a nuestra forma de abordar y entender los Talleres NC y los Acompañamientos, dos de nuestros programas de mediación con más trayectoria.

Se trató de una exposición entre el performance y las artes escénicas, que desafió las convenciones sobre la división entre formatos artísticos, en la que artistas –estudiantes de la Maestría de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia– narraron y actuaron la vida de Le Roy a través de sus propias vidas, y viceversa. En otras palabras: estuvimos inmersos en una exposición viva que se mediaba a sí misma a través de las distintas narrativas que se activaban cuando entraban los visitantes. ¿Cómo mediar una exposición que se media a sí misma? ¿Qué

queda por hacer si nuestros talleres no tienen cabida en una exposición así? Partimos del punto cero de la mediación: aquella que no es necesaria por parte del mediador porque surge de la obra misma. Las historias narradas, los gestos repetidos una y otra vez, y los nuevos que iban surgiendo, nos remitían a la necesidad de abordar los procesos de aprendizaje ligados al cuerpo, a la palabra y al gesto.

Como mediadores, el diálogo y la conversación fue la herramienta que indicaba algunos caminos para reflexionar y decantar la experiencia tan compleja y abrumadora de estar cara a cara, cuerpo a cuerpo, con los artistas que interpretaron la pieza. En el Acompañamiento, que estuvo a cargo de Ben Evans, colaborador artístico de Le Roy, se profundizó, junto con un grupo de docentes, en esta forma de trabajo basada en la palabra y en el deambular del cuerpo por la exposición. En lugar de enfocarnos en la realización de herramientas pedagógicas para replicar en las aulas a través de un taller, se habló sobre cuestiones como cuál es el rol del espectador ante una obra que le dirige la palabra y si este se siente cómodo ante la posibilidad de intervenir; sobre si la vida narrada de alguien es ficción o realidad; qué importancia tiene el espectador a la hora de activar una exposición o cómo poner de manifiesto la memoria que guarda el cuerpo.

El segundo desafío del año vino de la mano de un espacio dentro de un espacio, una expo-

sición que puso sobre la mesa algo que está inscrito en la identidad de NC-arte: la idea de instalación site specific o de sitio específico. Al ingresar en la exposición de Nicolás Consuegra, *El espacio del lugar. El lugar del espacio*, el público se encontró con otra situación desconocida: un espacio arquitectónico, aparentemente, sin obras de arte. Las preguntas que surgieron giraron en torno a este desconcierto: ¿Dónde están las obras de arte? ¿Qué transformaciones han sufrido los espacios? Además, en esta sala del Museo de Arte de la Universidad Nacional, construido a escala dentro de NC-arte, se desarrollaron una serie de piezas musicales llevadas a cabo por el Ensamble CG, dirigido por Rodolfo Acosta.

A la idea de *sitio* específico se unió la de *momento* específico con el elemento sonoro que abrió instantes pasajeros, inasibles, pero parte constitutiva de la exposición. De nuevo, la mediación tal y como la venimos entendiendo se ve imbricada en la trama del movimiento y del tiempo que fluyen, que pasan ahí mismo sin que haga falta intervenir.

Quizá una de las maneras más directas de afrontar la idea del momento específico, a través de la mediación, se visibilizó en las *Muestras Abiertas*, un programa realizado para estudiantes universitarios de últimos semestres a los que se les da la oportunidad de entrar en diálogo con el espacio e intervenirlo como parte de su proceso académico. Este programa establece un proceso de larga duración y

culmina con una exposición de un día. En este caso, artistas docentes como Beatriz Eugenia Díaz y Camilo Leyva, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y Carlos Rivera, profesor de la Universidad Javeriana, plantearon desplazamientos entre NC-arte y el Museo de Arte de la Universidad Nacional, sesiones de escucha y observación del espacio que conllevaron una experiencia distinta del tiempo dentro de la exposición. Más allá de abordar lo específico de la relación entre NC-arte y la institución que la ocupó –analizado por Miguel Huertas en su charla acerca de la historia de dicha institución–, se habló del espacio desde inquietudes sobre la forma en que nos afecta, cómo se puede desplazar, qué significa este desplazamiento y cómo se habitan los espacios.

Esta atención prestada a algo tan abstracto como el espacio –que fue observado casi con lupa, debatido, puesto en duda y analizado desde todos los ángulos posibles– nos llevó a ser aún más conscientes de dónde estamos y sobre lo que nuestra posición representa. Trasladar esa conciencia del espacio fue uno de los resultados de los talleres en los que NC-arte fue el objeto mismo de estudio. En retrospectiva, estas dos exposiciones nos sacaron abruptamente de nuestra zona de confort, aquella en la que nos hemos sentido a gusto, porque nuestro acercamiento a lo pedagógico dentro del formato taller como herramienta de mediación siempre es puesto en duda por nosotros mismos y no tanto por las propias expo-

siciones. En esta ocasión, las preguntas han venido hacia nosotros que, generalmente, andamos preguntando, pidiendo que la gente se movilice, que haga, que hable.

Las exposiciones de Amalia Pica, *A un brazo de distancia*, y la de Los Carpinteros, *Hacia una lectura expandida* –que cerró el año con una sala de lectura en forma de cárcel-panóptico–, supusieron una excusa perfecta para hablar acerca del poder y las limitaciones del lenguaje como algo interpretable, como gesto, como herramienta, como puerta para leer más allá de lo escrito. ¿Qué perdemos al incorporar el lenguaje? ¿Cómo expresamos aquello que queda por fuera del lenguaje? ¿Qué pasaría si lo “apagamos”? ¿Cómo entendemos la percepción sin este? ¿Qué otra forma de expresión utilizaríamos? ¿Cómo y desde dónde leemos los cuerpos o los espacios?

La sala de lectura propuesta por Los Carpinteros fue el detonante de un programa de mediación pensado específicamente para esta exposición y fue parte inherente de la misma. El programa consistió en sesiones de trabajo con grupos de estudio en torno a la lectura de espacio, cuerpo, objeto y texto. Así, desde una curaduría pedagógica, se activó el significado de esta obra. La mediación a través de los grupos de estudio también supuso un cambio de metodología para abarcar todas las capas implícitas en una sala de lectura con forma de panóptico. En últimas, y como giro con respecto a la primera exposición de

Xavier Le Roy, la mediación fue parte esencial de la obra para que esta pudiera consumir su razón de ser.

Por último, este año comenzamos también el trayecto que nos llevará a la realización de la tercera versión del NC-LAB en el 2018. El Grupo de Estudio, acerca del cual escribe Tatiana Benavides, conformado por asistentes al laboratorio del 2016, se aventuró a especular acerca del proceso, tema del año entrante. Sesiones de trabajo llenas de ejercicios, debates, entregables, salidas de campo e invitados como la profesora Nathali Buenaventura o Gabriel Mejía, pusieron las primeras piedras para la construcción colectiva del NC-LAB.

#### PROYECTO EDUCATIVO EXTRAMUROS

Además de la importancia de la mediación dentro de NC-arte, hemos logrado salir de nuestro espacio, lo cual es necesario para ponernos a prueba, pero también para ampliar la red de instituciones y colaboradores con los que trabajamos. Gracias al apoyo de las Fundaciones Ramírez Moreno, se desarrolló el kit de mediación *Equipaje para encontrar* –sobre el cual escribe Yuly Riaño en esta sección–, un nuevo e importante programa que nos hizo ahondar en nuestro papel de “traductores” e intérpretes de códigos inscritos en las exposiciones.

Esto nos llevó más allá de los muros de NC-arte, hasta distintas fundaciones, en el territorio de Bogotá y sus alrededores, donde

trabajamos con niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad, un público al que no le es fácil llegar hasta nuestro espacio. En este kit se condensaron –en forma de dispositivo de mediación con ejercicios para niños y jóvenes de entre 5 y 16 años– las ideas principales de las exposiciones del año. La posibilidad de hacer algo así siempre nos llamó la atención y, como suele pasar, finalmente llegó casi sin avisar para dejar una huella, un precedente que nos ha llevado a confirmar nuestro compromiso con la educación y el arte contemporáneo como vehículo para potenciar el pensamiento creativo, y como parte esencial en distintos procesos de aprendizaje.

Para cerrar, es importante mencionar nuestro trabajo con instituciones por fuera del territorio nacional, como con el MALBA, en Argentina, o el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Con la idea de construir un archivo ad infinitum, TABLERO Intercambios MALBA + NC-arte, acerca del cual se puede leer en esta sección, ha contado este año con las intervenciones de Luis Camnitzer, Clara Megías, Aisel Wicab, Cristina Lleras, Juan Canela, el colectivo MICH, Humberto Junca o Aida Sánchez de Serdio, entre otros. Contestando preguntas

sobre la relación entre arte y educación, curaduría pedagógica y mediación, este proyecto nos permite ver nuestro trabajo desde una perspectiva internacional para contribuir al debate de estos temas.

En Chile fuimos invitados al Laboratorio de Prácticas Colaborativas, dirigido a docentes de tres regiones de Chile y en el que desarrollamos un taller para que realizaran su propio “equipaje para encontrar”. Así, tuvimos la oportunidad de compartir metodologías de trabajo desarrolladas por el Proyecto Educativo. Durante estas jornadas se trabajó con los docentes sobre cómo crear su propio *Equipaje para encontrar*, adaptado a su territorio, a su contexto. Lo que se logró con esta invitación fue mediar, no una exposición, sino nuestro propio trabajo como creadores de metodologías y dinámicas de trabajo co-creativo. Volviendo a la idea inicial de una mediación pensada desde otros puntos de partida, pensamos que esta condición, implícita en las exposiciones del año, ha sido una premisa fundamental para crecer y abrir nuestros horizontes a múltiples formas de entender mejor nuestro rol como mediadores y la posición desde donde la ponemos en práctica.





# MEDIATING FROM OTHER STARTING POINTS

It's necessary to create pedagogy based on questions. We are always hearing about pedagogy of answers.  
Paulo Freire

Caridad Botella  
Responsible for the Educational Project

At the beginning of this year a very inspiring moment took place during the events of “Habits of learning. Challenges in common”, organized by the MALBA (Museum of Latin American Art of Buenos Aires). In one of the presentations, Daina Leyton, responsible for Education at the Museum of Modern Art in Sao Paulo, spoke of mediation from another perception, from the senses -hearing, taste or touch-, as opposed to mediation centered on the predominance of sight.

Leyton spoke of a very specific mediation for disabled public; their approach, and the activities they organized in the museum for this segment of the population, made a clear impression on all those attending the conference. So much so that, during the same event, on the following day, the Brazilian educator and researcher Mónica Hoff turned off the

light of the auditorium and addressed a series of questions to the public. By doing so, it was possible to experience what it means to speak in the dark; darkness that empowers the voice without the limitation of seeing who is looking at us, who is a witness or who judges. In the absence of light, the body focuses on perceiving sounds, on the content of the voice, without distractions. Somehow, it is as if the act of looking is “turned off” and we begin to “see” through the senses, through the rest of the body; to perceive language not so much from reason, as from affection or intuition. We remove the most familiar basis, the basis that guides us, and we begin to see in a different way.

This idea seems especially relevant to us because the exhibitions presented at NC-arte in 2017 under the conceptual umbrella of

“code and language” have proposed formats that brought us closer to mediation as an exercise analogous to seeing through the senses, “reading” or perceiving, based on an unknown language. It was necessary to mediate the exhibitions based on other premises, other starting points that, on occasion, robbed us of some elements that are usually present in an exhibition space. We can affirm that, among all the core elements of our work, the protagonist of the year, the greatest challenge, has been mediation, redefined. Challenging exhibition formats have led us to rethink our ideas about mediation and even to question its real usefulness.

There were two moments during the year that proved especially challenging: the first was the exhibition by Xavier Le Roy, *Retrospectiva*, which posed the first questioning of our way of approaching and understanding the NC Workshops and the Accompaniments or Guidance, two of our mediation programs with wide-ranging practice.

The exhibition was a mixture of performance and the performing arts, which challenged conventions regarding the division between artistic formats, where artists-students of the Masters Degree in Theater and Performing Arts of the National University of Colombia narrated and performed the life of Le Roy through their own lives, and vice versa. In other words, we were immersed in a live exhibition that mediated itself through the

different narratives that were activated when visitors entered. How to mediate an exhibition that mediates itself? What remains to be done if our workshops have no place in such an exhibition? We start out from the zero point of mediation: mediation which is not necessary from the point of view of the mediator because it arises from the work itself. The narrated stories, the gestures repeated over and over again, and new ones that were emerging, reminded us of the need to address the learning processes linked to the body, the word and the gesture.

As mediators, dialogue and conversation were the tools that showed some ways to reflect and decant the complex and overwhelming experience that entailed being face to face, body to body, with the artists who performed the piece. Ben Evans, artistic collaborator of Le Roy was in charge of the Accompaniment, delved along with a group of teachers, into this way of working, based on the word and on the body wandering through the exhibition. Instead of focusing on the production of pedagogical tools to replicate in classrooms through workshops, questions were discussed, such as what is the role of the viewer facing a work that speaks to him and if he feels comfortable facing the possibility of intervening; about whether someone’s narrated life is fiction or reality; how important is the viewer when activating an exhibition or how to show the memory that the body stores.

The second challenge of the year came hand in hand with a space within a space, an exhibition that brought out something that is implicit in the identity of NC-arte: the idea of *site-specific* installation or *specific site*. When the public entered Nicolás Consuegra's exhibition *El espacio del lugar. El lugar del espacio* (The Space of the Place, The Place of the Space), it faced another unknown situation: an architectural space, apparently without works of art. The questions that arose revolved around this bafflement: where are the works of art? What transformations have the spaces undergone? In addition, in this room of the Art Museum of the National University, built to scale within NC-arte, a series of musical pieces were performed by the CG ensemble, directed by Rodolfo Acosta.

The idea of site specific was coupled by specific moment, with the sound element that created fleeting, ungraspable instants, but was a constituent element of the exhibition. Again, mediation, as we come to understand it, is interwoven in the web of movement and time that flows, which took place right there without the need of intervention.

Perhaps one of the most direct ways of dealing with the idea of specific moment, through mediation, was made visible in the Open Shows, a program created for senior university students who are given the opportunity to enter into dialogue with space and intervene it as part of their academic process. This program

establishes a long-term process and culminates with a one-day exhibit. In this case, teaching artists such as Beatriz Eugenia Díaz and Camilo Leyva, from the Jorge Tadeo Lozano University, and Carlos Rivera, professor at the Javeriana University, proposed journeys between NC-arte and the National University Art Museum, listening sessions and space observations that entailed a different experience of time within the exhibition. Beyond addressing the specificity of the relationship between NC-arte and the institution that occupied it -analyzed by Miguel Huertas in his talk about the history of that institution-, space was discussed in terms of concerns about the way it affects us, how it can be displaced, what this displacement means and how spaces are inhabited.

The attention paid to something as abstract as space -which was observed with a magnifying glass, debated, questioned and analyzed from all possible angles- led us to be even more aware of where we are and what our position represents. Displacing this awareness of space was one of the results of the workshops where NC-arte was itself the object of study. In hindsight, these two exhibitions took us abruptly out of our comfort zone, where we felt at ease because our approach to the pedagogical aspect of the workshop format as a mediation tool is always questioned by ourselves and not so much by the exhibitions themselves. On this occasion, the questions

have come to us when, generally speaking, we were the ones asking them, asking people to mobilize, to act, to speak.

The exhibitions of Amalia Pica, *At Arm's Length*, and that of Los Carpinteros, *Towards an Expanded Reading* -which closed the year with a reading room in the form of a prison-panopticon-, were a perfect excuse to talk about the power and the limitations of language as something interpretable, as a gesture, as a tool, as a door to read beyond what is written. What do we lose by incorporating language? How do we express what is left out of language? What would happen if we "turned it off"? How do we understand perception without this? What other form of expression would we use? How and from where do we read the bodies or spaces?

The reading room proposed by Los Carpinteros was the trigger for a mediation program designed specifically for this exhibition and an inherent part of it. The program consisted of work sessions with study groups regarding the reading of space, body, object and text. Thus, based on a pedagogical curatorship, the meaning of this work was activated. Mediation through the study groups also involved a change in methodology to cover all the implicit layers in a reading room in the form of a panopticon. Ultimately, and as a turning point with respect to the first exhibition by Xavier Le Roy, mediation was an essential part of the work so that it could complete its *raison d'être*.

Finally, this year we also began the journey that will take us to the completion of the third version of the NC-LAB in 2018. The Study Group, about which Tatiana Benavides writes, made up by assistants of the 2016 laboratory, attempted to speculate about 'process', the topic of the coming year. Work sessions full of practices, debates, deliverables, field trips and guests such as Professor Nathali Buenaventura or Gabriel Mejía, laid the first cornerstones for the collective construction of NC-LAB.

#### OUTSIDE THE WALLS EDUCATIONAL PROJECT

In addition to the importance of mediation in NC-arte, we have managed to come out of our quarters; this is necessary to put us to the test, but also to expand the network of institutions and collaborators with whom we work. Thanks to the support of the Ramírez Moreno Foundations, the *Kit to find...* -about which Yuly Riaño writes in this section; a new and important program made us delve deeper into our role as "translators" and interpreters of codes inscribed in the exhibitions.

This took us beyond the walls of NC-arte, to different foundations in the territory of Bogotá and its surroundings, where we work with children and young people in vulnerable situations, an audience for whom it is not easy to reach us. The main ideas of the exhibitions of the year were condensed in this

kit, as a mediation device with exercises for children and young people between 5 and 16. The possibility of doing something like this always caught our attention and, as is often the case, it finally came, almost unannounced, leaving a mark, a precedent that has led us to confirm our commitment to education and to the belief that contemporary art is a vehicle that enhances creative thinking, and an essential part in different learning processes.

In closing, it is important to mention our work with institutions outside the country, such as the MALBA, in Argentina, or the National Council of Culture and the Arts of Chile. With the idea of building an *ad infinitum* archive, TABLERO Intercambios MALBA + NC-arte, about which you can read in this section, has profited this year from the interventions of Luis Camnitzer, Clara Megías, Aisel Wicab, Cristina Lleras, Juan Canela, the MICH collective group, Humberto Junca or Aida Sánchez de Serdio, among others. In response to questions about the relationship between art and education, pedagogical curatorship and mediation, this project allows us to see our work from an international perspective as a contribution to the discussion of these issues.

In Chile, we were invited to the Laboratory of Collaborative Practices, addressed at teachers from three regions of Chile where we developed a workshop on making their own “*Kit to find...*” Thus, we had the opportunity to

share work methodologies developed by the Educational Project. During these events we worked with teachers on how to create their own *Kit to find..*, adapted to their territory and to their context. What was achieved with this invitation was to mediate, not an exhibition, but our own work as creators of co-creative endeavors, methodologies and dynamics. Returning to the initial idea of a mediation from other starting points, we believe that this condition, implicit in the exhibitions of the year, has been a fundamental premise in growing and opening our horizons to multiple ways of better understanding our role as mediators and the position from where we put it into practice.



# TABLERO: INTERCAMBIOS MALBA + NC-ARTE

Tatiana Benavides

Con el objetivo de compartir y conocer posturas vecinas respecto a temas que nos conciernen desde nuestro trabajo con respecto al arte –la educación y la curaduría pedagógica–, NC-arte (Bogotá, Colombia) junto a MALBA (Buenos Aires, Argentina) proponen la realización de TABLERO, una plataforma virtual compartida para reunir voces distanciadas geográficamente, pero afines en búsquedas y procesos.

Un tablero puede tener múltiples funciones: ya sea como soporte cuyo diagrama contrapone “equipos” o personas que se enfrentan de forma lúdica y ficticia, o como inicio de un proceso creativo para un artista o arquitecto. En este caso, la idea de “tablero” nos permite pensar este intercambio desde orillas vecinas, contraponiendo con el tiempo posturas que se encuentran en diálogo o tensión.

Desde Buenos Aires y Bogotá, cada equipo convoca a profesionales del campo artístico y educativo

para responder una serie de preguntas formuladas en conjunto. Invitados como José Roca (director artístico de FLORA ars+natura), el curador Gabriel Pérez Barreiro, el artista Luis Camnitzer, la investigadora y docente María Acaso, los equipos de mediación de ambas instituciones, o artistas como Dora García o Fito Conesa, entre muchos otros, han respondido a preguntas como: ¿qué relación establece el arte con la educación y la educación con el arte?, ¿por qué el vínculo entre arte y educación está tan vigente?, ¿qué implica estudiar arte hoy en día? o ¿cuál es el papel que tiene el artista en la mediación de su obra? La idea es poder acercar estas posturas, contraponerlas y exponerlas como una plataforma de referencia y uso en una puesta en común de inquietudes y múltiples enfoques.

Tanto Argentina como Colombia –como dos ejemplos de una tendencia que puede identificarse en América Latina– son países donde la educación

artística impartida en escuelas, universidades e instituciones está siendo redefinida por medio de programas independientes, espacios alternativos, talleres y clínicas. Por fuera de lo que se denomina “educación formal”, estos espacios proponen prácticas artísticas y pedagógicas que ahondan en formatos nuevos y experimentales tanto a la hora de diseñar proyectos artísticos y/o de mediación.

Por otro lado, también nos interesa reflexionar sobre las condiciones locales que construyen significados en torno a las obras para entender mejor cómo el contexto influye en el contenido de las mismas. Con el fin de crear un mosaico varia-

do de puntos de vista, las respuestas generadas por este intercambio pueden venir de profesionales de museos u otro tipo de instituciones artísticas, como también de agentes culturales que trabajen de forma independiente fuera de un contexto institucional o académico.

Partimos de una pregunta fija para todos los invitados y otra pregunta temática que irá variando. Estas son dirigidas a invitados especiales que cada equipo convocará en conjunto. Esperamos que este proyecto contribuya a abrir nuevas preguntas y alentar nuevos modos de vincularnos con nuestro quehacer artístico, curatorial y educativo.



# TABLERO: EXCHANGES MALBA + NC-ARTE

Tatiana Benavides

With the aim of sharing and learning about neighboring positions on issues that concern us based on our work with respect to art-education and pedagogical curatorship, NC-arte (Bogotá, Colombia) together with MALBA (Buenos Aires, Argentina) propose the creation of TABLERO, a blackboard; a shared virtual platform designed to bring together geographically separated voices that are mutually linked in quests and processes.

A blackboard can have multiple functions: either as a basis whose diagram contrasts “teams” or people who meet in a spirited and fictitious way, or as the beginning of a creative process for an artist or an architect. In this case, the idea of “board” allows us to think about this exchange between neighboring outlooks, and with time, to counter postures in dialogue or tension.

From Buenos Aires and Bogotá, each team brings together professionals from the artistic and educational fields to answer a series of jointly

formulated questions. Guests such as José Roca (artistic director of FLORA ars + natura), curator Gabriel Pérez Barreiro, artist Luis Camnitzer, researcher and teacher María Acaso, mediation teams of both institutions, or artists such as Dora García or Fito Conesa, among many others have answered questions such as: what relationship does art establish with education and education with art? Why is the link between art and education so valid? What does it mean to study art nowadays? Or what is artist’s role in the mediation of his work? The idea is to be able to bring these positions together, contrast them and expose them as a platform of reference and use them in a pooling of concerns and multiple approaches.

Both Argentina and Colombia -two examples of a trend that can be identified in Latin America- are countries where art education in schools, universities and institutions is being redefined

through independent programs, alternative spaces, workshops and clinics. Outside of what is called “formal education”, these alternatives propose artistic and pedagogical practices that delve into new and experimental formats, both when designing artistic projects and / or mediation.

On the other hand, we are also interested in reflecting on local conditions that build meanings around the works in order to better understand how context influences their content. In order to create a varied mosaic of points of view, the responses produced by this exchange

can come from professionals in museum or other types of artistic institutions, as well as from cultural agents who work independently outside an institutional or academic context.

We start out with one basic question for all the guests and another thematic question that will vary. These are addressed to special guests jointly summoned by each team. We hope that this project contributes to raise new questions and encourage new ways of engaging with our artistic, curatorial and educational work.

# APUNTES SOBRE UN GRUPO DE ESTUDIO NC-LAB 2017

Proceso, continuidad y creación

Intentar hablar de un proceso como el del Grupo de Estudio NC-LAB quizá sea una tarea más compleja y extensa de lo que parece, tal vez sea más acorde con su naturaleza ser contado de forma no lineal, lo que nos lleva a la pregunta ¿cómo hablar de un grupo cuyos antecedentes se remontan tres años atrás, y que, a su vez, hace parte de un programa más grande aún? Aquí, una serie de apuntes que transitan por los antecedentes de este grupo, su historia y desarrollo actual.

¿De dónde viene el grupo de estudio NC-LAB 17/18 y para dónde va?

Su primer antecedente está en el 2014 con el grupo formado por los artistas invitados al NC-LAB de ese año: María José Arjona, María Elena Ronderos, Nicolás Paris, María Camila Sanjinés, Manuel Quintana y el equipo del Proyecto Educativo de NC-arte, quienes conjuntamente plantearon los ejes principales del NC-LAB. Este grupo tuvo una duración de seis meses, durante los cuales

se realizaron diferentes sesiones prácticas y teóricas de trabajo previas al laboratorio.

Posteriormente, en el 2015, surge el primer grupo de estudio con participantes del laboratorio del 2014, conformado por Adriana Ramírez, Ana María Devis, Andrea Díaz Valencia, Carolina Uribe Arcila, Guillermo López Acevedo, Juan Alejandro Lozano, Juan Carlos Gaitán, Julieta Juárez Moyano, Magaby Cabreio y Marcela Rey, con quienes se definieron los nuevos ejes conceptuales y premisas para el diseño arquitectónico y ejecución conceptual del NC-LAB 2016. El grupo también tuvo sesiones de trabajo junto a los talleristas y arquitectos invitados para el laboratorio con el fin de establecer diálogos entre los ejes propuestos y el trabajo a desarrollar durante el NC-LAB.

Como parte del proceso al interior del grupo se desarrollaron una serie de acciones detonadoras, diseñadas por sus integrantes, que fueron implantadas durante los cuatro días

del NC-LAB. Estas acciones sintetizaban parte de las reflexiones trabajadas durante los dos años que el grupo estuvo en actividad.

Un año después de la segunda versión del NC-LAB, en el 2017, se lanza el segundo grupo de estudio, del cual hacen parte asistentes de las versiones pasadas, entre los que se encuentran Adriana Ramírez, Carlos Ovalle, Ana María Espejo, Juan Alejandro Lozano, Julieta Juárez, Lorena Lozano, María Teresa Devia, Mauricio Ramírez y Santiago Parada. Este nuevo grupo ha enfocado su trabajo en indagar en torno a la noción de proceso, eje principal para la nueva edición del NC-LAB 2018, Proceso y pensamiento creativo.

El último destino del Grupo de Estudio es el NC-LAB y la intervención que propondrán para este, asumir el desafío de llevar bajo un formato práctico el resultado de las conclusiones surgidas durante los talleres, las sesiones teóricas y de análisis. Su principal objetivo es establecer un diálogo entre la labor desempeñada por el grupo como una plataforma de indagación y el programa de actividades al interior del laboratorio, de forma co-creativa y consecuente con el proceso del grupo.

Sobre el rol de un grupo de estudio en un laboratorio

Revisar, cuestionar y proponer, estas tres tareas han ido configurándose como un ejercicio natural y orgánico dentro del grupo. Desde sus inicios, los grupos de estudio detrás del laboratorio han partido del diagnóstico y revisión tanto de las versiones pasadas como de otros referentes, de

sus fortalezas, puntos de quiebre, necesidades o aspectos por mejorar, una tarea de análisis minucioso de la experiencia. Esta exploración lleva a ejercicios de cuestionamiento, proposición de soluciones y formulación de estrategias para la construcción de un laboratorio más pertinente y crítico para el contexto.

El grupo de estudio se plantea como puente temporal de contenidos y equipos de producción. Este rol permite articular el trabajo desarrollado en versiones pasadas, el proceso de construcción conceptual y su diálogo con los diferentes actores involucrados en el laboratorio, arquitectos o diseñadores, mediadores, panelistas, talleristas y público asistente.

Sobre el método o forma de operar de un grupo de estudio

Especular, transitar, derivar, divagar, parar, cuestionar, contemplar, distinguir, proponer, compartir.

Entre los desafíos del grupo está la configuración de una metodología de trabajo que permita compaginar el quehacer de todos como un equipo creativo capaz de proponer estrategias y acción al interior del laboratorio. En esa búsqueda como colectivo, la incertidumbre y la incerteza son más fuertes, pero, a la vez, más favorables para la creación y el encuentro con diferentes resultados.

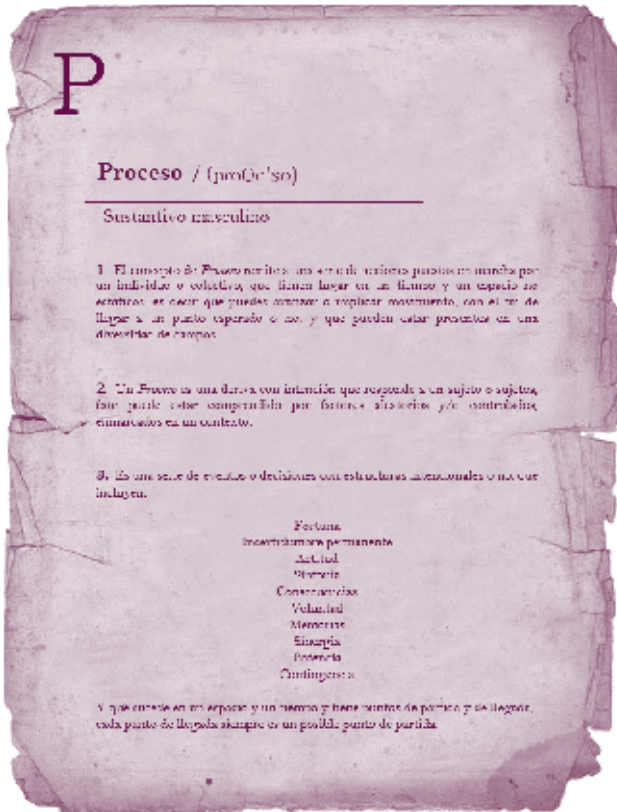
En marzo de 2017 dimos inicio al nuevo grupo de estudio enfocado en indagar la noción de proceso y su relación con el pensamiento creativo; una excusa perfecta para la especulación

en torno al término, la formulación de hipótesis y el análisis tanto de las versiones pasadas del NC-LAB como de nuevos referentes y casos de estudio.

De esta manera, transitamos por diferentes metodologías de trabajo compartidas por algunos invitados como Alberto Baraya, Nathalie Buenaventura, Gabriel Mejía, Santiago Parada o Nicolás Consuegra. Ellos, desde sus obras o formas de operar, nos llevaron a pensar el proceso desde la composición sonora a partir de pinturas de paisajes –como en el caso de Baraya–, la escritura como herramienta pedagógica para compren-

der procesos creativos, entender los procesos personales como material creativo para emprender proyectos, o entender el cuerpo como un medio para componer frases escénicas desde la improvisación la memoria y la escritura.

En el 2017, durante ocho meses, el grupo ha navegado por una diversidad de experiencias condensadas en una serie de ejercicios de escritura, que van desde un intento colectivo por definir el concepto de proceso, o la disertación de la anatomía del término, hasta un recetario de cocina como metáfora para el análisis del proceso como procedimiento creativo.



1.

El concepto de proceso remite a una serie de acciones puestas en marcha por un individuo o colectivo, que tienen lugar en un tiempo y un espacio no estáticos, es decir, que puede avanzar o implicar movimiento, con el fin de llegar a un punto esperado o no, y que pueden estar presentes en una diversidad de campos.

2.

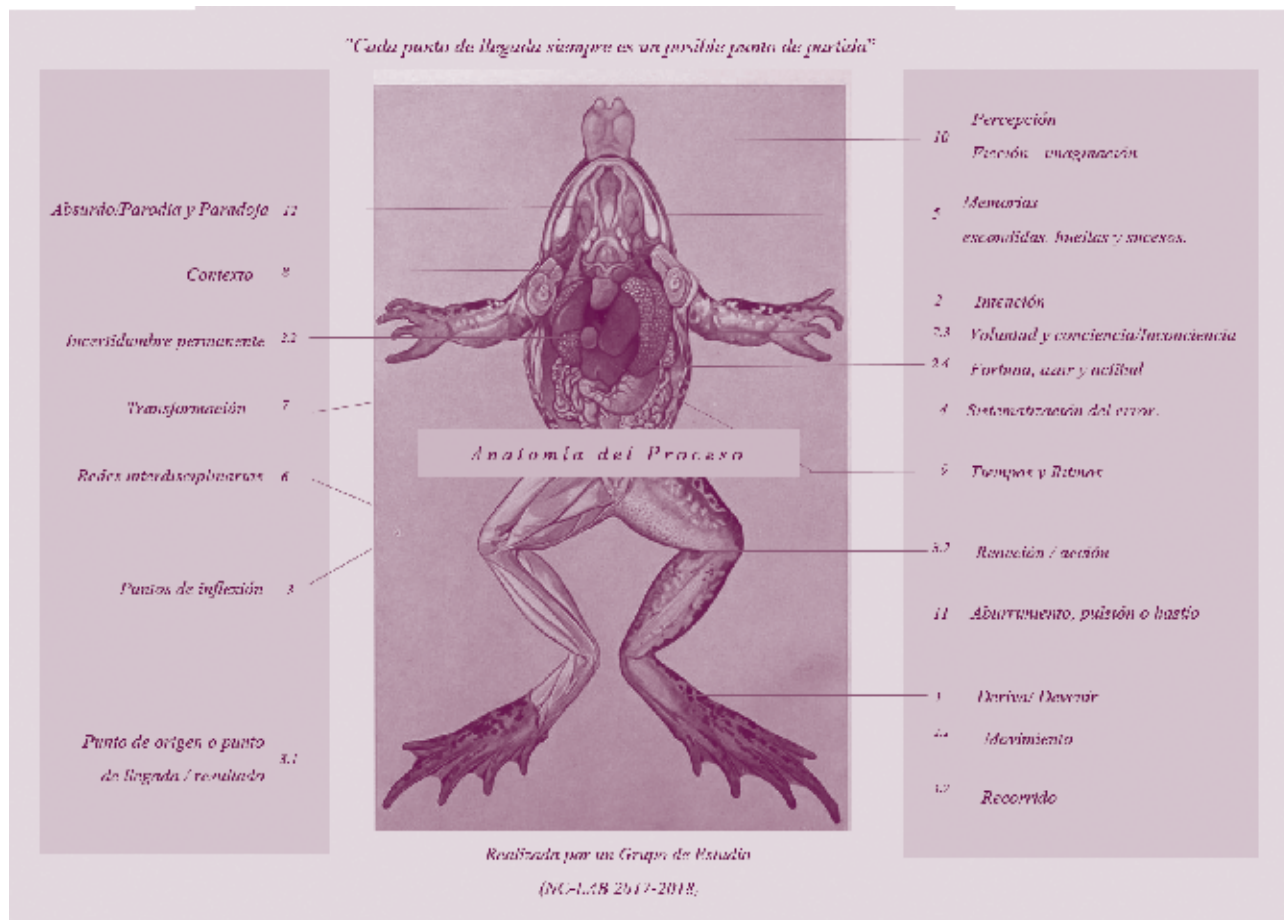
En proceso es una deriva con intención que responde a un sujeto o sujetos. Este puede estar comprendido por factores aleatorios y/o controlados, enmarcados en un contexto.

3.

Un proceso está constituido por una serie de eventos o decisiones con estructuras intencionales o no, que incluyen:

- Fortuna
- Incertidumbre permanente
- Actitud
- Sintonía
- Consecuencias
- Voluntad
- Memorias
- Sinergia
- Potencia
- Contingencia

El proceso sucede en un espacio y un tiempo y tiene puntos de partida y de llegada; cada punto de llegada siempre es un posible punto de partida.



### ANEXO 3 (RECETARIO DE UN PROCESO)

#### RECETAS PARA ENTENDER UN PROCESO

A continuación, un breve fragmento de la colección de recetas de cocina elaboradas por los integrantes del Grupo de Estudio NC-LAB 17/18.

Las recetas han sido escritas con la intención de reapropiar, mezclar y resignificar el acto culinario como una metáfora de creación que reflexiona en torno a la noción de proceso y el uso de la receta como herramienta para comunicar procedimientos.

#### ¿Se tiene alguna certeza en el proceso?

Lorena Lozano

En la experimentación puede surgir el descubrimiento, a pesar del riesgo de fracaso. Podría decirse que, en un proceso acompañado por descubrimientos, no hay pérdidas. Así como la vida misma tiene un desarrollo inconmensurable y aunque parece un proceso demasiado amplio para ser comparado con la cocina, resulta ser equiparable en el proceder básico. La mezcla de ingredientes es, precisamente, la reunión de sabores y texturas como experiencias para degustar y conocer; como entender el sentido de nuestra existencia. Para mí, el ejercicio de adaptar una receta muy común y conocida, e interpretarla de otra manera, significó una oportunidad de creación, donde más allá del qué, lo importante fue el cómo, que determinó tanto el control como el riesgo en la toma de decisiones.

Por ello, es válido pensar en esos procesos que se miden y, sin embargo, se desconocen. También es clave hacernos conscientes de su lugar

a través de los factores que los hacen visibles, como el tiempo y su evidencia en el desarrollo mismo del ser humano. Podemos denominar a dichos procesos invisibles, inconmensurables... inasibles quizás, por cuanto no existe un producto que emerja de tal desarrollo, pues el desarrollo mismo es un flujo de producciones que se renuevan y nunca terminan.

#### GALLETAS DE AVENA Y ALBAHACA

Ana María Espejo /Lorena Lozano

- 1 Taza de avena en hojuelas
- 1 Taza de harina de trigo
- 1/2 Taza de albahaca picada
- 2 Pizcas de sal
- 2 Pizcas de pimienta molida
- 1 Cucharada de queso crema
- 1 Cucharada de miel
- 1 Cucharada de mantequilla



## PREPARACIÓN A DOS VOCES

Lorena Lozano

[...]

En un bol mezclamos los ingredientes secos: harina de trigo, avena en hojuelas, sal, pimienta y albahaca.

Aparte, mezclamos los ingredientes blandos: la mantequilla, la miel y el queso crema, hasta que tengan una consistencia de paté, homogénea.

[...]

Posteriormente, vertemos este paté sobre los ingredientes secos, hasta que quede una sola mezcla muy compacta y húmeda.

Horneamos a 200° por veinte minutos y ¡a probar!

Ana María espejo

1- Precaliente el horno a 180°

2- Bata las claras de huevo

Mezcle todos los ingredientes en un recipiente (la cantidad y relación de los mismos depende de su gusto y “ojo”).

[...]

3- Vierta la mezcla sobre papel parafinado calculando el tamaño de cada galleta con ayuda de una cuchara.

[...]

4- Hornee hasta que tengan el color y la textura deseada.

## RECETA PARA ENSALADA MUY SENCILLA

Santiago Parada

### Ingredientes

Un poco de precariedad

Lechuga orgánica

Yogur natural

Miel

Sal y pimienta al gusto

Esperar un tiempo después de enviada la receta por internet.

Esperar a que se transforme en algo quizá incoherente.

Aprovechar para investigar sobre el Caribe con extranjeros.

Un toque de café.

Dejarse impregnar por la incertidumbre.

Aplicar un orden aleatorio al proceso. Gozar y disfrutar epicúreamente.

## RECETAS RESIDUALES Y CIUDADES UTÓPICAS

Tatiana Benavides /Santiago Parada

Disponga armónicamente, sobre una superficie despejada, los residuos, excedentes de fruta o elementos que ha usado en su receta.

Organícelos, juegue, arme, desarme.

Con dichos elementos construya una ciudad utópica.

## RECETA ACOMODADA/IMPROVISADA

Carlos Ovalle

Si eres de los que disfruta probando ideas nuevas y quieres darle uso a los utensilios que hace tiempo no usas y también deseas terminar con aquellos ingredientes guardados antes de que caduquen, esta receta es para ti.

Tiempo: Propio

Dificultad: Baja

Porciones: Sujeto a disponibilidad

Ingredientes: Una receta a tu elección.

Lo que tengas a la mano.

Preparación

Lee cuidadosamente la receta que has seleccionado.

Haz un inventario rápido de las cosas con las que cuentas y revisa cuáles son los ingredientes que te pide la receta.

Elige algunos o todos los ingredientes e intercámbialos por otros –similares o no– de los cuales dispongas.

Sigue las instrucciones utilizando tus propios ingredientes y materiales.

Tips

Elige la receta que más te guste, teniendo en cuenta tu propio tiempo, la experiencia que tengas, tu profesión y los apetitos personales.

# NOTES ON AN NC-LAB 2017 STUDY GROUP

Process, continuity and creation

Trying to discuss a process like the NC-LAB Study Group may be a more complex and extensive task than it appears. More in keeping with its nature, perhaps it should be described non-linearly, which leads us to the question: How to talk about a group with a three year track record which, in turn, is part of a larger program? Below are a series of notes that cover the background of the group, its history and current development.

## Where does the NC-LAB 17/18 study group come from and where is it headed?

Its first record is dated in 2014 with the group formed by the artists invited to the NC-LAB of that year: María José Arjona, María Elena Ronderos, Nicolás París, María Camila Sanjinés, Manuel Quintana and the team of the Educational Project of NC- arte, who jointly put forward the main pillars of the NC-LAB. This group lasted six months, during which different practical and

theoretical work sessions were carried out prior to the laboratory.

Subsequently, in 2015, the first study group was formed with participants of the 2014 laboratory. The members were Adriana Ramírez, Ana María Devís, Andrea Díaz Valencia, Carolina Uribe Arcila, Guillermo López Acevedo, Juan Alejandro Lozano, Juan Carlos Gaitán, Julieta Juárez Moyano, Magaby Cabreio and Marcela Rey. They defined the new conceptual pillars and premises for the architectural design and conceptual execution of the 2016 NC-LAB. The group also held work sessions with workshop facilitators and architects for the laboratory in order to establish dialogues between the proposed pillars and the work to be developed during the NC-LAB

A series of triggering actions designed by the group members were developed and set in motion during the four days of the NC-LAB. These actions synthesized part of the reflections de-

veloped during the two years that the group was active.

In 2017, a year after the second version of the NC-LAB, the second study group was launched; some of the former members such Adriana Ramírez, Carlos Ovalle, Ana María Espejo, Juan Alejandro Lozano, Julieta Juárez, Lorena Lozano, María Teresa Devia, Mauricio Ramírez and Santiago Parada participated. This new group has focused on investigating the notion of process, the main topic for the new version of NC-LAB 2018: process and creative thinking.

The final purpose of the Study Group is the NC-LAB and the intervention proposed: to take on the challenge of bringing the result of the conclusions that emerged during the workshops, the theoretical and analysis sessions, to a practical format. Its main objective is to establish a dialogue between the work carried out by the group as a platform of inquiry and a program of activities within the laboratory, in a co-creative endeavor and consistent with the process of the group.

On the role of a study group in a laboratory  
Review, question and propose; these three tasks have been designed as a natural and organic practice within the group. Since its inception, the study groups in the laboratory have started out with the diagnosis and review of past versions and other references, their strengths, break-points, improvement needs or aspects, a task of thorough analysis of the experience. This exploration leads to questioning exercises, propos-

als for solutions and formulation of strategies aimed at the construction of a more relevant and critical laboratory for the context

The study group is considered a temporary bridge between contents and production teams. This role enables the coordination of work developed in past versions, the process of conceptual construction and its dialogue with the different actors involved in the laboratory: architects or designers, mediators, panelists, workshop and the attending public.

On a study group's method of operating  
Speculate, circulate, derive, wander, stop, question, contemplate, distinguish, propose, and share.

Among the challenges facing the group is the organization of a work methodology that enables the combination of everyone's work as a creative team capable of proposing strategies and action within the laboratory. In that quest, as a group, doubt and uncertainty are stronger, but at the same time, favor creative processes and the encounter with different results.

In March, 2017 we started the new study group focused on investigating the notion of process and its relation to creative thinking; a perfect excuse for speculation on the term, for the formulation of hypotheses and the analysis of both the past versions of the NC-LAB and new references and case studies.

Thus, we visited different work methodologies together with some of our guests, such as Alberto Baraya, Nathali Buenaventura, Gabriel Mejía,

Santiago Parada or Nicolás Consuegra. Based on their works or ways of operating, they led us to thinking about the notion of process, from sound composition based on landscape paintings -as in the case of Baraya-, writing as a pedagogical tool to understand creative processes, understanding personal processes as creative material to undertake projects, or understanding the body as a means to compose scenic phrases based on improvisation, memory and writing

For eight months during 2017, the group navigated through a diversity of experiences, condensed in a series of writing exercises, ranging from a collective attempt to define the concept of process, or a dissertation of the anatomy of the term, to a cookbook as a metaphor for the analysis of process as a creative procedure.

### 1.

The concept of process refers to a series of actions set in motion by an individual or group, which take place in non-static time and space; that is, actions that can advance or involve movement, in order to reach a certain point, whether expected or not, and that may be present in a variety of fields.

### 2.

A process is a drift with intention that responds to a subject or subjects. It may be comprised of random and /or controlled factors, framed in context.

### 3.

A process is constituted by a series of events or decisions with structures, whether intentional or not, which include:

- Fortune
- Permanent uncertainty
- Attitude
- Tuning
- Consequences
- Will
- Memories
- Synergy
- Power
- Contingency

The process takes place in space and time and has points of departure and arrival; each point of arrival is always a possible starting point.

## RECIPES FOR UNDERSTANDING A PROCESS

Below is a short fragment of the collection of cooking recipes prepared by the members of the NC-LAB 17/18 Study Group.

The recipes have been written with the intention of adopting, mixing and re-signifying the culinary act as a metaphor of creation that reflects on the notion of process and the use of the recipe as a tool to communicate procedures

### Is there any certainty in the process?

Lorena Lozano

In experimentation, discovery may result despite the risk of failure. It may be said that, in a process accompanied by discoveries, there are no losses. Just as life itself has immeasurable developments and although it seems too broad a process to be compared with the kitchen, it turns out to be comparable in terms of the basic procedure. The mixture of ingredients is, precisely, the meeting of flavors and textures as experiences in taste and knowledge; just the same as understanding the meaning of our existence. For me, the exercise of adapting a very common and well-known recipe, and interpreting it differently, meant an opportunity to create, where beyond the what, the important thing was the how, which determined both the control and the risk in making decisions.

It is, therefore, valid to think about those processes that are measured and, nevertheless, are unknown. It is also crucial to become aware of their place by means of the factors that make them visible, such as time and its evidence in

the very development of the human being. We can call these processes invisible, incommensurable... ungraspable, perhaps, because there is no product that emerges from such development; because development itself is a flow of productions that are renewed and never end.

## OATMEAL AND BASIL COOKIES

Ana María Espejo /Lorena Lozano

- 1 Cup of oat flakes
- 1 Cup of wheat flour
- 1/2 cup chopped basil
- 2 Pinches of salt
- 2 pinches of ground pepper
- 1 Tablespoon cream cheese
- 1 Tablespoon of honey
- 1 tablespoon butter

## PREPARATION - TWO VOICES

Lorena Lozano

[...]

Mix the dry ingredients in a bowl: wheat flour, oat flakes, salt, pepper and basil.

Apart, mix the soft ingredients: butter, honey and cream cheese, until they have a consistency of homogeneous pâté [...]

Then pour this pâté over the dry ingredients, until you have a very compact and moist mixture.

Bake at 200 ° for twenty minutes and taste!

Ana María Espejo

1-Preheat the oven to 180°

2- Beat the egg whites

Mix all the ingredients in a container (the amount and proportions depends on your taste and “eye”).

[...]

3- Pour the mixture on wax paper estimating the size of each cookie with the help of a spoon.

[...].

## RECIPE FOR VERY SIMPLE SALAD

Santiago Parada

Ingredients

A little precariousness

Organic lettuce

Organic yogurt

Honey

Salt and pepper to taste

Wait a while after getting the recipe online.

Wait until it becomes somewhat incoherent.

Take the opportunity to investigate the Caribbean with foreigners.

A touch of coffee

Let yourself be impregnated by uncertainty.

Apply a random order to the process. Enjoy and relish in an Epicurean fashion.

## RESIDUAL RECIPES AND UTOPIAN CITIES

Tatiana Benavides /Santiago Parada

Arrange, harmoniously, on a clear surface, the left-over, surplus fruit or other elements that you have used in your recipe.

Organize them, play with them; set them up; tear them down.

With these elements build a utopian city.

## ADAPTED/IMPROVISED RECIPE

Carlos Ovalle

If you are one of those people who enjoy trying new ideas and want to use the utensils that you haven't used for a long time and also want to use up the ingredients you've saved before they expire, this recipe is for you:

Time: Your own

Difficulty: Low

Servings: Subject to availability

Ingredients:

A recipe of your choice

What you have at hand.

Preparation

-Read carefully the recipe you have chosen.

- Make a quick inventory of the things you have and check the ingredients that the recipe requires.

-Choose some or all of the ingredients and exchange them with others -similar or not.

- Follow the instructions using your own ingredients and materials.

Tips

Choose the recipe that you like best, bearing in mind your own time, the experience you have, your profession and personal appetites.



# EQUIPAJE PARA ENCONTRAR ES...

Yuly Riaño

Un maletín de sospechas  
Un archivo de ejercicios  
Un conjunto de elementos para provocar  
Un trasteo de preguntas  
Una serie de folletos con ideas  
Una pequeña instalación de materiales  
Un espacio de tiempo para jugar  
Una valija para localizar acontecimientos  
Una compilación de historias por contar  
Una colección de preguntas con múltiples respuestas  
Un glosario con palabras y verbos escondidos  
Una puesta en escena de relatos  
Un baúl de sensaciones  
Podría no tener fin esta lista. Sin embargo, en *Equipaje para encontrar...* hay también talleres, dirigidos a niños, niñas y jóvenes, para potenciar la creatividad y los procesos de creación colectiva.  
Entregar un kit pedagógico es crear una invitación a conocernos, compartir un momento de tiempo y jugar junto a otros. Más que una he-

rramienta pedagógica es un conjunto de instrucciones a manera de juego dispuesto para aventurarse a...

Código y lenguaje son los conceptos que enmarcan la edición de esta maleta de ideas y nociones, como también lo son: espacio, comunicación, cuerpo e identidad. Surgen al interior de los ejercicios, al igual que acciones como: recorrer, disfrazar, observar, elegir, gritar y guardar, entre otras que propone el material. Junto a las instrucciones propuestas hay pequeños personajes, diminutas botellas para guardar secretos, dados de doce lados, adhesivos con ilustraciones, libritos para descubrir lugares, palabras, personas, objetos, glosarios inéditos, automóviles para cruzar las calles del barrio y un lapicero de grafito para escribir mensajes al fondo del mar.

*Equipaje para encontrar...* ha significado atravesar la ciudad de un extremo al otro, visitar fundaciones, hablar con niños y niñas de distintas edades, desafiarnos como mediadores para estar con

grupos variados, conocer casas con habitaciones que también son salones de clase, percatarnos de espacios escondidos de la ciudad, hablar con individuos que tienen pasión por ayudar a otros.

Nuestro ejercicio principal representó, sin duda, un periplo, una permanencia para compartir preguntas, conversaciones y conceptos recurrentes en nuestras charlas sobre el valor de lo intangible. Inquietudes sobre el quiebre de la comunicación, el espacio, el entorno y la consciencia de la realidad. Veintitrés ejercicios y

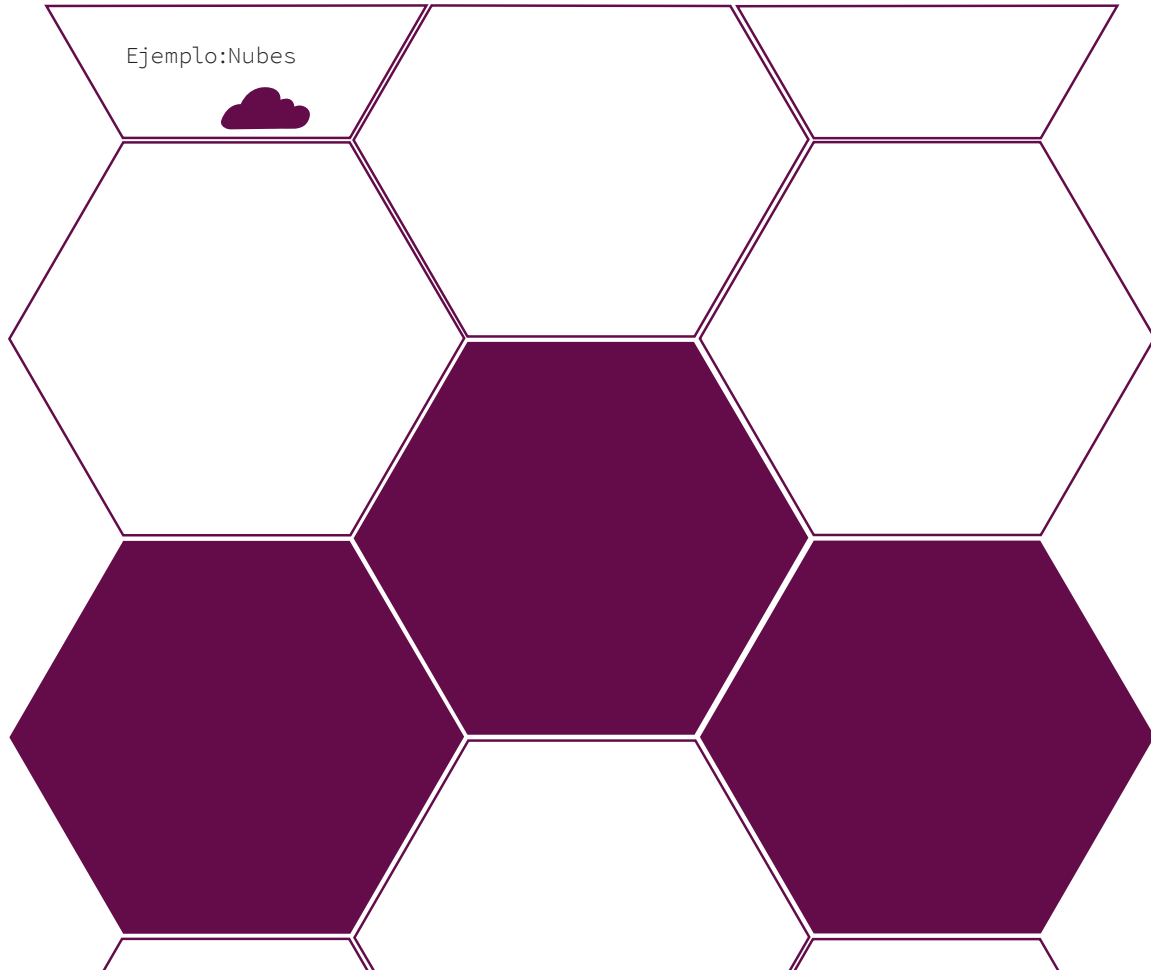
un poco más son la compilación de muchos afectos, largas horas de ensayos y errores, y un curso intensivo para empacar emociones, percepciones y pensamientos.

*Equipaje para encontrar...* significó no solo compartir de dos a tres horas con una comunidad, representó una oportunidad para llevar el proyecto educativo de NC-arte fuera del espacio expositivo.

### ANTICOLECCIÓN

En las casillas a continuación, anota todo aquello que se te ocurra, que no se pueda coleccionar. (suspiros, sonrisas, sabores, etc)

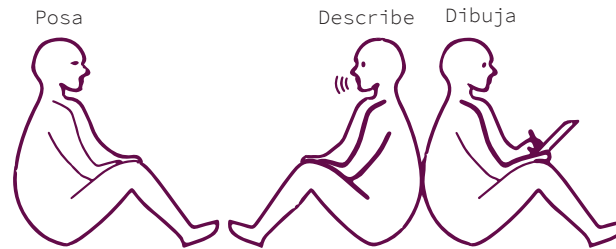
Ejemplo:Nubes



The form consists of a grid of hexagonal shapes. At the top, there are three trapezoidal shapes. The leftmost one contains the text "Ejemplo:Nubes" and a small purple cloud icon. Below these are two rows of hexagons. The middle hexagon in the second row and the two hexagons in the third row are filled with a dark purple color. The other hexagons are white with a purple outline. The bottom two hexagons have small purple lines extending downwards from their bottom edges.

## RETRATO HABLADO

Busca dos compañeros. Haz que uno sea el modelo, que otro describa cómo se ve el modelo (retrato hablado), y tú dibuja lo que escuchas. Al cabo de 10 minutos, cambian de posición para que cada uno pueda retratar y ser retratado. ¿Los dibujos se parecen a las personas? ¿Es fácil o difícil traducir un rostro en palabras?



### **COSAS QUE CAMBIAN**

Elige un árbol, un animal, una casa o algún elemento de tu barrio, obsérvalo detalladamente. Durante una semana, anota o dibuja qué cambios tiene, cómo se transforma, ya sea mucho o poco.

¿Qué vas a observar?

Día 1

Día 2

Día 3

Día 4

Día 5

Día 6

Día 7

## LENGUAJE DE SEÑAS

Identifica tus gestos cotidianos, mañas, tics. ¡Crear un lenguaje a partir de ellos! Intentar elaborar un mensaje que le puedas mandar a un compañero. Quien lo reciba, tendrá que traducir el mensaje.

Gesto Ejemplo: 	Gesto	Gesto	Gesto	Gesto
Significado SACAR A BAILAR	Significado	Significado	Significado	Significado

Gesto	Gesto	Gesto	Gesto	Significado
-------	-------	-------	-------	-------------

## MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Piensa en formas de comunicar un mensaje para:

The diagram consists of several empty rectangular boxes of various sizes and orientations, connected by lines, representing different communication targets. The targets are labeled as follows:

- El fondo del mar
- Un animal
- El centro de la tierra
- Otro planeta
- El otro lado del mundo
- Otra dimensión
- Una persona muerta

Dibújala o descríbela. Puede ser con una máquina o herramienta, ya sea que exista o no. ¡Puedes inventarla!



# KIT TO FIND IS...

Yuly Riaño

A briefcase of suspicions  
An archive of exercises  
A set of elements to provoke  
A flurry of questions  
A series of brochures with ideas  
A small installation of materials  
A space of time to play  
A suitcase to locate events  
A compilation of stories to tell  
A collection of questions with multiple answers  
A glossary with words and hidden verbs  
A staging of stories  
A trunk of sensations

There could be no end to this list. However, in *Kit to Find...* there are also workshops addressed to children and young people to enhance creativity and collective creation processes.

Giving out a pedagogical kit is creating an invitation to get to know each other, sharing a moment and playing together with others. More than a pedagogical tool, it is a set of in-

structions, like a game, set up for us to venture into...

Code and language are the concepts that frame the production of this suitcase of ideas and notions, as well as: space, communication, body and identity. They arise from the exercises, as well as actions such as: travel, disguise, observe, choose, shout and save, among others proposed by the material. Along with the suggested instructions there are small characters, tiny bottles to keep secrets, twelve-sided dice, stickers with illustrations, booklets for discovering places, words, people, objects, unpublished glossaries, cars to move across the streets of the neighborhood and a graphite pen to write messages at the bottom of the sea.

*Kit to find...* has meant crossing the city from one end to the other, visiting foundations, talking with children of different ages, challenging ourselves as mediators to be with varied groups, seeing houses with rooms that are also class-

rooms, finding hidden spaces in the city, talking with individuals that are passionate about helping others.

Our main activity represented, without a doubt, a journey, a permanence to share questions, conversations and recurring concepts in our talks about the value of the intangible; concerns about the breakdown of communication; space, environment and an awareness of reality. Twenty-three

exercises and a few more are the compilation of numerous affections, long hours of trials and errors, and an intensive course in packing up emotions, perceptions and thoughts.

*Kit to find...* meant not only sharing two to three hours with a community; it represented an opportunity to take the NC-arte educational project outside the exhibition space.

