

pág.	contenido	autor
18	Presentación	Claudia Segura
23	<b><i>Falto de palabra</i></b> Luis Camnitzer / Colectivo Maski	
28	<b><i>Falto de palabra</i></b>	Claudia Segura y Ana Luz
32	<b>Los nombramientos</b>	Luis Camnitzer
38	<b>“Los nombramientos” – los escritos de Luis Camnitzer y el acto de nombrar como herramienta de poder</b>	Ana Luz
50	<b>Colectivo Maski. A propósito del proyecto <i>Falto de palabra</i>. Una mirada aguda a la ciudad de Bogotá</b>	Dominique Rodríguez Dalvard
99	<b><i>Formas caídas</i></b> Alia Farid	
102	<b><i>Formas caídas</i></b>	Claudia Segura
106	<b>Apuntes sobre el proceso de creación de <i>Formas caídas</i> —una conversación</b>	Claudia Segura y Alia Farid
129	<b><i>Alegoría del miedo   Bogotá</i></b> Rivane Neuenschwander	
132	<b><i>Alegoría del miedo   Bogotá</i></b>	Claudia Segura
140	<b>La imaginación aumenta los valores de la realidad</b>	Julia Roldán
167	<b><i>Enie</i></b> Delcy Morelos	
170	<b><i>Enie</i></b>	Claudia Segura
174	<b>El cuerpo lo atraviesa todo y el cuerpo es ella. Lugar-pensamiento en la obra de Delcy Morelos</b>	Mariangela Méndez
200	Biografías de los artistas	
207	Autores	





NC-arte  
**Proyectos 2018**

Luis Camnitzer / Colectivo Maski  
Rivane Neuenschwander  
Alia Farid  
Delcy Morelos

NC-arte es un programa de





NC-arte  
**Proyectos 2018**

Esta publicación se realiza con el patrocinio de

Private Bank  **citi**



EL MUSEO SON USTEDES. NOSOTROS SOMOS





MOS LA OFICINA.

Colectivo Maski













Alia Farid

Formas  
caídas

12.05.18 /  
07.07.18



Alia Farid

Rivane Neuenschwander















Delcy Morelos

**NC-arte**

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

**Equipo NC-arte**

Claudia Segura. Directora / Curadora en jefe  
Tamara Zukierbraum. Directora de proyectos  
Felipe Uribe. Jefe de producción  
Laura Gamboa. Diseño  
Caridad Botella. Responsable Proyecto educativo  
Yuly Riaño. Coordinadora Proyecto educativo  
Tatiana Benavides. Asistencia Proyecto educativo  
Juan Sebastián Bernal. Mediador Proyecto educativo  
Nefatlí Gómez. Montaje  
Esperanza Segura. Mantenimiento  
Andrea Gómez. Guarda de sala

**Coordinación editorial**

NC-arte

**Corrección de estilo**

Español – Ana López  
Inglés – Jessica Lott

**Traducción**

Clorinda Zea  
Camilo Roldán

**Textos**

Luis Camnitzer – Uruguay  
Ana Luz – Portugal  
Dominique Rodríguez Dalvard – Colombia  
Claudia Segura – España  
Julia Roldán – Colombia  
Mariangela Méndez – Colombia  
Caridad Botella – España  
Yuly Riaño – Colombia  
Tatiana Benavides – Colombia  
Juan Sebastián Bernal – Colombia  
Luz Helena Carvajal – Colombia  
Marielsa Castro – México  
Pablo Martínez – España

**Diseño y diagramación de este catálogo**

Tangrama

**ISSN**

2665-3982

**Impresión**

Torreblanca Agencia Gráfica

Impreso en Colombia

© NC-arte

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, o transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos sin el permiso previo y por escrito de NC-arte.



**Agradecimientos**

Citibank Colombia

Citi Private Bank

Embajada de España en Colombia, Bogotá

Maestría en Historia del Arte, Universidad de los Andes, Bogotá

(Bis) | oficina de Proyectos, Cali

Galerie Imane Farès, París

Galería Fortes d'Aloia & Gabriel, São Paulo

Fundación Neme







NC-arte

## Presentación

Fiel a los propósitos que le dieron vida, NC-arte ha seguido apostando por ser un espacio expositivo para estimular las diferentes manifestaciones artísticas y la libertad de realizar instalaciones en distintos formatos. La línea curatorial que ha enmarcado los cuatro proyectos del año 2018 se dibuja bajo la contraposición de las ideas que condensan las expresiones “adocctrinamiento” y “futuros posibles”, entendidas desde una perspectiva educativa, ideológica, productiva y expositiva.

La intención de agrupar la selección de artistas dentro de esta oposición permite acercarnos de forma porosa a la relación entre arte y educación, y a la manera en que dichas nociones se problematizan en diferentes prácticas artísticas. ¿Son las exposiciones lugares de duda o de verdad? ¿Entendemos al público como destinatario o participante del proceso artístico? ¿Cómo podríamos imaginar un futuro escapando del dogma?

El adocctrinamiento presupone la unilateralidad propia de los procesos educativos tradicionales, así como una manera de entender cierta pedagogía para “educar a los públicos” que sigue operando en muchas instituciones artísticas. En contraposición, la “posibilidad” quiere ofrecer un campo donde se aprende a cultivarse, donde las preguntas detonan un sinfín de inquietudes y donde el día a día, la ignorancia, el afecto y la sospecha, forman parte de las herramientas para descifrar procesos artísticos. Del mismo modo, la palabra “futuro” evoca el devenir de algo incierto y el nacimiento de lo que aún está por construir.

Esta publicación celebra las exposiciones y los programas educativos llevados a cabo bajo estas premisas. Más que ofrecer una respuesta veraz sobre dichas cuestiones, se convierte en la memoria parcial de los retos y descubrimientos con los que hemos trabajado a lo largo de estos doce meses. Se trata de un archivo experimental —como intentamos que sea



nuestro programa— de los proyectos expositivos y su vinculación estrecha con el Proyecto educativo, así como del gran número de programas autónomos de este último.

Cada artista se ha enfrentado con entusiasmo a las condiciones del espacio y a la dificultad de la temática conceptual, logrando proyectos maravillosos que quedan en nuestra retina y resuenan en nuestra mente. Para empezar, la dupla del uruguayo Luis Camnitzer y el colectivo colombiano Maski quienes, de forma separada, investigaron el concepto de adoctrinamiento bajo la metáfora del lenguaje y de la planificación urbana. Luego vino Alia Farid, de origen kuwaití y puertorriqueño, que decidió hacer una investigación fascinante sobre los procesos de control de las arquitecturas y la ideología que puede implementarse en ellas aún sin controlarlo. Seguimos con un proyecto de la brasileña Rivane Neuenschwander, que fue esencial para el Proyecto educativo de NC-arte y para la institución en su apuesta por abrazar lo que llamamos la “curaduría pedagógica”, estableciendo que lo pedagógico y sus preguntas vertebraran el proyecto artístico.

El año terminó con la propuesta de la artista colombiana Delcy Morelos que, desafiando los tiempos y las turbulencias del año, planteó un proyecto extraordinario sobre los saberes ancestrales de las culturas precolombinas de la zona. A través de una aproximación al conocimiento desde diversos ángulos, el 2018 ha sido un año para permitirnos observar desde otro lugar, y desvelar estrategias de adoctrinamiento que ni nosotros podíamos percibir.

Del mismo modo, hemos logrado celebrar la tercera edición del NC-LAB invitando a talleristas y observadores de diferentes partes del globo a desembarcar en Bogotá durante una semana para compartir de forma intensiva talleres, charlas, reflexiones y problemáticas enriquecedoras.

Cada día aprendemos de estos procesos artísticos y pedagógicos y de los constantes aportes de sus participantes, por lo que quisiera agradecer a todos los artistas, educadores, curadores, investigadores y profesores que han contribuido a hacer posible el programa del 2018 de NC-arte.

Por último, quisiera agradecer al equipo de NC-arte: Tamara Zukierbraum, Felipe Uribe, Laura Gamboa, Caridad Botella, Yuly Riaño, Tatiana Benavides, Juan Sebastián Bernal, por su persistencia, por el afecto constante que emplean cada día en el trabajo, aún en los momentos más difíciles. Gracias por su energía vibrante, que permite que un equipo pequeño genere programas de inmensa repercusión.

A nuestros colaboradores y pasantes que se involucran y nos asisten en todo: Felipe López; Ana Luz, de la maestría en Curaduría de la Universidad de Coímbra, de Portugal; Nataly Valencia y Laura Alejandra Valbuena de la Universidad El Bosque; Vanessa Vivas y Juan Camilo Ramírez de la EAN y Anna Consuegra del Colegio Helvetia.

También a los investigadores residentes del programa que establecimos con la Universidad de los Andes: Luisa Pacheco y Paolo Alexander Merchán, por sus investigaciones.

Gracias, por supuesto, al público y a los estudiantes que nos visitan y que se apropian del espacio y lo hacen suyo.

NC-arte es una iniciativa que cuenta con el apoyo de la Fundación Neme y otras entidades y personas que cada año colaboran con un gran esfuerzo económico que ve los frutos en un programa ambicioso, crítico e innovador.

Muchas gracias por acompañarnos en esta tarea a través de su confianza y cariño.

## Presentation

True to the values from which it arose, NC-arte has continued to position itself as an exhibition space that stimulates various forms of artistic dissent and the freedom to create installations in different formats. The four projects for 2018 are framed by a curatorial line drawn around the contrasting ideas contained in the expressions “indoctrination” and “possible futures,” as understood from the perspectives of education, ideology, production, and exhibition.

The intentional grouping of selected artists within this opposition allows us to create a porous approach to both the relationship between art and education and to the way said notions are problematized in different artistic practices. Do the exhibitions give way to questions or certainty? Do we understand the audience as a recipient or a participant in the artistic process? How can we imagine a future free from dogma?

“Indoctrination” presupposes the typical unilateralism of traditional educational processes, the kind of pedagogy still operating in many artistic institutions that expect to “educate the public.” In contrast, “possibility” seeks to offer a field where one learns to cultivate the self, where questions can spark endless curiosity and where the day-to-day, ignorance, affection, and suspicion become tools for working through artistic processes. Likewise, the word “future” evokes the development of something uncertain and the emergence of what has yet to be built.

This publication celebrates the exhibitions and the educational programs that were brought to fruition under these premises. Beyond offering a faithful response to these questions, this publication becomes the fragmented memory of challenges and discoveries we worked on over the course of these twelve months. It presents an experimental archive—as we intended our program to be—of the



exhibition projects and their close connection to the Education Project, as well as of the Education Project's numerous autonomous programs.

Each artist has enthusiastically confronted the spatial conditions and the difficulties posed by the conceptual theme, realizing wonderful projects that linger in our retinas and reverberate in our minds. To begin, the duo of Uruguayan artist Luis Camnitzer and the Colombian Colectivo Maski independently investigated the concept of indoctrination through the metaphor of language and urban planning. Later came Alia Farid—of Kuwaiti and Puerto Rican origin—who decided to undertake a fascinating investigation into architectural modes of control and the way ideology can be implemented through architecture without exercising control. We continued with the project of Brazilian artist Rivane Neuenschwander, which was essential for the Education Project at NC-arte and for the institution to embrace what we have been calling “pedagogical curation”: the establishment of pedagogy and its issues as the backbone of each artist's project.

The year came to a close with an offering from the Colombian artist Delcy Morelos, who, braving the climate and the turbulence of this year, laid out an extraordinary project about the ancestral knowledge of pre-Columbian cultures from this region. By following various leads in the search for knowledge, we have understood 2018 to be a year to allow ourselves to see from another perspective and to reveal strategies of indoctrination that even we could not perceive.

Likewise, we have been able to host the third edition of NC-LAB by inviting workshop leaders and observers from different parts of the world who disembarked in Bogotá for a week so that they could share intensive and enriching workshops, discussions, reflections, and predicaments.

Every day we learn not only from these artistic and pedagogic processes but also from the constant contributions of the participants, for which I would like to thank all of the artists, educators, curators, investigators, and professors who have contributed to making the 2018 NC-arte program possible.

Finally, I would like to thank the NC-arte team for their persistence and the unflagging kindness they employ every day at work, even during the most difficult times. Tamara Zukierbraum, Felipe Uribe, Laura Gamboa, Caridad Botella, Yuly Riaño, Tatiana Benavides, Juan Sebastián Bernal, thank you. Your vibrant energy allows a small team to produce programs with immense impact.

To our collaborators and interns who involved themselves and helped us with everything: Felipe López; Ana Luz, from the Master's in Curation from Universidad de Coímbra, Portugal; Nataly Valencia and Laura Alejandra Valbuena from Universidad El Bosque; Vanessa Vivas and Juan Camilo Ramírez from EAN; and Anna Consuegra from Colegio Helvetia.

Also, to the researchers in residence from the program we founded with Universidad de los Andes, Luisa Pacheco y Paolo Alexander Merchán, thank you for your research.

Thanks, of course, to the public and the students who visit us, who take over the space and make it theirs.

NC-arte is an initiative that relies on the support of the Neme Foundation and other entities and people who make a large economic sacrifice every year to see an ambitious, critical, and innovative program come to fruition.

Thank you very much for joining us in this effort with confidence and kindness.





<b>Título de la exposición</b>	<i>Falto de palabra</i>
<b>Artistas</b>	Luis Camnitzer / Colectivo Maski
<b>Curaduría</b>	Claudia Segura
<b>Fechas</b>	Sábado 17 de febrero a sábado 14 de abril de 2018
<b>Textos</b>	<p><i>Falto de palabra</i>, Claudia Segura y Ana Luz</p> <p>.</p> <p><b>Los nombramientos</b>, Luis Camnitzer</p> <p>.</p> <p><b>“Los nombramientos” – los escritos de Luis Camnitzer y el acto de nombrar como herramienta de poder</b>, Ana Luz</p> <p>.</p> <p><b>Colectivo Maski. A propósito del proyecto <i>Falto de palabra</i>. Una mirada aguda a la ciudad de Bogotá</b>, Dominique Rodríguez Dalvard</p>
<b>Registro fotográfico</b>	Óscar Monsalve
<b>Equipo de montaje</b>	Enaldo Caro, Jonathan Flóres, Neftalí Gómez, Germán López, David Felipe Suárez, Ricardo Angulo, John Campos, Hugo Samper y equipo, Tecnorental
<b>Colaboradores</b>	Maestría en Historia del Arte - Universidad de los Andes, Facultad de Artes - Universidad Javeriana, Facultad de Artes - ASAB, Ana Luz, Nataly Valencia, Anna Consuegra, (bis) Oficina de proyectos, María Sol Barón, Paola Peña.
<b>Eventos relacionados</b>	Charla con Maski: aproximación a la relación de su práctica con la arquitectura moderna, el urbanismo y la ciudad. Conversan: Colectivo Maski, Guillermo Vanegas y Claudia Segura. Jueves 5 de abril de 2018, Edificio Giraldo, salón 402, Universidad Javeriana, Bogotá
<b>Actividades educativas</b>	<p>41 talleres, 2 acompañamientos dirigidos a artistas educadores, 4 sesiones grupo de estudio NC-LAB</p> <p>.</p> <p>Colegio Nueva York, Gimnasio Moderno, Gimnasio Campestre, Gimnasio La Montaña, Escuela Montessori, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad Distrital, Universidad Javeriana, Universidad Nacional, Universidad El Bosque, Universidad Pedagógica, Universidad Central, Universidad Católica, Universidad Los Libertadores, Universidad de los Andes, Universidad Piloto, Universidad Minuto de Dios, Universidad Autónoma, Centro Amigoniano, TEINCO, Fundación Rafael Pombo, IDARTES</p>
<b>Insertos en este catálogo</b>	Luis Camnitzer, <i>El museo son ustedes. Nosotros somos la oficina</i> (postal) Colectivo Maski, <i>Falto de palabra</i> (plegable)



Il y a une machine à écrire sur la table.  
Il y a une machine à écrire sur la table.  
Il y a une machine à écrire sur la table.  
Il y a une machine à écrire sur la table.





Luis Cammitzer. *Los nombramientos. Dispositivos de mediación*, 2018







## **Falto de palabra**

*Alfabetizarse no es aprender a repetir palabras,  
sino decir su propia palabra.*

—Paulo Freire, *La pedagogía del oprimido*, 1968.

La exposición doble de Luis Camnitzer y el Colectivo Maski toma como punto de partida la oposición de las ideas condensadas en las expresiones “adoctrinamiento” y “futuros posibles”. El adoctrinamiento se entiende aquí como lo que limita, dictamina, constriñe y obliga a soportar, con abnegación, circunstancias que nos son impuestas por agentes externos.

La expresión “falta de palabra” tiene dos lecturas posibles: la que se refiere al instante de quedarse sin léxico o no saber cómo nombrar algo, y la que, de forma burlona, se esconde en un doble significado referido a no mantener una promesa. Cada artista representa una de estas dos lecturas, analizadas a través de los proyectos que presentan en la muestra.

El Colectivo Maski, de Bogotá, centra su investigación en las problemáticas generadas por la arquitectura, el urbanismo y las condiciones socioeconómicas derivadas de ellos. Sus pesquisas sobre la historia del país se muestran a través de estas representaciones que revelan los ires y venires de políticas inestables. Para la exposición, Maski presenta una estructura transitable de gran escala, constituida por los reconocibles tubos amarillos de los autobuses de Transmilenio, familiares en el imaginario colectivo bogotano. De esta manera se cuestiona el comportamiento del cuerpo en el uso de los transportes, la estandarización y el estado del funcionamiento general del sistema más utilizado en la capital, hoy en día alejado de la utopía moderna prometida en su nacimiento. En la página web del Sistema Integrado de Transporte Público, se afirma lo siguiente:

Los beneficios del sistema de transporte para la ciudad y sus habitantes son innegables: hay menos contaminación y más seguridad; se mejoraron



notablemente sectores de la ciudad que estaban muy deteriorados; la accidentalidad disminuye, se reducen los tiempos de viajes y se mejora la calidad de vida de todos los ciudadanos.

De los años 60 a los 90, Bogotá contaba con un transporte público caótico que estaba en manos de empresas privadas que trabajaban de forma independiente y con rutas al azar. Debido al crecimiento de la ciudad y a una necesidad de generar un plan de desarrollo estatal, en 1998 se determina la construcción de una infraestructura hecha a partir de corredores troncales especializados, dotados de carriles de uso único, estaciones y puentes de acceso peatonal. Las promesas de un transporte público rápido, ágil y seguro, nunca se cumplieron del todo. La organización Bogotá Cómo Vamos recoge en su encuesta de percepción ciudadana del 2016 que el 62% de los usuarios expresaron que sus trayectos habituales duraron más tiempo. Afirmaron que Transmilenio es su principal medio de transporte, pero que está lejos de ser idóneo. Del mismo modo, el informe de la INRIX (compañía especializada en el análisis de servicios de transporte) del año pasado, considera el tráfico de Bogotá como el quinto peor del mundo.

Con esta intervención, Maski sitúa el punto de mira en una problemática visible y explícita que, sin embargo, pasa por ser aceptada por la mayoría de los ciudadanos que, al parecer, se han dado por vencidos ante una disputa que no propone soluciones. Lo mismo ocurre con los innumerables edificios torcidos que existen en la ciudad. Capturados a través de unas fotografías monocromáticas (cianotipos), que simulan las heliografías, estos inmuebles torcidos de Bogotá son un peligro para quienes los habitan. Varios medios de comunicación han hablado de este fenómeno, renombrándolos incluso como “Las Torres de Pisa” bogotanas.

Igual que nuestra sociedad se adapta a un transporte que no responde a las necesidades de los ciudadanos ni a los estándares de funcionalidad básicos, así como las personas se resignan a vivir en lugares deteriorados y peligrosos, también se aceptan los nombres de las cosas sin cuestionarlos. Una bandera negra cuelga en medio de las columnas del espacio, se pueden ver letras sin sentido. Son siglas de instituciones colombianas que, en su economía de medios, finalmente acaban por borrar el nombre real de la función que desempeñan.

En los últimos años, la práctica de Luis Camnitzer se ha enfocado, sobre todo, en repensar el rol del arte y de la educación, y en el modo en que las dos implican inevitablemente posicionamientos éticos y políticos. El reconocimiento de la no neutralidad en los procesos de enseñanza y del adoctrinamiento resultante de sus fórmulas predeterminadas, que tienen como objetivo primordial el entrenamiento para ejercer tareas concretas, en vez de estimular el pensamiento crítico, el cuestionamiento y la curiosidad, se asume como punto de partida fundamental para intentar revertir esa misma tendencia. Esa presuposición infunde igualmente a sus agentes una carga de responsabilidad acrecida.

“La educación que no es creativa es mala educación y la creación que no es educativa es mala creación. Y la meta última de todo esto es lograr el empoderamiento total del recipiente de lo que hago, de lo que pienso y represento”, nos dice Camnitzer.

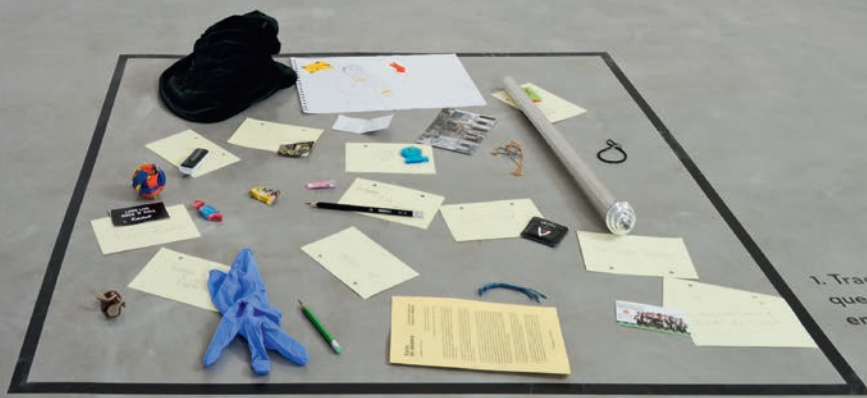
Para la presente muestra, el artista reflexiona más específicamente sobre la “violencia” del acto de nombrar. En otras palabras, analiza el modo como asumimos nuestros propios nombres y los de la mayoría de los objetos que nos rodean. A través de un audio en el que recita una narración propia, plantea las problemáticas del nombramiento e invita al público a dejar sus historias, que serán, a su vez, escuchadas.

A esta instalación sonora se suma un dispositivo en el que los visitantes pueden re-nombrar objetos. Se propone romper con los conocimientos e imposiciones previos y adentrarse en el campo de la imaginación del que somos progresivamente alejados después de nuestra infancia. La imaginación nos permite la libertad de generar entendimientos particulares y valiosos, de especular, de concebir el “absurdo”, sin censuras ni fronteras artificiales. De los valores que nos infunden los llamados “establecimientos educativos” se puede afirmar que la imaginación está lejos de ser lo que más pesa. El poeta francés Charles Baudelaire, a su vez, la exaltaba como la “reina de todas las facultades”, a la cual las otras se deberían subordinar.

La propuesta de Luis Camnitzer presenta un mecanismo de mediación que le da la voz activa al público, al que se invita y consulta para compartir la co-autoría con el artista —afirmando que, a fin de cuentas, el espacio expositivo es para la gente que lo visita y quien debe hacer uso de él—. En esta línea de pensamiento está la frase de la fachada que hace el artista para NC-arte: El museo son ustedes. Nosotros somos la oficina.

*Falto de palabra* propone un análisis de aparentes métodos de poder en diferentes niveles: el urbano y el educativo, buscando que los visitantes cuestionen y se apoderen de estos procesos para resignificarlos de acuerdo con sus lógicas individuales.





1. Trae un objeto de tu casa que no tenga nombre y colócalo en este espacio
2. Dale un nombre a los objetos que están en este espacio

## Los nombramientos

Cuando nací, mis padres me pusieron Ludwig como nombre. Una parte de su justificación era que en esa época estábamos en Alemania. La otra, era que un amigo querido de mi padre tenía ese nombre. Cuando suceden estas cosas, los nombres son como un trasplante de órgano: uno más o menos sigue siendo la misma persona, pero carga con algo ajeno que, con un poco de suerte, no causa reacciones en la inmunidad del cuerpo y no es rechazado. El nombre se absorbe, y con el tiempo pasa a ser una parte no cuestionada.

En mi caso particular, sin embargo, fue cuestionada. Mi madre un día decidió que mi apariencia no era la de un Ludwig, sino más bien la de un Peter. Así, un año después, ya en Uruguay, pasé a ser Peter, por lo menos para la familia y algunos amigos, con la variación ocasional de Pedro. En cuanto tuve algo de conciencia investigué eso de Ludwig y también su abreviación en “Lutz”. Así la pasada a Luis fue obvia, y el Luis pasó a ser mi nombre oficial, diría que desde los cinco años en adelante. Claro que mi madre siguió llamándome Peter hasta que en 2012 murió a los 99 años.

No sé cuánto daño me ocasionó todo este proceso. Si es que me causó alguno, ya no es remediable. De cualquier manera, esta anotación no es una queja autobiográfica sin importancia. Es, mucho más seriamente, la base para una elucubración sobre el poder y el abuso que se comete cuando se nombra sin dejar espacio para el cuestionamiento.

La ceremonia del bautizo cristiano es muy interesante para el caso. Como procedimiento, el bautizo trata de purificar al niño con gotas de agua o con un baño de inmersión, según lo que acostumbre la secta cristiana correspondiente. Esto asegura que el bebé sea una tabla rasa para que la religión pueda introducirse sin obstáculos en el cuerpo del bautizado. De paso se le da también un nombre, y con él la religión logra apropiarse del niño. En caso de que

la vida no se desarrolle correctamente, al final hay una absolución que vuelve a limpiar todo. En la tradición judía el nombre es dado para definir el carácter del futuro adulto de acuerdo a las esperanzas de la familia. Para cuando se muera, lo ideal es que se vaya con un “buen nombre”, o sea, que el finado le haga honor a la nomenclatura inicial.

Es interesante la maniobra del bautizo cristiano, lo suficientemente transparente en el consenso popular como para que la palabra “bautizar” se utilice como un sinónimo de “nombrar”. La parte de la purificación ya no está. Cuando se bautiza un barco es para darle un nombre, no para purificarlo, sin pensar en religión. Además, se hace rompiendo una botella de champaña contra la proa, en un rito que probablemente fue inventado como una ironía que, con el tiempo, se fue perdiendo.

Nombrar es la forma más elemental de organizar las cosas, de darles un cierto orden. En su forma más primitiva el nombre es un referente y muy frecuentemente sirve para significar nada más que “esto” es o no es “mío”. Es un truco para poder referirme a detalles del mundo con más eficiencia que la que me permite señalar con el dedo y decir “esto”. En otras palabras, el nombrar no tiene nada de malo e incluso, en el caso de los insultos, puede llegar a tener un cierto valor terapéutico. Pero, salvo el caso de madre, generalmente el nombrar no es algo que se cuestione.

Muy raramente uno se preocupa por hacer las preguntas interesantes que se esconden detrás del nombre. Por ejemplo: “Eso se llama ‘perro’”, pero la pregunta de “¿cómo pasó de llamarse perro a ser un perro?”, “¿por qué es un perro?”, o “¿quién decidió llamarlo perro?”. Y si no perro, “dog”, o “Hund”, o “cane”, o “chien” entre idiomas indoeuropeos, que ni siquiera parecen tener elementos en común a lo largo de los idiomas. Es solamente que alguien tuvo el poder de nombrarlo, no importa si fue un

individuo, o una evolución colectiva filológica, y de imponer el nombre. Lo que importa aquí, es que ese “alguien” no fui yo. Si a mi perro, luego de ser perro, yo lo llamo Rintintín, lo único que estoy haciendo (aparte de copiar un título de película anti-gua) es apropiarme de uno de los ejemplares de los perros para significar que este es mío, y que por eso tengo poder sobre él. Al declararlo mío, en el caso del perro por lo menos, le doy cierta individualidad, una que creemos que el perro entiende y aprecia.

La referencia a la propiedad se extrema cuando, al mismo tiempo de declararla, también se anonimiza al nombrado. Es una contradicción porque anónimo quiere decir “sin nombre”. El dueño de las vacas quema un signo personal suyo en el anca de la vaca anónima. Cuando en 1846 el ejército norteamericano durante su invasión a México lograba agarrar a desertores de su ejército, muchas veces les quemaban una “D” en la mejilla con un hierro candente. Hubo un ejemplo con John Riley, el jefe de los desertores que formaron el Batallón de Los San Patricios, al que primero le pusieron la “D” cabeza abajo, y luego lo quemaron una segunda vez, para corregir el error. Similarmente, los judíos en los campos de concentración nazis llevaban un número tatuado en el brazo. Los ejemplos son de un “dejar de ser” para convertirse en un “pertene-cer”. La frontera entre nomenclatura y clasificación se borrona y ubica a ambas como resultado de ejercicios de poder.

Una de las características del poder es que algunos lo tienen y otros lo sufren. Si el poder estuviera distribuido equitativamente, nadie lo percibiría. Sería algo tan natural como lo es respirar: una parte de nuestra actividad natural y personal que no invade las actividades de los demás. En el caso de respirar, si lo hacemos en la cara de alguien, deja de ser simplemente una actividad natural y se convierte en un ejercicio de poder bien o mal recibido. Cuando es bien recibido lo es porque lo consideramos un



acto de afecto, de bondad, o incluso de filantropía. Cuando es mal recibido, es un abuso de poder, una opresión, o un acto de represión.

El abuso de poder bien ejercido es el que se hace sin que las víctimas se den cuenta del abuso. Para ello se desarrolla el respeto a la autoridad y se logra que ese respeto sea internalizado. Esta es la base del respeto a las leyes, a los gobiernos, a la policía, a los padres y a los maestros. Es un respeto atribuido gracias a los nombres que tienen, y no un respeto ganado. No es coincidencia que ese respeto a los nombres tenga consecuencias pedagógicas. Todo el sistema pedagógico está armado alrededor de enseñar el nombre de las cosas. Desde que nacemos y empezamos a hablar, la habilidad de hacerlo se basa en “saber” los nombres de lo ya nombrado. Con ello podemos comunicarnos con los adultos, que es, en los niveles más complejos, lo que los adultos quieren.

“Qué lindo sería que mi perro me hablara...”

Cuanto más nombres acumulamos, más nos acercamos a la deseada categoría de adultos. Y una vez aceptados en ella, se nos entrena para cumplir con ciertas funciones también ya nombradas. Para lograrlo tenemos todo un sistema para adquirir el contenido de las disciplinas académicas, algo también ya nombrado. Al encerrarse en su nombre las disciplinas adquieren rigidez y eliminan la inseguridad y los riesgos. Es por eso que la interdisciplinariedad y, aún más, lo transdisciplinario, son tan difíciles de lograr. Al ubicarse entre las disciplinas, integrarlas, o ir más allá, al principio se escapan de la nomenclatura. Una vez aceptadas, sin embargo, adquieren su nombre: bioquímica, astrofísica, lógica matemática, etc. La generación de significados vuelve a frenarse.

Hace poco más de un año tuve una reacción alérgica cuyo origen todavía no logré identificar. Consistió en hinchazones desagradables de los labios y la lengua y fui a mi médica. Después de

inspeccionarme y de hacerme las preguntas de rigor, el diagnóstico fue que estaba sufriendo de una hinchazón idiopática. Le pregunté qué cosa es eso y, con total honestidad, me contestó que en medicina se utiliza la palabra idiopático para referirse a síntomas respecto a los que no tienen idea de cuál puede ser la causa.

En todo esto, entonces, hay varios problemas. El primero es que, una vez que algo está nombrado, es muy difícil des-nombrarlo. En términos políticos esto equivale, si el intento de des-nombramiento es violento, al derrocamiento. En forma más suave, consiste en demostrar la inutilidad u obsolescencia de un nombre. El segundo problema es que si bien aprendemos lo nombrado, nunca aprendemos explícitamente a nombrar las cosas. Es recién durante la investigación posgrado en la que uno se puede tomar esa libertad, y para entonces estamos relativamente deformados y con el sentido de la libertad olvidado o perdido.

El consenso general confunde el aprendizaje con la enseñanza, en lugar de pensar que aprender es descubrir y especular. Es esa actitud la que declara que la ignorancia es un campo negativo que hay que borrar a favor de lo conocido y de lo ya nombrado. Es una consecuencia de la estrategia de la conservación del poder. La ignorancia es el campo de lo innombrado, justamente, el lugar en donde gracias al aprendizaje real, se expande el conocimiento en vez de conservarlo. La ignorancia es el continente que todavía no está en el mapa, donde lo único que sabemos con seguridad es que allí vive el arte, uno de los instrumentos fundamentales utilizados para nombrar las cosas, y el único que tiene el permiso para des-nombrarlas una y otra vez.



A large, leafy tree stands in front of a building facade. The building has a light-colored, textured exterior with vertical panels and decorative elements. It features several arched windows and a central balcony. The ground is paved, and a utility pole is visible on the left.

**EL MUSEO SON USTEDES. NOSOTROS SOMOS LA OFICINA.**









Luis Camnitzer. *Los nombramientos. Dispositivos de mediación*, 2018

Pág. 35: Luis Camnitzer. *El museo son ustedes, nosotros somos la oficina*, 2018

**“Los nombramientos” – los escritos de Luis Camnitzer y el acto de nombrar como herramienta de poder**

Este texto es una versión adaptada de la investigación para la tesis “Lugar do Comum” del máster en Estudios Curatoriales de la Universidad de Coímbra, por Ana Luz, tras seis meses de prácticas en NC-arte, Bogotá.

Con *Falto de palabra*, la primera muestra del 2018, NC-arte se propuso un nuevo desafío al reunir simultáneamente las producciones del Colectivo Maski y de Luis Camnitzer. Sin definir al inicio si se trataría de una confrontación, de un diálogo o de ambos, se buscaba establecer puentes que permitieran enriquecer la discusión alrededor del tema curatorial del año: *Adoctrinamiento y Futuros posibles*.

“El museo son ustedes. Nosotros somos la oficina”, es la frase instalada en la fachada del edificio de NC-arte por Luis Camnitzer y constituyó el único consenso inmediato como posible obra para la exposición, medio año antes de su inauguración. Según lo que refiere el artista, la frase se le ocurrió tras dialogar con el equipo y, se podría suponer, derivaba en gran parte de su percepción sobre la actuación de NC-arte y su compromiso con el público que visita su espacio.

Quienes estén familiarizados con el trabajo de Luis Camnitzer sabrán que esta no es la primera vez que el artista interviene la fachada del lugar donde expone: desde 2009 varios museos presentaron a su público, según la decisión del artista, la frase: “El Museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones”.

Gestos como este reflejan la preocupación de Luis Camnitzer por que se realice una nueva valoración institucional de las prioridades del llamado “mundo del arte”, así como de la conciencia de su propia actuación en esta coyuntura.

La ética y la política, el cuestionamiento de los cánones vigentes y el análisis del modo en que

se configuran las relaciones del poder, son temas transversales en la producción del artista.

Le interesan, además, las fronteras entre el arte y la pedagogía que explora en su actuación teórico-práctica, un interés que viene de su experiencia no solo como artista, sino también como docente, curador y asesor pedagógico.

Se puede considerar que Camnitzer valora, sobre todo, el estudio de las relaciones intrínsecas entre estos dos campos y su potencialidad como motores que viabilizan una reconfiguración educativa y, consecuentemente, social.

El día en que inauguró, junto al Colectivo Maski, la exposición *Falto de palabra*, Luis Camnitzer me concedió amablemente la oportunidad de plantear algunas cuestiones relacionadas con estos temas.

—

**¿Cuáles son las ventajas, si considera que las hay, del gesto artístico y del ejercicio de la imaginación sobre el activismo político, en cuanto agentes para la transformación social?**

Luis Camnitzer

No se trata de “ventajas sobre”, son cosas que no se pueden separar. Para mí lo importante es la ética, es la política, son las estrategias dentro de las cuales tratar de lograr que esa ética se incluya. Y, en el caso mío, por razones accidentales y geográficas, el arte es el instrumento para implementar eso. El arte es como el tercer nivel, de menos importancia, porque es un accidente —yo podría ser otra cosa e igual ética y política se mantendrían—. La parte de artista se convierte en una profesión instrumental.

En términos de educación, sin embargo, dentro del campo expandido, en una definición igualmente expandida del arte, no restringida a la artesanía-convalidación, agrupa todo lo que tenemos en

una sociedad orientada hacia la cantidad, hacia contar, hacia estadísticas, archivar unidades de información, todo eso, pero, además, agrupa todo lo contrario. Desorganizarlo, reorganizarlo, meter absurdos. Hacer cosas que son negativas en el mundo cuantitativo, también lo puedes meter. Y uno de los problemas que se encuentra esa actividad en una sociedad como la nuestra es que como no es cuantificable queda marginada. Porque no puede “rendir cuentas”, literalmente.(...)

—

**En su opinión, ¿ya existen suficientes conversaciones y acciones en torno al arte y la pedagogía para que se pueda hablar de un giro pedagógico del arte? Y si es así, ¿en qué se materializa?**

LC

El término ya tiene 30 años, ¿no? Y, no se nota. Tampoco hay un giro artístico. Pero creo que uno de los problemas es que uno piensa que una vez que planteas esa categoría, al otro día todo cambia. Tenemos una noción del tiempo también muy individualista. Mides el tiempo de acuerdo a tu experiencia personal y no en términos de generación o de comunidad, donde el tiempo es mucho más lento. Hay una anécdota muy conocida de Chu En-lai, el vice de Mao, en China. Alguien le preguntó: “Bueno y ¿qué le parece la Revolución francesa?”, y Chu En-lai contestó “Es demasiado pronto para opinar”. 200 años después todavía hay una medida de tiempo cultural que es muy importante. Así que 30 años es poco. Yo siento que hay un cambio, por lo menos hay discusiones sobre el tema.

Hay galerías, como esta (NC-arte) que me parece fundamental, hay algunos museos, no muchos, pero algunos que están entrando en eso: el Van Abbe, el Museo de Leipzig, el Museo de Arte Moderno de São Paulo... Todos en mayor o menor grado están, si no integrándolo, por lo menos dándole importancia. Y después tienes un incremento en la cantidad



de colectivos de arte, interesados no en la producción puntual de obra, sino en el efecto pedagógico que van a tener. En Chile descubrí grupos como El Garaje, que me impresionó mucho, y a través de él vi que está este otro grupo que es Mil m<sup>2</sup>, que es paralelo, y debe haber más. La exploración de lo desconocido, para mí, es la parte fundamental. Pero bueno, se habla mucho del giro educacional y en una sociedad de consumo como la nuestra se está siempre en peligro de que ese término pase de moda y se pierda lo ganado en lugar de mantenerlo vivo.

### — **¿Por qué considera importantes estos cruzamientos entre el arte, la pedagogía y la educación?**

El maestro normal, de escuela, que no tiene educación artística, piensa que no puede pensar artísticamente. Y se tiene necesidad de arte en la clase. Trae a un artista para que hable de arte, y el artista que habla de arte es un educador en sí mismo, pero eso no significa necesariamente que sea alguien interesado en la educación. Entonces, aunque el artista vaya al salón de clase, aceptado por el maestro, la división entre arte y educación se mantiene. No es una solución.

La solución, en realidad, es que el maestro no preparado en arte, acepte la imaginación, lo absurdo, dentro de lo posible. Que todo puede ser cualquiera. Entonces entienda lo que es visible en el proceso y lo que tiene que separarse. Si yo te presento 1+1, el maestro dice: “bueno la respuesta es 2”. Pero una de las posibilidades es 2, otra es 11, la otra es dos líneas paralelas, hay cantidad de interpretaciones de 1+1. “1+1 = 2” solamente es cierto dentro de ciertos parámetros. Y nunca se habla de los parámetros. Y son los parámetros lo importante, no es el 1+1. ¿En qué medida tienes que respetar los parámetros y cuándo los puedes quebrar, ignorar o cambiar? Esa libertad cualquier maestro la quiere dar y la quiere explorar. Y si no lo sabe, mejor, porque va

aprender con los estudiantes: ¿qué pasa con los parámetros?

—  
El proceso de concepción de *Falto de palabra* quedó marcado por una amplia negociación entre artistas y equipo. Un proceso en el cual se dio una construcción conjunta, con la influencia de un intercambio de referencias, preocupaciones y puntos de vista, a veces divergentes, pero que se vendrían a revelar como pilares fundamentales para la realización de sus respectivas propuestas.

Durante el periodo previo a la exposición, la comunicación con Luis Camnitzer fue, sobre todo, a nivel digital, en un formato escrito, y esto hizo que el diálogo, aunque continuo, fuera relativamente espaciado. En este mismo diálogo, y con el propósito de seguir contribuyendo al debate, el artista envió al equipo, en un determinado momento y de un modo inesperado, el elemento que vendría a constituir el eje central de su intervención en este espacio: un texto, de carácter fundamentalmente ensayístico, titulado “Los nombramientos”.

Camnitzer, que empieza el texto con un relato de tono personal sobre su relación con el nombre que le fue dado al nacer, y sobre las problemáticas desencadenadas por ese proceso de nombramiento, justifica de inmediato esta narración:

De cualquier manera, esta anotación no es una queja autobiográfica sin importancia. Es, mucho más seriamente, la base para una elucubración sobre el poder y el abuso que se comete cuando se nombra sin dejar espacio para el cuestionamiento.

A esta discusión volveremos posteriormente. Nos interesa incurrir en un breve análisis en torno al papel preponderante que, desde muy pronto, la palabra asumió para Luis Camnitzer. Una característica transversal a varios de sus textos es este carácter

enunciativo, sobre todo presente en la parte inicial de la búsqueda que se propone el artista. Puede considerarse esta actitud como un gesto de reflexión sobre la razón de ser del propio texto y, al mismo tiempo, sobre las inquietudes que precedieron su génesis.

En el texto introductorio de *Two Way Mirror Power* (un libro que se centra en Dan Graham, artista de la misma generación de Luis Camnitzer, considerado uno de los precursores del arte conceptual norteamericano), Jeff Wall reflexiona sobre la relación entre las artes visuales y la textualidad en la obra de este artista, planteando algunas cuestiones pertinentes en virtud de la presente discusión:

(...) in the spirit of conceptual art, (Graham) proposed that at least some of the writing be considered works of art. (...) The idea that a written essay or commentary could be validly considered as an art object the way a painting or a sculpture had been is now part of the lore of the sixties. (...) The claim thus constitutes a moment of unknowability, in which the logic of art appears to reinvent itself.<sup>1</sup>

Aunque se pueda aceptar que Jeff Wall considera que la concepción del texto como una obra de arte es una cuestión historizada, circunscrita al universo temporal de la década de los años 60, Luis Camnitzer aún hoy sigue entendiendo la separación entre las artes visuales y literarias como algo esencialmente artificial. En un texto publicado en la revista colombiana *ERRATA* comenta, en un tono que, aunque sea espirituoso, demuestra de manera muy clara su visión sobre el tema, que esa comprensión surgiría precisamente en el período enunciado por Wall.

A mediados de los años sesenta, después de largos estudios de los códigos legales del mundo, descubrí

<sup>1</sup> Jeff Wall, *Two-Way Mirror Power, Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge, The MIT Press, 1999, p. 10.

que, en realidad, no hay ley alguna que prohíba la utilización de textos en las artes visuales. No me refiero a las redundancias de poner una etiqueta que diga “Naturaleza muerta” para explicar un cuadro del jarrón con flores. (...) Para ser franco, nunca he entendido bien la pretendida diferencia entre las artes visuales y las artes literarias. Ya sé que unas se dedican a las figuritas y otras, a los textos. Pero, de una u otra manera, ambas se “leen”, ambas tratan de comunicar algo que el artista quiere que se comunique, y ambas, en caso de tener ambiciones artísticas, demuestran un mínimo de creatividad”.<sup>2</sup>

Independientemente de que sean o puedan ser considerados o no obras como tal, es cierto que los textos de Luis Camnitzer reflejan un lado espontáneo, intuitivo e inquisitivo que se incorpora a menudo al proceso de creación artística. Otro dato relevante es que si Camnitzer ve en general su estatuto de artista con cierta reticencia —sobre todo cuando este involucra, de manera implícita, una posición de autoridad—, en el ejercicio de su escritura no solo reclama para sí ese estatuto, sino también su experiencia como artista.

Este posicionamiento aparentemente contradictorio es, sin embargo, fácilmente comprensible y puede considerarse incluso coherente. Camnitzer no tiene la intención de que la designación de artista le confiera un estatuto de autoridad emisora o legitimadora de lo que sea. De hecho, este estatuto lo utiliza para reivindicar su derecho a especular libremente a través de aquel que se constituye su “oficio”: el ejercicio artístico. Sirvan como ejemplo las palabras introductorias de “The Mediocrity of Beauty” (“La mediocridad de la belleza”), ensayo de 2010:

En realidad, no tengo ninguna autoridad para hablar sesudamente sobre el tema de la belleza. No tengo formación filosófica o escolástica seria, no tengo

<sup>2</sup> Luis Camnitzer, “Oda a la patada”, *Revista ERRATA* # 2, IDARTES, 2010, p. 176-182.

quiera un título universitario, y lo único que puedo invocar aquí es mi experiencia como artista. (...)  
Son, por lo tanto, deducciones del quehacer artístico y no de una investigación intelectual rigurosa.<sup>3</sup>

Este dictamen podrá también ser leído teniendo en cuenta su conducta que, según lo que afirmó en la entrevista, está regida, sobre todo, por cuestiones éticas y políticas e influye en su trabajo como artista. De modo similar afirma, en otras situaciones, que la visión que presentará podrá ser considerada, de algún modo, algo tendenciosa, asumiéndola abiertamente como tal.

Esto se verifica en sus escritos para publicaciones periódicas o incluso en el caso de la obra *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. En este libro se puede considerar que Camnitzer emprende, de una manera más concreta, la tarea que evoca en obras como *Art History Lesson*, al señalar la necesidad de construir o (re)contar la historia del arte desde un punto de vista no hegemónico: "(...) los temas que se tocan en este libro provienen de una experiencia personal y, más específicamente, de un proceso a través del cual yo mismo quise poner un cierto orden en las cosas".<sup>4</sup>

La exposición de ese punto de vista implica, en este contexto, extravasar también el campo disciplinario del arte.

A esto se agrega que también quise incorporar muchos temas que aparentemente no tienen nada que ver con el arte. (...) También está el hecho de que considero la pedagogía, la poesía y la política, junto con la imprecisión de las fronteras que las

3 Luis Camnitzer, "The mediocrity of beauty", texto de 2010 publicado en el catálogo de la exposición *The Mediocrity of Beauty* por la galería Alexander Gray Associates, 2015, p. 5.

4 Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Uruguay, Casa Editorial HUM, 2008, p. 24.

separan de las artes visuales, fundamentales para entender el conceptualismo latinoamericano.<sup>5</sup>

El artista no asume el papel de un historiador "profesional", una vez más, sino que hace un relato en primera persona a partir de su vivencia de un "movimiento" que ayudó a construir y que fue acompañando, a pesar de que haya estado en Nueva York a partir del año de 1964. El arte conceptual en el que Jeff Wall encajaba, por ejemplo, la producción de Graham en los años 60, era algo de lo que Camnitzer y los demás miembros del The New York Graphic Workshop<sup>6</sup> buscaban desmarcarse, aunque encontrándose en el epicentro de su surgimiento.

(...) nos preocupaba que el término "arte conceptual" pudiera absorbernos. En un intento de frenar la absorción cubrimos con "contextual art", impreso en un sello de goma, nuestra tarjeta para el catálogo de la muestra 557,087 organizada en el Seattle Museum of Art (...). Por otra parte, también estábamos mostrando nuestro compromiso con las condiciones del subdesarrollo económico y resistiéndonos a lo que veíamos como una estética de la opulencia. (...) Por medio de una palabra, un pedazo de papel arrugado o una palangana con agua tratábamos de evocar y hacer comentarios con respecto al contexto y a la concientización.<sup>7</sup>

"Contextual" parece constituir el principal término diferenciador que el artista refiere en la distinción entre el arte conceptual de los grandes centros de lo que designa conceptualismo latinoamericano. En una realidad no hegemónica, Camnitzer considera que no existe la posibilidad de separación entre el artista como tal y su papel como ciudadano, haciendo inevitable que su obra sea influenciada

5 Ibíd.

6 Colectivo conformado por los artistas Luis Camnitzer, Guillermo Castillo y Liliana Porter, entre 1964 y 1970.

7 Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Uruguay, Casa Editorial HUM, 2008, p. 363.



por el contexto político social más amplio sobre el que, al mismo tiempo, el artista trata de influir.

Consciente de la aparente paradoja de este posicionamiento de los artistas del N.Y.G.W. que, independientemente de sus orígenes, actuaban efectivamente en una ciudad como Nueva York, que se presentaba como uno de los más importantes centros culturales, Camnitzer señala: “En esos momentos todos pensábamos en volver a nuestros respectivos países y, por lo tanto, si bien artificialmente, trabajábamos dentro de ese contexto, un contexto que era más imaginario que real”.<sup>8</sup>

Sin embargo, para el artista a título individual, que aún hoy reside en la misma ciudad, esta postura no parece haber cambiado de una manera radical. Así que, cuando arriba considera que “la pedagogía, la poesía y la política, junto con la imprecisión de las fronteras que las separan de las artes visuales, son fundamentales para entender el conceptualismo latinoamericano”, está incluyendo su propia producción en este espectro.

Una tarea tan o más compleja que cuantificar la vasta producción escrita de Luis Camnitzer, constituye la de intentar clasificarla de alguna manera, siguiendo una perspectiva de compartimentación. Procediendo a la apropiación de la libertad especulativa defendida por este artista, podríamos establecer un paralelismo aparentemente inusitado, pero considerado relevante para el caso: muy a menudo parece que la escritura es para Luis Camnitzer lo que el dibujo es para el arquitecto.

No se menciona aquí el dibujo final y riguroso que precede a la fase de la construcción propiamente dicha, formalmente semejante a los *Radianes* presentados por el Colectivo Maski. Nos referimos al

dibujo libre, procesal, que muchas veces asume la forma de boceto despreocupado y casi indescifrable para quien se encuentra afuera, pero que es fundamental para el desarrollo del proyecto.

Así como para un arquitecto el dibujo es una herramienta interdependiente de su pensamiento —que cumple el papel de transmisor y propulsor del mismo—, la escritura, de manera análoga, parece asumir esta función en Luis Camnitzer.

Álvaro Siza Vieira, arquitecto que ha mantenido una práctica importante y continuada del dibujo, refiere lo siguiente:

La mayor parte de mis dibujos obedecen a un fin objetivo: encontrar la forma que conteste a la función, y que esta se libere (...) abriéndose a un destino imprevisible. Simultáneamente o no, “al lado”, surge otro dibujo. Un dibujo de placer, de ausencia, de reposo, que se cruza con el otro, ya que de nada nos alejamos por entero. Uno u otro pueden surgir en la misma hoja de papel, aparentemente desconocidos en relación uno al otro, voluntaria o involuntariamente relacionados. (...) <sup>9</sup>

En cierto modo esta es la contaminación mutua entre la racionalidad y el instinto que encontramos en los textos de Luis Camnitzer. Es sobre todo a través de ellos que expone, cuestiona, contradice, propone posibles vías de soluciones para, a menudo de manera imprevisible, llegar a otras. Siza añade:

El dibujo es proyecto, deseo, liberación, registro y forma de comunicar, duda y descubrimiento, reflejo y creación, gesto contenido y utopía. Es una investigación inconsciente y es ciencia, es una revelación que no se revela al autor, ni él se la revela, de lo que se explica en otro tiempo.<sup>10</sup>

8 Ibid., p. 362.

9 Álvaro Siza Vieira, *01 Textos*, Civilização, 2009, p. 273. (Traducción libre de la versión original en portugués.)

10 Idem.

Es también esta “revelación que no se revela al autor”, como dice Siza, lo que parece constituir el motivo de algunas recurrencias temáticas a lo largo de varios textos que Camnitzer fue escribiendo en distintos “tiempos”.

En cuanto al tema de la recurrencia en el ámbito artístico, se plantean otras problemáticas destacadas de modo pertinente por Jeff Wall. El elemento repetitivo en este campo no se inició al mismo tiempo que se intentaba legitimar el texto como si fuera un objeto artístico. Lo seriado, la repetición y recurrencia de ciertos elementos, visuales o conceptuales fueron asuntos ampliamente estudiados y explotados como temas centrales de la producción de diversos artistas: “(...) La repetición tiene la tendencia hacia el ineludible y la mayoría de los artistas la incluyó en su práctica, de una manera u otra”.<sup>11</sup>

En el caso particular de Luis Camnitzer, sobre todo en los inicios del The New York Graphic Workshop, era evidente su interés por la cuestión tautológica —recurrencia, retorno y redundancia—, sobre todo a través de obras autorreferenciales. Este interés puede ser leído, al menos en parte, como derivado también del medio primordial que exploraba en la época —el grabado— y del principio de la reproducción implícito en el mismo.

En lo que toca a sus textos, la lógica de una exploración incesante de algunos temas centrales parece, no obstante, pertenecer a otro orden. Se considera que no se trata de una decisión deliberada a nivel estilístico o formal. Puede estar más fácilmente relacionada o presentarse como una consecuencia del factor inicialmente intuitivo,

<sup>11</sup> Jeff Wall, *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on His Art*, The MIT Press, 1999, p. 14. (Traducción libre de la versión original en inglés.)

ya anteriormente mencionado, que forma parte de su escritura. Retornando a Siza:

Es cierto que un proyecto parte siempre de una idea intuida, independientemente del conocimiento más o menos profundo de los objetivos y de las condicionantes. Pero de esa intuición solo puede nacer una subjetiva (imperfecta o incompleta) partitura. En el desarrollo de los temas se va conformando un apoyo interior, subyacente, al que siempre se regresa, incluso por oposición.<sup>12</sup>

“Los nombramientos”, el texto que motivó la exposición *Falto de palabra*, puede haber surgido de manera inesperada y como una derivación directa del proceso de diálogo con el equipo. Sin embargo, podemos arriesgarnos a añadir que, de un modo más o menos inconsciente, surgía sobre todo como un nuevo compás de la “subjetiva (imperfecta o incompleta) partitura” que Luis Camnitzer ha venido componiendo desde hace décadas.

Con la aparición de “Los nombramientos”, que por consentimiento mutuo se consideró que podría constituir el punto de partida efectivo para la propuesta que se buscaba desarrollar, se enfrentaron, de primera mano, algunas de las vicisitudes destacadas por Jeff Wall sobre el texto como obra de arte. En esta ocasión, en torno a las dificultades planteadas por su naturaleza inmaterial y sus respectivas implicaciones cuando se tiene como fin la concepción de una exposición.

Se propuso la “activación” del texto, puesto que planteaba una serie de cuestionamientos pertinentes que era importante compartir con el público a través de la muestra, en lugar de limitarlo a la fase de reproducción, simplemente como una parte integrante del proceso.

<sup>12</sup> Álvaro Siza Vieira, *01 Textos*, Civilização, 2009, p. 53. (Traducción libre de la versión original en portugués.)

A Luis Camnitzer no le interesaba “ilustrar” el texto de modo injustificado, u objetivarlo sin un propósito propiamente definido. Sin embargo, buscaba que el público pudiera actuar o reaccionar activamente a lo que “Los nombramientos” sugería, subvirtiendo la lógica de monólogo hacia una de diálogo simbólico, en busca de una horizontalización artista-espectador, de la que es defensor.

Tampoco aportaba sentido colocar un texto tan extenso en las paredes, dándole un carácter casi instalativo, entonces surgió la hipótesis de realizar una grabación de audio, como alternativa que permitía al visitante el acceso integral al contenido del texto.

Se propuso a Luis Camnitzer que procediera a la lectura de “Los nombramientos” en primera persona, por el cariz autobiográfico presente en el texto, propuesta a la que accedió.

Por otro lado, con la intención de implicar directamente al público, y por sugerencia de los elementos del Proyecto educativo, se consideró relevante ofrecer, a los visitantes que se animaran, la posibilidad de grabar sus propias reflexiones o historias individuales alrededor del tema de los nombramientos, un poco a semejanza de lo que hacía Luis Camnitzer a través del párrafo introductorio de su texto.

De manera complementaria, por sugerencia del artista, se dispusieron estanterías que permitieran a los visitantes traer sus propios objetos para, al colocarlos en la exposición, posibilitar su proceso de renombramiento. Camnitzer sugirió, además, colocar un fragmento de “Los nombramientos” que consideraba representativo del espíritu general del texto y que al mismo tiempo funcionaba como elemento aglutinante imprescindible de la(s) propuesta(s) que se presentaba(n):

Una vez que algo está nombrado es muy difícil des-nombrarlo. En términos políticos esto equivale, si el intento de des-nombramiento es violento, al derrocamiento. En forma más suave, consiste en demostrar la inutilidad u obsolescencia de un nombre. El otro problema es que, si bien aprendemos lo nombrado, nunca aprendemos explícitamente a nombrar las cosas. Es recién durante la investigación de posgrado en la que uno se puede tomar esa libertad, y para entonces estamos relativamente deformados y perdimos el sentido de la libertad.

El consenso general confunde el aprendizaje con la enseñanza, en lugar de pensar que aprender es descubrir y especular. Es esa actitud la que declara que la ignorancia es un campo negativo que hay que borrar a favor de lo conocido y lo ya nombrado. Es una consecuencia de la estrategia de la conservación del poder. La ignorancia es el campo de lo innombrado, justamente, el lugar en donde gracias al aprendizaje real, se expande el conocimiento en lugar de conservarlo. La ignorancia es el continente que todavía no está en el mapa, donde lo único que sabemos con seguridad es que allí vive el arte, uno de los instrumentos fundamentales utilizados para nombrar las cosas, y el único con el permiso de des-nombrarlos una y otra vez.<sup>13</sup>

La cuestión del renombramiento de los objetos fue articulada con el Proyecto educativo, incluso antes de la inauguración. En ese momento se realizaron dos talleres en los que se ponía en práctica este ejercicio de renombramiento: se invitaba a los participantes a que se hicieran acompañar de objetos que consideraban, por algún motivo, pasibles de integrar a este proceso. Se indicaba, más como una sugerencia, que se tratara de objetos “raros” en el sentido de que se desconocía, por algún motivo, su designación consensual. Este principio se propuso como un factor facilitador de este ejercicio que, según afirma

13 Luis Camnitzer, “Los nombramientos”, en la exposición *Falto de palabra*, NC-arte, Bogotá, 2018.



el artista, es en sí mismo cotidianamente “raro” para la mayoría de las personas.

El Proyecto educativo eligió apropiarse del mecanismo propuesto por Camnitzer y transponerlo al universo interpersonal —todos los participantes permanecerían anónimos durante el ejercicio—. En una fase inicial se especulaba sobre quién habría traído cada objeto, el por qué, cómo se llamaría esa persona y cuál sería su posible conexión con el objeto (nunca se aclararían las suposiciones). En la siguiente fase cada participante se encargaba de elegir un objeto que quisiera renombrar.

En primer lugar, se pensaba, sin restricciones impuestas, el objeto en sí mismo —empezando por sus características materiales, formales, u otras que se consideraran relevantes—. Se especulaba, a continuación, utilizando el dibujo, sobre el contexto más amplio en que un objeto determinado sería “útil” para, en un último momento, finalmente nombrarlo. En cada fase, los objetos circulaban de manera rotativa, lo que implicaba que el nombramiento del objeto que cada participante había elegido inicialmente escapara a su control. Por otra parte, cada uno habría tenido una voz activa en alguna de las fases que precedían al “bautismo” efectivo.

Algunos de los objetos terminarían dispuestos en las estanterías el día de la inauguración, acompañados por sus nuevos nombres, derivados de estos ejercicios iniciales. Se incluían pequeños cartones y material de escritura en el lugar de la exposición a fin de que fuera posible durante los próximos meses seguir con este proceso de renombrar, una y otra vez, según la lógica individual de cada uno.

Teniendo en cuenta este ejercicio, es relevante destacar una afirmación de Luis Camnitzer de 2012, proferida también en Bogotá:

(...) la pregunta fundamental que mueve al arte es la de “¿Que pasaría si...?”, y no “¿Qué cosa es...?” Es en el procesamiento de las evocaciones que, en última instancia, el arte adquiere su verdadera forma. La tarea del artista es la de crear una estrategia para administrar esas evocaciones.<sup>14</sup>

Es curioso pensar que la búsqueda de la reconfiguración educativa, un objetivo por el que este artista lucha desde hace varias décadas, se reflejaba en muchos de los aspectos presentes en este “salón de clase” para el desaprendizaje canónico que se había generado en NC-arte, en fases, de una manera casi acumulativa, mientras se intentaba solucionar el “problema” de la inmaterialidad del texto.

Cuando se le pidió a Luis Camnitzer que nombrara su intervención, optó por atribuir un único título al conjunto, al que denominó *Los nombramientos. Dispositivos de mediación*, en parte desprendiéndolo del cariz de obra, ya que le atribuía el estatuto de dispositivo de trabajo de los mediadores y del público, buscando su integración efectiva en la propia exposición, no como complemento, sino como parte fundamental de la misma.

<sup>14</sup> Luis Camnitzer, “La Enseñanza del arte como fraude”, *Esfera Pública*, 2018. Transcripción de la conferencia realizada en el marco de su exposición retrospectiva en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en marzo de 2012. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>





1. Toma una hoja amarilla
2. Observa un objeto
3. Si lo conoces, escribe el nombre del objeto.
4. Si no lo conoces, escribe un nuevo nombre en la hoja
5. Escribe su nuevo nombre debajo del objeto.
6. Cuelga el nuevo nombre debajo del objeto.

Imagino

Imagino

Plástico  
Vermel

Imagino

Imagino

Imagino

Imagino





Págs. 47-49: Luis Camnitzer. *Los nombramientos. Dispositivos de mediación*, 2018

**Colectivo Maski.**  
**A propósito del proyecto *Falto de palabra.***  
**Una mirada aguda a la ciudad de Bogotá**

Para entrar en el mundo de este colectivo de artistas es indispensable situarse en un lugar y en un tiempo particulares: Bogotá, capital colombiana, en la transición del siglo XX al XXI. Estos tres artistas egresados de la Universidad Nacional de Colombia, que nacieron y crecieron en esta inmensa ciudad y la han visto transformarse al ritmo de una urbanización propia de las inmensas ciudades, arrasando identidades locales y globalizándonos a marchas forzadas, procuran ser los testigos y los documentadores de lo que fueron algunos de sus hitos que, por cuenta de la modernización, se perdieron y, seguramente, se olvidarán.

Los tres son rastreadores de la ciudad, de algunos de sus vestigios arquitectónicos y de los intentos de desarrollo que pretendieron ser señalados como progreso. Son, también, mordaces observadores de cómo nos dejamos consumir por el consumismo, cómo nos dejamos enjaular hacinados dentro de la lógica de la propiedad horizontal, cómo le rendimos un culto a medias a algunos ídolos que no sabemos qué son y cómo, para ser bogotanos, carecemos de símbolos claros de identidad que nos permitan arraigarnos a este territorio del que vamos borrando, sistemática y voluntariamente, cualquier signo de un pasado que, aunque ni heroico ni particularmente bello, contenía algo de eso que llamábamos nuestro. Son, entonces, una generación de cambio de siglo, los últimos nostálgicos de una ciudad que se ha ido borrando a sí misma, entregándose a una noción de ciudadanía que dista mucho de ser solidaria. Por eso, usan la memoria como mecanismo de defensa ante la avalancha del olvido.

Conversamos con ellos sobre lo que los mueve a crear.

—

## Bogotá

Camilo Ordoñez (CO)

Para mí la ciudad es como el teatro de operaciones de lo público. Por afirmación del comportamiento de los ciudadanos o por imposición del tipo de relato que ofrece el urbanismo y las inversiones simbólicas de la arquitectura institucional, que también es pública. La imagen de la ciudad y su comprensión está determinada por lo público. Es el escenario donde las ideologías, comportamientos y morales se ponen en común.

Jairo Suárez (JS)

Bogotá ha sido un escenario perfecto para la prueba y el error y nos demuestra la falta de planeación. Esto se ve si uno empieza a mirar en detalle que un proyecto pudo ser un centro o una avenida importante, pero que hoy está atravesado por una administración que decidió que es peatonal, que por allí va a pasar el Transmilenio o decide que ahí va a haber un río. Siempre he creído que la ciudad es ese reflejo de un pretexto para que ciertas élites políticas y administrativas experimenten en ella. Y esas huellas van quedando. A esas buenas o malas decisiones después se superponen otras que hacen que el paisaje cambie completamente.

Juan David Laserna (JDL)

Pienso en la ciudad con la palabra superposición, capas, palimpsesto, estratos, uno sobre otro, históricos, formales, urbanísticos, entramados, mapas que se pegan, pero todos funcionan al unísono. Todos están revelados al mismo tiempo. Pero también es un campo en disputa. Con unos buenos ejemplos de cosmética, otros malos. Pienso que fue muy bueno para la ciudad tener gobiernos de izquierda. Siento que esta ciudad tiene un ímpetu que no tienen otras, que tiene también que ver con el hecho de que, en Bogotá, para mal o para bien, el urbanismo y el trazado facilitan la movilización popular, que tiene

un destino y un recorrido muy claro, es por eso que, por ejemplo, el centro es un escenario muy conflictivo que no es posible “cosmetizar” totalmente. No puede ser turístico del todo. Bogotá tiene unas fuerzas populares que se resisten a que eso suceda, es la gente haciéndose ahí, en un campo de disputa de derechos y de espacios y de voces que todavía hacen que eso suceda, aunque intenten restringirlo. Siento que es una ciudad que es muy vibrante dentro de sus contradicciones. Es interesante. No es aburrida como otras ciudades. Eso tan complicado la hace viva. Es el lugar del disenso, la gente no está de acuerdo en nada y eso se revela ahí.

—

## Los noventa

JS

Somos una generación que estuvo en la calle, que la habitó y que recorrió la ciudad, distinto a lo que pasa hoy en día con los adolescentes, que ya no caminan como antes.

CO

Coincidimos en esos tiempos en los que la ciudad, por la crisis tan tremenda que sufrió entre los 80 y 90, se convirtió en un tema. Arrancaba entre la celebración de los 450 años de Bogotá en 1988 y terminó con la primera alcaldía de Peñalosa (1998-2000) con ese poco de obras que transformaron la superficie de la ciudad. Nos hicimos adolescentes en esos 12 años.

JDL

Y entendimos que estábamos en una especie de transición. Como lo mostramos en el primer trabajo que hicimos, *Cinema insostenible* (2009), vemos cómo pasamos del modelo de lo público de la arquitectura del ocio y del entretenimiento —con esos grandes teatros que durante décadas tuvo Bogotá, como el Olympia, el Embajador, el Almirante, el San Jorge y tantos más— hacia un espacio totalmente



privatizado, el del centro comercial. Para nosotros era importante señalar que la producción de estas nuevas arquitecturas reconfiguraba el comportamiento respecto del tiempo libre del ciudadano; con el cierre de unas y el establecimiento de otras, completamente estandarizadas. Tuvimos la astucia de entender muy bien el síntoma de esos años y poder configurar con esa pregunta un proyecto.

CO

Fue como pasar de análogo a digital. Pero más allá de eso, reflejaba el trauma de ver una situación que tiene su escala global y su escala local, la asimilación del liberalismo como una condición sin salida de aplicación a escala nacional e internacional en la década de los noventa.

—

### Descubrir puntos en común

JS

Cuando pienso en los intereses que nos han unido a los tres siempre traigo a la memoria un proyecto de un estudiante de la ASAB que nos invitó individualmente a presentar un proyecto para llenar un espacio que había conseguido para su tesis, el edificio de trenes anexo de la Estación de la Sabana, donde hoy en día está la Escuela Taller. Sin proponérselo, cada uno tenía un trabajo que mostraba, de alguna manera, esa operatividad con la que habríamos de trabajar después juntos: el uso de materiales económicos y un interés por darle una gran escala a nuestras propuestas. Allí coincidieron algunas miradas, los intereses de Camilo por la historia, los de Juan David por la arquitectura y la forma como se interviene, y yo tenía una reflexión puntual sobre los trenes y las implicaciones políticas y económicas de ese despilfarro del tren como ícono de desarrollo. Ahí empezó a pasar algo.

JDL

Y es que detrás de cada cosa que hacemos hay una premisa: entender el espacio de la exposición siempre como un problema y postular las obras siempre considerando la morfología y la escala de las salas.

JS

Esto de trabajar en colectivo siempre me ha hecho preguntarme sobre la operación que tenemos frente a los resultados finales de lo que se presenta, y si eso que hacemos son obras de arte o no. Porque es una cosa consensuada, no hay roles preestablecidos, como quién investiga o quién toma las fotos, lo decidimos todo entre todos. Esa puesta en escena de lo que hacemos está desprovista de una autoría en los cánones tradicionales del artista como genio.

—

### Un método de trabajo

JDL

Hay sesiones interminables de lluvia de ideas que van perfilando las cosas. Camilo, obviamente, es más investigador y es quien usualmente trae los referentes bibliográficos y documentales, los cuales alimentan la lluvia de ideas; eso nos lleva a ir a la biblioteca, a revisar fondos e ir a la hemeroteca.

JS

Querámoslo o no, siempre estamos remitiéndonos al documento o al archivo como una fuente.

CO

Veámoslo con un ejemplo puntual, el de *Cinema insostenible*, porque lo replicamos casi de manera sistemática en cada proyecto. Lo definimos en cinco capítulos:

1. Valor arquitectónico e hito de urbanismo en la ciudad
2. El nombre —la denominación del edificio define su personalidad

3. Diseño de fachada
4. Diseño interior y mobiliario
5. Desplazamiento hacia la sala uniforme tipo multiplex —cambio de uso

—

### Los grandes interrogantes

CO

¿Cuáles son los procesos que permiten que un espectador entre en un estado de abstracción para poder ver una película o una obra de arte como sucede con las gramáticas de la sala de cine y las exposiciones o los museos de arte moderno? Eso de entrar en un estadio de luces blancas, iluminación perfectamente dirigida u oscuridad total para poder ver la película, y que todo lo demás desaparezca. Todos nuestros proyectos, consciente o inconscientemente, tienen eso como pregunta.

JDL

Nos interesa, también, el sentido de la monumentalidad de nuestra ciudad. Por ejemplo, el monumento a Banderas, en el occidente de la ciudad, y al cual hicimos referencia en la exposición *Movimiento armónico simple* (2015), en el Espacio Odeón, declaraba con mucha honestidad el grado de esplendor con el que los monumentos existen en una ciudad como Bogotá, que no es una ciudad de gran monumentalidad como lo pueden ser Buenos Aires o Ciudad de México o La Habana, París, Roma, Londres o Washington. La escala de los monumentos en Colombia es menor, es pequeña y eso relata de una manera muy clara el estancamiento económico, el gran problema de la modernización, la gran puja política del siglo XIX, la dificultad de construir una república que pueda citarse en monumentalidades porque las únicas citas posibles son las de la Independencia. Y después de eso ¿qué es lo que Colombia celebra en su historia? El monumento a Banderas, que es un esfuerzo por la modernización, también se quedó a medio camino, para nosotros

era un excelente ejemplo del estatuto del monumento en Bogotá y de su real escala en la experiencia de los ciudadanos.

JS

Que yo también relaciono con una especie de espiral. Como esa misma promesa que uno podía identificar cuando leíamos los discursos de la Conferencia Panamericana de 1948: la creación de una carretera que una todos los países panamericanos, la operación de la Flota Mercante Gran Colombiana, los acuerdos económicos entre las naciones, como una cosa toda inocente que cuando se traslapa a la realidad se convierte en un montón de trabas y de proyectos que nunca se ejecutan, que nunca superan el discurso. Y así, por ejemplo, en ese cambio que hubo de los cines como esencia del espacio público hacia el espacio privado del centro comercial, nos preguntamos ¿qué se gana?, ¿qué se pierde?

—

### La pérdida estética de la estandarización

JDL

Cuando las cosas empiezan a parecerse, la ciudad se aplanan, se pierden capas, se pierden texturas y, por ello, pierde la posibilidad de ser relato histórico.

CO

Pierde contenidos. Hay algo ahí y es que algunos de los proyectos del colectivo tienen que ver con esa gramática del espacio de exposición, que va de la sala blanca a la sala de cine. Quizá ese establecimiento de condiciones objetivas para enfrentarse a la obra de arte que está en el museo de la sala blanca o en la sala de cine también se ha extendido al plano del espacio público de la ciudad: se empuja la experiencia estética cuando el sistema de transporte masivo se comporta como una sala de exposiciones cubo blanco o una sala de cine formalmente funcional.

Es así como los artistas del Colectivo Maski empiezan a pensar en proyectos en los cuales poder señalar el malestar con el momento que les tocó vivir. Luego de haberle dedicado casi cinco años de investigación a los teatros capitalinos para llevar a cabo la exposición *Cinema insostenible*, al ver desmoronar frente a sus ojos y en tiempo real sus fachadas y memorias, para darle paso a las teorías de la eficiencia y la estandarización, decidieron irse para La Habana. Fueron a la Bienal para nutrirse de ideas y se dieron cuenta de que lo que ellos hacían con sus maneras de trabajar —celebrando la austeridad de los medios y de los materiales— era un *modus operandi* de los artistas cubanos.

Había quienes no solo debían resolver las cosas desde la precariedad de los medios por voluntad propia o filosofía, sino por necesidad, privilegiando así la idea. Así que cuando el Espacio Odeón los invitó en 2011 para hacer una instalación *in situ* en su patio, conectaron la naturaleza de ese espacio arquitectónico —el antiguo Teatro Popular de Bogotá, TPB— con su historia —uno de sus grandes éxitos de taquilla fue la obra *I Took Panama*, sobre la pérdida colombiana del Canal a manos de Teodoro Roosevelt—. Construyeron un hemicycleo a partir de sencillos guacales de madera dispuestos a la manera de un antiteatro, y de allí surgía la voz del expresidente estadounidense en una serie de discursos en los cuales hablaba de la importancia del Canal de Panamá. Se leía, además, en el espacio la frase *We took*, ironizando y recordándonos el título de la emblemática obra de teatro.

Vemos así cómo se apropian de un espacio urbano siempre recogiendo los rastros de su historia, casi con jocosa melancolía. Poniéndonos a pensar sobre nuestros efectivos mecanismos de olvido.

Después, volvieron a arremeter con sus inquietudes sobre el desmedido crecimiento de la ciudad en detrimento de las dinámicas tradicionales de

poblamiento. En un proyecto para LA Galería, en 2013, que denominaron *Terreno anhelo*, quisieron centrar su mirada en la manera como se ha transformado el paisaje de la ciudad por la imparable construcción de proyectos de propiedad horizontal.

Visitaron salas de venta intentando entender el proyecto de vida que allí se vendía y descubrieron que muchos de estos conjuntos residenciales depositaban su ideal de bienestar en un artefacto perfectamente suntuario y sinónimo de confort y prestigio: la chimenea. De inmediato se les activó un interés archivado en su memoria sobre las chimeneas de los barrios de estilo inglés de Teusaquillo y Quinta Camacho, símbolo de modernidad en una ciudad que buscaba serlo, pero no lo lograba del todo. Así, resolvieron el proyecto construyendo unas esculturas que semejaban grandes bloques inmobiliarios —a la manera de los proyectos de vivienda de interés social y de la creciente clase media habitante de los barrios periféricos que se multiplicaban por las márgenes de la ciudad— en ladrillo crudo con un sello impreso que decía *Terreno anhelo*, remedando los variados diseños de las chimeneas modernistas que se veían en algunos barrios de la ciudad, convirtiéndolos en moles para decenas y decenas de familias. Atrás, gigantografías con imágenes de esos terrenos vacíos y a la espera de una mayor especulación inmobiliaria con la cual hacer la mayor ganancia posible. Y los acompañaba un video con una serenata que cantaba la nostalgia que rodea el sentido de hogar.

A esta obra le siguió una nueva exposición en Espacio Odeón, en 2015, *Movimiento armónico simple*, anteriormente descrito por Laserna, así como su participación en el 44 Salón Nacional de Artistas en 2016 con el proyecto *Anuncios – Nominal*. En este último, hacen una intervención urbana en el centro de la ciudad de Pereira, rescatando la práctica de los anuncios comerciales de neón, prohibidos por ser considerados contaminación visual, así como



invasión del espacio público, pero con el uso de una jerga regional o “*slang* arriero” —como lo denomina Guillermo Vanegas, cocurador de dicho Salón— también camino a desaparecer.

En las fachadas de algunos locales que alguna vez fueron la expresión máxima de la modernidad se leían las palabras *brega*, *trajín*, *cascajo* o *ripio*, todas propias de esa región cafetera. Además, los artistas intervinieron el exterior del Edificio Rialto, sede principal del SNA, demarcando ciertos espacios sobre la calle con líneas amarillas y las letras ER (espacio recuperado). Casi imperceptibles, los artistas buscaban señalar la manera como se ha resuelto el uso del espacio público en esta ciudad, a través de complejas negociaciones, en donde las autoridades le “compran” el andén a un vendedor ambulante que se lo ha apropiado ilegalmente por años e incluso décadas y lo “limpian” garantizando que ese espacio ya volverá a ser espacio público. Todo, con el tensionante componente de una realidad social que se impone a las ideas asépticas del urbanismo y con dinámicas económicas e idiosincráticas que no salen en los proyectos de planeación de las ciudades. “Hablamos sobre la puja por el espacio”, comenta Laserna.

Colectivo Maski siempre está en la búsqueda de ese elemento que desequilibra las teorías, que desmonta los ideales, que tuerce —o mira con mayor sentido común— los caminos preestablecidos para mostrar las realidades imperfectas que nos rodean. De esta forma, *Falto de palabra* engrana de forma coherente sus inquietudes de siempre.

—

### **Sobre el proyecto en NC-arte, *Falto de palabra***

#### **El concepto**

Claudia Segura, curadora  
Nos interesa cómo el Colectivo Maski trabaja con la idea de urbanismo, de arquitectura social, la idea de

la modernidad o la contemporaneidad vista a través de unos elementos que aparecen en la ciudad, en las proyecciones de utopías que algunos elementos, como el transporte en este caso, condensan. La exposición se llamó *Falto de palabra*, que juega con ese doble sentido de prometer algo y no cumplirlo. Su idea se enmarca en el concepto curatorial de este año: “adoctrinamiento y futuros posibles”.

A través de su investigación documental y de campo, vemos cómo la práctica del Colectivo Maski se ha visto atravesada por una reflexión sobre fenómenos arquitectónicos por medio de los cuales la ciudad es entendida como un ente en el que los procesos económicos y las ideologías progresistas han moldeado la experiencia. Maski propone una mirada desde la revisión de monumentos, de espacios públicos dedicados al ocio o del tejido urbano que define el paisaje y la prosperidad de los ciudadanos. Ya sea al fijarse en las salas de cine abandonadas, en los proyectos de vivienda, en los emplazamientos conmemorativos o en las estructuras de transporte, el trabajo del colectivo opera sobre la base de la memoria como una herramienta para examinar las contingencias propias del presente.

Vemos, en la sala de la galería, una enorme instalación con tubos amarillos que van de techo a piso y se conectan entre ellos por una unión plástica gris. Es una suerte de ciudadela, se puede recorrer, es laberinto y camino. Se puede tocar y se toca. Hay diferentes alturas y perspectivas, tan distintas como quien las habita. Para quien vive en Bogotá, es una referencia directa a los tubos de los buses articulados de Transmilenio y del Sistema Integrado de Transporte.

En las paredes de la sala, varios cianotipos que recordaban las antiguas copias heliográficas de los planos arquitectónicos, con un detalle sugerente: los grados que se ha movido la estructura de dichos inmuebles, alterando la geometría de la ciudad.

Y, para cerrar, una bandera de piso a techo, con innumerables siglas de las instituciones con las que cuenta Bogotá, así como otras entidades del Estado.

—

### La promesa de Transmilenio (TM)

JDL

Cuando se hizo la primera línea del TM (2000) me pareció una cosa fantástica. Al principio era una promesa como de superación de una tara, todos pensábamos “finalmente se dio un paso y aquí eventualmente habrá un metro” y este es un primer paso... Pero diría que se empezó a sentir distinto cuando la ciudad llevaba 10 o 12 años en construcción, cuando tumbaron la carrera 30, así como muchos barrios, y entonces las culatas se empezaron a revelar y la calle 26 era algo como de no acabar... Eso ya era otro problema.

CO

Juan David siempre ha sido más optimista que nosotros dos. Yo lo viví desde tres perspectivas. La primera fue muy positiva, hablaba con mi papá de lo suaves que eran los buses ¡que no afectaban los riñones! Pero, rápidamente, empecé a tener una nostalgia por la pérdida estética de TM, era tremendo ver cómo se perdía la dimensión cultural y creativa del bus alrededor de la silletería, la manera en que cada propietario pintaba los colores de su empresa en la superficie del bus, los letreros, las consolas, los flecos en las iluminaciones, todo se iba perdiendo demasiado rápido en la medida en que el sistema se imponía. Y, por último, mi impresión tenía que ver mucho con los materiales. Desde el principio no me gustaron para nada.

Recuerdo cuando a la tercera o cuarta vez que entré a una estación de TM tuve una impresión nefasta cuando oía a la gente caminando sobre ese aluminio y muy pronto vi, por primera vez, a una persona cayéndose por ese aluminio y rasgándose

las piernas. Inmediatamente entendí que era un sistema diseñado para ser desechable, para garantizar un sistema de producción en torno a las partes, a la maquila en que terminó convirtiéndose. Y lo mismo me pasaba con los puentes peatonales que empezaron a cerrar como cremalleras las calles, que anulaban cualquier posibilidad de inversión estética en el diseño de ese mobiliario urbano. Fue frustrante.

JDL

También hay que verlo de otra manera. TM habla además de una forma de entender el mapa de la ciudad. Es fácil caer en un rosario de quejas, pero más allá de que sea bueno o malo, bonito o feo, diésel o eléctrico, detrás de TM hay un imaginario del territorio de la ciudad que no existía antes: el de recorrer la ciudad de punta a punta. De ese mapa de las líneas se construye la abstracción del territorio y hay una forma de relacionarse con el paisaje urbano desde esas rutas que, para mal o para bien, construyeron una relación distinta con el entorno. El tema de la operatividad es otro problema.

La instalación que hicimos no es un derrotero para quejarse, es una forma de imaginar este objeto que marca nuestra experiencia en la ciudad y que es definitivo. Este objeto dentro del cual hay estos espacios abstractos contenidos en los que uno tiene un tiempo-no productivo y transita, pueden ser lugares de reflexión e introspección, pero también de lucha del espacio. Y eso ya es parte de nuestra condición ciudadana. Como eso no es tangencial, sino que sucede a diario, hacemos referencia al lugar de una experiencia política también, en el que debería existir solidaridad y en donde el ejercicio fuera con el otro. Por eso la instalación también cita un hemicycle, un foro, un espacio de intercambio. El imaginario de la movilidad como un espacio de la política, aunque maltrecho.

—

## Ciudad torcida

JS

Había una variable que esbozó Claudia como hilo conductor del año, que era “el adoctrinamiento y los futuros posibles” y así empezamos a estudiar la idea del adoctrinamiento y pensábamos ¿qué es incorruptible?, ¿qué no se deja adoctrinar y no cede?, y empezó a aparecer la línea del horizonte con relación al paisaje, esta línea imaginaria que no existe, pero que determina lo correcto, lo nivelado. Empezamos a ver cómo en esta idea de arquitectura, de desarrollo, manifestado en estructuras sólidas y en documentos sobre la representación de esto que es linealmente perfecto y cómo se proyecta, podría encontrarse una fisura, una grieta, porque a pesar de que hay un montón de edificios que han sido concebidos así, empiezan a tambalear y a romper ese paradigma de la arquitectura como esa cosa derecha.

JDL

Y es que estuvimos coqueteando un tiempo con la idea de las cosas torcidas, de los muebles inestables, de las patas cojas en las sillas, en las mesas, de los adoquines en la calle que se levantan. Pensamos muchas veces si la instalación era eso o no, qué pasaría si el suelo del espacio público fuera blando y cuando la gente caminara se hundiera un poco, estábamos echándole cabeza a una instalación así y eso devino en pensar en algún momento en ángulos rectos y en el horizonte, y cómo el agua siempre iba a ser el horizonte, cómo podíamos hacer una instalación en donde el líquido también se torciera. Esas son las lluvias de ideas de las que hablaba antes. Todo eso eventualmente devino en un foro, y en unas sillas de TM. Pero el asunto del horizonte y lo torcido y lo derecho tenía mucho que ver y estuvimos hablando mucho de la pedagogía y del urbanismo como un sistema de enseñanza.

CO

Y en darle la vuelta al pastel. Si el ejercicio científico de la ingeniería y de la arquitectura es capaz de proyectar una construcción y sus cimientos para que sea posible y sea sustentable y perdurable, pero esto se ha torcido en el tiempo, entonces queremos resolver una planificación de estas estructuras como si el objetivo fuera ese: que el éxito del arquitecto o del ingeniero sea garantizarle a los dueños de los apartamentos que, en efecto, en veinte años eso se va a haber inclinado 15 grados, entonces hacer los planos para ese comportamiento.

JDL

Y entender que el errado posicionamiento de estructuras sobre suelos blandos correspondía también con la investigación de *Terreno anhelado* donde, evidentemente, había unos intereses de producción de capital a pesar de las condiciones no indicadas de construcción. Se trataba más de un problema de ganancia y enriquecimiento, por encima de las condiciones técnicas.

—

## El paso del tiempo

JDL

Me alegró ver que los tubos de la instalación se estaban curvando y eso me recordó cómo los asientos de los buses se gastan y el sol le va quitando el rojo a la silletería o cómo el piso se ensucia, la ventana se pela y el acordeón del centro tiene goteras. Porque el uso de las cosas es ese. Y el uso implica gente, una cicatriz del cuerpo que significa que la obra ha sido habitada, que ha tenido un público que ha entendido que están para hacer algo juntos.



—

**Laberinto-foro-Transmilenio**

JS

Señalar lo del bus y lo del transporte era una cosa que no me terminaba de cuajar del todo, me gustaba más la idea de que la instalación pudiera dibujar un foro, o que empezara a tener más cara de andamio, más aspecto de parque. Además, me gustaba la idea de que uno pudiera entrar a estos espacios sacros de las galerías y que el espectador se encontrara con una estructura que no necesariamente es sacra, y en donde la gente se monta.

JDL

Pero también es cierto que hay materiales que siempre van a tener impresa su identidad, su signifi- cante, como los ladrillos, eso siempre va a estar ahí impreso y los tubos tienen eso. Hacen una referencia directa al sistema de transporte.

—

**Las siglas en la bandera**

JDL

Desde el primer día que entramos a NC-arte tuvimos en cuenta que ese vacío, esa triple altura y esas columnas, eran interesantes. La sala tiene esos deta- lles extraños como el de tener unas columnas que no sostienen nada, pero están hechas para sostener.

En ese sentido, la bandera cumple una labor, porque no es del todo descabellado pensar que hay un asunto de nombramiento y abstracción institucio- nal. Tuvimos una discusión muy grande en si hacer o no la pieza, y qué implicaba tocar o no esas siglas. Nos preguntábamos qué significaba citar institucio- nes colombianas, qué posición implicaba hacerlo, hasta qué punto eso terminaba siendo un juicio de valor o no. Pero funciona, y yo, personalmente, pienso que sí es un buen puente entre ambas cosas y el título de la exposición. Hay un absurdo en la

institucionalización del mundo que se expresa en esas siglas y eso es chévere.

JS

Era señalar que ese es el lenguaje de la burocracia.

CO

Ese lenguaje remite, a la larga, a parámetros del pro- greso y la eficiencia en la reducción de los tiempos que conllevan al cumplimiento de un fin, al punto de convertir la misión de un órgano de Estado en una sigla impronunciable.





Colectivo Maski. *Falto de palabra*, 2018

— Pág. 59: Colectivo Maski. *A.C.R.O.N.I.M.O.*, 2018. Corte láser sobre tela 14 x 11,45 m







## **Wordless**

*Literacy is not learning to repeat words, but to speak your word.*  
—Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, 1968

The double exhibition of Luis Camnitzer and Colectivo Maski takes as its point of departure the opposition between the ideas contained in the expressions “indoctrination” and “possible futures.” Indoctrination is here understood as what limits, rules, constrains, and obligates a person to self-denyingly endure circumstances imposed on him or her by outside agents.

The expression “wordless” offers two possible readings: it refers to a moment in which one lacks vocabulary or is unable to name something, as well as being a pun that alludes to breaking one’s “word” or promise. Each artist represents one of these two potential readings, analyzed through the projects they present in the exhibition.

Colectivo Maski, an art collective from Bogotá, centers its investigation on the problematic results generated by architecture, urbanism, and the attendant socioeconomic conditions. Their investigation into the country’s history is visible in works that reveal the ups and downs of instable politics. For the exhibition, Maski presents a large-scale traversable structure, constructed from the recognizable yellow poles on the Transmilenio buses, ever present in Bogotá’s collective imagination. In this way, the body’s behavior in interacting with public transportation is brought into question, along with the general operational state of the most used system in the capital, today very far from the modern utopia promised at its inception. On the website for the Integrated Public Transportation System, the following statement appears:

The benefits of the transportation system are undeniable for the city and its inhabitants: There is less pollution and greater safety; previously dilapidated sections of the city have considerably

improved; the accident rate goes down; travel time is reduced; and quality of life improves for all citizens.

From the 1960s to the '90s, Bogotá relied upon chaotic public transportation that was in the hands of private businesses who worked independently and created routes at random. Due to the city's growth and the need to create development plans, a mandate in 1998 called for the construction of an infrastructure based on specialized mainline corridors, equipped with exclusive lanes, stations, and bridges for pedestrian access. The promise of a fast, agile, and safe public transportation system was never entirely met. In their 2016 public opinion survey, the organization Bogotá Cómo Vamos found that 62% of users felt their daily commutes took longer. They confirmed that Transmilenio is their principal means of transportation, but that it is far from ideal. Likewise, the INRIX report from last year (a company that specializes in analyzing transportation services) considers the traffic in Bogotá to be the fifth worst in the world.

With this intervention, Maski places their crosshairs on a predicament that, despite its explicit visibility, has come to be accepted by most citizens because they have apparently given up on a dispute that lacks proposed solutions. The innumerable tilting buildings that populate the city present a similar issue. Captured in monochromatic photographs (blueprints) that mimic heliographs, these tilting apartment buildings in Bogotá are a danger to their inhabitants. Various media outlets have discussed this phenomenon, even dubbing them Bogotá's "Towers of Pisa."

In the same way our society adapts itself to a transportation system that doesn't meet the needs of its citizens nor the minimum standards of functionality, in the same way people resign themselves to life in decaying and dangerous quarters, they also accept the names of things without question. A black flag

hangs between the columns of the space, on it are letters that lack any coherent meaning. They are the official acronyms for Colombian institutions, which in their economical phrasing, ultimately erase the actual name of the function they perform.

In recent years, Luis Camnitzer's practice has been focused on rethinking the role of art and education and on the means by which both inevitably imply ethical and political positioning. A fundamental starting point in reversing this tendency is for one to recognize the non-neutrality of educational processes and the indoctrination that results from predetermined formulas that privilege training for concrete tasks in place of stimulating critical thought, questioning, and curiosity—a recognition that comes with increased responsibility.

"Education that is not creative is bad education, and creativity that is not educational is bad creativity. And the ultimate goal of all of this is to completely empower the person who receives what I do, what I think and represent," Camnitzer tells us.

For the work in the current exhibition, the artist reflects more specifically on "violence" in the act of naming. In other words, he analyzes the way we come to terms with our individual names and those of the majority of the objects that surround us. Through an audio recording in which he recites a personal narrative, he posits the problematics of naming and invites the public to record their own stories, which will be heard in turn.

There is a recording device added to the sound installation so that visitors can rename objects. In so doing, we break from preexisting knowledge and enter into the field of the imagination from which we have been gradually separated after childhood. Imagination allows us the liberty of generating unique and valuable new knowledge, of speculating, of conceiving the "absurd," without censure or false



barriers. Among the values that are instilled in us by the so-called “educational establishment,” the imagination is the furthest from being held in high esteem. Yet, the French poet Charles Baudelaire once exalted it as “the queen of the faculties” to which all others should submit.

Luis Camnitzer’s work presents a mechanism of mediation that allows the public co-authorship with the artist—affirming that ultimately the exhibition space is for those who visit it and should make use of it. Along this line of thought comes the phrase the artist has created for NC-arte’s facade: “You are the museum. We are the office.”

*Wordless* analyzes the power that is visibly expressed at the level of the urban and the educational. It asks visitors to interrogate and take control of these processes so that they can redefine them according to their own individual logic.



## Naming

When I was born, my parents gave me the name Ludwig. Part of their justification was that we lived in Germany at the time. The other was that it was the name of one of my father's close friends. When these things happen, names are like an organ transplant: you remain more or less the same person, but you carry something unfamiliar that, with a little luck, won't cause a reaction in your body's immune system and be rejected. The name is absorbed, and with time goes on to become an unquestioned part of yourself.

In my particular case, however, it was questioned. My mother decided one day that I didn't look like a Ludwig, but rather a Peter. So a year later, now in Uruguay, I went on to become Peter, at least to my family and some friends, with the occasional variation of Pedro. Once I had a little self-awareness, I tried out Ludwig and its abbreviation as "Lutz." Thus the path to Luis was obvious, and Luis went on to be my official name, I'd say from the age of five onward. Of course, my mother kept calling me Peter until she died at the age of ninety-nine in 2012.

I'm not sure how much damage this process has caused me. If anything, it's no longer curable. Either way, this recounting isn't a pointless biographical grievance. It is, much more seriously, the basis for reflecting on power and the abuses committed when one is named without leaving any space for questions.

The Christian baptism ceremony is an interesting case in point. As a procedure, baptism is about purifying the child with drops of water, or with an immersive bath, according to the customs of the corresponding Christian sect. This rite assures that the baby will be a blank slate so that religion may introduce itself unobstructed into the body of the baptized. In the moment, he or she is also given a name, and in this way, religion is able to appropriate the child. In the event that one's life doesn't take the



proper course, there is a final absolution to once again cleanse all. In the Jewish tradition, a name is given to define the future adult's character in accordance with the wishes of the family. When he or she dies, the ideal is that the person should go with a "good name," meaning the deceased should honor their initial nomenclature.

The ploy of Christian baptism is interesting: so sufficiently transparent in the popular mindset that "christening" is used as a synonym for "naming." The aspect of purification no longer pertains. When one "christens" a boat, it is to name it, not to purify it; it is unrelated to religion. Furthermore, that form of christening is done by breaking a bottle of champagne against the prow of the boat, a ritual that was probably invented with an irony that over time was lost.

Naming is the most elemental means of organizing things, of giving them a certain order. In its most primitive form, the name is a referent and very frequently serves to signify nothing more than this is or is not "mine." It is a trick that allows me to refer to details of the world with greater efficiency than is permitted by pointing a finger and saying "this." In other words, there is nothing wrong with naming, and in the case of insults, it can even have a certain therapeutic value. But, excluding the case of my mother, naming is generally not something that comes into question.

Very rarely is one preoccupied with asking the interesting questions that hide behind a name. For example: "That's what we call a *dog*," but what about the question of "How did it go from being called a dog to being a dog?" "Why is it a dog?" or "Who decided to name it a 'dog'?" And if not dog, *perro* or *Hund* or *cane* or *chien*, among Indo-European languages, which don't even seem to have elements in common across the span of languages. Someone merely had the power to name it—no matter if it

was a single individual or a collective philological evolution—and to enforce the name. What matters here is that this "someone" was not me. If, besides him being a dog, I name my dog Rin Tin Tin, the only thing I am doing (apart from copying the title of an old movie) is appropriating for myself one of the examples of dog to signify that this one is mine, and for that reason I have power over him. In declaring him mine, in the case of the dog at least, I confer upon him a certain individuality, one that we believe the dog understands and appreciates.

The reference to property is heightened when the name, at the same moment it is declared, confers anonymity on the named. It is a contradiction because anonymous means "without name." Cattle ranchers brand their personal symbol onto the haunch of an anonymous cow. In 1846, when the US army managed to recapture their deserters during the invasion of Mexico, they often burned a "D" onto the cheek of the deserter, using a red-hot iron. In the example of John Riley, who led the deserters to form the Saint Patrick's Battalion, he was first marked with an upside-down "D," after which they branded him a second time, to correct the mistake. Similarly, Jews in Nazi concentration camps had a number tattooed on their arms. These are examples of transformations via a "cease to exist" into a "belonging." The border between nomenclature and classification is blurred, but both result from the exercise of power.

One of the characteristics of power is that some have it and others suffer it. If power were distributed equally, no one would notice it. It would be something as natural as breathing: a part of our organic and personal activities that doesn't impinge on the activities of others. In the case of breathing, if we do it in someone's face, it stops being a natural activity and it becomes an exercise of power either received positively or negatively. When it is well received, it is because it is considered a gesture

of affection, of kindness, or even philanthropy. When it is poorly received, it is an abuse of power, an oppression, or a means of control.

The well exercised abuse of power is that which is undertaken without the victims' awareness of the abuse. To achieve this, first the other's respect for authority has to be developed, and that respect internalized. This is the basis for respect given to laws, governments, police, parents, and teachers. It is not an earned respect but a respect granted thanks to the names the entities carry. It is no coincidence that this respect for names should have consequences for pedagogy. The entire pedagogical system is structured around teaching the names of things. After we are born and learn to speak, the ability to do so is based upon "knowing" the names for things that have already been named. This way we can communicate with adults, which is, at more complex levels, what adults want.

"Wouldn't it be great if my dog could speak to me..." We accumulate so many more names the closer we come to the sought-after category of adulthood. And once we are accepted into it, adulthood trains us to carry out certain functions that are also already named. To achieve this, we have a whole system for acquiring the content of the academic disciplines, something that is also already named. By enclosing themselves in their names, the disciplines acquire rigidity and eliminate uncertainty and risk. It is for this reason that the interdisciplinary, and to a greater degree, the transdisciplinary, are so difficult to achieve. Situated between disciplines, integrating them, or going even further, at first these activities evade nomenclature. Once accepted, however, these disciplines acquire their names: biochemistry, astrophysics, mathematical logic, etc. The creation of meaning comes to a halt once again.

A little more than a year ago, I had an allergic reaction, the source of which I have not yet been able

to identify. It was marked by an unpleasant swelling of my lips and tongue, so I went to see my doctor. After examining me and asking some obligatory questions, I was diagnosed as suffering from an idiopathic swelling. I asked her what that means, and in complete honesty, she told me that, in medicine, the word idiopathic is used when they have no idea what may be causing a symptom.

In all of this, then, there are various problems. The first is that, once something is named, it is very difficult to un-name it. In political terms, if the attempt to un-name is violent, this is equivalent to overthrowing or deposing it. In a milder form, it consists of demonstrating the uselessness or obsolescence of a name. The second problem is that if we truly commit these names to memory, we never learn to name things deliberately. It is only when embarking upon postgraduate investigation that one can take this liberty, and until then, we are relatively warped, our sense of freedom forgotten or lost.

Rather than conceptualizing learning as discovery and speculation, the general consensus confuses learning with training. It is this attitude that declares ignorance a negative field that must be replaced with the known and the already named. It is one of the means in the strategy for maintaining power. Ignorance is precisely the field of the unnamed, the place where, thanks to real learning, knowledge expands instead of being preserved. Ignorance is a continent yet to be added to our maps, where the only thing we know for certain is that is where art lives: one of the fundamental instruments used to name things, and the only one with permission to un-name them time and time again.



¿Quién es?



Una vez que el sonido comienza se va a ir a un ritmo constante. Si lo deseas puedes irte a cualquier parte de la habitación sin problemas, al estar el sonido en un punto fijo en la habitación. Si quieres irte a cualquier parte de la habitación, puedes irte a cualquier parte de la habitación. Si quieres irte a cualquier parte de la habitación, puedes irte a cualquier parte de la habitación.

El sonido que se genera al tocar el sonido es un sonido que se genera al tocar el sonido. El sonido que se genera al tocar el sonido es un sonido que se genera al tocar el sonido. El sonido que se genera al tocar el sonido es un sonido que se genera al tocar el sonido. El sonido que se genera al tocar el sonido es un sonido que se genera al tocar el sonido.

Lucy Cavendish







En un mundo tan digital como el nuestro, el silencio se vuelve un lujo, un escape necesario. En un mundo tan ruidoso como el nuestro, el silencio se vuelve un lujo, un escape necesario. En un mundo tan ruidoso como el nuestro, el silencio se vuelve un lujo, un escape necesario. En un mundo tan ruidoso como el nuestro, el silencio se vuelve un lujo, un escape necesario.

El silencio es un estado de ánimo que puede ser tanto un refugio como una prisión. Es un espacio que nos permite escapar de las demandas del mundo exterior y conectar con nosotros mismos. Es un espacio que nos permite escuchar lo que realmente importa. Es un espacio que nos permite encontrar la paz que necesitamos para seguir adelante.

Luis Suárez-Villa



Págs. 69-71: Luis Camnitzer. *Los nombramientos. Dispositivos de mediación*, 2018

## “Naming”– Luis Camnitzer’s Writings and the Act of Naming as a Tool of Power

This text is adapted from research conducted by Ana Luz over the course of a six-month internship at NC-arte, Bogotá, for the thesis *Lugar do Comum* [*Common Place*] as part of a masters degree in Curatorial Studies from Universidad de Coímbra.

With *Falto de palabra* [*Wordless*], the first exhibition in 2018, NC-arte posed a new challenge for itself by simultaneously presenting productions by Colectivo Maski and Luis Camnitzer. Initially left undefined as a possible confrontation, dialogue, or both, this pairing established links that would enrich the discussion surrounding this year’s curatorial theme: *Indoctrination and Possible Futures*.

“El museo son ustedes. Nosotros somos la oficina” [“You are the museum. We are the office”] is a phrase by Luis Camnitzer installed on the facade of the NC-arte building, and it represented the only agreement regarding a possible piece for the exhibition, six months before the inauguration. According to the artist, the phrase appeared amidst a discussion with the team; it can be assumed that it was largely derived from his perception of NC-arte’s role and commitment to the people who visit the exhibition space.

Whoever is familiar with Luis Camnitzer’s work will know that this isn’t the first time the artist has intervened on the facade of a space where he is exhibiting. Since 2009, various museums have presented their visitors with a phrase chosen by the artist, for example: “The Museum is a school: The artist learns to communicate; the public learns to make connections.”

Gestures such as these reflect Luis Camnitzer’s pre-occupation with the establishment of a new institutional critique of the so-called “art world”’s priorities, as well as an awareness of his own conduct in this environment.



Ethics and politics—questioning the prevailing canon and the analysis of the way power relations are configured—are crisscrossing themes in this artist’s work.

He is also interested in the boundary between art and pedagogy, which he explores in his theory-practice interventions. His interest derives from not only his experience as an artist, but also as a professor, curator, and educational advisor.

It can be said that, above all, Camnitzer values the study of the intrinsic relationship between these two fields and their potential for the reconfiguration of the educational, and consequently, of the social.

The day he opened the exhibition *Wordless* with Colectivo Maski, Luis Camnitzer graciously gave me an opportunity to ask him some questions related to these concerns.

—

**Considered as agents of social change, what are the advantages, if you believe there are any, of the artistic gesture and the imaginative exercise over political activism?**

Luis Camnitzer

It isn’t about “advantages.” These things are inseparable. What matters to me is the ethical, the political—they are strategies within which one can attempt to achieve the inclusion of those ethics. And, in my case, for accidental and geographic reasons, art is the instrument for implementing that. Art is like the third level, of lesser importance, because it is incidental—I could be doing something else, and those ethics and politics would be maintained anyway. The artist part becomes an instrumental profession.

In terms of education, though, within the wider field, under an expanded definition of art that isn’t

limited to the handicraft-validation, you can find everything in our society that is directed toward quantity, toward counting, toward statistics, archiving units of information, all of it, but you can also find everything to the contrary. To disorganize it, reorganize it, or insert absurdities. To do negative things in the quantitative world, you can insert that too. And in a society like ours, one of the problems facing this activity is that, because it isn’t quantifiable, it remains marginalized. Because it literally cannot be held “accountable.”(...)

—

**In your opinion, have there been enough discussions and actions surrounding art and pedagogy that we can speak of an educational turn in art? And if so, how is it made manifest?**

LC

That term has already been around for thirty years, right? And it isn’t evident. Neither is there an artistic turn. But I think one of the problems is in thinking that, once we define the category, everything will change. We have a notion of time that is also very individualistic. We measure time in regards to our personal experience and not in terms of generations or communities, where time is much slower. There is a well known anecdote in China from Chu En-lai, Mao’s second in command. Someone asked him, “Well, what do you think of the French Revolution?” and Chu En-lai responded, “It’s too soon to say.” Two hundred years continues to be a measure of cultural time that is very important. So, thirty years isn’t very long. I feel that there is a change, at least there are discussions of the subject.

There are galleries, like this one (NC-arte) that seem essential to me. There are some museums, not many, but some that are heading there: the Van Abbe, the Museum of Leipzig, the Modern Art Museum of São Paulo... All of them are to a greater and lesser degree, if not integrating it, at least giving

it importance. And afterwards you have an increase in the number of art collectives who are less interested in the production of suitable works than they are in the educational effect they'll have. In Chile I discovered groups like El Garaje [The Garage], that really impressed me, and through it, I saw that there's this other group which is Mil m<sup>2</sup> [One Thousand m<sup>2</sup>], which is parallel, and there must be more. The exploration of the unknown is the fundamental part for me. But anyway, there's a lot of talk of the educational turn, and in a consumer society like ours, there is always the danger that such a term could fall out of fashion, and we would lose whatever has been gained if we try to keep it alive.

—

### **Why do you think these intersections between art, pedagogy, and education are important?**

The typical schoolteacher who doesn't have an art education thinks he or she is unable to think artistically. But they need art in the classroom. So they bring in an artist to talk about art, and the artist who talks about art is an educator too, but that doesn't necessarily mean they're someone interested in education. Although the artist enters the classroom, permitted by the teacher, the division between art and education is maintained. It isn't a solution.

In reality, the solution is that the teacher, untrained in art, should accept imagination, the absurd, within the possible. That everything could be anything. Then they understand what is visible within the process and what needs to be separated. If I show you 1+1, the teacher says, "Well, the answer is 2." But one of the possibilities is 2, another is 11, another is two parallel lines: there are a lot of interpretations for 1+1. "1+1=2" is only true under certain parameters. And the parameters are never discussed. And the parameters are what matter, not the 1+1. To what degree do you need to respect the parameters when you can break them, ignore them, or

change them? Any teacher would want to grant that freedom or explore it. And if they don't know it, that's better, because they will learn with the students: then what happens to the parameters?

—

The conceptual process for *Wordless* was marked by a broad negotiation between the artists and the team. It was a process that included a collaborative construction influenced by an exchange of references, preoccupations, and points of view. These were sometimes divergent, but they would come to be revealed as fundamental pillars for the realization of their respective proposals.

During the period preceding the exhibition, communication with Luis Camnitzer was mostly digital, in written format, and this caused the dialogue, though continuous, to be relatively spaced out. At a certain unexpected moment within this same dialogue, to continue his contribution to the debate, the artist sent the team the element that would come to constitute the central axis of his intervention in the space: a fundamentally essayistic text titled "Los nombramientos" ["Naming"].

Camnitzer, who begins the text with a personal story about his relationship with the name that he was given at birth and the problematics unleashed by this process of naming, immediately goes on to justify this narrative:

Either way, this recounting isn't a pointless biographical grievance. It is, much more seriously, the basis for reflecting on power and the abuses committed when one is named without leaving any space for questions.

We will return to this discussion shortly. It is worthwhile to take a detour into a brief analysis of the prevalent role that words have held for Luis Camnitzer since the earliest stages of his career. The expository is a transcendent characteristic of

his various texts, present overall in the initial part of his quest. This attitude can be considered a gesture of reflecting on the very *raison d'être* of a text, and at the same time, upon the uncertainties that precede its genesis.

In the introductory text for *Two-Way Mirror Power* (a book on an artist from Luis Camnitzer's generation, Dan Graham, who is considered one of the precursors to North American conceptual art), Jeff Wall reflects on the relationship between visual art and textuality in Graham's oeuvre, posing questions that are pertinent in the present discussion:

(...) in the spirit of conceptual art, [Graham] proposed that at least some of the writing be considered works of art. (...) The idea that a written essay or commentary could be validly considered as an art object the way a painting or a sculpture had been is now part of the lore of the sixties. (...) The claim thus constitutes a moment of unknowability, in which the logic of art appears to reinvent itself.<sup>1</sup>

Although it can be said that Jeff Wall's consideration of the text as a work of art has become a historicized question, circumscribed by the temporal universe of the 1960s, Luis Camnitzer continues to conceive of the separation between the visual and literary as essentially artificial. In a text published by the Colombian magazine *ERRATA#*, in a spirited tone that very clearly demonstrates his perspective on the subject, he acknowledges that this concept emerges precisely in the period named by Wall.

In the middle of the '60s, after a long study of the legal codes of this world, I discovered that there is, in fact, no law prohibiting the use of texts in the visual arts. I am not referring to the redundancies of sticking on a label that says "Still Life" to explain a painting of a vase with flowers. [...] Frankly, I

never understood the supposed difference between the visual arts and the literary arts. I know that some are dedicated to little figures and others to texts. But, one way or another, both are read, both attempt to communicate something the artist wants to communicate, and both, in the case of having artistic ambitions, show a minimum of creativity.<sup>2</sup>

Whether or not they are, or can be taken to be, works of art per se, it is certain that Luis Camnitzer's texts reflect a spontaneous, intuitive, and inquisitive side that is often incorporated in the process of artistic creation. Another relevant piece of information is that, if Camnitzer generally views his status as an artist with some reluctance—especially when it implicitly involves a position of authority—in the exercise of writing he not only reclaims his status as artist, but also his experience as an artist.

This apparently contradictory position is, nonetheless, easily comprehensible and can even be considered coherent. Camnitzer doesn't intend to confer the designation of artist status authoritatively or by legitimizing anything. In fact, he uses this status to vindicate his right to freely speculate within his trade: the artistic practice. The opening words from a 2010 essay, "The Mediocrity of Beauty," provide an example:

In reality, I don't have any authority to speak sensibly about the subject of beauty. I don't have a background in philosophy or serious scholarship, I don't even have a university degree, and the only thing I can invoke here is my experience as an artist. [...] They are, therefore, deductions from the artist's task and not from a rigorous intellectual investigation.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Luis Camnitzer, "Oda a la patada" ["Ode to the Kick"], *Revista ERRATA# 2*, IDARTES (2010): 176–82.

<sup>3</sup> Luis Camnitzer, "The Mediocrity of Beauty," text from 2010 exhibition catalogue for *The Mediocrity of Beauty* by Alexander Gray Associates, 2015, 5.

<sup>1</sup> Jeff Wall, *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 10.



This declaration could also be read keeping in mind that his personal conduct influences his work as an artist and is governed overall by ethical and political questions, according to what he confirmed in the interview. Similarly, in other contexts, he has claimed that the vision he presents can be considered a little tendentious, openly claiming it as such.

This is verified in his writings for periodicals and even in the case of the piece *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano [Didactics of Liberation: Latin American Conceptual Art]*. In this book, Camnitzer is engaged in a concrete attempt at the task he has suggested in works like “Art History Lesson,” wherein he signals the need to construct or (re)tell art history from a non-hegemonic point of view: “[...] the subjects that will be touched upon in this book come from personal experience, and more specifically, from a process that I wanted to use to put things into a certain order.”<sup>4</sup>

From this point of view, the exhibition implies an overflowing of the disciplinary field of art, as well.

To this it should be added that I also used to want to incorporate many subjects that apparently don’t have anything to do with art. [...] There is also the fact that I consider education, poetry, and politics, together with the imprecision of the borders that separate them from the visual arts, fundamental for understanding Latin American conceptualism.<sup>5</sup>

Once again, the artist doesn’t take up the role of “professional” historian; rather, he creates a story in the first person based on his lived experience of a “movement” that he helped build and guide, despite having been in New York since 1964. The conceptual art that Jeff Wall was discussing, in regards to Dan

4 Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Uruguay: Casa Editorial HUM, 2008), 24.

5 Ibid.

Graham’s output from the 1960s, was something that Camnitzer and the other members of the New York Graphic Workshop sought to disassociate themselves from, although they found themselves at the epicenter of its arrival.<sup>6</sup>

[...] we were worried that the term “conceptual art” could absorb us. In an attempt to halt the absorption, at the *557,087* show organized by the Seattle Museum of Art, we covered our catalogue card with a rubber stamp that read “contextual art” [...] On the other hand, we were also showing our commitment to the conditions of economic underdevelopment and resisting what we saw as an opulent aesthetic [...] With one word, one piece of paper, or one washbasin full of water, we tried to create and suggest commentaries on context and awareness.<sup>7</sup>

“Contextual” appears to be the principal differentiating term that the artist deploys in distinguishing between conceptual art from the center and what he refers to as Latin-American conceptualism. In a non-hegemonic reality, Camnitzer considers that there is no way to separate the artist from his or her role as a citizen. Thus, the work is inevitably influenced by the wider sociopolitical context that the artist simultaneously seeks to influence.

Conscious of the apparent paradox in this position by the N.Y.G.W.—artists who, separated from their origins, were indeed active in a city like New York, a city that presented itself as one of the most important cultural centers—Camnitzer states, “In those moments, we all thought about returning to our respective countries, and hence, even if artificially, we worked within that context, a context more imaginary than real.”<sup>8</sup>

6 A collective formed by the artists Luis Camnitzer, Guillermo Castillo, and Liliana Porter from 1964 to 1970.

7 Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, 363.

8 Ibid., 362.

Although, for Camnitzer, who continues to reside in the same city, this posture does not appear to have changed radically. Such that, when he considers “education, poetry, and politics, together with the imprecision of the borders that separate them from the visual arts, fundamental for understanding Latin American conceptualism,” he is including his own production within this spectrum.

A task as or more complex than quantifying Luis Camnitzer’s vast written production is that of attempting to classify it through compartmentalization. In assuming the same freedom to speculate that the artist defends, we can establish a seemingly unusual but relevant parallel: often it seems that writing is, for Luis Camnitzer, what drawing is for an architect.

Here, we are not referring to the rigorous drafting that precedes the construction phase, which would be similar in form to the *Radians* presented by Colectivo Maski. Instead, we refer to the process of free drawing that often takes the form of a casual sketch: something nearly indecipherable for the onlooker yet fundamental to the development of a project.

Just as the architect’s drawing is interdependent with thought—both transmitter and motivator—writing appears to assume an analogous function for Luis Camnitzer.

Álvaro Siza Vieira, an architect who has maintained a vital and consistent drawing practice, recounts the following:

The majority of my drawings obey an objective end: to find the form that corresponds to the function, that sets it free [...] opening up to an unforeseen destiny. Simultaneously or not, “off to the side,” another drawing emerges. A drawing of pleasure, of absence, of repose, one that intersects with the other drawing,

because we can’t separate ourselves entirely from anything. One or the other can emerge on the same piece of paper, apparently disconnected from each other, voluntarily or involuntarily related. [...]<sup>9</sup>

In a certain way, this is the mutuality of rationalism and instinct that we find in Luis Camnitzer’s texts. More often than not, it is through them that he explains, questions, contradicts, or proposes possible routes to solutions that often bring him to another one in some unforeseen way. Siza adds:

The drawing is project, desire, liberation, register, and means of communication, doubt and discovery, reflection and creation, limited gesture and utopia. It is an investigation of the subconscious, and it is a science; it is a revelation that is not revealed to the author, nor revealed by him, of what is explained at a different time.<sup>10</sup>

It is also this “revelation that is not revealed to the author,” as Siza calls it, that appears to prompt some thematic recurrences throughout the texts that Camnitzer was writing at different “times.”

In regards to the theme of recurrence within the artistic sphere, there are other relevant issues to contemplate that Jeff Wall highlights in a pertinent way. The element of repetition did not emerge in this field at the same time as the attempt to legitimize the text as art object. Serialization, repetition, and recurrence of certain elements, visual or conceptual, were widely studied and utilized as central themes in the production of various artists: “Repetition tends toward the inescapable, and most artists have included it in their practice in one way or another.”<sup>11</sup>

9 Álvaro Siza Vieira, *01 Textos*, Civilização (2009): 273. (Translated from the Portuguese.)

10 Ibid.

11 Wall, *Two-Way Mirror*, 14.

In the particular case of Luis Camnitzer, especially in his early years as part of The New York Graphic Workshop, his interest in the question of tautology was evident—recurrence, return, and redundancy—mainly in self-referential works. This interest can also be read as at least partially derived from the fundamental medium he explored in that era—engraving—and from the principle of reproduction implicit in it.

Although, in regards to his texts, the logic of an incessant exploration of a few central themes appears to pertain to another order. This doesn't come from a deliberate decision at a stylistic or formal level. It can be more easily related to, or presented as, the consequence of the initially intuitive factor, previously mentioned, that forms part of his writing. Returning to Siza:

It is true that a project always starts with an intuited idea, regardless of the depth of knowledge one may have about the objectives and determining factors. But from that intuition there can only come a subjective (imperfect or incomplete) musical score. Through the development of themes, an interior, underlying support comes into shape, one to which we always return, even in opposition.<sup>12</sup>

“Naming,” the text that motivated the exhibition *Wordless*, could have emerged unexpectedly, derived from discussions with the team. Though we may dare to add that, in a more or less unconscious way, it emerges overall as a new tempo within the “subjective (imperfect or incomplete) musical score” that Luis Camnitzer has now been composing for decades.

With the appearance of “Naming,” which was mutually consented to as a possible starting point for the concept they wanted to develop, they confronted firsthand some of the vicissitudes regarding

the text as a work of art that Jeff Wall highlighted. On this occasion, it was in regards to the difficulties posed by its immaterial nature and the respective implications when one is attempting to design an exhibition.

Given that the text poses a series of pertinent questions that were important for what the show sought to share with the public, the “activation” of the text was suggested, instead of limiting it to the pre-production phase as a mere link in the process.

Luis Camnitzer was not interested in an unjustified “illustration” of the text, nor in objectifying it without a well-defined concept. He wanted the public to be able to act and react to what “Naming” suggests, replacing monologue with symbolic dialogue in an attempt to horizontalize the artist-spectator relationship that he defends.

Nor did it make sense to place such extensive text on the walls, as in an installation, so the suggestion arose that they could make an audio recording as an alternative. This would allow the visitor access to the text.

It was proposed to Luis Camnitzer that he read “Naming” himself, due to the autobiographical tenor of the text, a proposal he agreed to.

Furthermore, given the Education Project and with the intention of directly involving the public, it was considered relevant to offer visitors the option of recording their own reflections or individual histories on the issue of naming, if they so desired. This was to be somewhat similar to what Luis Camnitzer did in the introductory paragraph of his own text.

In a complimentary way, the artist suggested that shelves be made available to allow visitors to bring their own objects to display in the exhibition, to activate the renaming process. Camnitzer also

<sup>12</sup> Siza Vieira, *01 Textos*, 53.



suggested that an excerpt from “Naming” should be displayed. He considered this excerpt representative of the general spirit of the text while also being indispensable to the concept(s) being presented:

Once something is named, it is very difficult to un-name it. In political terms, if the attempt to un-name is violent, this is equivalent to overthrowing or deposing it. In a milder form, it consists of demonstrating the uselessness or obsolescence of a name. The second problem is that, if we truly commit these names to memory, we never learn to name things deliberately. It is only when embarking upon postgraduate investigation that one can take this liberty, and until then, we are relatively warped, our sense of freedom forgotten or lost.

Rather than conceptualizing learning as discovery and speculation, the general consensus confuses learning with training. It is this attitude that declares ignorance a negative field that must be replaced with the known and the already named. It is one of the means in the strategy for maintaining power. Ignorance is precisely the field of the unnamed, the place where, thanks to real learning, knowledge expands instead of being preserved. Ignorance is a continent yet to be added to our maps, where the only thing we know for certain is that is where art lives: one of the fundamental instruments used to name things, and the only one with permission to un-name them time and time again.<sup>13</sup>

The question of renaming objects was articulated by the Education Project, even before the exhibition opening. At that time, two workshops were held in which the exercise of renaming was put into practice: participants were invited to bring objects they considered able to withstand becoming a part of this process, for whatever reason. They were instructed, more so as a suggestion, that these

should be “unusual” objects, in the sense that their agreed upon designation should be unknown, for whatever reason. This principle was proposed as a facilitating factor for this exercise because, as the artist claims, it is in and of itself “unusual” for most people in their day to day.

The Education Project chose to appropriate the mechanism proposed by Camnitzer and transpose it into the interpersonal universe—all of the participants remained anonymous throughout the activity. At the initial stage, participants speculated as to who brought which object, why, and how this person would name it and their personal connection to it (but the speculations were never confirmed). In the second stage, each participant was entrusted with choosing an object they wanted to rename.

At first, participants considered the object itself without any imposed restrictions—beginning with its material, form, and other relevant characteristics. Next, through drawing, they speculated, in a greater context, where a particular object might be “useful,” to finally rename it later on. At each stage, the objects circulated in a rotational manner, which implied that the naming of the object that each participant had initially chosen escaped their control. On the other hand, each participant would have had an active voice in one of the stages that preceded the effective “baptism.”

Some of the objects were placed on the shelves for the opening, each accompanied by the new names derived from these initial exercises. Small cards and writing materials were included in the exhibition space so that this process of renaming could continue for the following month, again and again, according to the individual logic of each person.

Keeping this exercise in mind, we can highlight a relevant statement made by Luis Camnitzer in 2012, uttered in Bogotá as well:

13 Luis Camnitzer, “Naming,” in the exhibition *Wordless* NC-arte, Bogotá, 2018.

[...] The fundamental question that motivates art is that of “What would happen if...?” and not “What is...?” It is when processing suggestions that art, at its furthest extent, acquires its true form. The task of the artist is to create a strategy for administering these evocations.<sup>14</sup>

It is curious to think that the search for educational reconfiguration, an objective Camnitzer has spent decades fighting for, is reflected in many of the present aspects of the “classroom” that NC-arte has created for canonical unlearning, in stages, in an almost accumulative way, while attempting to solve the “problem” of the immateriality of text.

When Luis Camnitzer was asked to name his intervention, he opted to give the collaboration a single title: *Los nombramientos. Dispositivos de mediación* [*Naming: A Mediation Mechanisms*]. In part, this alludes to the tenor of the piece, given that he gives it the status of a relational mechanism for mediators and the public, thus effectively integrating them into the exhibition itself, not as something complementary, but as an essential part.

---

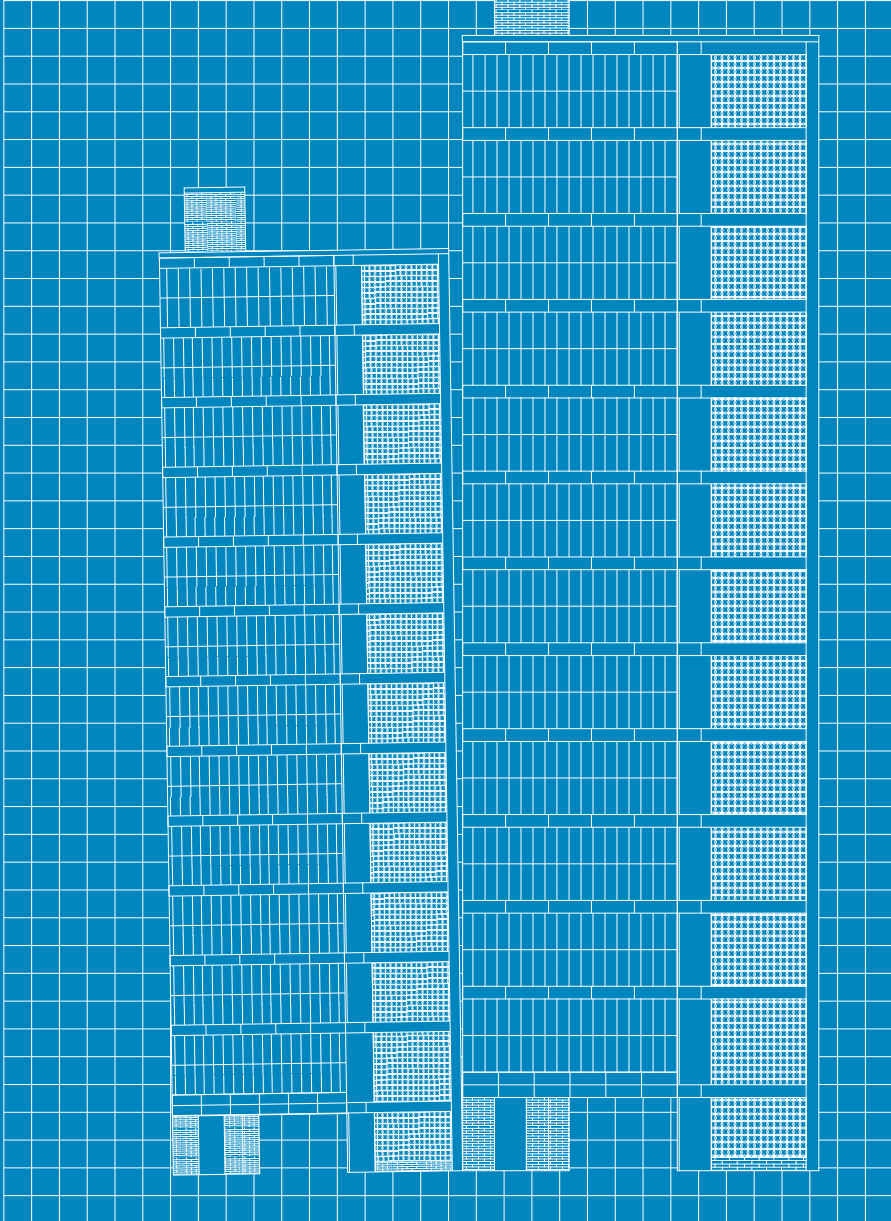
14 Luis Camnitzer, “La Enseñanza del arte como fraude” [“Art Education as Fraud”], *Esfera Pública*, 2018. Transcript of the conference held during his retrospective at the Art Museum of the National University of Colombia in March 2012, <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude>.

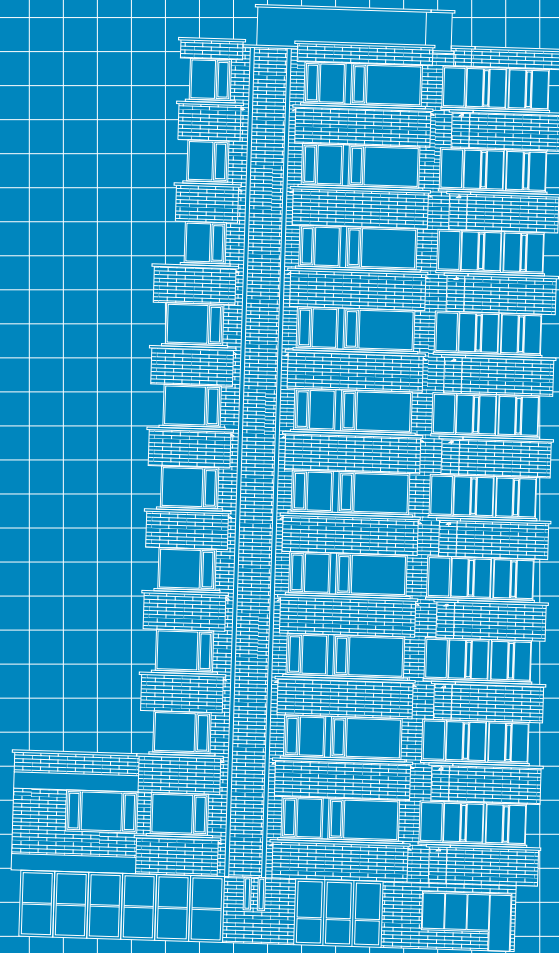




CENTRO URBANO  
ANTONIO NARIÑO (1952)  
colectivo maski 2018

0,7°NO  
0,2°NO  
2018





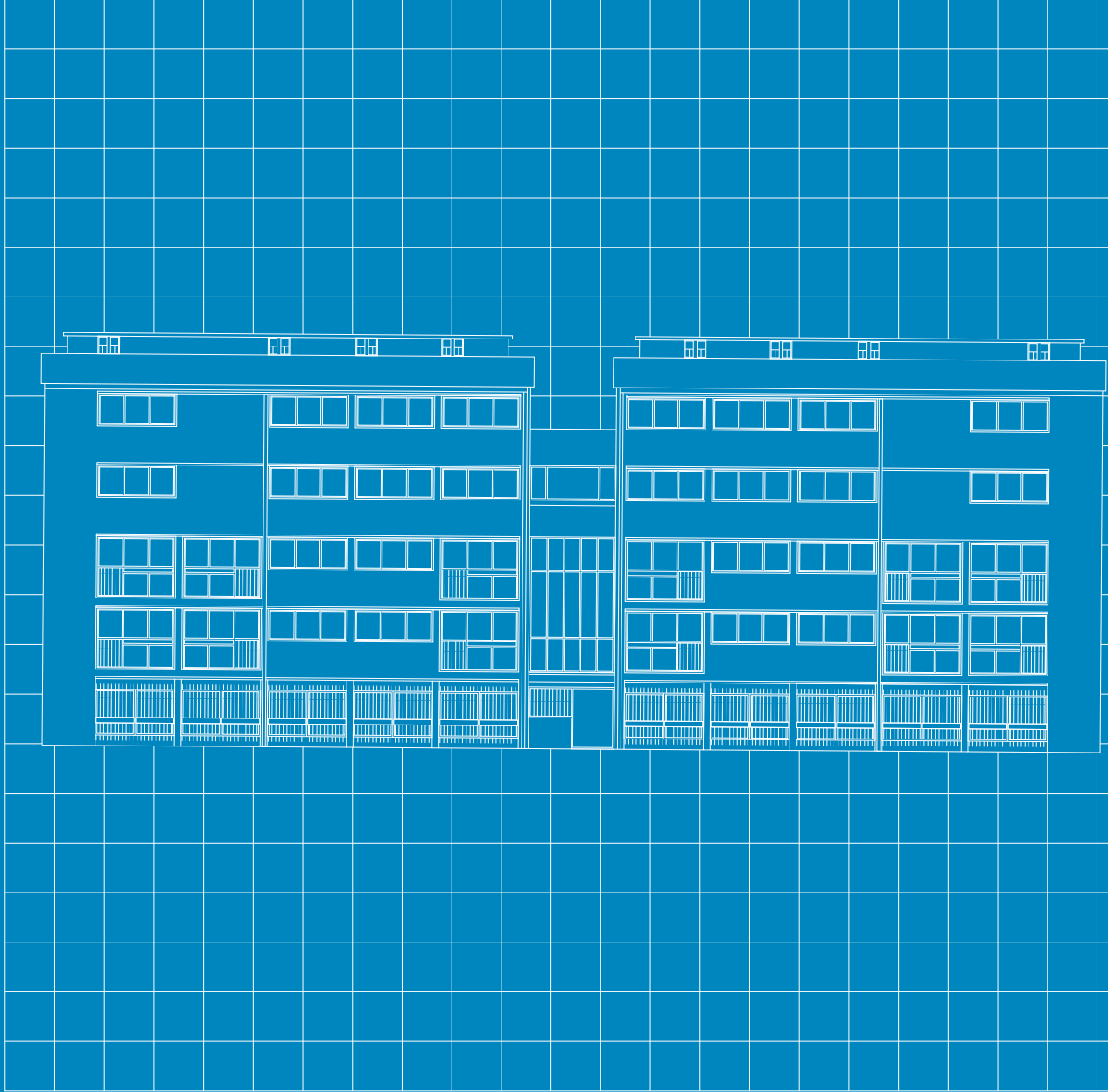
CRA 33 A # 31 - 95

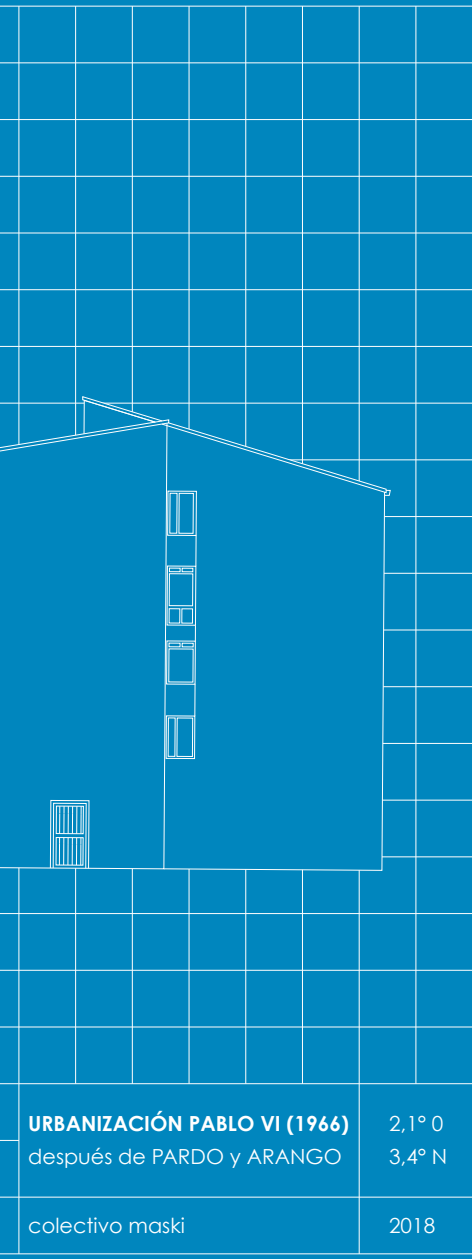
INCLINACIÓN 1.75° 0

FACHADA SUR ORIENTAL

EDIFICIO EL PENTÁGONO

colectivo maski 2018





Colectivo Maski. *Radianes* (Urbanización Pablo VI), 2018. Cianotipo sobre papel de algodón, 70 x 100 cm

Pág. 82: Colectivo Maski. *Radianes* (Centro Urbano Antonio Nariño), 2018. Cianotipo sobre papel de algodón, 100 x 70 cm

Pág. 83: Colectivo Maski. *Radianes* (Pentágono), 2018. Cianotipo sobre papel de algodón, 100 x 70 cm



**Colectivo Maski**  
**Regarding the Project *Wordless*.**  
**A Sharp Look at the City of Bogotá**

To enter into the world of this art collective, it is fundamental to situate yourself in a particular place and time: Bogotá, the capital of Colombia, during the transition from the twentieth to the twenty-first century. Born and raised in this immense city, these three graduates from the National University of Colombia have seen Bogotá transformed by the rapid urbanization typical of an immense city, the kind that levels regional identities and forces us on a march toward globalization. These artists have positioned themselves as witnesses documenting the soon to be forgotten landmarks lost to modernization.

The three of them are urban agents tracking architectural vestiges and attempts at development that claim to be the sign of progress. They're also mordant witnesses to the way we allow ourselves to be consumed by consumerism, the way we allow ourselves to be caged, packed into the logic of condominiums, the way we make a half-hearted cult out of few idols without even understanding who they are, and the way, as Bogotanos, we lack definite symbols of our identity to root us in this land where we systematically and voluntarily continue erasing any sign of a past that though neither heroic nor particularly beautiful, held something we could call our own. They are thus a generation at the turn of the century, the last nostalgics in a city that has been erasing itself, delivering itself to a notion of citizenship that stands a long way from solidarity. This is why they use memory as a defense mechanism against the avalanche of oblivion.

We spoke about what moves them to create.

—

**Bogotá**

Camilo Ordoñez (CO)

For me, the city is like a theater of public operations. This is expressed in its citizens' behavior or through

the imposition of the kinds of narratives offered by urban development and the symbolic investment of institutional architecture, which is also public. The image of the city and how it is understood is determined by the public. It is the stage where ideologies, behaviors, and morals are brought into agreement.

Jairo Suárez (JS)

Bogotá has been a perfect stage for trial and error, and it reflects a lack of planning. You can see it if you begin to look more closely at how a project could have been a commercial district or an important avenue, but today is blocked by an administration that decided it should be a promenade, that the Transmilenio buses should pass through there, or that there will be a river there. I've always believed the city reflects the pretexts for experimentation claimed by certain political and administrative elites. And those traces will remain. Later, other decisions will be layered onto the previous ones, good or bad, completely changing the landscape.

Juan David Laserna (JDL)

I think about the city with the words overlap, layers, palimpsest, strata, one on top of another, historical, formal, urban, frameworks, maps glued together, but they all function in unison. All of them are displayed at the same time. But it's also a disputed territory. With some good examples of cosmetic change and other bad ones. I think it was really good for the city to have a leftist government. I feel like this city has a vitality that others lack, which also has to do with the fact that in Bogotá, for better or worse, urban planning and the available routes allow for the mobilization of people—that it has a very clear path and destination. That's why, for example, the center is a very volatile environment that can't be entirely "cosmetically" fixed. It can't be entirely touristic. Bogotá has working-class forces that resist those changes; it's the people moving there, into a field of disputed rights

and spaces and voices, who are causing these changes, though there are attempts to restrict them. I feel it's a very vibrantly contradictory city. It's interesting. It doesn't get boring like other cities. The things that make it so complicated give it life. It's a place of discord, no one can agree on anything, and that's what gets revealed there.

—  
**The '90s**

JS

Our generation was on the streets; we lived them and explored the city, as opposed to teenagers today who don't walk around the way people used to.

CO

We coincided with an era when the city became a subject because of the terrible crisis of the 1980s and '90s. This began with the 450 year celebration of Bogotá in 1988, and it ended with Peñalosa's first term as mayor (1998–2000), with the handful of public works that transformed the surface of the city. Those twelve years were our adolescence.

JDL

And we understood that we were in a kind of transition. As we demonstrated in our first piece, *Cinema insostenible [Unsustainable Cinema]* (2009), with those big theaters like the Olympia, the Embajador, the Almirante, the San Jorge, and so many others that populated Bogotá for decades, we can see how we went from a model of public architecture for leisure and entertainment toward a totally privatized space: the mall. For us, it was important to show how the production of this new architecture, the shuttering of the old and the founding of standardization, reconfigured citizen behavior in regards to free time. We were astute enough to have a good understanding of the symptoms of the time and to be able to use those questions to form a project.

CO

It was like passing from analog to digital. But beyond that, it reflected the trauma of seeing a situation that had both a local and a global scale: the ascent of liberalism in the '90s as an inescapable condition applied on a national and international scale.

—

### Discovering Things in Common

JS

When I think about the interests that unite the three of us, I always recall a project by a student at ASAB who invited us individually to fill a space the student had set up for their thesis: the annex train depot of the Estación de la Sabana [Savannah Station], today the location of the Escuela de Taller [Studio School]. Without discussing it, each one of us had a piece that showed, in some way, the same operational mode that we would later come to work in together: the use of affordable materials and an interest in giving a larger scale to our ideas. Certain perspectives coincided there: Camilo's interest in history, Juan David's interest in architecture and its intervention, and I had a timely reflection on trains and the political and economic implications of the train as an extravagant icon of development. Something started happening there.

JDL

And so behind everything we do there's a premise: always understanding the exhibition space as a problem and postulating works that take into consideration the morphology and the scale of the rooms.

JS

When facing the exhibition of the final results, this way of working as a collective always makes me question the way we operate, and if the things we do are works of art or not. Because it's arrived at through consensus, there are no predetermined

roles, as in who does research and who takes pictures. We decide everything as a group. The staging of what we do is devoid of authorship according to the traditional canon of the artist as genius.

—

### A Work Method

JDL

There are endless brainstorming sessions for outlining things. Obviously, Camilo is more of a researcher and is the one that usually finds documents and bibliographic references, which feeds the brainstorming. That brings us to the library, to find resources and explore the periodicals.

JS

Whether we like it or not, we're always referring to documents or the archive as a source.

CO

Lets take a particular example, *Unsustainable Cinema*, because we replicate it in a nearly systematic way in every project. We define it in five steps: The architectural value and a landmark of urban planning for the city

1. The name—the building's personality is defined by its name
2. Exterior design
3. Interior design and furniture
4. Shifting toward the uniform multiplex hall —the change of use

—

### The Big Questions

CO

What are the processes that allow a spectator to enter into a state of abstraction so that they can see a film or a work of art the way they do within the grammar of movie theaters and exhibitions or modern art museums? That entrance into a stadium

of white lights, perfectly directed light, or total darkness to watch a film, when everything else disappears—all of our projects, consciously or unconsciously, deal with that question.

JDL

We're also interested in the feeling of monumentality within our city. For example, the Banderas monument, in the western part of the city, that we referenced in the exhibition in Espacio Odeón, *Movimiento armónico simple* [*Simple Harmonic Movement*] (2015), is a brutally honest statement of the kind of splendor granted to monuments in a city like Bogotá, a city that isn't very monumental when compared to Buenos Aires or Mexico City or Havana, Paris, Rome, London, or Washington. The scale of monuments in Colombia is minor, it's small, and that speaks very clearly to the economic stagnation, the great problem of modernization, the great political bids of the nineteenth century, the difficulty in constructing a republic that can refer to itself with monuments, because the only possible references are to the independence. And after that, what does Colombia celebrate in its history? The Banderas monument was also an effort at modernization halted halfway. For us, it was an excellent example of the status of the monument in Bogotá and of its true scale in the citizens' experience.

JS

Which I also relate to a kind of spiral. Like the potential you can see when you read the speeches from the 1948 Pan-American Conference: the creation of a highway that unifies all of the countries in the Americas, the launching of a Greater Colombian Mercantile Fleet, the economic accords between nations—these things that are totally naive. When they meet reality, they turn into a bunch of stumbling blocks and projects that are never put into practice, that don't get much further than a speech. Thus, for example, in that change from the essential public space of the theater to the private space of

the mall, we ask ourselves, what do we gain? What do we lose?

—

### The Aesthetic Loss in Standardization

JDL

When things start to look alike, the city is flattened, it loses layers, it loses textures, and because of that, it loses the possibility of being a historical narrative.

CO

It loses substance. There's something to this and it's that some of the projects by the collective have to do with that grammar of the exhibition space, including white walls and movie screens. Maybe the establishment of objective conditions for confronting a work of art, whether in the clean rooms of a museum or in a movie theater, has also been extended to the plane of public space in the city: aesthetic experience is impoverished when the mass transit system behaves like a white-cube exhibition hall, or a formally functional movie theater.

This is how the artists in Colectivo Maski begin to think through projects for signaling a dissatisfaction with their moment in time. After dedicating nearly five years to an investigation of the capital's theaters for their exhibition *Unsustainable Cinema*, in real time they saw those memories and facades crumble before their eyes to make way for theories of efficiency and standardization. So they decided to go to Havana. They attended the Biennial to nourish themselves with ideas, and they realized that what they did in their way of working—celebrating the austerity of means and materials—was a *modus operandi* for Cuban artists.

There are those who must make decisions based on a scarcity of means not only out of personal desire or philosophy, but also out of necessity, giving a different priority to the idea. Thus in 2011, when



Espacio Odeón invited them to create a site-specific installation for the patio, they connected the nature of the architectural space (the old People’s Theater of Bogotá (TPB)) with its history (one of the biggest box-office hits was the play *I Took Panama*, about Colombia losing the Canal to Theodore Roosevelt). They constructed a semicircle out of wooden crates arranged to make an amphitheater, and from it rose the voice of the ex-president of the United States giving a series of speeches in which he spoke about the importance of the Panama Canal. The phrase “We Took” was also displayed in the the space, ironically reminding us of the title of this emblematic play.

Here we can see how they take over an urban space, always picking up traces of its history, with an almost tongue-in-cheek melancholy. They bring us to reflect on our effective mechanisms for forgetting.

Afterwards, they went back to tackling concerns about the city’s unfettered growth, and its detrimental effect on traditional dynamics of settlement. In a 2013 project for LA Galería titled *Terreno Anhele* [*The Land of Longing*], they sought to center their examination on the way the landscape of the city has been transformed by the ceaseless construction of condominiums.

They visited showrooms in an attempt to understand the lifestyle being sold there. There they discovered that many of these residential complexes pinned their ideal of comfort to a perfectly sumptuous artifact, synonymous with luxury and prestige: the fireplace. For the artists, this immediately activated an interest in the chimney as a symbol of modernity for a city that tried to be modern but never quite could be, a symbol archived in their memories of the Victorian neighborhoods of Teusaquillo and Quinta Camacho. Thus, they decided on a project to build sculptures that looked like large housing blocks, imitating the style of those that were multiplying on the outskirts of the city

for the growing middle class and in the subsidized housing projects in peripheral neighborhoods. They used raw bricks stamped with the insignia “Terreno anhele.” These were stacked in a parody of the various modernist chimney designs seen in some of the city’s neighborhoods, transforming them into a stockpile for dozens and dozens of families. In the background, they hung billboards with images of the empty lots waiting to be developed for the largest possible profit from the biggest bidder. All of this was accompanied by a video with a nostalgic serenade to that homey feeling.

Following this piece, in 2015 came a new exhibition in Espacio Odeón previously mentioned by Laserna, *Simple Harmonic Movement*, which recreates their project for the 44<sup>th</sup> National Artist Salon (SNA) in 2016: *Anuncios–Nominal* [*Advertisements–Face Value*]. For the latter, they created an urban intervention in Pereira’s city center, recovering the use of neon signs, which had been prohibited because they are considered visual pollution, a kind of invasion of public space. The signs displayed a regional slang that is also on its way to disappearing—“mule driver slang,” as the Salon co-curator Guillermo Vanegas calls it.

Outside several businesses, on facades that were once the ultimate expression of modernity, words particular to that coffee-growing region are displayed, like *brega*, *trajín*, *cascajo*, or *ripio*.<sup>1</sup> In addition, the artists intervened outside the main hall for the SNA, the Rialto Building, by demarcating sections of the street with yellow lines and the letters ER (signifying “Recuperated Space”). The artists sought to indicate, in a nearly imperceptible way, how the use of public space gets resolved in this city. In complex negotiations, the authorities

<sup>1</sup> *Brega*: struggle, or difficulty in completing a task; *Trajín*: hustle and bustle, or an excessive responsibility; *Cascajo*: pebbles, gravel, or money (slang); *Ripio*: chaff, husk, dregs, or anything left over.

“buy” the sidewalk from under a street vendor who has occupied it illegally for years, or even decades, and they “clean it up,” guaranteeing that the space will once again become public space. All of this comes both with the tensions of a social reality that imposes the sterile ideas of urban design, and with the idiosyncratic dynamics of an economy that isn’t accounted for in city planning. “We’re talking about the struggle for space,” says Laserna.

Colectivo Maski is always searching for an element that will destabilize the theories, that will unseat the ideals, that distorts—or sees with a larger, shared perspective—the predetermined avenues toward revealing the imperfect realities that surround us. In this way, *Wordless* is an engagement consistent with their perennial concerns.

—

### On the Project for NC-arte, *Wordless*

#### The Concept

Claudia Segura, curator

We’re interested in the way Colectivo Maski works with the idea of urban planning, of social architecture, the idea of modernity or contemporaneity seen in certain aspects of the city’s appearance, in the projected utopias that certain aspects epitomize—in this case the transportation system. The exhibition was called *Wordless*, which plays with the double meaning of making a promise that you never keep. The idea is framed by this year’s curatorial theme: *Indoctrination and Possible Futures*.

With their field work and documentary research, we can see how Colectivo Maski’s practice has been marked by a contemplation of the architectural phenomena that allows the city to be understood as an entity with an experience shaped by economic processes and progressive ideologies. Maski invites us to see things through the revision of monuments,

of public spaces for leisure, or of the urban fabric that defines the landscape and the prosperity of its citizens. Whether fixated on abandoned movie theaters, housing developments, commemorative sites, or transportation structures, the work of this collective operates by seeing memory as a tool for examining the contingencies of the present.

In the gallery hall we can see an immense installation with yellow floor-to-ceiling length poles, connected by gray plastic joints. It is a type of navigable citadel, a labyrinth, and a straight path. It can be touched and it touches us. There are heights and perspectives as different as the people who inhabit them. For anyone who lives in Bogotá, it is a direct reference to the poles used in the Transmilenio buses and in the Integral Transportation System.

On the walls inside the hall, various blueprints hang; they recall the old heliographic copies of architectural plans, but with a suggestive detail: the degrees that an apartment building has shifted, altering the city’s geometry.

And, in closing, a flag, from floor to ceiling, emblazoned with the acronyms of Bogotá’s innumerable institutions, as well as other state entities.

—

### The Promise of Transmilenio (TM)

JDL

When the first TM line was completed in 2000, I thought it was fantastic. At the beginning, it was like a pledge to fix a blemish. Everyone was thinking, “Finally, they’ve taken the first step and eventually there’ll be a subway here.” But I’d say it started to feel different once the city had spent ten or twelve years under construction, when they demolished Avenue 30, like they did in many neighborhoods, and then the party wall between the buildings started to show and 26<sup>th</sup> Street

became an unfinished structure... but that was a different problem.

CO

Juan David has always been more optimistic than the two of us. I saw it in three ways. The first was very positive: I talked to my father about how smooth the buses were (they won't hurt your kidneys!). But soon enough, I began to get nostalgic for the lost aesthetic in TM. It was awful to see how they lacked the cultural and creative dimensions of the old bus upholstery, of the way each owner painted their buses with their company colors, the signage, the dashboards, the fringe around the dome lights—everything was quickly lost as soon as the system was put in place. And, ultimately, my impression had to do very much with the materials. From the beginning, I didn't like them at all.

I remember the third or fourth time I entered a TM station and got a terrible feeling when I heard people walking on the aluminum, and soon I saw, for the first time, someone falling on the aluminum and scraping their knees. Right then, I understood it was a system designed to be disposable, to guarantee a system of production for the components, for the manufacturing industry that it wound up becoming. And the same thing happened to me with the pedestrian bridges that began to cover the streets like zippers, that foreclosed any possibility of aesthetic investment in the design of those urban fixtures. It was frustrating.

JDL

It's also necessary to see it another way. TM also speaks to a way of understanding the mapping of the city. It's easy to fall into a mire of complaints, but beyond whether it's good or bad, ugly or pretty, diesel or electric, behind TM there is an image of territory that didn't exist before: that of crossing the city from end to end. From that map of lines, the abstraction of the city is constructed, as well as

a way of relating to the urban landscape from the routes that, for better or worse, construct a different relationship to the environment. The subject of its functionality is another problem.

The installation we made isn't a chart for complaints, it's a way to imagine this definitive object that marks our experience in the city. This object with these abstract spaces inside, contents where you have an unproductive time and transit: they can be places for reflection and introspection, but also for the fight for space. And that is now part of our condition as citizens. Because it isn't incidental (it happens on a daily basis), we reference the places of political experience as well, in which solidarity should exist and its practice would be with the *other*. For this reason, the installation also makes reference to an amphitheater, a forum, a space of exchange. The imaginary of mobility as a political space, albeit mistreated.

—

### Slanted City

JS

There was a variable that Claudia sketched as a connecting thread for the year, which was *Indoctrination and Possible Futures*, and so we began to study the idea of indoctrination and we thought, what cannot be corrupted? What won't let itself be indoctrinated? What won't surrender? And the horizon line of the landscape began to appear, this imaginary line that doesn't exist but determines what's right, what's level. In this concept of architecture, of development, manifested in solid structures and in documents about the representation of what is linearly perfect and how to design it, we began to see how a fissure, a crack, would appear. Despite the fact that there are lots of buildings that have been conceived according to those concepts, they begin to totter and break with the paradigm of architecture as something straight.

JDL

And you see, for a while we were flirting with the idea of slanted things, of unstable furniture, of tables and chairs with wobbly legs, of loose cobblestones in the street. We thought a lot about whether the installation would be like that or not—what would happen if the floor of the public space were soft and when people walked on it, it gave a little bit? We were putting our heads together for an exhibition like that, and at some point, it evolved into thinking about right angles and the horizon, how water will always be the horizon, how we could make an exhibition where liquid also bends. This is the brainstorming I was talking about earlier. All of that eventually turned into a forum and some TM seats. But the issue of the horizon and the twisted and the straight had a lot to do with it, and we were talking a lot about pedagogy and urban planning as an educational system.

CO

And turning the tables. If the scientific practices of engineering and architecture are capable of designing a construction and its foundations so that it is feasible and sustainable and enduring, but it ends up tilting over time, then we wanted to develop a plan for these structures as if that were the objective: that the success of the architect or engineer were in guaranteeing the apartment owners that, in effect, twenty years down the line, the building will have tilted fifteen degrees, and then to make plans for that outcome.

JDL

And to understand that the misguided placement of structures on soft ground also corresponds with the investigation of *The Land of Longing*, where, evidently, there were capital production interests despite the unfavorable building conditions. It was more about a problem of profit and getting rich over and above any technical conditions.

—

### **The Passage of Time**

JDL

I was happy to see that the poles in the installation were bending. It reminded me of the seats on the buses that get worn out and the way the sun bleaches out the red in the upholstery, or the way the floor gets dirty, the windows peel, and the accordion in the middle gets eaten away. Because that's the use of things. And use implies people, a scar on the body that shows the work has been inhabited, that it had a public who understood they were made to do something with it.

—

### **Labyrinth/Forum/Transmilenio**

JS

Fixating on the bus or transportation was something that never fully settled with me. I preferred the idea that the installation could draw a forum, or that it would begin to look like scaffolding, like a park. In fact, I liked the idea that people could enter these sacred gallery spaces and the viewer would encounter a structure that isn't necessarily sacred, one people can climb on.

JDL

But it's also true that there are materials that will always bear the imprint of their identity, their signifier, like bricks, it will always be printed there, and the poles have that. They make direct reference to the mass-transit system.

—

### **The Acronyms on the Flag**

JDL

From the first day we entered NC-arte, we were aware of the emptiness: that triple high ceiling and those columns, they were interesting. The hall had



those strange details, like the columns that don't support anything but were built to be load bearing. In this sense, the flag performs a function, because it isn't totally harebrained to think that there's a connection between naming and the abstraction of institutions. We had a very long discussion about whether we should or shouldn't do the piece, and what the implications were for touching on those acronyms or not. We asked ourselves what it meant to cite Colombian institutions, what position was implied by doing so, to what degree that would wind up being a value judgment or not. But it works, and I personally think it's actually a good bridge between both things and the title of the exhibition. There's something absurd in the institutionalization of the world that gets expressed in those acronyms, and that's cool.

JS

It was to point out that it's the language of bureaucracy.

CO

In the long run, that language directs us to the parameters of progress and the efficiency of reducing the time spent pursuing some goal, to the point that we transform the mission of an organ of the state into an unpronounceable acronym.









Colectivo Maski. *Falto de palabra*, 2018

A la derecha: Colectivo Maski. *Radiales*, 2018. Cianotipo sobre papel de algodón. 70 x 100 cm





<b>Título de la exposición</b>	<i>Formas caídas</i>
<b>Artista</b>	Alia Farid
<b>Curaduría</b>	Claudia Segura
<b>Fechas</b>	Sábado 12 de mayo a sábado 7 de julio de 2018
<b>Textos</b>	<i>Formas caídas</i> , Claudia Segura · <b>Apuntes sobre el proceso de creación de <i>Formas caídas</i> —una conversación</b> , Claudia Segura y Alia Farid
<b>Registro fotográfico</b>	Óscar Monsalve
<b>Equipo de montaje</b>	Liliana Andrade, H&G Studios, Nodo Ingeniería y Diseño, Ecatap, Irene Arango, Leonardo Calderón, Germán López
<b>Colaboradores</b>	Galería Imane Farès, FLORA ars+natura
<b>Eventos relacionados</b>	Ciclo de performance de Juanita Delgado. Domingo 20 de mayo y sábado 7 de julio de 2018 · Diálogo de Alia Farid con los artistas residentes de la Escuela Flora. Miércoles 9 de mayo de 2018, FLORA ars+natura, Bogotá
<b>Actividades educativas</b>	26 talleres, 2 acompañamientos dirigidos a artistas educadores, 7 sesiones grupo de estudio NC-LAB · IPARM, Colegio Provincia de Quebec, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad El Bosque, Universidad del Tolima, Universidad Nacional, UNIMINUTO, Fundación Proyecto de vida, Fundación Tiempo de Juego, Internado Religiosas María Inmaculada, Secretaría de Integración Social, Cámara de Comercio de Bogotá, MAC, Museo Nacional, IDARTES
<b>Inserto en este catálogo</b>	Selección de las series <i>Ablución (femenina)</i> y <i>Ablución (masculina)</i> de Alia Farid





Alia Farid. *Formas caídas*, 2018



*Hemos limitado nuestra visión del mundo a los marcos de nuestras instituciones y somos ahora sus prisioneros.*  
—Ivan Illich, *La sociedad desescolarizada*, 1970.

*Formas caídas* explora una correlación entre el adoc-trinamiento y las estructuras hegemónicas preva-lecientes en los Estados árabes del Golfo. A raíz de las dinámicas de transformación de ciertos elementos espaciales de enunciación de poder, Farid analiza la arquitectura y los efectos de la modernidad en las culturas locales.

Sobre un tapiz —propio de una sala de oración de una mezquita, o de un aula educativa o incluso de un gimnasio público— que cubre el espacio de NC-arte en su totalidad, se yerguen dos escenogra-fías híbridas.

*Minarete de voces múltiples*, recostado en el suelo de la sala, se realizó a partir de una residencia de la artista en Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Qatar, en el 2014. Readaptada para NC-arte, la escultura sirve como detonante que cuestiona la unicidad de una sola voz, proponiendo una pro-liferación variada de registros sonoros que parte de sus altavoces. Las frases que se escuchan son extraídas del libro “La sociedad desescolarizada”, del pensador y pedagogo Ivan Illich, que presenta una sociedad donde desaparecen los centros de enseñanza para que el aprendizaje ocurra en la vida cotidiana y el espacio público.

Le acompaña un segundo módulo arquitectónico: *Una escenografía para cualquier revolución*, una adaptación del proyecto inconcluso del diseñador constructivista Victor Shestakov, quien se propuso crear en 1929 una tarima para acoger cualquier tipo de revolución. Su estructura piramidal sugiere la forma de una fuerza ascendente que llega a un punto álgido de agitación y rebelión. La escultura explora el formato de la revuelta en la sociedad actual y abre preguntas sobre la forma que puedan

tomar estas revoluciones en la era de las redes sociales y el control estatal. Varias acciones, como cantos de resistencia, lecturas y charlas, activarán el espacio para facilitar un lugar de encuentro que propone una brecha en relación a formas de conocimiento establecidas, abriendo posibilidades para coimaginar, alterar y cambiar nuestra existencia.

Las adaptaciones de estas pesquisas se combinan en el segundo piso y la muestra se convierte en el prelude de una investigación sobre la transformación de las escuelas modernistas de Kuwait, construidas por el arquitecto suizo Alfred Roth en los años 60, hoy en día completamente reguladas por la religión. La sala incluye una abstracción de las instrucciones visuales para realizar las abluciones (protocolo de limpieza antes de pasar a la oración en el islam).

Esta información aparece en afiches en las escuelas de los países árabes, utilizando el mismo lenguaje que las fichas informativas sobre el comportamiento de los órganos y dinámicas del cuerpo humano como el sistema nervioso, la piel, el funcionamiento de la escucha y la vista. Superponiendo estas dos imágenes, se cuestiona la articulación y el diálogo de los diferentes niveles de información que se presentan de forma objetiva en los entornos escolares.

A través de una experiencia desorientadora, Farid interpela los proyectos utópicos del modernismo y nos arroja a múltiples preguntas sobre la relación entre ideología, arquitectura y futuro. Situándonos en un espacio híbrido, complejizado por sus opuestas connotaciones y configuraciones, condiciona la acción y el comportamiento de nuestro cuerpo que, indudablemente, se pregunta sobre su libertad.







## Apuntes sobre el proceso de creación de *Formas caídas* —una conversación

Alia Farid trabaja en un entorno híbrido entre el arte y la arquitectura, desde un pensamiento crítico sobre el espacio urbano, la construcción de la identidad en base a este y las verdades que operan alrededor de símbolos ideológicos. De origen kuwaití y puertorriqueño, su propia historia está marcada por la combinación de dos culturas disímiles, pero al mismo tiempo cercanas, lo que la ha hecho analizar en su práctica cuestiones relacionadas con el comportamiento de la gente en diferentes espacios geográficos.

Sus proyectos son investigaciones que la ocupan varios meses a través de residencias en las que suele existir una colaboración directa o indirecta con grupos sociales. Los proyectos se manifiestan en la forma de intervenciones, videos e instalaciones. En alguna ocasión Farid ha explicado que su práctica se encuentra en “un punto intermedio entre el arte, la arquitectura y el espacio público”, en el que dedica especial atención a “cómo las redes informales se ven obligadas a compensar su falta de estructuras formales” y, para ella, la calidad subversiva que pasa desapercibida del arte es lo que más valora en un proyecto. Así, opera en un ámbito en el que la práctica artística se entiende como herramienta de cambio, aunque sea a nivel simbólico.

La exposición que presenta en NC-arte deriva de una investigación mayor sobre las escuelas que diseñó el arquitecto suizo Alfred Roth en Kuwait entre 1960 y 1970. Dicha pesquisa se combina en el espacio de la fundación con proyectos anteriores sobre la pregunta de si la arquitectura puede o no ser ideológica, y cómo afecta a la gente que la habita a nivel biopolítico.

A través de una experiencia desorientadora, Farid interpela los proyectos utópicos del modernismo y nos arroja a múltiples preguntas sobre la relación entre ideología, arquitectura y futuro.

Situándonos en un espacio híbrido, complejizado por sus opuestas connotaciones y configuraciones, condiciona la acción y el comportamiento de nuestro cuerpo, en una pregunta sobre la libertad.

—

**CS**

**¿Cuéntanos sobre cómo decidiste el título de la muestra?**

AF

Con el advenimiento de las redes sociales, la auto organización y las economías compartidas, estamos presenciando la erosión de las estructuras e instancias de poder que tradicionalmente sentían la necesidad de reforzar su presencia urbanísticamente a través de monumentos, diseños urbanos y edificios. El nombre de la exposición se refiere a una especie de derrocamiento “no físico” de estas estructuras por parte de la comunidad a través de su propia unificación. En cierta medida, hablaría de *Formas caídas* con significados obsoletos, aquello que ya deja de simbolizar lo que quería en sus inicios y se torna vacío de contenido.

Dicho esto, sabemos que nuevas formas de poder continúan apareciendo y se transforman para perpetuar verdades absolutas. Podríamos decir que la hegemonía de hoy se presenta en forma de algoritmos y objetivos. Incluso de vigilancia que pretende, a través de la recopilación de datos, “legitimizarse” como vigilancia masiva. Por ello, me parece fundamental repensar y cuestionar cómo están implicados los grupos de poder en estas construcciones. Del mismo modo, me interesa investigar aquellas formas que tienen la posibilidad de desestabilizar las fuerzas impedoras.

—

**CS**

**¿Qué define en tu pensamiento una institución?**

AF

Lo que caracteriza a las instituciones, en mi opinión, es su carácter regulatorio e intransigente. Supongo que hay instituciones que son conscientes de los efectos perjudiciales que tiene el operar como un sistema fijo, por lo que intentan ser más flexibles o receptivas. Pero, en su mayoría, las instituciones funcionan como imposiciones verticales: de arriba hacia abajo y, desde luego, pueden ser eficientes, pero en su mayor parte disuaden ideas o pensamientos novedosos. Trabajar estratégicamente desde dentro de una institución para generar cambios puede ser muy efectivo, aunque en su mayor parte, las instituciones piden que sus constituyentes se sometan a un orden. No existe la posibilidad de desafiarlo.

—

**CS**

**¿La arquitectura y el diseño cobran una relevancia notoria en tu trabajo, por qué te interesan esas dos disciplinas?**

AF

Mis padres son arquitectos, por lo que crecí rodeada de planos, conversaciones sobre arquitectos, discusiones en torno a modelos arquitectónicos y libros de gran formato de esta disciplina. Más adelante, estudié Artes Visuales en la Escuela de Arquitectura y Planificación del MIT, donde tanto arte como arquitectura eran elementos que se entrelazaban y unían según el profesor invitado que tuviéramos. Parecía natural que el Programa de Artes Visuales (liderado por Ute Meta Bauer en ese momento) se estableciera dentro de la división de arquitectura y nunca pensé en que la arquitectura no fuera arte ni viceversa. El arte y la arquitectura son temas afines, ambos motivados e interesados en la estética, la

forma, y en cómo interactúan con la percepción y el pensamiento. Ambas sirven para el desarrollo del pensamiento crítico y llevan a preguntas existencialistas, socio políticas e históricas que son de mi interés.

—

**CS**

***Formas caídas es una muestra visual que opera en el terreno de la vista, pero también del lenguaje y sus códigos. Puedes desarrollar este punto, sobre todo con el uso de citas de Ivan Illich y la superposición de los protocolos de abluciones en afiches de conocimiento científico.***

AF

Me atrae el pensamiento de Ivan Illich por su posición antimoderna. Illich aboga por la autorganización, donde el aprendizaje y el hacer ocurren en relación con el ambiente/entorno y están motivados por la necesidad. Para Illich, el aprendizaje no es un proceso estandarizado. El aprendizaje y la educación superan la limitación espacial y la duración de la escuela, y son todo lo que hacemos. Por eso escogí algunas de sus frases para hacer la pieza de *Minarete de voces múltiples*, e incluso grabé esta en la pared de la sala como una pieza más de la muestra: “El espacio entre aulas, es decir, el espacio entre instituciones, es donde ocurre el aprendizaje: el pasillo, el patio de recreo, el vestuario, la escalera, el comedor, más allá de las paredes y fuera de las puertas”.

Del mismo modo, para este proyecto colaboré con Lilliana Andrade, que es arquitecta y me ayudó a aterrizar ciertas ideas artísticas sobre un plano espacial. Fue muy gratificante poder conversar con ella, y apropiarme de su mirada por varios segundos.

—

**CS**

**Tu propuesta también plantea posibilidades sobre educaciones utópicas y críticas sobre otros sistemas de enseñanza, ¿por qué te interesa la institución “escuela” y todos los símbolos que la rodean?**

AF

Estoy especialmente cansada de las instituciones de aprendizaje porque funcionan bajo el pretexto de estar enseñando cuando en realidad lo que está sucediendo es un proceso civilizador o un proceso de adoctrinamiento. En mi opinión hay una necesidad urgente de crear nuevas formas de educación y de re-pensar no solo la pedagogía en sí misma, sino los espacios en los que se ofrece. Tendemos a limitar y encapsular los procesos de aprendizaje en lugares concretos que aprisionan la posibilidad expansiva de la misma pedagogía. Creo sinceramente que el enseñar y aprender sucede en cada minuto y segundo del día.

—

**CS**

**Has trabajado en muchas partes del mundo, ¿cómo fue la experiencia de trabajar en Bogotá?**

AF

Al principio fue difícil enfrentarme al espacio de NC-arte, por su dimensión y porque mis proyectos requieren de largos periodos de investigación. Para NC-arte sentí que hubiera podido hacer una pesquisa de varios años, pero entendí que varias ideas surgidas en mis proyectos anteriores —que no habían encontrado su lugar— resurgían para esta muestra. La colaboración con los distintos equipos de trabajo fue esencial para mapear mis ideas junto con la noción de *site specific* que piden los proyectos de NC-arte.

Fue interesante conocer los diferentes grupos involucrados en determinar la forma de la ciudad, ver edificios nuevos y elegantes contrastados por la autoconstrucción, ver la brecha entre ricos y pobres y sus interacciones en un sistema social altamente estratificado.

Me recordó al Medio Oriente y a otras partes de América Latina. El trabajo con ladrillo es excelente y fue genial experimentar la arquitectura de Rogelio Salmona. Tuve la suerte de contar con amigos locales, Carolina Caycedo y Diego Piñeros García, que me mostraron todo. Y, por supuesto, con Claudia Segura de NC-arte, que me explicó la historia del barrio La Perseverancia y me contó cómo era la cervecería Bavaria, que colindaba con el barrio.

—

**CS**

**¿Cómo entiendes la participación y la colaboración en tu práctica artística? Explícanos en qué medida se enuncia en *Formas caídas*.**

**AF**

Me gusta más hablar de colaboración, que de participación. En mi práctica no se trata de una invitación a participar en algo, sino de una invitación a contribuir al resultado del proyecto en cuestión. En otras palabras, la pieza se crea gracias a estas colaboraciones que pueden incidir mucho o menos en el resultado final, pero que, de algún modo, siempre modifican su proceso.







Alia Farid. *Formas caídas*, 2018



Alla Farid  
Formas  
caídas  
12.05.18 /  
07.07.18







## ***Fallen Forms***

*We have limited our vision of the world to the frameworks of our institutions and are now its prisoners.*  
—Ivan Illich (*Deschooling Society*, 1970)

*Fallen Forms* explores the correlation between indoctrination and the hegemonic structures that are prevalent in the Arab Gulf States. By observing how architecture can be used to reinforce and reiterate power, Farid analyzes the effects of modernity on local cultures.

A carpeted blue floor—typical of a prayer room in a mosque, or of a school classroom, or even a public gymnasium—covers the entire exhibition space, in which two scenarios are brought together.

*Minaret of Multiple Voices*, an eleven-meter sculpture that lays on the floor of the room as if toppled there, questions the validity of a singular voice. The loudspeakers attached to the balcony of the minaret emit recorded passages from *Deschooling Society*, a book by the radical pedagogue Ivan Illich, in which he advocates in favor of a society where educational complexes cease to exist and learning occurs continuously as part of everyday life in public spaces.

Not far from the minaret is *Stage for Any Revolution*, a structure based on a 1929 architectural model by set designer Viktor Shestakov. The pyramidal “stage,” accentuating the upward motion typically associated with upheaval and revolt, is meant to provoke viewers into rethinking the nature of revolutions in the era of social networks and state control. Various actions, readings, performances, and talks are scheduled to take place on the stage during the exhibition’s run, thus allowing it to serve as a place for challenging established forms of knowledge and opening possibilities to collectively imagine, alter, and change our existence.

On the second floor, the exhibition becomes a prelude to an investigation about the transformation

of modernist schools built by the Swiss architect Alfred Roth for the State of Kuwait during the 1960s. Originally designed as environments of optimum learning that encouraged exploration between spaces, today the architecture of these schools has been altered beyond recognition, reflecting reactionary and extremist religious views. On display on the walls of the room are a series of instructions for performing ablution—Islam’s cleansing protocol before going to prayer. This information appears in poster format in schools in the Arab countries, using the same language as the information sheets on the behavior of the organs and dynamics of the human body. By superimposing these two images, the different levels of information that are presented as objective in schools is questioned.

Through a disorienting experience, Farid questions the utopian projects of modernism and asks numerous questions about the relationships among ideology, architecture, and the future. Our body’s actions and behaviors are undoubtedly challenged by being positioned in a complex hybrid space, articulated through its opposing connotations and configurations, ultimately questioning its essential freedom.



Alia Farid

Formas  
caídas

12.05.18 /  
07.07.18





**Some Notes about the Process of Creating  
*Fallen Forms*—a conversation**

In the hybrid environment of art and architecture, Alia Farid's work takes a critical approach to urban space, the construction of identity in these spaces, and the truths that operate around ideological symbols. Of Kuwaiti and Puerto Rican origin, her own history is marked by the combination of two dissimilar yet closely related cultures. In her practice, this has led to an analysis of issues related to human behaviour in different geographic locations.

Her projects are investigative and include months-long residencies, often directly or indirectly collaborating with social groups. These projects manifest as interventions, videos, and installations. On occasion, Farid has explained that her practice is situated at "an intermediary point between art, architecture, and public space," where she dedicates special attention to "how informal networks must compensate for their lack of formal structures." For her, the unseen subversive quality of art is the most valuable aspect of a project. Thus, she operates in a field in which artistic practice is understood as a tool for change, albeit at a symbolic level.

The exhibition presented in NC-arte is derived from a larger investigation into Kuwait schools that were designed between 1960 and 1970 by Swiss architect Alfred Roth. In the space provided by the organization, this inquiry has been combined with previous projects concerning the question of architecture's ability to be, or not be, political, and how it can affect people at a bio-political level when they live within such a structure.

Through a disorienting experience, Farid interrogates modernism's utopian projects and poses various questions about the relationship among ideology, architecture, and the future.

Placing ourselves in a hybrid space—one complicated by its opposing connotations and

configurations—determines our actions and bodily behaviors, causing us to question our own liberty.

—

**CS**

**Tell us how you decided on the title of the exhibition.**

AF

With the advent of social networks, self-determination and shared economies, we are witnessing the erosion of structures and agencies of power that traditionally felt the need to reinforce their presence in an urbanist way, using monuments, urban planning, and buildings. The name of the exhibition refers to a type of “non-physical” overthrowing of these structures through a community’s own unification. To a certain degree, it speaks to fallen forms with obsolete meanings: those that have already stopped symbolizing what they were originally intended to symbolize and have been emptied of their content.

That said, we know that new forms of power will continue to appear, and that they transform themselves to perpetuate absolute truths. We could say that the hegemony of today presents itself as algorithms and objectives. Even as vigilance that expects to “legitimize itself” as mass vigilance through data collection. For this reason, it seems fundamental to me that we rethink and question how it is that powerful groups are implicated in these constructions. Likewise, I’m interested in investigating forms that can possibly destabilize hindering forces.

—

**CS**

**What defines an institution in your mind?**

AF

What characterizes institutions, in my opinion, is their intransigent and regulatory character. I suppose there are institutions unaware of the negative effects caused by their operation as a fixed system. That’s why they attempt to be more flexible and receptive. But most institutions function as vertical impositions: they are top down so that they can be efficient, but for the most part, they discourage new ideas or thoughts. Working strategically from within an institution to generate change can be very effective, although institutions largely require their constituents to submit to an order. There is no possibility of defying it.

—

**CS**

**Architecture and design are obviously relevant to your work. Why are you interested in those two disciplines?**

AF

My parents are architects, so I grew up surrounded by drawings, conversations about architects, discussions about architectural models, and large-format books on the subject. Later on, I studied Visual Art at MIT’s School of Architecture and Planning where elements of architecture were woven in as much as art, and they were unified depending on the guest lecturer we might have. It seemed natural that the Visual Arts Program (led by Ute Meta Bauer at the time) would be established within the Architecture department. I never thought that architecture wasn’t art or vice versa. Art and architecture are related subjects: both are motivated by and interested in aesthetics, form, and how perception and thought interact. Both serve the development of critical thought, and both are loaded with

existential, sociopolitical, and historical questions that interest me.

—

**CS**

***Fallen Forms* is a show that operates within the territory of the visual, but also within that of language and its codes. Can you expand on this point, especially on the use of quotes from Ivan Illich and the ablation instructions printed over scientific posters?**

AF

I'm drawn to Ivan Illich's thinking by his antimodern position. Illich advocates self-determination, where learning and making happen in relation to the environment/surroundings and are motivated by necessity. For Illich, learning is not a standardized process. Learning and education overcome the spatial and durational limits of schooling and are in everything we do. That's why I chose some of his phrases to make the piece *Minaret of Multiple Voices*, and I even wrote this one on the wall as another piece in the show: "The space between classrooms, that is, the space between institutions, is where learning happens: the hallway, the playground, the locker room, the stairwell, the cafeteria, beyond the walls and outside the doors."

I also collaborated with Liliانا Andrade for this project. As an architect, she helped me to ground certain artistic ideas on a spatial plane. It was very gratifying to be able to talk with her and see through her eyes for a little bit.

—

**CS**

**Your concept also lays out the possibilities for utopian education and critiques other educational systems. Why are you interested in the institution of "the school" and all the symbols surrounding it?**

AF

I am particularly fed up with our institutions of learning because they operate under the pretext of teaching when in reality what happens is a process of civilizing or of indoctrination. In my opinion, there is an urgent need to create new forms of education, and we should not only reconsider education itself, but the spaces in which it is offered as well. We tend to limit and encapsulate the learning process in concrete places that imprison the expansive possibilities of pedagogy itself. I sincerely believe that teaching and learning happen in every minute and every second of every day.

—

**CS**

**You've worked in many places around the world. How was your experience working in Bogotá?**

AF

At first it was difficult to confront the space at NC-arte, because of its dimensions and because my projects require long periods of investigation. I felt like I could have spent years developing my inquiry for NC-arte, but I knew that various ideas that had emerged in previous projects—projects that hadn't found their place—would reemerge for this show. Collaboration with different work teams was essential for mapping my ideas onto the site-specific concept that is required for projects at NC-arte.

It was interesting to see the different groups involved in defining the shape of the city, to see new and elegant buildings contrasting with handmade structures, to see the gulf between rich and poor and their interaction in a highly stratified social system.

It reminded me of the Middle East and other parts of Latin America. The brickwork is excellent and it was amazing to experience the architecture of Rogelio Salmona. I was fortunate enough to have local friends, like Carolina Caycedo and Diego Piñeros

García, who showed me everything. And, of course, Claudia Segura from NC-arte, who explained the history of La Perseverancia neighborhood and who told me what the Bavaria brewery that bordered the neighborhood was like.

—

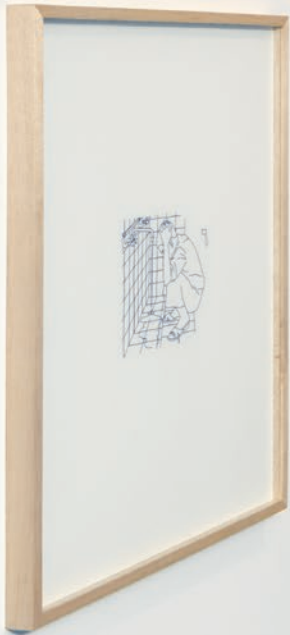
**CS**

**How do you understand participation and collaboration in your artistic practice? Explain to us how it plays a role in *Fallen Forms*.**

AF

I prefer to talk about collaboration rather than participation. My practice isn't about an invitation to participate in something; rather, there is an invitation to contribute to the results of the project in question. In other words, the piece is created thanks to these collaborations, which can have a greater or lesser influence on the final results, but always modify the process in one way or another.







Alia Farid. *Ablución (femenina)* y *Ablución (masculina)*. Dibujos transferidos con papel carbón sobre papel de algodón, 16 en total, cada uno de 50 x 67 cm

Página 124: Alia Farid. *Atlas Of The Eye*, 2018. Dibujo transferido con papel carbón sobre papel de algodón, 50 x 67 cm

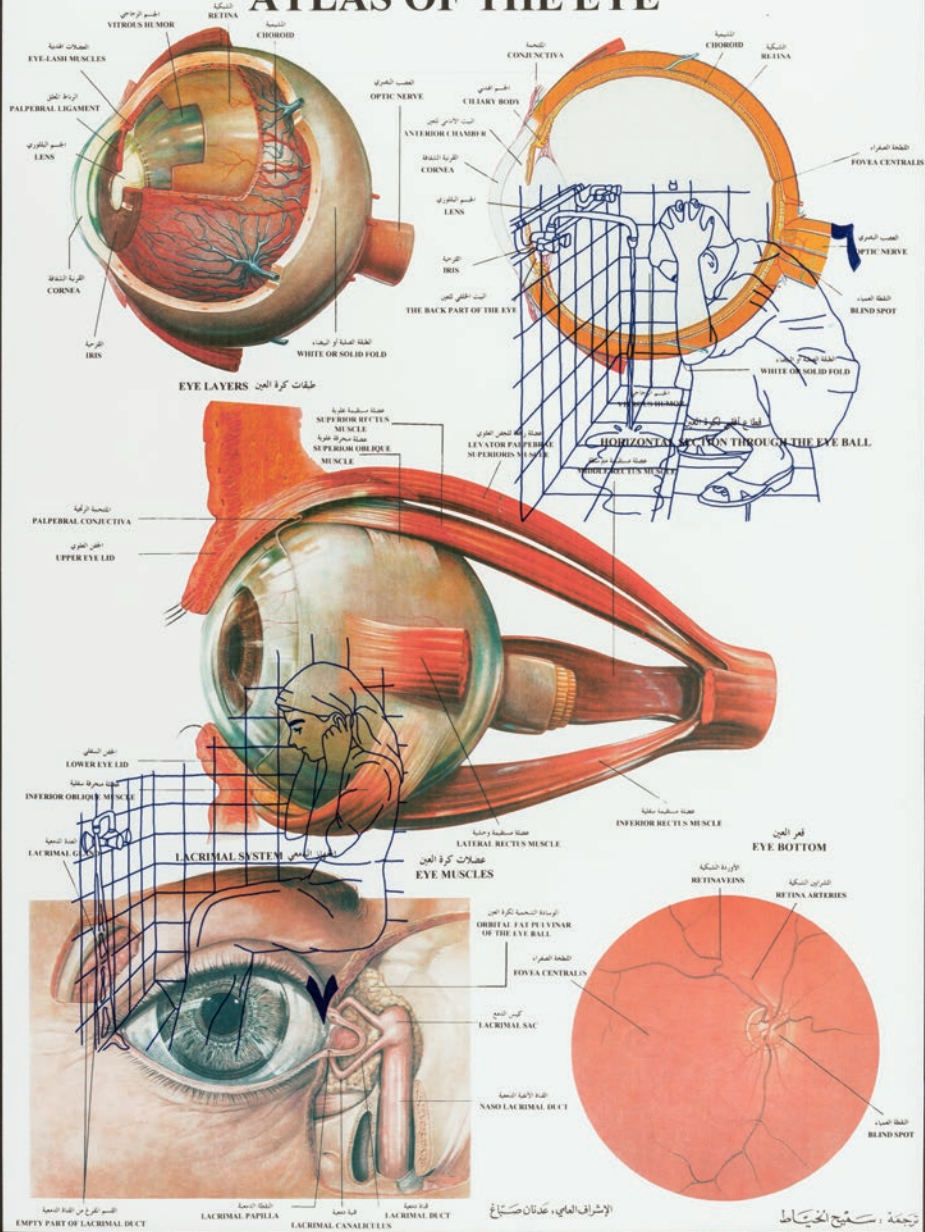
Página 125: Alia Farid. *Urine System*, 2018. Dibujo transferido con papel carbón sobre papel de algodón, 50 x 67 cm

Página 126: Alia Farid. *Ear & Hearing*, 2018. Dibujo transferido con papel carbón sobre papel de algodón, 50 x 67 cm

Página 127: Alia Farid. *The Skin*, 2018. Dibujo transferido con papel carbón sobre papel de algodón, 50 x 67 cm

# البنية التشريحية للعين في الإنسان

## ATLAS OF THE EYE



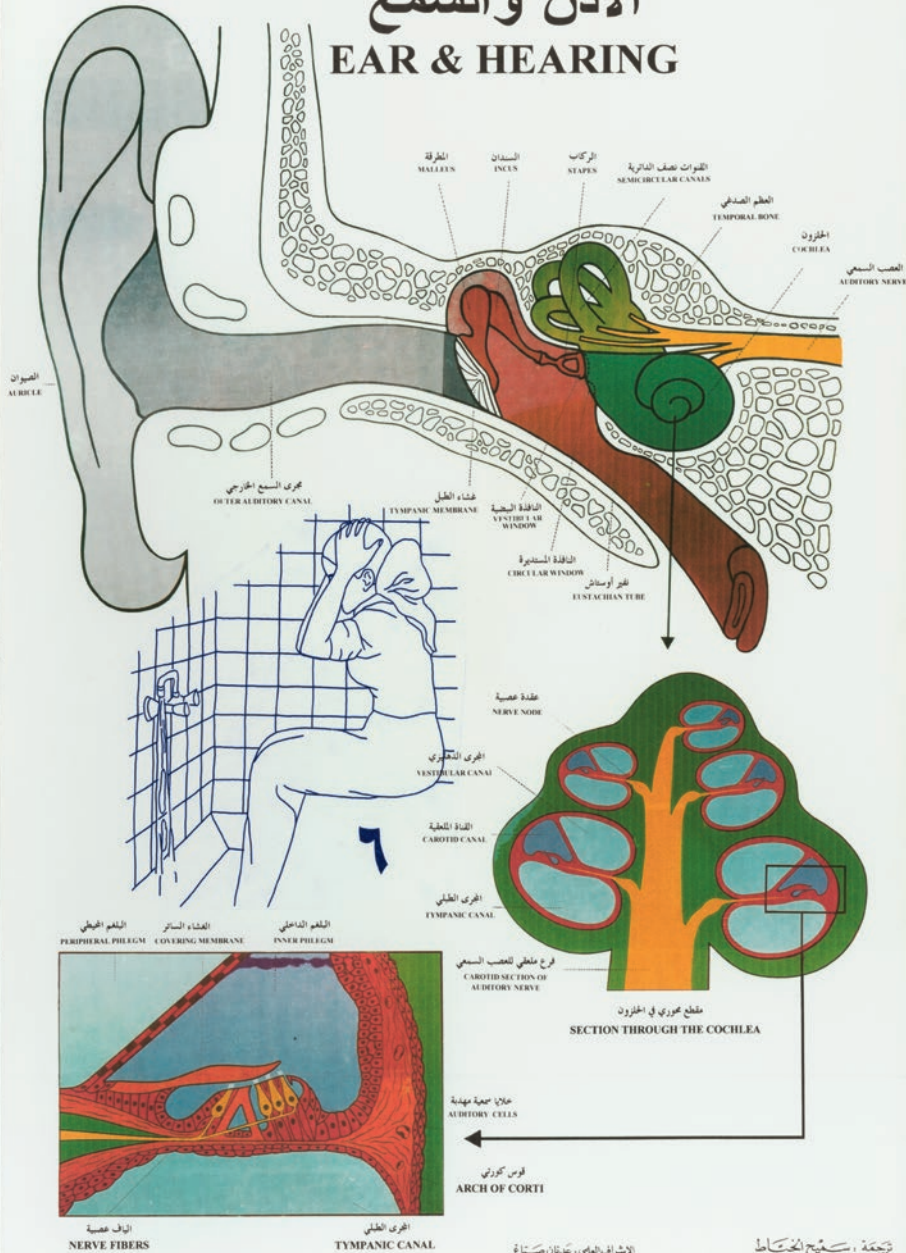






# الأذن والسمع

## EAR & HEARING



الإشراف العامي، عدنان مستنغ

توزيع: مستنغ الخديسات

# الجلد THE SKIN



تترك رؤوس الأصابع إذا طليت بالخر بعضات  
على الورق وتختلف من شخص إلى آخر  
IF WE PAINT OUR FINGER TIPS WITH INK,  
WE WILL FIND PRINTS ON  
PAPERS, THESE PRINTS DIFFER  
FROM A PERSON TO ANOTHER.



تظهر على سطح الجلد اثبات ويظهر هذا واضحا في راحة اليد  
THERE ARE RIDGES ON THE SKIN, WE CAN SEE THESE RIDGES  
CLEARLY ON THE PALM.

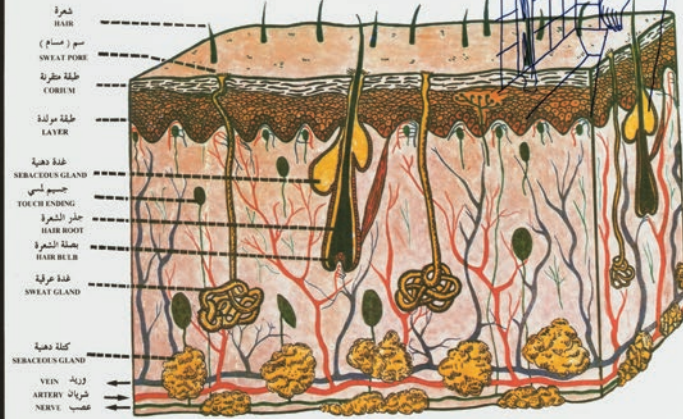


تترك رؤوس الأصابع على القماش أثرا دهنياً  
FINGER PRINTS LEAVE AN OIL EFFECT ON THE CLOTH.



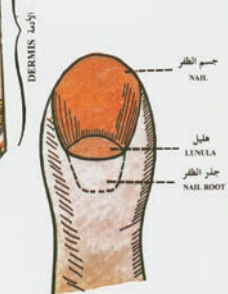
يختلف لون الجلد حسب ألوان البشرة  
THE SKIN COLOUR DIFFERS  
ACCORDING TO HUMAN COLOURS

الجلد يمتد على الجسم وهو مرن ومطووم  
THE SKIN COVERS THE BODY  
IT IS ELASTIC AND BEGOT

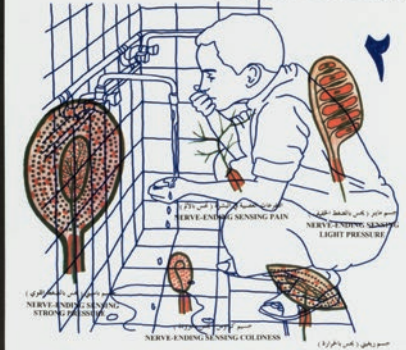


مقطع في الجلد

يحتوي الجلد ثقباً دقيقة  
هي المسام التي تخرج منها العرق  
THE SKIN CONTAINS SMALL L HOLES,  
THESE HOLES ARE THE PORES  
FROM WHICH THE SWEAT  
COMES OUT.



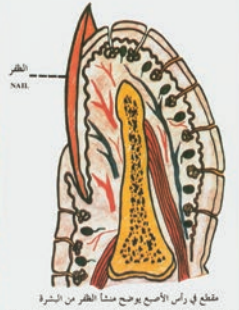
تحتوي أطراف الأصابع أطراف تشأ من الجلد  
THE FINGER TIPS CONTAIN NAILS  
FORM FROM THE SKIN.



الجلد هو حساس للمس يحول الهزات الضخمة والحيات القوية التي تمر به ونقل النبضات التي  
تأتي من الأعصاب  
THE SKIN IS THE SENSATION ORGAN BECAUSE OF THE NERVE  
ENDINGS AND ITS TOUCHING PARTS WHICH TRANSPORT  
MESSAGES TO NERVE POINTS.



الاستحمام ضروري للمحافظة على صحة الجلد  
BATHING IS NECESSARY TO KEEP THE SKIN HEALTHY



مقطع في رأس الأصبع يوضح منشأ الظفر من البشرة  
A SECTION THROUGH THE FINGER TIP ILLUSTRATES THE NAIL  
FORMING FROM THE EPIDERMIS.

التأثيرات المؤقتة للسياسة الاقتصادية والاجتماعية والبيئية...  
LAWYAT...  
توزيع مؤسسة أحمد الشهبازي...  
الإشراف العام، كعدان صباغ  
حقوق الطبع محفوظة للنشر



<b>Título de la exposición</b>	<i>Alegoría del miedo   Bogotá</i>
<b>Artistas</b>	Rivane Neuenschwander
<b>Curaduría</b>	Claudia Segura
<b>Fechas</b>	Sábado 4 de agosto a miércoles 12 de septiembre de 2018
<b>Textos</b>	<i>Alegoría del miedo   Bogotá</i> , Claudia Segura · <b>La imaginación aumenta los valores de la realidad</b> , Julia Roldán
<b>Registro fotográfico</b>	Óscar Monsalve
<b>Equipo de montaje</b>	Hugo Samper y equipo, Marco Antonio Mota, Felipe Uribe, José Gabriel Hernández, Germán López, Tecnorental
<b>Colaboradores</b>	Santiago Parada, Alvaro Razuk y su equipo: Bruna Canepa, Daniel Winnik, Ligia Zilbersztejn, Victor Delaqua, Arto Lindsay, Thiago Nassif, Amanda Alves Rodalves, Galería Fortes D'Aloia & Gabriel, Stephen Friedman Gallery, Tanya Bonakdar Gallery
<b>Eventos relacionados</b>	Conversatorio con Rivane Neuenschwander en el marco de la exposición <i>Alegoría del miedo   Bogotá</i> . Viernes 3 de agosto de 2018, Auditorio, Museo de Arte Miguel Urrutia - MAMU, Bogotá
<b>Actividades educativas</b>	31 talleres, 1 acompañamiento dirigido a artistas educadores, 7 sesiones grupo de estudio NC-LAB · IPARM, Colegio Provincia de Quebec, Universidad Javeriana, Universidad de los Andes, Universidad El Bosque, Universidad Nacional, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad Piloto, Universidad Central, UNIMINUTO, IDARTES, Fundación Bella Flor, Fundación Casitas Blancas, Fundación Proyecto Unión, Fundación Corpovisionarios, Religiosas María Inmaculada, Museo de Bogotá, Museo de la Independencia, Museo Arqueológico
<b>Inserto</b>	Viñetas a partir de los dibujos que ilustran los miedos. Resultado de los talleres realizados con menores de edad en NC-arte, Bogotá







Rivane Neuenschwander. *Alegoría del miedo* / Bogotá, 2018

## ***Alegoría del miedo | Bogotá***

*¿En qué parte del cuerpo se localiza el miedo? ¿En qué parte se multiplica? ¿En el centro del pecho? En el nacimiento de la garganta va bajando hasta el estómago, se demora en las piernas, en las rodillas preferentemente, y llega hasta los pies, sube de nuevo y castiga los brazos, le pone guantes a las manos y un corpiño ajustadísimo al pecho. (...) Hay muchos miedos, tantos como pelos tenemos en la cabeza, que han invadido la televisión que hasta dan ganas de no escribir sobre ellos ni pensar en ellos. El miedo a la oscuridad, a la luz, a la nitidez, a la vaguedad; el miedo al conocimiento y a la ignorancia; el miedo a esperar, a dejar de esperar; el miedo a la infancia, a la madurez, a la vejez, a ninguna edad; el miedo a uno mismo, al objetivo panorámico, al objetivo microscópico, al desplazamiento, a la desaparición, a la penumbra, a la inmovilidad, a los hombres con cara de animales, a los animales con cara de hombres, a las entrañas de la tierra, a las propias entrañas, al silencio absoluto, al ruido, a lo que ven nuestros ojos, a lo que se esconde, a lo que palpa la mano, a la violencia de la inercia, a la sociedad, al apetito, a vegetar, a recordar, a olvidar, al conglomerado de la nada, a lo divino, a lo diabólico, a ser o no ser, a los astros, a lo sobrehumano, a lo humano, a bramar, a la transformación, a la transmigración del llanto, prólogo de la ausencia, al temblor próximo de la presencia, al polvo que oblitera las formas, a la aspiradora que las renueva, al alarido, a todas las formas de los relojes y de los espectáculos, al reino de los insectos y de la crueldad, disfraz de la bondad que nadie percibe, a las joyas con dos caras y dos colas, al paisaje que nunca volverá, a las palabras que pierden el sentido y que se ocultan dentro del más sereno de los pensamientos, como en una caja de fósforos, los fósforos ya usados, o los estambres de las magnolias demasiado abiertas.*  
—Silvina Ocampo, *El miedo* [fragmento]

Bajo una arquitectura de construcciones inspiradas en el origami, en la que las perpendiculares y líneas rectas se ven subvertidas por las formas cacofónicas, las paredes tienen finales abruptos, las esquinas son disimétricas, y las dimensiones de los escalones son para personas menudas, *Alegoría del miedo | Bogotá* crea un lugar parecido a un laberinto para niños, con recovecos, entradas y salidas donde solo caben ellos.

De la mano del arquitecto brasileño Alvaro Razuk, Rivane Neuenschwander (Belo Horizonte, Brasil,

1967) idea un espacio de fantasía para albergar los miedos de los niños. El proyecto que tiene lugar en NC-arte se inició meses atrás a través de unos talleres que se llevaron a cabo en diferentes colegios de Bogotá con niños de entre siete y doce años. La artista ya había realizado estos talleres en Río de Janeiro para el proyecto *O nome do medo / Rio de Janeiro*, junto a Lisette Lagnado y la estilista Guto Carvalhoneto. Siguiendo sus indicaciones, el equipo de NC-arte y el performer Santiago Parada llevamos a cabo los laboratorios con las escuelas.

Los niños hicieron listas de sus miedos más terribles, los dibujaron y, finalmente, crearon una capa protectora para combatirlos. La exposición aquí presente sirve como remanente de este proceso en el que la artista se apropia de algunos dibujos para abstraerlos, en una interpretación propia que plasma en acetatos y proyecta en paredes y en telas gracias a los retroproyectores situados en la sala.

Sumado a este bosque de madera con proyecciones de luz y murales, se puede escuchar una pieza sonora creada para la muestra por Arto Lindsay y Thiago Nassif. La obra musical, esencial en la instalación, simula los ruidos que asociamos a los miedos. Sin duda, la exposición abre un espacio para el uso y el juego, pues el público puede entretenerse con los acetatos y escoger qué miedo quiere proyectar, atreverse a entrar por los agujeros de las paredes, los túneles que se crean entre las plataformas y dejar su imaginación volar gracias a los sonidos que se oyen desde distintos lugares de la sala.

Según las teorías de Freud y Lacan, el juego es la ocupación preferida del niño, y no se trata de algo que se opone a lo serio, pues el juego puede ser seguido de reglas estrictas, sino del ámbito que tienen los pequeños para escaparse de la realidad discursiva, esa que limitan las palabras. El lenguaje insta una verdad tácita en el mundo, indica cómo actuar y comportarse, nombra las cosas

de determinada manera, por ello la recreación permite salirse de ese lenguaje y construir símbolos nuevos. De ahí que a la artista le interese tanto la lista de miedos que los niños construyen a través de los talleres. El juego no es la vuelta a lo que está reprimido, sino el trampolín para crear el inconsciente, lo que estimula la fantasía tan necesaria en la estructuración psíquica del hombre.

En nuestra sociedad contemporánea, marcada por el éxito económico y una aparente fortaleza individual, los miedos, la fantasía, la imaginación y el afecto son emociones que, a medida que maduramos, debemos disimular. Rivane reivindica la necesidad de darles un espacio a estos sentimientos tan vitales en nuestra vida y crecimiento. Por ello recurre al mundo de los niños, donde la relación con la fantasía y el fantasma es híbrida, la imaginación es creación y el miedo es un reflejo de las condiciones sociales impuestas.

Como dice Suely Rolnik, “el arte se reconecta efectivamente con la vida, reasumiendo su función de crítica social encarnada”. Del mismo modo, la muestra revela —a través de las aprensiones de los niños— cómo el miedo es un instrumento que utilizan de forma recurrente los estados para controlar a sus pueblos. Se trata de un dispositivo de represión efectivo que somete a los ciudadanos para que teman a determinados enemigos, generando así un sentimiento de unicidad fundado en la desconfianza hacia al otro.

La capacidad de Rivane Neuenschwander de entender la relación entre la dimensión estética, política y crítica en el arte la sitúa en un lugar muy concreto, sus proyectos no son obras de arte metadiscursivas que acaban en el terreno de lo visual, sino que se mueven hacia la intimidad colectiva. Sus procesos, que nos llevan a entender el espacio público-privado, son casi como experimentos clínicos de sanación. Enfrentar a estos niños a sus propios miedos coloca



sus cuerpos frente a su subjetividad y los sumerge en un proceso de creación para darse cobijo. Desde la capa protectora, cada uno se sitúa en el mundo, en cierta medida, favoreciendo conexiones que expanden su imaginación a través de su voz, su organismo y su estar aquí presentes.

El arte ocurre dentro y fuera del marco que se crea para él, se aleja del espacio ideado para él y se multiplica en muchos otros lugares derivando en conversaciones, encuentros, gestos, acciones y pensamientos.

Hay belleza en la vida, hay belleza en todo.  
 ¿Ves? ... Hay belleza en la alegría,  
 e incluso en la nostalgia, en la tristeza,  
 en el sufrimiento  
 y hasta en la despedida  
 hay belleza. La vida es belleza.  
 Nise da Silveira

Es fundamental entender que la exposición no pretende buscar una solución a los miedos de los niños, ni a los del público que visita la muestra. Forma, inevitablemente, parte del proceso; lo importante es que, para todos, en la memoria del encuentro con los niños, con los sonidos de la sala expositiva, con los dibujos abrumadores proyectados en las paredes, con las formas de madera que transforman el espacio, en cada una de estas instancias, volvamos a encontrarnos con la realidad y la transformemos en poesía.

*Alegoría del miedo / Bogotá* es un homenaje a los procesos de creación colectivos. Rivane Neuenschwander no solo invita a otros creadores a que compartan con ella, sino que permite la participación activa de muchos otros, citados en este texto. El pensamiento crítico se hace desde la voz múltiple, heterogénea, ingenua, conocedora, imaginaria, una voz diversa en la que los contrarios tienen cabida.

Proyectos como este nos invitan a utilizar la posibilidad y la fantasía como navegador para pensar de forma crítica sobre nuestra contemporaneidad y, quizás, reinventar su belleza.

#### — Estudiantes participantes en los talleres:

**Estudiantes Colegio Policarpa Salavarrieta:** Cony Milena Vargas Zamora, Daniela Espejo Camargo, Daniela Vanegas Ayala, Delmis Yaseidi Iburguen Saucedo, Gabriela Dayana Gutiérrez Najara, Jerson Felipe Castillo Caldas, Jimmy Alexander Buriticá Danderino, Johana Alexandra Zamora Moreno, Juan Manuel Solano Díaz, Julián David Caipa Benítez, Kaleth Daniel Méndez Martín, Katherine López Acosta, María Angélica Aguas González, María Fernanda Millán Castañeda, Oscar Leandro Patiño Gómez, Paola Angélica Morales Hernández, Samuel Isaías Reyes, Sara Luna Reyes Roza, Sebastián Camilo Múnera Pava, Sharon Isabel Triana Marín, Yulian Alejandro Arcón Salazar.

**Docente a cargo:** Frey Alejandro Español.

#### **Estudiantes Colegio San Bartolomé La Merced:**

Curso 4: Manuel José Caro, Martín Maya Marín, Laura Roa, Laura Cantor, Santiago Valverde, Christopher Mathew Gil, Luis Antonio Casas, Daniela Pearson, Sharick Pinto, Laura Sofía Gómez, Laura Ríos, Juliana Nieto, Tomás Polonia, María Juliana Sánchez, Isabela Bonilla, Esteban Giraldo, Mariana González, Santiago Ruíz, Lina Garzón, Mariana Mesa, Tomás Guerra, Juan Pablo González Pichimata, Isaac Díaz.

**Docente a cargo:** Bertha E. Riveros P.

#### **Estudiantes Colegio Los Nogales:** Curso 1a:

Andrés Aparicio Escobar, Valeria Caicedo Mesa, Manuela Cardona Salgado, Nicolás Castro Suárez, Nicolás Cavalier Forero, Luciana Concha Sanabria, Juan Felipe Cortés Buitrago, Roberto Cubillos Gómez, Luisa Dávila Gutiérrez, Julieta García Lopera,

Simón La Rota Bello, Sofía Mantilla Álvarez, Monique Mishaan Acosta, Mariana Mutis Chamorro, Juan Martín Pérez Correal, Alicia Pizano Rueda, María Restrepo Céspedes, María del Rosario Rincón Castaño, Nicolás Roa Daza, Juana Rueda Pombo, Victoria Santander Triana, Martina Uribe Esguerra, Sofía Vacca Mejía, Luciana Villalobos Barbosa.

**Docente a cargo:** William Cruz.

### **Niñas de la Congregación Religiosas de María**

**Inmaculada:** Alejandra Mahecha, Ana Verónica Reyes, Andri Tapiero, Camila Pérez, Claudia Tuay, Cristina Vera, Dainny Patricia Olaya, Valery Peralta, Danna Hidalgo, Darcy López, Dayana Guzmán, Diana Lorena Laiton, Diana Sofía Tuay, Erika Rodríguez, Ingrid Benincore, Luz Helena Martínez, Karol Bastidas, Leisy Rojas, Laura Moreno, Karen Dahiana Montoya, Luisa Angelica Manchay, Lucía Salas Parra, Sara Luna Reyes, Nicol Perdomo, Nathalia Alvarado, Sharol Dayana Hidalgo, Shirley Juliana Castañeda, Sofía Reyes, Verónica Bolívar, Yasleidy Méndez.

**Docentes a cargo:** Patricia Torres y Aracely Muñoz.

—

### **Otros colaboradores:**

**Tallerista:** Santiago Parada.

**Apoyo durante los talleres:** Juan Sebastián Bernal, Caridad Botella, Laura Gamboa, Camila Téllez, Camila Guáqueta, Nataly Valencia, Tamara Zukierbraum, Felipe Uribe, Tatiana Benavides, Claudia Segura, Yuly Riaño y Alia Farid.

**Fotografías:** Felipe López y Sofía Londoño.

**Diseño de arquitectura:** Alvaro Razuk y su equipo: Bruna Canepa, Daniel Winnik, Ligia Zilbersztejn, Victor Delaqua.

**Pieza sonora:** Arto Lindsay, Thiago Nassif.

**Apoyo a producción:** Amanda Alves Rodalves, Marco Antonio Mota, Felipe Uribe y José Gabriel Hernández.



ebajo de  
cama



Rivane Neuenschwander. *Alegoría del miedo* / Bogotá, 2018



Rivane Neuenschwander. *Alegoría del miedo* / Bogotá, 2018





## La imaginación aumenta los valores de la realidad<sup>1</sup>

Clarissa Pinkola Estés, psicoanalista junguiana, recurre a la metáfora del “barrer la casa” para explicar cómo los seres humanos deberíamos constantemente deshacernos de aquello que nos nubla, nos ensucia y no nos deja ver con claridad el estado de las cosas. Como el polvo, ciertos sentimientos y emociones, cuando no son debidamente expresados y verbalizados (barridos), nos generan una sensación de incomodidad, de angustia e incluso de estancamiento. Si bien Rivane Neuenschwander nunca cita a Pinkola, en gran parte de su obra es clara la necesidad de trabajar a partir del inconsciente para limpiar la casa y la mente, de manera individual y colectiva. Esta reflexión constante, que usualmente toma la forma de instalaciones u obras de arte en espacios expositivos convencionales, resulta de una serie de acciones, talleres y colaboraciones que son vitales tanto para la artista como para los que acompañan el proceso.

*Quarar*, que en portugués se refiere al acto de lavar la ropa a la orilla de un río y luego extenderla al sol, es el título de uno de sus proyectos realizado en 2002 en el Museo de Arte Moderno de Bahía, en Salvador (Brasil). Durante un mes, junto con un grupo de adolescentes, en su mayoría mujeres de poblaciones vulnerables de la región, conversaron sobre sus sueños y sus deseos de tener un techo, el confort de una casa y de una cama cómoda. Entonces la artista les propuso dibujar esos anhelos sobre unas sábanas usadas, grabar sus nombres en barras de jabón de coco y luego salir a la playa para, como acto catártico colectivo, enjuagar, fregar y limpiar aquellas imágenes dibujadas. En una palabra: *quarar*. En esta y en otras obras de Rivane Neuenschwander los conceptos de identidad, memoria colectiva, deseo y esperanza se hacen evidentes. Como bien lo dice la docente y escritora Sabrina Sedlmayer, Neuenschwander tiene “un

---

1 *La poética del espacio*, Gaston Bachelard.

interés en un tiempo verbal que se llama condicional, es aquel tiempo capaz de sorprenderte o despertar cierta indignación. Pero que posibilita una nueva disposición. Entonces esa noción, que puede ser de incertidumbre o de sorpresa, deja ver ese pasado como una posibilidad de futuro”<sup>2</sup>.

A partir del trabajo con el grupo de jóvenes en Bahía, se evidencia cómo el trabajo colaborativo y de socialización de sus ideas, mediante talleres y conversaciones con diferentes públicos y mediadores, es esencial para llegar al resultado final. Inquieta la idea de romper con las dinámicas del círculo del arte donde es constante percibir un abismo entre el artista y el espectador o el especializado en arte y el no especializado. Cuando el proceso depende de tantas manos (no solo de artistas o de especialistas) podría hablarse de una escultura social y de una comprensión o recibimiento horizontal de la obra.

Algo similar sucede con un proyecto como *Parangolé*, del artista Helio Oiticica, una obra que nace a partir de la samba de Río y de sus dinámicas, para después materializarse en unas formas escultóricas que, por medio del movimiento, el baile y la fotografía, terminan por mimetizar al bailarín con el cuerpo y con el arte mismo. Esa necesidad de alejar el arte de una noción elitista y acercarlo a expresiones culturales incluyentes es crucial para Neuenschwander. Por eso el proceso previo a la formalización de la obra y las activaciones durante la exhibición, cobran cada vez más protagonismo en su trabajo.

—  
Mientras conversaba con los jóvenes de Bahía sobre la identidad, la esperanza y los sueños, Rivane Neuenschwander llevaba cerca de una década coleccionando deseos de personas que se cruzaba en cada lugar, en cada viaje, en cada

oportunidad que encontraba. En el 2003, presentó por primera vez *Eu desejo su desejo*, en el Palais de Tokyo (París, Francia). Este proyecto parte de las pulseras del *Senhor do Bonfim*, un amuleto de Salvador de Bahía que, tradicionalmente, las personas se amarraban al cuello o colgaban en las puertas y rejas de las iglesias. Hoy en día es usual que se utilicen como manillas. Son cintas de colores que llevan impreso el mensaje *Lembrança do Senhor do Bonfim da Bahia*. Estas deben atarse con tres nudos y, por cada uno, pedir un deseo. Cuando se deshagan naturalmente los nudos, se cumplirían los deseos.

Aunque Neuenschwander retoma esa tradición, para *Eu desejo su desejo* imprimió en las pulseras los deseos que coleccionó y las acomodó en pequeños huecos sobre las paredes. El resultado era una enorme y colorida red expandida en la sala de exposición. El visitante escribía un deseo sobre un papel blanco y lo dejaba a cambio del que elegía en la pulsera. Deseo: tener un perro, conservar mi independencia, tener el cielo en la tierra, vivir una democracia real, la revolución, que no haya discriminación, tener sexo cinco veces a la semana, tener la fuerza para divorciarme de mi esposo, morir sin remordimientos, volar, que mi padre me llame para saber cómo estoy, tener una familia normal, viajar en el tiempo y el espacio, hacer un portal del tiempo, tener colegio todos los días, vivir al interior de mi libro, no perder nunca la capacidad de deseo, tener un pez, ser un superhéroe, ser tú. Son deseos en movimiento, que vienen de diferentes ciudades e itineran a otras, como el proyecto mismo que, tras su paso por París, se ha exhibido frecuentemente hasta el día de hoy.

Rivane Neuenschwander se pregunta por la naturaleza del deseo desde el psicoanálisis: si es una construcción social o es algo puramente individual, si es contagioso, si viene de la familia, de la infancia. Con *Eu desejo su desejo* notó que los deseos

2 Conferencia de Sabrina Sedlmayer, en el Museo de Arte de São Paulo. 11 de noviembre 2017.



tienen su lado oscuro ya que, paradójicamente, muchas veces están ligados al miedo. Por ejemplo, en el caso de los sueños del grupo de jóvenes que participó en *Quarar*, aquello que tanto deseaban, como un hogar o un techo, refleja en realidad un miedo a no tenerlo, el rechazo a esa situación de precariedad. En ese sentido el deseo, la esperanza y el miedo, son emociones complementarias: las unas alimentan las otras. El psicoanálisis se vuelve el medio para entender estos tres conceptos tan íntimos del ser humano y es una práctica terapéutica que suele conducir a la persona hacia la infancia. De ahí que los proyectos más recientes de la artista involucren el miedo en niñas y niños.

### — ¿Cómo narrar y traducir el miedo en imágenes?

Según la artista, en la relación entre la palabra hablada y el dibujo es que se intensifica y se visibiliza la interpretación y el malentendido. En el 2014 el Museo de Arte Moderno de São Paulo presentó la retrospectiva *mal-entendidos*, de Neuenschwander, que reunía veinticuatro trabajos de la artista realizados desde 1999 hasta esa fecha. La imagen representativa de la exposición era la de una escultura de un huevo sumergido hasta la mitad en un vaso de vidrio con agua. Con ese gesto sencillo, la imagen se fractura en dos: una parte del huevo aparece en su tamaño normal y la otra mitad, en la parte sumergida, se ve ampliada. Un malentendido puede ser entonces de representación, de percepción o de comunicación.

*Primeiro amor* (2005), otra de sus obras incluidas en esta retrospectiva, fue un proyecto en el que invitaron a los espectadores de la muestra a sentarse una hora con un artista forense, que son los que dibujan a través de descripciones para la policía. En este caso los participantes describían el rostro de su primer amor. En *mal-entendidos* se veía en la sala blanca una gran retícula con los rostros descritos

por los participantes, hechos a lápiz en un marco blanco. La participación del otro en los talleres, en la creación de la obra o interviniendo en el espacio mismo de la exposición, aporta una dimensión de afecto que es fundamental para Neuenschwander. “Afecto” visto como algo que puede tener un efecto sobre la persona, que la afecta de alguna manera, incluyendo el cariño.

*A febre, a caixa de costura e o fantasma* (2015) es otro ejercicio donde se pasa de la palabra oral al dibujo, de la memoria y los traumas individuales a los colectivos. Para ese proyecto Neuenschwander decide traducir las memorias de sus amistades de infancia a imágenes en videos, fotografías y esculturas. El resultado de este proyecto, que parte de recuerdos íntimos, deja un retrato abstracto de una generación determinada en Brasil. Cuando Sabrina Sedlmayer se refiere a esa operación de la artista, de pasar de la palabra al dibujo, dice que “en ese gesto de elegir una imagen, en esa particularidad de la imagen, se desencadenan asociaciones y pensamientos que nos hacen imaginar que el pasado no es algo que ya se fue. Como el historicismo del siglo XIX, que por el contrario afirmaba que el pasado es algo maleable, que no es neutro, que es vivo y que nuestra concepción del porvenir está absolutamente ligada a ese pasado”<sup>3</sup>.

—  
Nise da Silveira (1905-1999), psiquiatra brasileña, estuvo en contra de los tratamientos violentos de su época como el electrochoque o la lobotomía: “Yo soy una persona curiosa del abismo. Aunque tenga consciencia de que el abismo es tan profundo que yo apenas paso los bordes, pensé en utilizar las actividades como medios de expresión

3 Conferencia de Sabrina Sedlmayer, en el Museo de Arte de São Paulo. 11 de noviembre 2017.

de la problemática interna de los pacientes”<sup>4</sup>. Ella es pionera en Brasil de la terapia ocupacional; para conocer el mundo interno de sus pacientes les hacía talleres de pintura, cerámica y grabado de madera. En 1952 fundó el Museo de Imágenes del Inconsciente en Río de Janeiro, un lugar para preservar e investigar los trabajos de los pacientes.

Nise da Silveira empleaba el afecto como un agente catalizador y transformador en los pacientes, además promovía una relación horizontal entre el paciente y el terapeuta. Por el interés hacia el psicoanálisis y la crianza de sus propios hijos, Rivane Neuenschwander aborda el tema del afecto y el miedo con las niñas y los niños a través de proyectos lúdicos y bajo la orientación de instituciones educativas. Su acercamiento a la Escola da Serra en Bello Horizonte (Brasil) fue fundamental para entender una educación que se aleja de la tradicional, porque allí se toma el modelo de la escuela pública Escola da Ponte, en Portugal: sin aulas, ni manuales, ni exámenes. Los niños eligen un tema, por ejemplo, el dinosaurio, y partir de ahí aprenden historia, geografía, ciencias, arte y matemáticas.

Cuando la artista vivía en Londres, la directora de Educación y Programas Públicos de la Whitechapel Gallery, Sofía Victorino, y la curadora del Programa de familias, Selina Levinson, la invitaron a presentar un proyecto para su programa anual dedicado a niños. Rivane Neuenschwander presentó *The Name of Fear / London* (2015), que se desarrolló en tres fases diferentes durante un año. La primera eran unos talleres con niños de siete a nueve años, de diferentes escuelas, con el apoyo de las instituciones educativas y de la artista Laura X Carle. Las artistas narraban sus miedos de infancia y mostraban imágenes relacionadas para abrir un espacio donde los niños se sintieran identificados, donde hablaran de

sus propios miedos y de la manera en que los experimentan. Esta vez Neuenschwander coleccionaba los miedos y, como trabajar este tema con niños tenía que hacerse cuidadosamente, el objetivo final del taller era crear una capa protectora de los miedos. Para explicarles el tipo de capas que podrían diseñar, hablaron sobre superhéroes y sobre las capas de los animales para camuflarse. La artista también les compartió cuentos infantiles como *Piel de asno* de Charles Perrault y *Caperucita Roja*.

Cada uno debía dibujar su capa, después la hacían con materiales muy sencillos. Al hacer estas capas colectivamente y asumir, de una manera visible, los miedos de los niños, se volvió evidente que un determinado miedo oculta uno mayor, por ejemplo: “Tengo miedo de los aviones, porque tengo miedo a la altura”, “Tengo miedo del fin del mundo, porque así no viviré todas las cosas de la vida”, “Tengo miedo del primer día de colegio, porque tal vez los otros no jueguen conmigo”, “Tengo miedo de bucear, porque si me sumerjo en el mar nadie podrá verme”. Era clave partir de un trabajo de escucha y no de insistencia con los niños, porque cada uno tiene su tiempo para trabajar y expresar sentimientos, que en muchos casos les avergüenzan. Durante los talleres se hizo un fuerte trabajo para naturalizar el miedo, es decir explicar que todos lo sienten y que incluso a veces lo comparten.

Después de los talleres, los dibujos y las capas hechas por los niños pasaban al diseñador de moda Lucas Nascimento, a la estilista Gabriela Yíaxis y a la costurera Elizabete Lobo. Fue un trabajo en conjunto entre ellos, Neuenschwander y sus hijos, quienes modelaban y comentaban el proceso de los diseños. El objetivo era lograr traducir los miedos de los niños, o resignificarlos. Pasar de la palabra a un objeto y del objeto a vestir el miedo. Las capas conservaron los colores, las formas y los elementos que aparecieron en los talleres. Fue un proceso similar al de la traducción de poesía: el traductor se enfrenta

4 Entrevista a Nise da Silveira por Leon Hirszman. 15 y 19 de abril de 1986.

a unas figuras literarias tan complejas que, paradójicamente, le permiten darse licencias en la elección de palabras; tiene más libertad e imaginación. En este caso la artista combinó miedos; dejó una capa con el miedo a las abejas y, a la vez, a las películas de terror. Cuando este proceso terminó se realizó una preinauguración, en la Whitechapel Gallery, con los niños que participaron para que “performaran” las capas. De ahí pasaron de la visualización de un sentimiento a la acción, al entendimiento y a la autoidentificación.

Dos años más tarde, y luego de recibir el prestigioso premio Yanghyum de la fundación homónima de Corea del Sur, en el 2017, Rivane Neuenschawnder presentó *O nome do medo / Rio de Janeiro*. Una versión o reedición de *The Name of Fear*. En este caso trabajó durante quince meses con la Escola de Artes Visuais (EAV) del Parque Lage y la Escola do Olhar del Museo de Arte de Río (MAR). Los talleres se hicieron en doce sesiones, participaron alrededor de 200 niños entre los seis y trece años y tenían el apoyo de cuatro educadores del Museo de Río y de una educadora residente de EAV. Igual que en Londres, la artista buscaba coleccionar miedos, entender sus orígenes desde la articulación entre la palabra y la imagen. Quería descubrir más sobre el mundo creado desde nuestra mirada, al único al que tenemos acceso: el mundo humano. Una vez los niños tradujeron sus miedos a dibujos, la artista trabajó de nuevo con un diseñador de moda, esta vez fue Guto Carvalhoneto. *O nome do medo / Rio de Janeiro* fue curada por Lisette Lagnado, directora de la EAV.

La relación con el equipo pedagógico del Museo de Río y la Escola de Artes fue más intensa y prolongada que la vez que presentó el proyecto en Londres. Con la ventaja de trabajar en su lengua materna, la artista profundizó en las respuestas de ¿cómo se expresa el miedo?, ¿de dónde viene? El miedo aparece con dolores de barriga, con un grito, un apretón de dientes, un impulso incontrolable de correr, un escalofrío,

una lágrima. Unos síntomas físicos que indican que algo anda mal. El miedo es una herramienta coercitiva que llega desde un sistema político o un núcleo familiar; también hay miedos irracionales que esconden unos más profundos. Al tener la oportunidad de trabajar más tiempo con los niños, Neuenschwander hiló la relación que hay entre los miedos de infancia, los de adultos, la sociedad en la cotidianidad (si los participantes vienen de un contexto con violencia aguda o de un entorno afortunado), la relación entre la realidad, imaginación y fantasía.

*Alegoría del miedo / Bogotá* (2018) es la versión más reciente de este proyecto. Neuenschwander y Claudia Segura, directora y curadora de NC-arte, trabajaron con cuatro colegios de Bogotá (Colombia). Esta vez el miedo, además de los dibujos, se desplegó espacial y sonoramente. Cuando el espectador recorre la muestra se sumerge en los miedos de los niños que participaron. Ya no es un trabajo con las capas protectoras, sino que, por el contrario, se está expuesto al miedo. La artista invita a un recorrido laberíntico y estrecho que diseñó el arquitecto Alvaro Razuk, mientras que unos sonidos metálicos y disonantes acompañan unas proyecciones con dibujos infantiles de monstruos y palabras como “persecuciones”, “muerte”, “espíritus”, “alien”, “fin del mundo”, “falta de oxígeno”, “huracán”, “fantasmas”, “clóset”, “separación”. Es un espacio interactivo; los visitantes eligen acetatos con las palabras, imágenes y los colores que quieren proyectar en las paredes, en otras palabras, eligen qué miedo proyectar. Rivane Neuenschwander pasa a otro nivel en sus investigaciones del psicoanálisis, ahora no solo dibuja los miedos, sino que afecta al visitante al transportarlo a un espacio que lo refleja. Es como si recreara la psiquis de los niños o una psiquis colectiva.

En esta muestra la dimensión de afecto se potencializa, porque no hay que esperar a una activación con pedagogos, con la artista o con el equipo de NC-arte. El visitante se sumerge de una vez en los miedos,

los recorre, los escucha e incluso les pone nombre, colores e imágenes. Es como entrar a esta noción de la casa física como reflejo de la psiquis, de la mente, como Quasimodo, el personaje principal de *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, un jorobado que no podía salir de la catedral de Notre Dame: su vida, su hogar, su cuerpo, su universo, él mismo ya era la catedral; entrar a ese lugar era como entrar a su mente. O como la obra de Louise Bourgeois, *Femme Maison*: la silueta de una mujer desnuda que, en vez de torso y cabeza, tiene una casa dibujada. La arquitectura era una herramienta simbólica de Bourgeois para expresar sus sentimientos, ahí vio lugares de refugio que a la vez podían ser trampas. El trabajo de Rivane Neuenschwander está en esos terrenos del psicoanálisis, de la relación entre la mente y el espacio. Su obra tiene ese carácter de la presencia de la ausencia y de la ausencia de la presencia.

Pinkola sostiene que en la psiquis de un solo ser humano habitan otros seres. Están los protectores, los sabios, los magos, los brujos, los niños, los monstruos y todos han aparecido, aparecen y aparecerán bajo diferentes formas. El asunto es aprender a reconocerlos y reflexionar sobre ellos. A veces el miedo, por ejemplo, si se entiende como el monstruo, y se aprende de dónde viene y por qué viene, puede ser una gran herramienta para los acontecimientos de la vida. Uno de los niños que participó en *O nome do medo / Rio de Janeiro* contó que “cuando tenía tres años le tenía miedo a las boronas de las galletas. Un día tuve una pesadilla porque comí una galleta y todas las migajas estaban en mi cama. Pensé que un monstruo vendría y que, accidentalmente, también me comería. ¡Mi miedo estaba conectado a los monstruos! Y ahora me siento mejor y más fuerte por la idea de que una capa me puede proteger. También me siento feliz de reconocer mi capa en la exposición”<sup>5</sup>.

Si retomamos la idea inicial, la obra de Neuenschwander es un esfuerzo constante por desempolvar la casa explorando la memoria, la esperanza, el deseo o el miedo desde lo colectivo y lo personal. Prioriza el proceso y sus talleres para enseñar y aprender a limpiar la mente, para *quarar*. En ese sentido, el niño que le temía a las boronas logró barrer su casa, resignificó y entendió su miedo. Y es que la artista está abierta a que un proyecto tome su propio rumbo, el contexto y los participantes del proceso la lanzan hacia lugares imprevisibles. De hecho, en esa colección de deseos o de miedos que enlista, expresa, dibuja, materializa, viste y recorre, está aplicando las terapias ocupacionales de Nise da Silveira. El grueso de su obra es una casa que está por barrer pero que, poco a poco, gracias a los talleres y actividades, van desempolvándose sus rincones. Se encuentra con los seres que la habitan, los verbaliza, les da forma, les da la bienvenida. Rivane Neuenschawnder es artista, pedagoga, terapeuta, paciente y niña a la vez. Como diría Louise Bourgeois, “el arte es una garantía de cordura”.

5 *O nome do medo / Rio de Janeiro* – Rivane Neuenschwander. Catálogo.







Rivane Neuenschwander. *Alegoría del miedo* / Bogotá, 2018

***Allegory of Fear | Bogotá***

*Where can we find fear in the body? Where does it proliferate? In the middle of the chest? Born from the throat it travels downward to the stomach, it lingers in the legs, preferably in the knees, and it reaches the feet, rises again, and punishes the arms, it puts gloves on your hands and a tight-fitting bodice around your chest. [...] There are many fears, as many as we have hairs on our heads, and they invade our televisions to the point that we no longer wish to write about them or think about them. Fear of the dark, of light, of clarity, of obscurity; fear of knowledge and of ignorance; fear of waiting, of giving up on waiting; fear of childhood, of maturity, of old age, of agelessness; fear of oneself, of the panoramic lens, of the microscopic lens, of displacement, of disappearance, of the shadows, of immobility, of men with animal heads, of animals with human faces, of the bowels of the earth, of our own innards, of total silence, of noise, of what our eyes see, of what remains hidden, of what squeezes our hand, of the violence of inertia, of society, of appetite, of vegetating, of remembering, of forgetting, of the conglomeration of nothing, of the divine, of the demonic, of being or not being, of the stars, of the superhuman, of the human, of bellowing, of transformation, of tearful transigrations, the prologue to absence, of the oncoming tremors of presence, of the dust that obliterates form, of the vacuum cleaner that renews it, of the shriek, of all the kinds of clocks and spectacles, of the reign of insects and cruelty, disguise of kindness that no one can see, of the jewelry with two faces and two tails, of the landscape that will never return, of the words that lose meaning and hide themselves within the most serene thoughts, like a box of matches, the used matches, or the stamens in overblown magnolia blossoms.*

—Silvina Ocampo, *Fear* [excerpt]

Beneath an architecture of constructions inspired by origami, where straight and perpendicular lines are subverted by cacophonous forms, the walls end abruptly, the corners are asymmetrical, and the stairs are built for tiny people, *Allegory of Fear | Bogotá* creates a space that looks like a maze for children, with nooks and crannies, entrances and exits, where only they can fit.

Hand in hand with Brazilian architect Alvaro Razuk, Rivane Neuenschwander (Belo Horizonte, Brazil, 1967) conceives of a fantasy space for harboring children's fears. The project, housed in NC-arte, began

months ago through workshops held throughout Bogotá in different schools with children ages seven to twelve. The artist had already held these workshops in Rio de Janeiro for the project *O nome do medo / Rio de Janeiro* [*The Name of Fear / Rio de Janeiro*] with Lisette Lagnado and the stylist Guto Carvalhoneto. Following her instructions, the team at NC-arte and the performer Santiago Parada led the laboratories in collaboration with the schools.

The children made lists of their worst fears, drew them, and at the end, they created a protective cape to fight them. The current exhibition serves as a remnant of that process wherein the artist appropriates some of the drawings, abstracting them through her own interpretation, captured on transparencies that are projected onto walls and sheets using overhead projectors placed throughout the hall.

In addition to this forest of boards and light projectors and murals, there is a sound installation created for the show by Arto Lindsay and Thiago Nassif. The musical pieces, essential to the installation, simulate the sounds we associate with fear. Doubtless, the exhibition opens a space for use and play, since visitors can entertain themselves with the transparencies and choose which fear to project. They can brave the holes in the walls, or the tunnels connecting the platforms, and allow their imagination to take flight thanks to the sounds heard in various locations throughout the hall.

According to the theories of Freud and Lacan, play is the preferred occupation for a child. This isn't opposed to the serious, since play can follow strict rules; instead, it concerns the child's ability to escape discursive reality, to escape that which is bound by words. Language establishes a tacitly accepted reality in the world, it shows how to act and behave oneself, it names things in a fixed way. Because of this, recreation allows one to leave that language

and create new symbols. It is from this that the artist takes an interest in the list of fears that the children compile in their workshops. Play is not the return of the repressed but a springboard to create the unconscious, what stimulates the fantasy so necessary in the psychic organization of human beings.

In our contemporary society, distinguished by financial success and the appearance of personal strength, our fear, fantasy, imagination and affection are emotions that, as we mature, we should hide. Rivane vindicates the need to give space to these sentiments so vital for our lives and our growth. To do this, she resorts to the world of children, where the relationship with fantasy and the phantasm is hybrid, the imagination is creation and fear is a reflection of imposed social conditions.

As Suely Rolnik has said, "Art effectively reconnects with life, resuming its function as social criticism incarnate." In the same way, the show reveals—through the children's unease—how fear is an instrument consistently used by states to control the people. It works as an effective mechanism of repression, subduing citizens so that they will fear particular enemies, thus generating a feeling of exceptionalism founded in a distrust of the other.

Rivane Neuenschwander's ability to understand the relationship in art between aesthetic dimensions, politics, and critique situates her in a very concrete space: her projects are not works of metadiscursive art that end up in the territory of the visual, rather, they move toward collective intimacy. Her processes, which bring us to understand the public-private space, are almost like clinical experiments in healing. As these children confront their own fears, they put their bodies before their own subjectivity and immerse themselves in a process of creation as shelter. From their protective capes, each one is situated in the world, to a certain degree, favoring connections that expand their



imaginations through their voices, their organism, and their presence in the here and now.

Art happens within and without the frame built for it, it distances itself from the space conceived for it, and it multiplies in many other spaces derived from conversations, encounters, gestures, actions and thoughts.

There is beauty in life, there is beauty in everything.  
You see? There is beauty in joy,  
and even in nostalgia, in sadness, in suffering  
and even in farewells  
there is beauty. Life is beauty.  
—Nise de Silveira

It is fundamental to understand that the exhibition does not attempt to seek a solution to these children's fears, nor to those of the public that visits the show. It inevitably forms a part of the process. What *is* important is that, for everyone, in the memory of the encounter with the children, with the sounds in the exhibition hall, with the overwhelming drawings projected on the walls, with the wooden forms that transform the space—in each of these instances, we confront reality once again and we transform it into poetry.

*Allegory of Fear / Bogotá* is an homage to the collective processes of creation. Rivane Neuenschwander not only invites other creators to share with her, but she allows the active participation of many others, referred in this text. The critical thought is polyvocal: heterogenous, naive, knowing, imaginary. It is a diverse voice that contains multitudes in contradiction.

Projects like this one invite us to use possibility and fantasy as navigators to think critically about our contemporaneity, and perhaps, to reinvent its beauty.

—  
**Students participating in the workshops:**

**Colegio Policarpa Salavarrieta:** Cony Milena Vargas Zamora, Daniela Espejo Camargo, Daniela Vanegas Ayala, Delmis Yaseidi Ibarguen Saucedo, Gabriela Dayana Gutiérrez Najar, Jerson Felipe Castillo Caldas, Jimmy Alexander Buriticá Danderino, Johana Alexandra Zamora Moreno, Juan Manuel Solano Díaz, Julián David Caipa Benítez, Kaleth Daniel Méndez Martín, Katherine López Acosta, María Angélica Aguas González, María Fernanda Millán Castañeda, Oscar Leandro Patiño Gómez, Paola Angélica Morales Hernández, Samuel Isaías Reyes, Sara Luna Reyes Roza, Sebastián Camilo Múnera Pava, Sharon Isabel Triana Marín, Yulian Alejandro Arcón Salazar.

**Teacher in charge:** Frey Alejandro Español.

**Colegio San Bartolomé La Merced:** Grade 4: Manuel José Caro, Martín Maya Marín, Laura Roa, Laura Cantor, Santiago Valverde, Christopher Mathew Gil, Luis Antonio Casas, Daniela Pearson, Sharick Pinto, Laura Sofía Gómez, Laura Ríos, Juliana Nieto, Tomás Polonia, María Juliana Sánchez, Isabela Bonilla, Esteban Giraldo, Mariana González, Santiago Ruíz, Lina Garzón, Mariana Mesa, Tomás Guerra, Juan Pablo González Pichimata, Isaac Díaz.

**Teacher in charge:** Bertha E. Riveros P.

**Colegio Los Nogales:** Grade 1A: Andrés Aparicio Escobar, Valeria Caicedo Mesa, Manuela Cardona Salgado, Nicolás Castro Suárez, Nicolás Cavalier Forero, Luciana Concha Sanabria, Juan Felipe Cortés Buitrago, Roberto Cubillos Gómez, Luisa Dávila Gutiérrez, Julieta García Lopera, Simón La Rota Bello, Sofía Mantilla Álvarez, Monique Mishaan Acosta, Mariana Mutis Chamorro, Juan Martín Pérez Correa, Alicia Pizano Rueda, María Restrepo Céspedes, María del Rosario Rincón Castaño, Nicolás Roa Daza, Juana Rueda Pombo, Victoria

Santander Triana, Martina Uribe Esguerra, Sofía Vacca Mejía, Luciana Villalobos Barbosa.

**Teacher in charge:** William Cruz.

**Niñas de la Congregación Religiosas de María**

**Inmaculada:** Alejandra Mahecha, Ana Verónica Reyes, Andri Tapiero, Camila Pérez, Claudia Tuay, Cristina Vera, Dainny Patricia Olaya, Valery Peralta, Danna Hidalgo, Darcy López, Dayana Guzmán, Diana Lorena Laiton, Diana Sofía Tuay, Erika Rodríguez, Ingrid Benincore, Luz Helena Martínez, Karol Bastidas, Leisy Rojas, Laura Moreno, Karen Dahiana Montoya, Luisa Angelica Manchay, Lucía Salas Parra, Sara Luna Reyes, Nicol Perdomo, Nathalia Alvarado, Sharol Dayana Hidalgo, Shirley Juliana Castañeda, Sofía Reyes, Verónica Bolívar, Yasleidy Méndez.

**Teacher in charge:** Patricia Torres and Aracely Muñoz.

—

**Other collaborators:**

**Workshop Facilitator :** Santiago Parada.

**Workshop Logistics:** Juan Sebastián Bernal, Caridad Botella, Laura Gamboa, Camila Téllez, Camila Guáqueta, Nataly Valencia, Tamara Zukierbraum, Felipe Uribe, Tatiana Benavides, Claudia Segura, Yuly Riaño, and Alia Farid.

**Photography:** Felipe López and Sofía Londoño.

**Architecture Design:** Alvaro Razuk and his team: Bruna Canepa, Daniel Winnik, Ligia Zilbersztein, Victor Delaqua.

**Sound Piece:** Arto Lindsay, Thiago Nassif.

**Production support:** Amanda Alves Rodalves, Marco Antonio Mota, Felipe Uribe, and José Gabriel Hernández.











Págs. 152-155: Rivane Neuenschwander. *Alegoría del miedo* / Bogotá, 2018

## Imagination Augments the Values of Reality<sup>1</sup>

Clarissa Pinkola Estés, a Jungian psychoanalyst, uses the metaphor of “cleaning house” to explain how human beings should divest themselves of that which obscures, dirties, and prevents them from seeing the state of affairs with clarity. Like with dust, when certain sentiments and feelings aren’t properly expressed and verbalized (swept out), they cause us to feel uncomfortable, anxious, and stagnant. Even if Rivane Neuenschwander never cites Pinkola, a large part of her oeuvre clearly addresses the need to work through the unconscious to clean both house and mind, individually and collectively. This consistent consideration, usually in the form of installations or art objects for conventional exhibition spaces, results in a series of actions, workshops, and collaborations that are as vital for the artist as for those who participate in the process.

*Quarar*, which in Portuguese refers to the act of washing clothes on the banks of a river and drying them in the sun, is the title of one of her projects realized in 2002 at the Bahia Museum of Modern Art in Salvador, Brazil. For a month, she spoke with a group of adolescents—mostly women from vulnerable communities in the surrounding area—about their dreams, their desire to have a roof over their heads, the safety of a house and a comfortable bed. Afterwards, the artist proposed they draw those desires on used bedsheets, carve their names in bars of coconut soap, and then head to the beach to scrub and rinse those drawings in a collective act of catharsis. In a word, *quarar*. In this work and others by Rivane Neuenschwander, the concepts of identity, collective memory, desire, and hope appear. As the professor and writer Sabrina Sedlmayer put it, Neuenschwander has “an interest in a verb tense called the conditional, that tense capable of surprising you or arousing some indignation, yet enabling a new disposition. So that idea, which could be one of

---

1 *The Poetics of Space*, Gaston Bachelard.

doubt or surprise, allows one to see the past as one possibility for the future.”<sup>2</sup>

This work with the youth group in Bahía demonstrates how collaboration and the accessibility of her ideas, through workshops and conversations with different audiences and intermediaries, are essential for arriving at the final result. She is committed to disrupting the art world’s perceived chasm between artist and spectator, or between the art specialist and the untrained. As the process depends on so many hands (not only the artists’ or specialists’), we can speak of the work as a social sculpture or a egalitarian understanding or reception of it.

Something similar occurs in a project like *Parangolé* by the artist Helio Oiticica: a work born from Rio’s samba and its dynamics, and materialized in sculptural forms that, with movement, dance, and photography, mimic the dance and dancer. This need to remove the elitist overtones in art and bring it closer to inclusive cultural expressions is crucial for Neuenschwander. For this reason, the processes preceding the formalization of a piece, and its activation during the exhibition, assume an increasingly central role in her work.

—

When she spoke with the youth of Bahía about identity, hope, and dreams, Rivane Neuenschwander had already been collecting the desires of people she encountered in every place, on every trip, in every found opportunity, for nearly a decade. In 2003, she first presented *Eu desejo su desejo* [*I Desire Your Wish*] in Palais du Tokyo (Paris, France). This project emerges from the wristbands of *Senhor do Bonfim*, an amulet from Salvador de Bahía that, traditionally, people tied to their necks or hung from church doors and grates. Today usually worn

as bracelets, these colored ribbons are embossed with the message *Lembrança do Senhor do Bonfim da Bahia* [*Lord’s Reminder of Bahia Bonfim*]. They should be tied with three knots, making a wish for every knot. As the knots naturally come undone, the wishes will come true.

Although Neuenschwander continues this tradition, for *I Desire Your Wish* she printed one of the collected wishes on each bracelet and placed it in a small hole in the wall. The result was an immense and colorful web spread across the exhibition space. The visitor would write a wish on a white piece of paper and leave it in place of the bracelet they chose. I wish: to have a dog, for revolution, that there was no discrimination, to have sex five times a week, to have the strength to divorce my husband, to die with no regrets, to fly, that my father would call me to see how I’m doing, to have a normal family, to travel through space and time, to create a time portal, to have class every day, to live in my book, to never lose my desire, to have a fish, to be a superhero, to be you. They are desires in motion, coming from different cities and roaming into others, like the selfsame project that, after its exhibition in Paris, has been frequently shown elsewhere.

Rivane Neuenschwander contemplates the nature of desire from a psychoanalytic angle: is it a social construction or is it something entirely personal, is it transmissible, does it come from one’s family, from childhood? With *I Desire Your Wish* she notes that wishes have their dark side given that, paradoxically, they are often tied to fear. For example, in the case of the youth group who participated in *Quarar*, that which they most desired, like a home or a roof over their heads, in reality reflects a fear of not having it. In this sense, desire, hope, and fear are complementary emotions: they feed into one another. Psychoanalysis becomes the medium for understanding these three intimately related human concepts, and it is a therapeutic practice that often

<sup>2</sup> Conference with Sabrina Sedlmayer in the São Paulo Museum of Modern Art, November 11, 2017.



leads a person back to their childhood. Thus, the artist's most recent projects involve children's fears.

---

### How to narrate and translate fear into images?

According to the artist, it is within the relationship between the spoken word and the drawing that interpretation and misunderstanding are made visible. In 2014, the Modern Art Museum of São Paulo presented the retrospective *mal-entendidos* [*Mis-understandings*], by Neuenschwander, which included twenty-four works by the artist created from 1999 to 2014. The representative image from the exhibition was that of a sculpture of an egg half-way submerged in a glass of water. With this simple gesture, the image is fractured in two: one part of the egg appears its normal size and the other half, in the submerged portion, appears magnified. A misunderstanding can thus be of representation, perception, or communication.

*Primeiro amor* [*First Love*] (2005), another of the works included in this retrospective, was a project in which spectators at the show were invited to sit for an hour with a forensic artist—those who draw for the police based on descriptions. In this case, participants described the face of their first love. For *Mis-understandings*, the faces described by participants, drawn in pencil and given a white frame, were displayed in a large grid in a pristine room. The work has an affective dimension, fundamental for Neuenschwander, that results from the participation of others in the workshops, the creation of the piece, and the intervening in the same space as the exhibition. “Affect” is seen as something that can have an effect on a person, that affects him or her in some way, including tenderness.

*A febre, a caixa de costura e o fantasma* [*The Fever, the Sewing Box, and the Ghost*] (2015) is another exercise in which the spoken translates to the

drawn, where memory and trauma pass from the individual to the collective. For this project, Neuenschwander decided to translate the memories of her childhood friends into images using video, photography, and sculpture. Taking intimate memories as its subject, this project offers an abstract portrait of a particular generation in Brazil. When referring to the artist's way of transmuting words into images, Sabrina Sedlmayer says, “In that gesture of selecting an image, in that particularity of the image, associations and thoughts are unleashed. These cause us to imagine that the past is not something long gone—much like the historicism of the nineteenth century, which contrary to the present, affirmed the past to be something malleable, not neutral, something living—and that our concept of the future is absolutely linked to the past.”<sup>3</sup>

---

Brazilian psychiatrist Nise da Silveira (1905-1999) was against the violent treatments of her time, like electroshock therapy or lobotomies: “I am a person curious about the abyss. Although I am aware that the abyss is so deep that I am barely scratching the surface, I thought to use activities as a medium of expression for the patients' internal problems.”<sup>4</sup> She is a pioneer of occupational therapy in Brazil: to understand the inner world of her patients she provided them with painting, ceramics, and woodcutting workshops. In 1952, she founded the Images of the Unconscious Museum in Rio de Janeiro, a place for the preservation and research of works by patients.

Nise da Silveira used affection as a catalyzing and transformational agent with her patients, and as a means of promoting a less hierarchical relationship between patient and therapist. Out of an interest

---

3 Conference with Sabrina Sedlmayer in the São Paulo Museum of Modern Art, November 11, 2017.

4 Interview with Nise da Silveira by Leon Hirszman, April 15 and 19, 1986.

in psychoanalysis and in rearing her own children, Rivane Neuenschwander takes up the subject of affection and fear in girls and boys through playful projects under the guidance of educational institutions. Her proximity to the Escola da Serra in Belo Horizonte (Brazil) was fundamental for understanding an education that distances itself from the traditional. At this institution, they function under the model of the Portuguese public school Escola da Ponte: no classrooms, no rulebooks, no exams. The children choose a subject, dinosaurs for example, and through it they learn history, geography, science, art, and mathematics.

When the artist was living in London, the director of Education and Public Programs of Whitechapel Gallery, Sofia Victorino, and the curator of the Program for Families, Selina Levinson, invited the artist to present a project for their annual children's program. Rivane Neuenschwander presented *The Name of Fear | London* (2015), which was developed in three different phases over the course of a year. With the support of educational institutions and the artist Laura X Carle, the first phase was a series of workshops for seven- to nine-year-old children from different schools. The artists narrated their childhood fears and showed related images to provide a space where children could feel seen, where they could discuss their own fears and the way they experience them. This time, Neuenschwander collected their fears, and because working through this subject with children needed to be done carefully, the final objective of the workshop was to create a cape of protection against these fears. To explain the kinds of capes they could design, they talked about superheroes and the disguises that animals use to camouflage themselves. The artist also shared children's stories, like Charles Perrault's *Donkeyskin* and *Little Red Riding Hood*.

Each child was expected to draw his or her cape, and afterwards use simple materials to make it.

In making the capes collectively and addressing, in a visible way, the fears of the children, it became evident that a specific fear hid a greater fear. For example: "I'm afraid of airplanes because I'm afraid of heights," "I'm afraid of the end of the world because then I won't get to experience everything in life," "I'm afraid of the first day of school because maybe no one will want to play with me," or "I'm afraid of scuba diving because if I go under the water no one can see me." It was key to begin with listening and not insistence so that each child had time to work through and express their feelings, which can be embarrassing in many cases. During the workshops a great effort was put into normalizing fear; that is, explaining that everyone feels it and they even sometimes share the same fears.

After the workshops, the drawings and the capes created by the children were given to the fashion designer Lucas Nascimento, the stylist Gabriela Yiaxis, and the seamstress Elizabete Lobo. It was a collaborative work between them, Neuenschwander, and the children, who modeled and discussed the design process. The goal was to translate the children's fears, or to redefine them. To move from word to object and from the object to "dressing" fear. The capes retained the colors, forms, and elements that appeared in the workshops. It was a process similar to the translation of poetry: translators confront literary figures so complex that, paradoxically, it gives them license in the selection of words; they have greater liberty and imaginative leeway. In this case, the artist combined fears; she lent a cape for the fear of bees, and at the same time, of horror movies. When this process was complete, Whitechapel Gallery held a pre-inauguration with the participating children so that they could "perform" the capes. From there, they passed from the visualization of a feeling into action, understanding, and self-discovery.

Two years later, and after receiving the prestigious 2017 Yanghyun award from the eponymous

foundation in South Korea, Rivane Neuenschwander presented *O nome do medo / Rio de Janeiro* [*The Name of Fear / Rio de Janeiro*], a version or reedition of *The Name of Fear*. For this iteration she worked for more than fifteen months with the Escola de Artes Visuais (EAV) of Parque Lage and the Escola do Olhar of the Museo de Arte de Río (MAR). The workshops were conducted over twelve sessions, and around two hundred children, ages six to thirteen, participated; they had the support of four educators from MAR and of one resident educator from EAV. As in London, the artist sought to collect fears, understanding their origins through the articulation of word into image. She wanted to discover more about the world created by our gaze, the only one to which we have access: the human world. Once the children translated their fears into images, the artist worked anew with a fashion designer, this time Guto Carvalhoneto. *The Name of Fear / Rio de Janeiro* was curated by Lisette Lagnado, director of EAV.

The collaboration with the education team from Museo de Río and the Escola de Artes was more intense and prolonged than when the project was presented in London. With the advantage of working in her native tongue, the artist delved deeply into the responses to questions like “How does one express fear?” and “Where does it come from?” Fear appears with a stomachache, with a shout, with clenched teeth, with an uncontrollable desire to run, with a shiver, a tear. Some physical symptom indicates that things are not going well. Fear is a coercive tool employed by political systems and family units; there are also irrational fears that hide deeper fears. In having more time to work with the children, Neuenschwander threaded together childhood fears, those of adults, and those of society (whether the participants come from an acutely violent or privileged environment), illustrating the relationship between reality, imagination, and fantasy.

*Allegory of Fear / Bogotá* (2018) is the most recent version of this project. Neuenschwander and

Claudia Segura, director and curator of NC-arte, worked with four schools in Bogotá, Colombia. This time, in addition to the drawings, fear was represented spatially and sonically. When the spectator enters the show, they are submerged in the participating children’s fears. It is no longer a work with protective capes, rather, on the contrary, one is exposed to fear. The artist invites us into a narrow labyrinthine passage designed by the architect Alvaro Razuk, while dissonant metallic sounds accompany projections of the children’s drawings of monsters along with words like “persecution,” “death,” “spirits,” “aliens,” “end of the world,” “running out of air,” “hurricane,” “ghosts,” “closet,” and “separation.” It is an interactive space: visitors choose transparencies with the words, images, and colors they want to project on the walls. In other words, they choose which fears to project. Rivane Neuenschwander achieves a new level in her psychoanalytic investigations, now not only drawing fears, but transporting the visitor to a space that reflects him or her. It is as if she is recreating the children’s psyche, or a collective psyche.

In this show the emotional affect is heightened because there is no need to wait for the work to be activated by educators, the artist, or the team at NC-arte. Visitors are immediately immersed in the materials; they explore the work, they listen to it, and even give it names, colors, and images. It is like entering a physical house that represents the psyche. Like Quasimodo, the main character in Victor Hugo’s *The Hunchback of Notre Dame*, who could not leave the Notre Dame cathedral and so his life, his home, his body, his universe, he himself became the cathedral, entering that place was like entering his mind. Or like Louise Bourgeois’s *Femme Maison*: the silhouette of a naked woman, who, instead of a torso and head, bears a drawing of a house. Architecture was a symbolic tool for Bourgeois; in structures she saw places of refuge that were also traps. Rivane Neuenschwander’s work exists in that

terrain of psychoanalysis, in the relationship between space and mind. Her work has that characteristic presence of absence and absence of presence.

Pinkola insists that within the psyche of a single human being other beings also live. There are the protectors, the sages, the magicians, the witches, the children, or the monsters, and all of them appear, have appeared, and will appear in different guises. The task is to learn to recognize them and reflect on them. Sometimes, if fear is understood to be a monster, for example, and if one can learn where it comes from and why it appears, it can become a powerful tool for facing events in our lives. One of the children that participated in *The Name of Fear / Rio de Janeiro* recalled that “when I was three years old, I was afraid of cookie crumbs. One day I had a nightmare because I ate a cookie and all the crumbs were in my bed. I thought a monster would come and accidentally eat me too. My fear was connected to monsters! And now I feel better and stronger because of the idea that there is a cape to protect me. I’m also happy that I can see my cape in the show.”<sup>5</sup>

If we return to the initial idea, Neuenschwander’s work is a constant effort at cleaning house by exploring memory, hope, desire, or fear, both collective and personal. She prioritizes process through workshops that teach how to clean the mind, to *quarar*. In this sense, the child that was afraid of crumbs was able to clean house: he redefined and understood his fear. And because the artist is open to the project taking its own course, the context and the participants in the process propel it into unforeseen places. In fact, through the desires and fears that she collects, enlists, expresses, draws, materializes, dresses, and explores, she is applying Nise da Silveira’s occupational therapies. The

substance of her work is a house that needs to be swept, but which, little by little, thanks to the workshops and activities, gets its nooks and crannies dusted. She encounters the beings that live there, articulates them, gives them form, and welcomes them. Rivane Neuenschwander is an artist, educator, therapist, patient, and a child all at once. As Louise Bourgeois would say, “Art is a guarantee of sanity.”

---

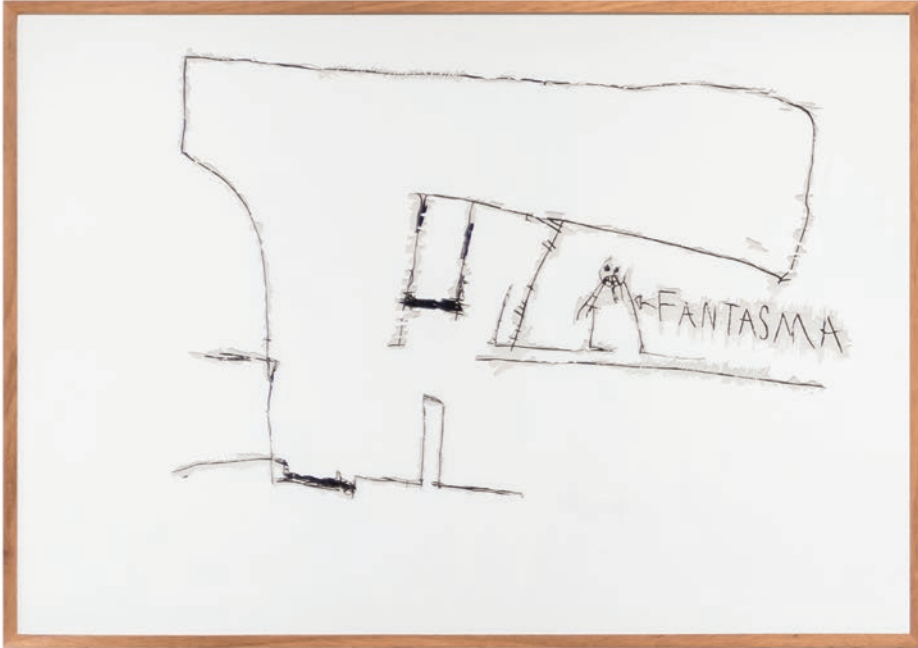
5 *O nome do medo / Rio de Janeiro* – Rivane Neuenschwander. Catalogue.

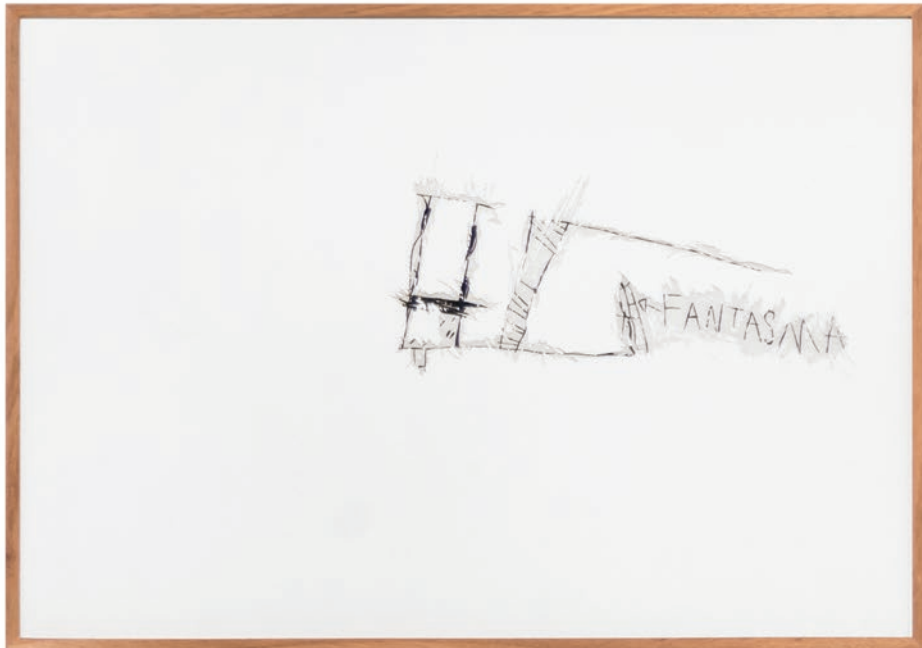
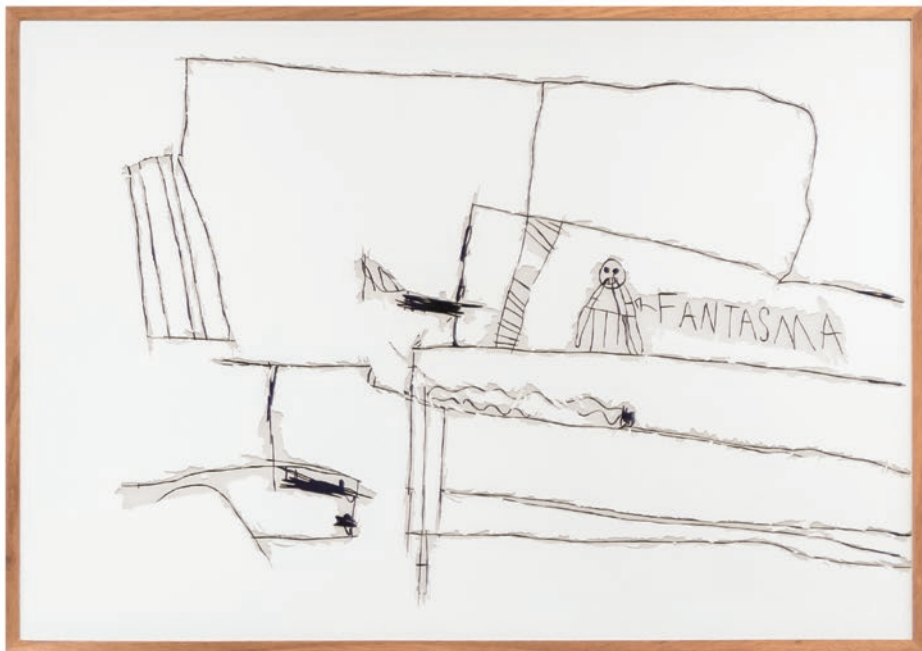


Págs. 162-165: Rivane Neuenschwander. *Caça ao Fantasma I-V*, 2018. Acrílico sobre vidro UltraVue UV 70. 24 piezas, cada una de 44,5 x 62,5 cm











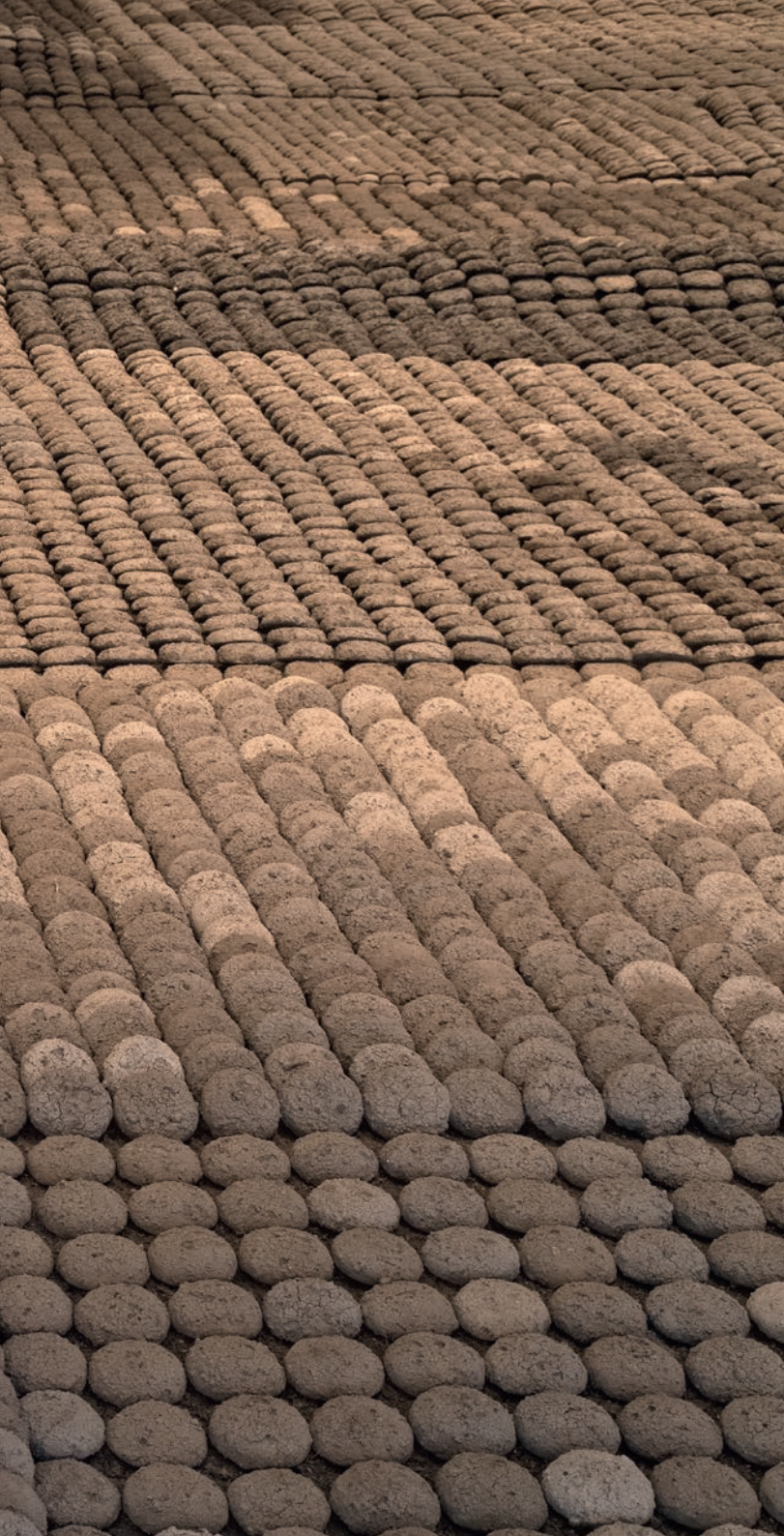


<b>Título de la exposición</b>	<i>Enie</i>
<b>Artista</b>	Delcy Morelos
<b>Curaduría</b>	Claudia Segura
<b>Fechas</b>	Sábado 20 de octubre a sábado 15 de diciembre, 2018
<b>Textos</b>	<i>Enie</i> , Claudia Segura . <b>El cuerpo lo atraviesa todo y el cuerpo es ella. Lugar-pensamiento en la obra de Delcy Morelos</b> , Mariangela Méndez
<b>Registro fotográfico</b>	Ernesto Monsalve
<b>Equipo de montaje</b>	Esaú Martínez, William Plazas, Saruí Morelos, Edison Topa Vargas, Consuelo Vargas Muñoz, Yuly Marcela Topa Vargas, Yenny Paola Núñez G, Mariaeny Penagos, Alfonso Álvarez, Diego Torres, Odaly Martínez, Yunió Barros, Leo Montes, Wendy Alvarado Martínez, Anyerson Barros, María Claudia Barros, Germán López
<b>Colaboradores</b>	Linda Pongutá, Valentina Cabrera, Juana Berrío, Isaías Román, Juan Cuadros, Gabriel Sierra
<b>Eventos relacionados</b>	Conversatorio con Isaías Román: El amanecer de la humanidad y la diversidad del ecosistema. Viernes 16 de noviembre de 2018, NC-arte, Bogotá . Conversación con Delcy Morelos y Víctor Laignelet: Olores y metáforas de la putrefacción en la exposición <i>Enie</i> . Jueves 21 de febrero de 2019, NC-arte, Bogotá
<b>Actividades educativas</b>	6 visitas guiadas, 1 acompañamiento dirigido a artistas educadores, 1 conversatorio . Universidad Javeriana, Universidad del Tolima, LCI Bogotá, Museo Tucson, Arizona, EE. UU.
<b>Inserto en este catálogo</b>	<i>El perfume del hedor: apreciación olfativa sobre Enie de Delcy Morelos</i> , Ana Cristina Ayala (texto)











*La madre es la fuerza transformadora,  
la parte dulce de la existencia, es decir,  
la que llena de formas al mundo.*

—Isaías Román, indígena uitoto de la región  
de Araracuara en la ribera del río Caquetá, Colombia.

*Estáis tan acostumbrados a la luz, que temo que os deis  
un traspies cuando yo trate de guiáros a través del país  
de la oscuridad y del silencio.*

—Helen Keller, *El mundo en el que vivo*, 1908.

*A Rebeca solo le gustaba comer la tierra húmeda del patio  
y las tortas de cal que arrancaba de las paredes con las uñas.*

—Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 1967.

La muestra de Delcy Morelos para NC-arte se presenta como un homenaje, casi una ofrenda, a los saberes mágicos, domésticos e intuitivos de las culturas ancestrales. A través del acto de endulzar la tierra —en una suerte de preparación con clavo, tierra, panela, manteca de cacao, arcilla y cera de abejas—, la artista conecta elementos del pasado con imaginarios del futuro y nos lleva a un terreno donde la memoria y la infancia tienen protagonismo.

A primera vista podríamos presenciar una puesta en escena propia del minimalismo: millares de piezas redondeadas multiplicadas por el espacio, formas esféricas que se repiten incansablemente. Lo fascinante es que esta reiteración apela precisamente a lo opuesto de la racionalidad y la frialdad de los materiales propios de lo mínimo. Los círculos son irregulares; lejos de ser perfectamente geométricas, son galletas de tierra, amasadas una a una por manos femeninas, diferentes cada vez, de lo que resulta un acabado único.

*Enie* (“tierra” en uitoto) es una instalación inmersiva que propone una relación directa con la textura y la escala de la tierra. La galleta deviene memorándum del mundo doméstico, de lo afectivo: es una dulce reminiscencia de la infancia y la feminidad como portadora y preservadora de alimento y calidez.

Las piezas son provocativas, huelen, son oscuras como las noches que las secaron, nos imponen el deseo de saborear. Igual que de pequeños comimos tantas veces tierra, impulsados por las ganas de sentir el sabor del suelo en la boca, estas galletas de tierra nos llevan a un lugar arcano de nuestra memoria, donde se aglutinan lo intuitivo y lo animal. La tierra deviene el alimento esencial, con sus múltiples capas de sabiduría.

Para Morelos, la tierra es un ser vivo que debe tratarse con delicadeza y cuidado. Es por esto que lo afectivo en *Enie* existe desde su proceso de creación, en la mezcla de los materiales, en este hacer a mano las galletas, en su disposición, en la composición de toda la comunidad que representan. *Enie* se mueve, se seca, muta, su olor aparece y cambia según las temperaturas, el color se agrieta a través del tiempo —como nuestros cuerpos—, es sagrada, pero frágil y perecedera si no se endulza. Igual que se hace en los rituales de las mesas andinas, o Misha, en las que se azucara la tierra para pedirle prosperidad y fertilidad, aquí se le devuelve a la tierra su dulzura.

La estructura que ocupa el primer piso del espacio nos recuerda a un río o a una pequeña llanura ubicada justo a la distancia media entre la altura estándar de una mesa —donde se come—, y el piso —donde se recoge la tierra—. La artista nos obliga a inclinarnos levemente para ver las piezas sobre esta tarima de arcilla, un gesto de respeto en el que el cuerpo debe producir una torsión, bajar los ojos y mirar la tierra, mientras la recorre. La tierra que aparece en este paisaje dibujado por la topografía imaginaria es la misma que existe en nuestro cuerpo: de donde venimos y a donde volveremos inevitablemente.

La relación mística con la naturaleza es evidente a través del recorrido de esta muestra que nos invita a comunicarnos con el cuerpo y los sentidos,

dejando de lado la supremacía de la vista para entrar en contacto con la mirada inocente de cualquier origen, como si volviéramos a un lugar que conocemos muy bien, pero que hemos olvidado.

La artista nos lleva de la mano hacia la densidad oscura de la tierra para evidenciar y rescatar ese aspecto —a priori negativo— y mostrar el impulso de esas fuerzas opacas, tantas veces asociadas a las brujas, que en realidad esconden conocimientos alquímicos, conectados a la sabiduría. *Enie* se yergue como una apelación femenina, que quiere reconnotar la figura de la hechicera y su potencialidad.

De los orígenes, de las raíces, emanan los conocimientos ancestrales para la sanación. Del mismo modo que se cura la cerámica, el proceso creativo para Delcy Morelos es un engranaje para curar y una manera de estar en comunión con el mundo que nos rodea. Ver a través de las manos, entender y oler la textura telúrica.







**El cuerpo lo atraviesa todo y el cuerpo es ella.  
Lugar-pensamiento en la obra de Delcy Morelos**

## ROJO

Una explosión, así era la obra de Delcy Morelos en los noventas. Grandes superficies de papel blanco que ella cubría con estallidos de color, y no cualquier color, sino rojo, rojo sangre en su infinitad de tonos.

Ahí había rabia. La violencia con la que millones de gotas de distintos tonos de rojo se abrían hacia la inmensidad del papel queriendo desbordarlo, era la visión del instante en que la presión de lo pulsante, lo vivo, rompe el volumen que lo contiene, acaso un cuerpo, y estalla en millones de gotas rojas, rojísimas, que escapan hacia los bordes. Esta serie de sus pinturas se tituló *Rojos por naturaleza* (1995). A esa serie le siguieron otras pinturas similares con el título desgarrador *Para seres que han perdido toda identidad humana* (1997).

Para ese entonces, Colombia llevaba más de 20 años en un conflicto armado que aún hoy, a pesar de la firma del acuerdo de paz, sigue poniendo muertos. Antes, como ahora, no circulaban en la prensa imágenes del horror. La lista diaria de asesinatos no pasaba de ser una cifra. Era extrañamente común que no se supiera quiénes ni cuántos eran los muertos. Eso era lo particular del conflicto armado interno en Colombia, no tenía, no ofrecía, imágenes de la guerra, como si todo pasara fuera del lente de las cámaras de los noticieros, de la reportería gráfica y de la conciencia de la mayoría de los ciudadanos en las capitales. Las noticias resumían en números inexactos y sin rostro los complejos matices de este conflicto inhumano, monstruoso por la indolencia, con la consecuencia de que buena parte de Colombia no supo y no tuvo cómo solidarizarse con las víctimas de la guerra.

En esa época, parecía como si Delcy Morelos adicionara nuevas gotas de sangre a sus pinturas a cada noticia de un nuevo muerto. Una nueva gota por cada víctima de esa guerra interminable. Una

y otra, y otra tras otra... En su pintura, Delcy recuperaba la particularidad, la singularidad, la individualidad de las víctimas que las cifras redondeadas de las noticias desdibujaban. En sus pinturas, cada gota era única, y cada gota importaba y dolía, aún en su sobrecogedora dimensión. No es casualidad que el título de una de esas obras sea *4408 veces* (1997-2001), una cifra que hoy no suma ni una décima a los muertos que ha puesto Colombia por violencia en los últimos 50 años.

—

## COLOR PIEL

Para Delcy Morelos el color nunca ha sido solo un formalismo estético, una característica de la pintura, el color es para ella una construcción cultural. El color de la piel, la que abrazamos o rechazamos, el color de la virtud y el color del pecado, el color de lo puro y de lo sucio, el color de la tierra fértil o estéril, el color de la vida, la muerte y la rabia.

Es en ese color donde prosperan las raíces de la violencia. Todos estamos determinados por el color de nuestra piel, por el código de nuestros ancestros. El racismo es la creencia en la superioridad inherente de una raza, de un color de piel sobre otros, que confiere un derecho a dominar. La respuesta de Delcy al racismo ha sido la rabia; rabia por la exclusión, por los privilegios, por los estereotipos, por el silenciamiento.

Delcy le da cauce a su rabia, no la esconde, no le teme. “El miedo a esa rabia no te enseña nada”, dice la poeta Audre Lorde. Esa manera de enfrentar su dolor la hace comprender que su rabia se debe al haber sido desconectada, separada, arrancada de sus orígenes, de sus ancestros y su tradición; se debe a haber tenido que convertirse en otro para pertenecer. Pero la suya es una rabia creadora que ha sabido canalizar en su obra, una pintura tras otra, explorando las connotaciones, las cargas y las

demandas impuestas a ciertos tonos de color de piel. Tonos de rojo como en sus primeras pinturas, que luego se extienden del rosado más pálido al marrón más oscuro, como el de la tierra fértil.

*Color que soy* (1999-2002) es una serie compuesta por 64 dípticos de acrílico sobre papel, es un muestrario de tonos de piel que, sin ningún orden o clasificación, agrupa grandes campos de color, claros y oscuros, hechos con finas capas de pintura líquida y viscosa que parecen desbordar los contornos geométricos de una suerte de ataúdes en perspectiva.

Cada pintura es de tres metros de ancho por uno cincuenta de alto, cada una elaborada con capas de color superpuestas que, vistas de cerca, parecen llorar y sangrar. Con estas pinturas Delcy comenzó un ejercicio intenso de significar y cargar cada uno de los tonos de piel con los niveles de subordinación, sudor y sufrimiento a los que está expuesto un cuerpo.

En la sociedad, así como en la pintura, el término “color” se usa para todo aquello que no es blanco, porque blanco es lo que se ensucia, se mancha, se contamina cuando se mezcla con color. En la serie *Color que soy*, que es un monumento a la horizontalidad, no hay jerarquía, no hay antes o después, no hay arriba o abajo, el *blanco* está junto al negro, el cimarrón o el mulato. En cada papel hay parejas de color que sugieren la multiplicación de tonos; si se emparentan, cada par es la posibilidad y la potencia de una nueva mezcla, un mestizaje que extiende el horizonte restringido de las clasificaciones.

La serie *Color que soy* se mostró completa por primera vez en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, en agosto de 2002. Diez años después, para el 2012, el país ya había perdido la cuenta de las masacres que sucedían por todo el territorio, el proceso de un diálogo de paz había fracasado, la zona

de despeje de San Vicente del Caguán quedó cancelada y Álvaro Uribe Vélez se estrenaba como presidente. En diciembre de ese año escribí un artículo breve para la revista *Semana*, me interesaba poner en contexto esta serie que nos situaba entonces, y aún ahora, en un espacio de silencio donde espectador y obra se reconocen como testigos de la misma realidad, esa que nos recuerda que todos los muertos son iguales, y que no hay nada más horizontal que eso. Escribí: “esta obra es un llamado sobrecolector, elocuente y necesario para una sociedad que sin ser blanca ha habitado, gobernado y ‘civilizado’ al país con un implacable racismo”. Ahora, cinco años después, el racismo es más brutal que nunca.

## TIERRA NEGRA

*La base oscura* (2000), una serie de pinturas como de cortes de capas de tierra estratificada, ya parecía anticipar que el material de las instalaciones más recientes de Delcy Morelos sería la tierra. La tierra como material, como superficie, como color, como metáfora.

En sus primeras instalaciones con tierra, en el 2012, Delcy la utilizó como pigmento para cubrir telas en las que superficie y color se fusionan en una especie de piel. Una como la que nos muestra la tierra cuando está desnuda, sin vegetación y, en su modestia, nos deja ver su tez, nos muestra su color.

A veces la piel y la tierra son del mismo tono. Delcy ha dicho que fue en una residencia artística en Melbourne, en Australia, donde se percató de que la piel de los indígenas del lugar era del mismo color de la tierra de ese sitio, y lo hizo visible en la instalación que realizó durante su estancia, con el título *Si yo fuera tela*.

La tela, lo textil, no es una referencia nueva para Delcy. En varios proyectos anteriores, como la

serie *Obstáculos* (2006-2011), *La doble negación* (2008), o versiones de *Eva* (2010), ha utilizado la red, el tejido como metáfora de unión, de horizontalidad y conexión, de interdependencia. La tela es como la tierra, la piel misma que se extiende y nos abraza, nos protege. Como un gran organismo del que hacemos parte, con el que devenimos uno. Le interesa enfocarse en lo que tenemos en común, en lo que compartimos, no en las diferencias que nos separan: todos somos cuerpo, sangre, llanto, todos vivimos de la tierra y sobre la tierra y, tengamos oro o plátano, morimos y nos descomponemos de la misma forma.

El proceso para llegar a sus instalaciones en tierra ya estaba previsto o, mejor aún, venía presagiado. Su proceso ha sido lento, coherente, causal. Su camino ha sido a pie, recorrido paso a paso a lo largo de los más de 30 años de trabajo. Su obra se ha ido transformado, pero los cambios no son abruptos porque son los propios del caminar; no hay saltos, no hay brechas, ni abismos. La exploración comenzó en su interior, buscando los orígenes del dolor, de la rabia, una rabia que en sus primeras pinturas sobrepasaba el volumen que lo contenía, rompía y rasgaba la piel, destruyéndola, y que ahora, en cambio, parece recorrerla, explorarla, acariciarla, suavizarla, calmarla, entenderla...

Uno también podría decir que para Delcy se trata de un volver a la tierra. Un volver a sus raíces para reconectar con sus orígenes. Y el retorno a la tierra parece simple, pero no lo es. Volver al origen implica regresar a un punto estático, a un lugar que no ha cambiado, y esto no es posible. Entonces ¿a dónde volver? ¿a dónde regresar y echar raíces?

La tierra, ese elemento tan familiar, hecho extraño al mismo tiempo, carga las condiciones del racismo. Por un lado, es apreciado como la base de nuestro sustento, pero, por el otro, es asociado con lo negro, la mugre, con lo que se debe limpiar, lo que hay

que barrer y expulsar de nuestra casa, sacar de las uñas, de nuestro cuerpo. A Delcy le interesa trabajar esa oscuridad, esa superioridad destructora del ser humano que lo ha separado de la materia, del cuerpo, de la tierra y de lo vivo.

Su trabajo ha sido exponernos a grandes cantidades de tierra al interior de cubos blancos, de espacios prístinos, para restaurar la dignidad de este elemento sagrado y vital del que depende enteramente nuestra existencia. Sus instalaciones más recientes: *Eva* (39 Salón Nacional de Artistas, Medellín, 2013), *No es un río, es la madre* (Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, 2015), *Entierra Tierra* (Galería Casas Riegner, Bogotá, 2015, y Havremagasinet, Boden, Suecia, 2016), *Bosque digerido* (Sami Center of Contemporary Art, Karasjok, Noruega, 2017), *Tierradentro* (Röda Sten Konsthall, Gotemburgo, Suecia, 2018) y *Enie* (Galería NC-arte, Bogotá, 2018), son un homenaje a la tierra, la madre que nos pare, nos acoge, nos alimenta, nos protege, nos entierra y nos vuelve a parir, a nosotros y cada uno de los seres vivos que en ella habitan, que en ella crecen, que por ella se alzan, corren y se empozan como los ríos, como la sangre por las venas.

Por eso, en sus instalaciones el suelo se levanta del suelo, y se ofrece expuesto en una plataforma que varía en alturas dependiendo de la instalación. A veces sube por las paredes como en la instalación *Entierra Tierra*, para envolvernos y transportarnos al seno de la madre; otras veces es tan alto como un mesón de cocina donde se preparan los alimentos, como en la instalación *Tierradentro*, y otras veces ha sido un escalón lo suficientemente alto como para hacer evidente que no es para pisar sino para honrar a la tierra, los surcos de labranza y los alimentos, como en su proyecto más reciente, *Enie*.

Para Delcy el suelo es el nacimiento, es la madre, es metáfora de la composición del cuerpo mismo. “Soy

tierra viviente, creativa, fértil, vital. El suelo es el origen, la base, el lugar común; sagrado porque es un principio fundamental de nuestro intercambio con la vida. El suelo es la piel de la tierra”, dice Delcy. Pero el suelo es también nuestro sustento, es más que alimento.

La instalación *Enie*, cuyo título significa “tierra” en lengua uitoto, es un homenaje al alimento, al caldo primordial, esa teoría de un lodo rico en compuestos orgánicos, carbono, nitrógeno e hidrógeno donde se sintetizaron las moléculas necesarias para mantener las primeras formas de vida. Galletas de tierra preparadas una a una por manos femeninas, endulzadas con panela, manteca de cacao, cera de abejas y clavos de olor, se extienden por el espacio organizadas en surcos como los de la tierra arada para el cultivo. Delcy ha dicho que su deseo de hacer esta mezcla dulce y grasa partió del interés de crear una experiencia que evocara los sabores dulces y grasos de la leche materna.

Trabajar con tierra requiere humildad. Implica aceptar que la tierra es un organismo vivo que responde autónomamente a las condiciones que se le imponen. En sus instalaciones, el suelo comienza vivo, como la piel inmensa que es, poblada de microorganismos que garantizan que la vida crezca, pero con el transcurrir de los días se va transformando. Al final de la exposición, la tierra húmeda y negra del principio está seca, inerte, y su muerte nos recuerda nuestra propia muerte. No porque en tierra nos convertiremos, en un proceso vital de renovación, sino porque la muerte de la tierra será la muerte de nosotros y de todo lo vivo.

## — CUERPO

En su obra, Delcy ha sido consistente en no representar el cuerpo. Su manera de pintar, de trabajar, nos permite intuirlo por los tonos, que bien son de



piel o de fluidos; por la viscosidad de los líquidos que utiliza, por la presencia de tejido, de material orgánico, que siempre está implícito o presente.

En sus instalaciones, el cuerpo no se ve, se intuye, se manifiesta en la vitalidad de los tonos, en las grandes superficies que, al tiempo que parecen sudar o sangrar, también respiran.

Delcy se distancia de la idea clásica de representar el cuerpo desde afuera y, en cambio, nos ofrece esa gran área de tierra como un cuerpo femenino, negro y enorme, horizontal y dolorosamente expuesto para recordarnos la necesidad primordial de conectar a todo lo vivo con un lugar de origen, de pertenencia. Un devenir fértil, donde vida, muerte y vida se suceden.

En *Eva*; en *No es un río, es la madre*; en *Entierra Tierra*; en *Tierradentro*; en *Enie*, la tierra se mezcla con la arquitectura del espacio. Las sensaciones, temperaturas, atmósferas, colores, olores y sombras cambian con la luz de cada día. Pero los espacios, a su vez, transforman las obras, de manera que la arquitectura es también un componente vital en su ritual de creación. Al escoger la tierra como material, Delcy borra la distinción entre pintura, escultura e instalación, entre volumen y superficie, entre interior y exterior. Desborda las nociones de una obra que se recorre con la mirada para retar las categorías arbitrarias que han separado los sentimientos de la razón, la razón del cuerpo, la naturaleza de la cultura. Delcy nos obliga a volver al cuerpo, no solo para recorrer el espacio sino porque al oler y escuchar —y no una, sino varias veces—, podemos reconocer que la naturaleza de la naturaleza no es fija, ni está determinada, sino que cambia y responde a nuestros afectos.

Así como la materia conserva su autonomía y responde a las condiciones físicas de cada lugar, sin control, el olor aparece como un elemento

protagónico. El agradable aroma a tierra húmeda, como lluvia que cae sobre terreno seco, junto a los otros ingredientes de las mezclas en sus instalaciones más recientes, hacen que el olor trascienda la arquitectura misma del lugar. En la obra *Bosque digerido* para el Centro Sami de Arte contemporáneo, Delcy escogió como material el estiércol de reno, que es de color verde oscuro, casi negro. Para los *sámis*, en Noruega, el reno es un animal sagrado pues de la supervivencia del reno depende su propia existencia. Delcy trabajó este material de la misma forma que trabaja la tierra, disolviéndolo hasta hacerlo pigmento para cubrir una gran área de pared del espacio. El olor que emanaba de la obra era una simbiosis indescriptible de naturaleza y animal que, nómada como el reno, se resistía a quedarse contenido en las cuatro paredes del lugar. En la instalación *Enie*, el olor a fermento, a bacterias actuando en la materia orgánica, protagonizó la experiencia, salió a las calles, se hizo sentir en los alrededores, y llevó a más de uno hasta la exposición. Para algunas personas el olor resultó invasivo y repelente, para otras, el olor evocó el trapiche y la fermentación, el acto de amamantar, los olores del banano, o los de la leche.

Delcy ha dicho que, cuando amasaba y mezclaba los ingredientes para las galletas de tierra, era consciente de que además de estar creando el cuerpo físico de la obra, estaba creando un olor, un olor a tierra fértil, húmeda, repleta de microorganismos y nutrientes.

Así, la tierra se alza sobre el suelo, el olor se alza sobre la tierra hasta nuestra conciencia, que sabe —pero lo olvida todo el tiempo— que ahí, en esa materia, hay alguna forma de vida en acción que respira, digiere, transforma, renueva, restaura, y susurra: “cuando dejes de oírme, tú y todo lo vivo se mueren”.

## LUGAR-PENSAMIENTO

Las comunidades indígenas tienen una comprensión distinta sobre la autonomía, el agenciamiento de lo no humano —como la tierra y todo lo vivo— dentro de lo que constituye la sociedad. Hay un entendimiento común del origen de las especies conectado a lo femenino y lo espiritual. En muchas recolecciones históricas se habla de intersecciones de lo femenino con lo animal, con el espíritu del mundo, lo mineral y vegetal, por tanto, lo que constituye la sociedad es el intercambio, las interacciones entre estos mundos, no solo el humano. Pero los que se llaman a sí mismos “blancos”, han olvidado esa comunicación, los acuerdos históricos que los primeros humanos hicieron con el mundo animal, los cielos y el espíritu del mundo...

Para Delcy, “lugar” es pensamiento. Entender el espacio, es saber escuchar la materia, su voz y su temperamento, su reacción. Esto hace parte de una política del cuidado en la que el humano no es el único soberano.

Entender el mundo como *lugar-pensamiento*, saber que ambos conceptos no están separados ni pueden estarlo, es privilegiar la premisa de que la tierra está viva y pensando. Esta idea, que viene de las sociedades indígenas, con todas las singularidades propias de cada una de estas sociedades, es bastante diferente del pensamiento europeo occidental, porque no separa el pensamiento de la acción, la teoría no es distinta de la praxis, ni está separada del cuerpo, del lugar, de ahí que siempre se tenga que hablar de *lugar-pensamiento*.

La naturaleza animada de la tierra está llena de pensamiento y deseo, contemplación y voluntad. Y esta es la encarnación física literal de lo femenino, de la primera mujer; una narrativa que coincide con muchos relatos de origen del mundo.

*Lugar-pensamiento* es una extensión de la comunicación del deseo entre lo humano, lo animal, el agua, lo vegetal, es la base sobre la cual todas las sociedades se construyen: la tierra.

Al convertirse en tierra, *ella* se convierte en el designio de cómo los seres vivos se organizarán sobre ella. Determina por dónde corre o se empoza el agua, dónde se alzarán montañas, cuáles se volverán valles. La topografía dispone quién vivirá en dónde, y cómo vivirán, y esto definirá el compartimiento de unos con otros. Los científicos se refieren a esto como ecosistemas, pero si se acepta que todos los seres vivos tienen espíritu, entonces estas relaciones implican autonomía, y van más allá de la interacción casual entre seres vivos. Esto significa que todo lo vivo es una sociedad, y esto tiene implicaciones éticas, tratados y acuerdos entre especies, que requieren la habilidad para interpretarlos, entenderlos e implementarlos pues, querámoslo o no, influyen de manera definitiva la forma cómo los humanos nos organizamos en esta sociedad.

Si asumimos la premisa de que la tierra es hembra, que está viva, que piensa, entonces no es sorpresa que la construcción eurocristiana de mundo culpe a la mujer de la expulsión del paraíso, ni que la madre tierra y sus designios sean silenciados. La destrucción parece justificada. Si uno pertenece a una cultura en la que la tierra y lo femenino no valen, también es fácil asumir que es algo a lo que se accede, no como algo de lo que podemos ser parte, de lo que podemos aprender, sino como propiedad. Es lo que hace posible pensar en la tierra como mercancía.

La definición de soberanía en el pensamiento indígena es la interdependencia del espíritu con la responsabilidad. Nuestra soberanía depende de nuestra conexión con la tierra, es interdependiente, entrelazada y relacionada. Soberanía no es poder absoluto como en la definición de diccionario de los

humanos, en otras cosmogonías ese poder solo lo tiene el orden natural de todo lo vivo.

Buena parte de la humanidad ha construido una relación de dominación sobre la naturaleza, basada en la premisa errónea que crea una distancia entre el mundo y lo que hay en el mundo. Las instalaciones de tierra de Delcy nos recuerdan que si los humanos somos extensiones de la tierra sobre la que caminamos, entonces tenemos la obligación de mantener la comunicación con ella. Si no nos preocupamos por la tierra, corremos el riesgo de perdernos y dejar de saber quiénes somos. No se trata únicamente de la amenaza de una identidad perdida, o del desarraigo, sino de la habilidad de pensar y actuar la propia existencia que queda comprometida.

La separación entre tierra y pensamiento convierte a la tierra en mugre, y al pensamiento, que es autonomía y soberanía, en una cualidad limitada, exclusiva de los humanos. Nuestra habilidad ancestral de comunicarnos con la tierra no es un eco de los cuentos y mitos precolombinos. La obra de Delcy Morelos es una actualización de ese compromiso con la tierra. No solo porque es una parte nuestra que continúa siendo violentada, cementada, excavada, envenenada, ignorada, sino porque escucharla implica entender que, por ser una parte nuestra, nosotros también estamos siendo violentados.

Con sus instalaciones monumentales, Delcy Morelos nos invita a mantenernos abiertos y cercanos al suelo. Hemos dejado de escuchar, pero la tierra aún nos habla, y será solo cuando ella decida parar de hablarnos, cuando entremos en la dislocación absoluta de pensamiento del lugar, el fin, no de la tierra, sino de nuestra especie.











## *Enie*

*The mother is the transformative force, the sweet part of existence, the one that fills the world with forms.*

—Isaías Román, Witoto from the Araracuara region in the middle of the Caqueta River, Colombia

*You are so accustomed to light that I fear that you will stumble when I try to guide you through the country of darkness and silence.*

—Helen Keller, *The World I Live In*, 1908

*Rebeca only liked to eat the damp earth of the patio and the lime cakes she plucked from the walls with her nails.*

—Gabriel García Márquez, *One Hundred Years of Solitude*, 1967

Delcy Morelos's exhibition for NC-arte is presented as an homage, almost an offering, to the magical—the domestic and intuitive knowledge of ancestral cultures. Through the act of making the earth sweet—in a concoction of clove, soil, unrefined cane sugar, cocoa butter, clay, and beeswax—the artist connects elements of the past with images of the future and takes us to a realm where memory and childhood have leading roles.

At first glance, we might witness a staging of minimalism itself: thousands of round objects multiplying in space, spherical shapes that are endlessly repeated. What is fascinating is that this repetition appeals precisely to the opposite of rationality and the coldness of minimalist materials. The irregular circles, far from being perfectly geometrical, are cookies made of soil, kneaded one by one by female hands, different every time, resulting in a unique product.

*Enie*—“earth” in the Witoto language—is an immersive installation that suggests a direct relationship with the texture and scale of the earth. The cookie becomes a clear sign of the domestic world, of the emotions: a sweet reminder of childhood, and of womanhood as the bearer and guardian of food and warmth.



These provocative pieces smell; they are dark like the nights that dried them; they make us want to taste them. Just as when we were little and ate soil, driven by the desire to feel the taste in our mouths, these earth cookies take us to a very special place in our memory, where intuition and animal instinct are bound together. The earth becomes the essential nourishment, with its multiple layers of wisdom.

For Morelos, the earth is a living being that must be treated with delicacy and care. That is the reason for *Enie's* emotional resonance, beginning with the way it was created, in the mixture of the materials, and the crafting of the cookies, in its arrangement, in the composition of the entire community it represents. *Enie* moves, dries, mutates, its odor comes and goes and changes according to the room temperature, its surface color cracks over time—like our bodies; it is sacred, but fragile and perishable if it is not sweetened. Just as it is done in the rituals of the Andean plateaus, or Misha, where the earth is sugared to request prosperity and fertility. The structure that occupies the first floor of the space reminds us of a river or a small plain located at mid-height between that of a table, where you eat, and the floor, where the earth is gathered. The artist forces us to bend down slightly to see the pieces on this clay platform, a gesture of respect in which viewers must bow, their eyes must be lowered to look at the earth, while going over to it. The land that appears here, drawn in an imaginary topography, is the same land that exists in our body: where we come from and where we will inevitably return.

Our mystical relationship with nature is evident while journeying through this exhibition, which invites us to communicate with the body and the senses; we overcome the sovereignty of the sense of sight in order to come into contact with the innocent gaze from any source, as if we were to return to a place that we know so well, but have forgotten. The artist takes us by the hand into the dark density

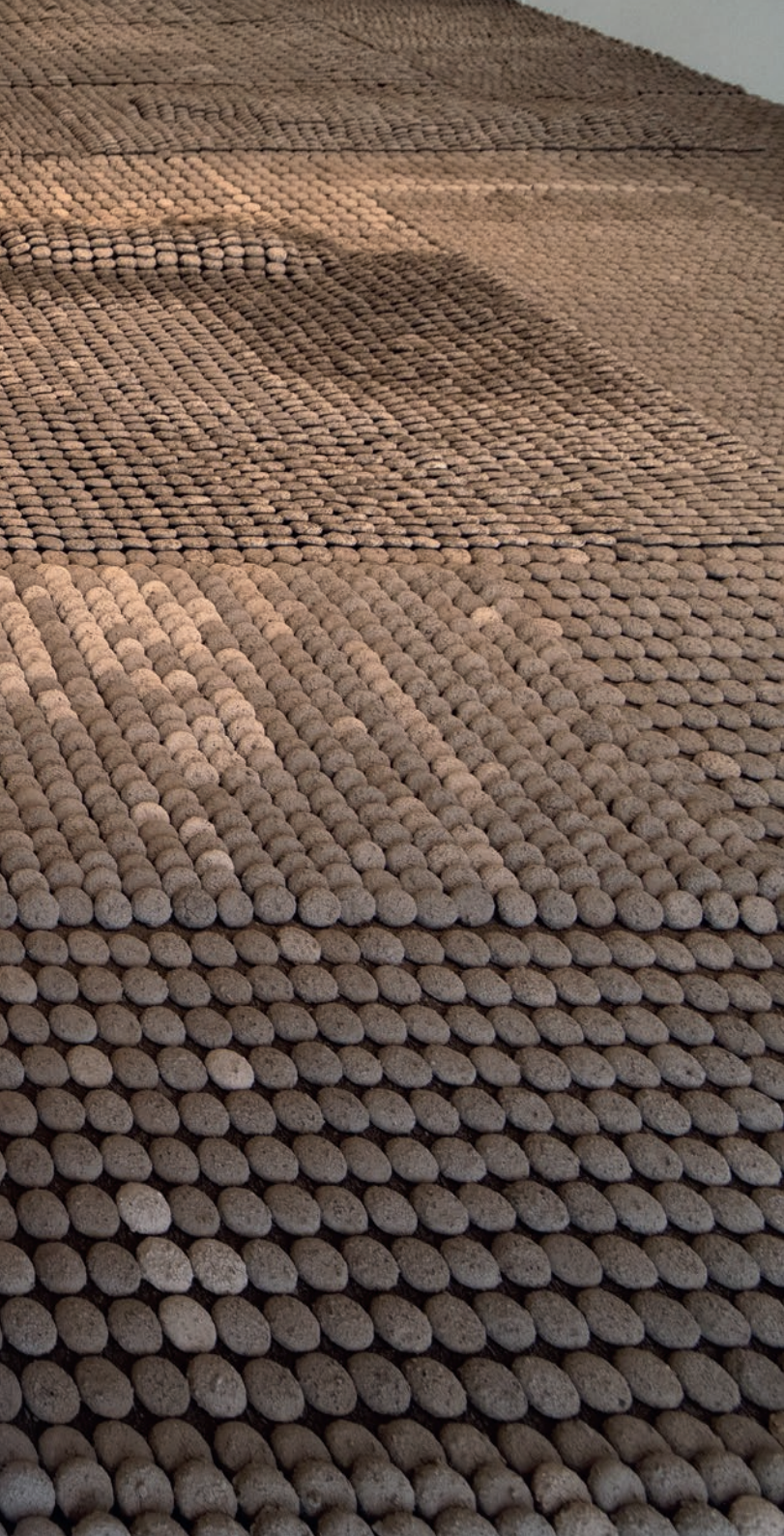
of the earth to illuminate and rescue that aspect—an a priori negative aspect—and display the impulse of those opaque forces so often associated with witches that in reality hide alchemical knowledge connected to wisdom. *Enie* emerges as a plea from the feminine, which wants to suggest the figure of the sorceress and her potentiality.

From the origins, from the very roots, ancestral knowledge emerges for the purpose of healing. In the same way that clay is fired in ceramics, the creative process for Delcy Morelos is a mechanism to heal and a way to be in communion with the world around us; to see through the hands, to understand and to smell the telluric texture.

















**The Body Merges With Everything and  
She Is the Body.  
Place-Thought in the Work of Delcy Morelos**

**RED**

An explosion, that was Delcy Morelos's work in the 1990s. Large surfaces of white paper that she covered with explosions of color. Not just any color, but red, blood red in its infinite tones.

There was anger there. Millions of drops of different shades of red swept violently across the immensity of the paper, overwhelming it. It was a momentary vision of pulsating pressure, of life breaking the volume that contains it—by chance a body—and bursting into millions of red drops that spray past the edge. This series of her paintings was titled *Red by Nature* (1995). It was followed by a series of similar paintings with the heartbreaking title *For Beings Who Have Lost All Human Identity* (1997).

At that time, Colombia had been in an armed conflict for more than twenty years, which even today, despite the signing of peace accords, continues to take lives. Then and now, images of the horror didn't circulate in the press. The daily list of casualties never became more than a number. It was strangely common not to know who or how many had died. That was the peculiarity of the internal armed conflict of Colombia: images of the war didn't exist, or weren't available, as if everything happened beyond the camera lens of the evening news, beyond the photojournalist, and beyond the capitals and the consciousness of most citizens. The news summarized the complex nuance of this inhuman, monstrously indifferent conflict with faceless, inexact numbers. Consequently, a large part of Colombia didn't know what was happening and didn't have a means of creating solidarity with victims of the war.

In that era, it seemed as if Delcy Morelos added new drops of blood to her paintings with each report of a new death. A new drop for each victim of that interminable war. One after another, time

and again... In her paintings, Delcy recuperated the particularity, the singularity, the individuality of victims blurred by the rounded numbers of the news. In her paintings, each drop was unique, and each drop mattered and hurt, though in startling ways. It isn't a coincidence that the title of one of those pieces is *4408 Times* (1997–2001), a number that today doesn't even represent a tenth of those who have died due to the violence in Colombia over the last fifty years.

---

## SKIN TONE

For Delcy Morelos, color has never been a mere aesthetic formality, a characteristic of paint. For her, color is a cultural construction. It is the skin color that we embrace or reject, the color of virtue or the color of sin, the color of purity or filth, the color of a fertile or a sterile earth, the color of life, death, and rage.

It is in this color that the roots of violence grow. We are dictated by the color of our skin, by our ancestors' code. Racism is the belief in the inherent superiority of one race, of one skin color over others, which grants one the right to rule. Delcy's response to racism has been anger: anger at exclusion, at privilege, at stereotypes—at the silence.

Delcy lets her rage flow. She doesn't hide it, and she doesn't fear it. "Your fear of that anger will teach you nothing," says the poet Audre Lorde. By confronting her pain, she came to understand that her anger at being disconnected—separated, torn from her origins, her ancestors, and her tradition—comes from her transformation into someone else in order to belong. But hers is a creative anger, one she has known how to channel into her work, one painting after another in an exploration of the connotations, responsibilities, and demands placed upon certain skin tones. The red tones of her first paintings later

extend from a paler rose to a darker brown, like fertile soil.

A series of sixty-four diptychs in acrylic on paper, *El color que soy* [*Color That I Am*] (1999–2002) is a sample of skin tones without order or classification. They collect a large range of color, light and dark, made with thin layers of liquid and viscous paint that seem to flow over the contours of what appears to be a coffin set in perspective.

Each painting is three meters wide by one and a half meters tall. Each is painted with overlapping layers of color that, seen up close, appear to cry and bleed. With these paintings, Delcy began an intense exercise in indicating and charging each of the skin tones with the degrees of subordination, sweat, and suffering that a body would be exposed to.

In society, as in painting, the term "color" is used for everything that is not white, because white is what gets dirty, what gets stained, what gets contaminated when it is mixed with color. The series *Color That I Am* is a monument to equality without hierarchy: there is no before and after, there is no up and down, the *white* is next to the black, the savage or the mulatto. On each sheet there are pairs of colors that suggest the multiplication of tones. If they intermarry, each pair represents the possibility and power of a new mixture, an intermingling that stretches the narrow horizon of classification.

The series *Color That I Am* was shown in its entirety for the first time in the Art Museum of the National University in August of 2002. Ten years later, in 2012, the country had already lost count of the number of massacres that were happening throughout the territory, the peace talks had failed, the San Vicente del Caguán demilitarized zone had been cancelled, and Álvaro Uribe Vélez was the sitting president. In December of that year, I wrote a brief article for *Semana* magazine. I was interested in

contextualizing this series that situated us, then and now, in a silent space where the viewer and the work are recognized as witness to the same reality—one which reminds us that all deaths are alike, and that there is nothing more horizontal than that. I wrote, “This piece is a shocking, eloquent, and necessary call to a society that, without ever having been white itself, has occupied, governed, and ‘civilized’ this country with relentless racism.” Now, five years later, that racism is more brutal than ever before.

—

## BLACK EARTH

A series of paintings like stratified layers of soil, *The Dark Base* (2000) already seemed to anticipate the use of soil as a material in Delcy Morelos’s most recent installations—the earth as material, as surface, as color, as metaphor.

Delcy’s first installation with soil in 2012 used it as a pigment to cover sheets where the surface and color fused as a type of skin. One such as the naked earth shows us, cleared of vegetation, when she modestly lets us see her complexion, when she shows us her color.

Sometimes skin and earth are the same tone. Delcy has said, when she was at an artist residency in Melbourne, Australia, that she realized that the aboriginal people’s skin was the same color as the soil around them, and she made it visible in the installation she created during her stay, *Si yo fuera tela* [*If I Were Cloth*].

Cloth—textile—is not a new theme for Delcy. In several previous projects, like the series *Obstáculos* [*Obstacles*] (2006–11), *La doble negación* [*The Double Negative*] (2008), or versions of *Eva* (2010), she has used the net or fabric as a metaphor for unity, equality, and connection, or interdependence.

A cloth is like the earth, a skin that extends and embraces us, protects us. Like a great organism that we are part of, that we become one with. She is interested in focusing on what we have in common, in what we share, not in the differences that separate us: we are all bodies, blood, and tears. We all live on and from the earth, we have gold and plantains, we die and we decompose the same way.

The process of arriving at her soil installations was expected or, better yet, foretold. Her process has been slow, coherent, causal. Her journey was on foot, arrived at step by step over the course of more than thirty years of work. Her oeuvre has continued to morph, but the changes are never abrupt because they are those of walking: there are no leaps, there are no holes, no chasms. The exploration began within her, searching for the origins of pain, of anger—an anger that in her early paintings overflowed the vessels that contained it, tearing and scraping the skin, destroying it, and that now, in turn, appears to retrace it, explore it, caress it, soften it, calm it, understand it...

One could also say that, for Delcy, this is about returning to the earth. A return to her roots to reconnect with her origins. And the return to the earth appears to be simple, but it isn’t. Returning to the origin implies returning to a static point, to a place that hasn’t changed, and this isn’t possible. So, what can she return to? where to return and put down roots?

The earth, an element so familiar yet simultaneously unfamiliar, carries the conditions of racism. On the one hand, it is valued as the basis of our sustenance, but on the other, it is associated with blackness, with dirt, with what needs to be cleaned, what must be swept up and removed from our house, cleaned out from under our nails, from our bodies. Delcy is interested in working with that darkness, the destructive superiority of human

beings that separates them from the material, from the body, from the earth, from the living.

Her job has been to expose us to large quantities of earth inside white cubes, pristine spaces, to restore the dignity of this sacred and vital element that our entire existence depends on. Her most recent installations: *Eva* (39<sup>th</sup> Salón Nacional de Artistas, Medellín, 2013); *No es un río, es la madre* [*It Is Not a River, It Is a Mother*] (Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, 2015); *Entierra tierra* [*Buried Soil*] (Galería Casas Riegner, Bogotá, 2015, and Havremagasinet, Boden, Sweden, 2016); *Digested Forest* (Sami Center of Contemporary Art, Karasjok, Norway, 2017); *Inner Earth* (Röda Sten Konsthall, Gothenburg, Sweden, 2018); and *Enie* (Galería NC-arte, Bogotá, 2018), are an homage to the earth, the mother that gives birth to us, accepts us, feeds us, protects us, buries us and once again gives birth to us—to us and every living being that lives upon her, that grows within her, that stands upon her, that runs and pools like a river, like blood in the veins.

For this reason, in her installations the ground is lifted off the ground and is exhibited on a platform that varies in height depending on the installation. Sometimes it climbs up the walls to surround us and transport us to the mother's breast, as in the exhibition *Buried Soil*; at other times, it is as high as the kitchen table where we prepare our food, as in the installation *Inner Earth*; and at other times, it is raised high enough so that it is evidently not to be trod on, but displayed to honor the soil, plowed fields, and nourishment, as in her most recent project, *Enie*.

For Delcy, the ground is birth, it is the mother, it is a metaphor for the composition of the body itself. "I am living earth, creative, fertile, and vital. The ground is the origin, the base, the meeting place: sacred because it is the fundamental beginning of our exchange with life. The ground is the skin of the

earth," says Delcy. But the ground is also our sustenance, it is more than food.

The installation *Enie*, whose title means "earth" in the Witoto language, is an homage to nourishment, to the primordial soup, that theory of a mud rich in organic compounds, carbon, nitrogen, and hydrogen where the molecules necessary for sustaining the first forms of life were synthesized. Throughout the space earthen cookies, made one by one by female hands and sweetened with unrefined cane sugar, cacao butter, beeswax, and cloves, are organized in furrows like those of the earth plowed before planting. Delcy has said that her desire to make this sweet and greasy mixture began with an interest in creating an experience that would evoke the sweet and fatty flavors of breast milk.

Working with soil requires humility. It implies accepting that the earth is a living organism that responds autonomously to the conditions imposed upon her. In these installations, the ground starts out alive, like the immense skin that it is, populated by the microorganisms who can guarantee life will grow, but with the passage of time it transforms. At the end of the exhibition, the humid and black earth from the beginning is dry and inert. Its death reminds us of our own mortality. Not because we ourselves become earth in a vital process of renewal, but because the death of the earth would be the death of us all, along with every living thing.

—

## BODY

In her work, Delcy has been consistent in not representing the body. Her way of painting, of working, allows us to infer it by the tones, which are certainly skin or fluids. By the viscosity of the fluids she uses, by the presence of tissue, of organic material, we know the body is always implicit or present.



In her installations, the body isn't seen, it is intuited. It is manifested in the vitality of the tones, in the large surfaces that, while they appear to sweat or bleed, also breathe.

Delcy distances herself from the classical idea of representing the body from without. Instead, she offers us that large expanse of earth, like a feminine body, immense and black, horizontal and painfully exposed, to remind us of the primordial need to connect every living thing with a place of origin, with belonging. A fertile evolution, where life and death and life succeed each other.

In *Eva*, in *It Is Not a River, It Is a Mother*, in *Buried Soil*, in *Inner Earth*, in *Enie*, the earth is mixed with architecture and space. The sensations, temperatures, atmospheres, colors, smells, and shadows change with the light of day. But the spaces, at the same time, transform the works, such that the architecture is also a vital component in her ritual of creation. In selecting the earth as a material, Delcy erases the distinctions between painting, sculpture, and installation; the distinction between volume and surface; between interior and exterior. She goes beyond the notion of a piece to be explored with the gaze, challenging the arbitrary categories that separate feeling from reason, reason from the body, nature from culture. Delcy obliges us to return to the body, not only to explore the space, but because in smelling and listening—not just once, but many times—we recognize that the nature of nature is not fixed, nor is it defined, that it changes and responds to our concerns.

Just as the material retains its autonomy and responds to the physical conditions of each place, without being directed, odor appears as a prominent element. The pleasant aroma of humid earth, like rain that falls on dry soil, together with the other ingredients in the mixtures for her most recent installations, cause the odor to transcend the

architecture of the place itself. In the piece *Bosque digerido [Digested Forest]* for the Sámi Center of Contemporary Art, Delcy chose reindeer dung as a material, which is dark green in color, almost black. For the Sámi people in Norway, the reindeer is a sacred animal, since their own survival depends on the survival of the reindeer. Delcy worked with this material the same way she works with the earth, dissolving it until it becomes a pigment to cover a large area on the wall within the space. The smell that emanated from this piece was an indescribable symbiosis between environment and animal that, nomadic as the reindeer, resists remaining contained within the four walls of the space. In the installation *Enie*, the fermented smell of bacteria affecting the organic matter took on a leading role in the experience, drifted out to the street, made itself felt in the surrounding area, and brought more than one person to the exhibition. For some people, the smell was invasive and repellent. For others, the smell evoked mills and fermentation, the act of breastfeeding, the smell of bananas, or of milk.

Delcy has said that, when she kneaded and mixed the ingredients for the earthen cookies, she was conscious that, in addition to creating the physical body of the piece, she was creating a smell, a smell of humid, fertile earth replete with microorganisms and nutrients.

As the earth stands up above the floor, the smell stands up above the earth to reach our consciousness, which knows—but forgets all the time—that there, in those materials, there is some form of life in action, breathing, digesting, transforming, renewing, restoring, and whispering: “When you stop listening to me, you and every other living thing will die.”

---

## PLACE-THOUGHT

Indigenous communities have a distinct understanding of autonomy: granting agency to the non-human—like the earth and all living things—within that which constitutes society. There is a common understanding of the origin of species connected to the feminine and the spiritual. In many recorded histories, there are descriptions of the intersection between the feminine and the animal, between the feminine and the spirit of the world, the stones and the plants. Hence, what constitutes society is the exchange, the interactions between these worlds, not only the human world. Yet those who call themselves “white” have forgotten this communication, the historical agreements that the first humans made with the animal world, the skies, and the world-spirit...

For Delcy, “place” is thought. Understanding space is knowing how to listen to matter, its voice and its temperament, its reaction. This forms part of a politics of care in which humans are not the only sovereign being.

Understanding the world as place-thought, knowing that both concepts are not separate nor can they be, is to privilege the premise that the world is alive and thinking. This idea, which comes from indigenous societies, is very different from western European thought because it doesn’t separate thought from action, theory is not distinguished from praxis, nor does it separate the body from place. For this reason, one must always speak of place-thought.

The animate nature of the earth is full of thought and desire, contemplation and will. And this is the literal physical incarnation of the feminine, of the first woman, a narrative that coincides with many origin stories from around the world. Place-thought is an

extension of the communication of desire between humans, animals, water, and plants. It is the foundation upon which all societies are built: the earth.

Transformed into earth, *she* is transformed into the plan for how living beings will organize themselves upon her. It determines where the waters will flow and gather, where the mountains will rise, which ones will become valleys. Topography determines who will live where and how they will live, and this will define the behavior of some towards others. Scientists refer to this as ecosystems, but if one accepts that all living beings have a spirit, then these relations imply autonomy, and they go beyond the casual interaction between living beings. This means that every living thing is a society, and this has ethical implications: treaties and agreements between species that require interpretation, comprehension, and eventual implementation. Whether we like it or not, they definitively influence the way humans organize themselves in this society.

If we accept the premise that the earth is female, that she is alive, that she thinks, then it shouldn’t be a surprise that the Western Christian construction of the world blames women for the exile from paradise, nor that Mother Earth and her designs are silenced. The destruction appears to be justified. If one adheres to a culture in which the earth and the feminine have no value, it is also easy to assume that she is something we access, not something we could be a part of, something we could learn from, but property. This is what allows the earth to be thought of as merchandise.

Sovereignty is defined in indigenous thought as the responsible interdependence of spirit. Our sovereignty depends on our connection with the earth, it is interdependent, interwoven, and related. Sovereignty is not absolute power, as it is defined in a dictionary. In other cosmogonies, this power is only possessed by the natural order of all living things.

A large part of humanity has constructed a relationship of domination over nature based on an erroneous premise that creates a distance between the world and what is in the world. Delcy Morelos's earth installations remind us that if humans are extensions of the earth upon which we walk, then we have an obligation to maintain communication with her. If we don't take care of the earth, we run the risk of losing ourselves and no longer knowing who we are. We not only risk a loss of identity, or becoming rootless, but we risk compromising our ability to contemplate and fulfill our own existence.

The separation between earth and thought turns the earth into dirt, and thought, which is autonomous and sovereign, into a limited quality, exclusive to humans. Our ancestral ability to communicate with the earth is not an echo of Pre-Columbian myths and stories. Delcy Morelos's oeuvre is one update to this pact with the earth. Not only because the earth is a part of us that continues to be abused, cemented, excavated, poisoned, ignored, but because listening to it implies understanding that, because it is a part of us, we too are being abused.

With her monumental installations, Delcy Morelos invites us to keep ourselves open and close to the ground. We have stopped listening, but the earth still speaks to us. Only when she decides to stop speaking to us, when we enter into an absolute dislocation of thought from place, will it be the end, not of the earth, but of our species.













## Biografías de los artistas Artists' biographies

### Colectivo Maski (Bogotá, 2005)

Conformado desde 2005 por Juan David Laserna, Camilo Ordóñez Robayo y Jairo Suárez, el Colectivo Maski ha servido de plataforma para el desarrollo de proyectos de creación que se nutren de la investigación documental y de campo, y abordan problemáticas relacionadas con la arquitectura moderna, la historia y la ciudad.

En los últimos años su práctica se ha visto atravesada por un fenómeno en el que los procesos económicos y las ideologías progresistas han moldeado la experiencia. De este modo, Maski ha propuesto una mirada desde la revisión de monumentos, espacios públicos dedicados al ocio o el tejido habitacional que define el paisaje y la prosperidad de los ciudadanos. Ya sea al fijarse en las salas de cine abandonadas, en los proyectos de vivienda, o en los emplazamientos conmemorativos, el trabajo del colectivo opera sobre la base de la memoria como una herramienta para examinar las contingencias propias del presente.

Su trabajo ha sido exhibido, entre otros, en *Bogotá: belleza y horror*, MAMBO, Bogotá, 2015; *Movimiento armónico simple*, Espacio Odeón, Bogotá, 2015; *La desilusión de la certeza o la ilusión de la incertidumbre*, Pabellón Artecámara, ARTBO, Bogotá, 2013; *Ninguna forma de vida es inevitable*, FLORA ars + natura, Bogotá, 2013; *Terreno Anhelado*, LA Galería, Bogotá, 2013 y Alianza Francesa, Bucaramanga, 2013; *El futuro del pasado*, Biblioteca Julio Pérez Ferrero, Cúcuta, 2012 y Museo de Arte de Pereira, Pereira, 2011; *We Took*, Espacio Odeón, Bogotá, 2011; *Cinema insostenible: ficción y museografía, tránsito y desaparición*, Cámara de Comercio de Medellín, Medellín, 2011, Museo de Bogotá y Galería Santafé, Bogotá, 2009, y Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, 2008; *Multiplex: Apto modelo y cuota inicial*, El Parqueadero / Banco de la República, Bogotá, 2010; *Casa de citas*, Museo de Antioquia, Medellín, 2009.

Sus trabajos hacen parte de las colecciones del Museo de Arte Miguel Urrutia, Banco de la República, en Bogotá y del Museo de Arte Contemporáneo de Pereira.

Formed in 2005 by Juan David Laserna, Camilo Ordóñez Robayo, and Jairo Suárez, Colectivo Maski has served as a platform for the development of creative projects that utilize documentary investigation and fieldwork to respond to questions of modern architecture, history, and the city.

In recent years, their practice has approached the issue of experience that is shaped by economic changes and progressive ideologies. For this reason, Maski works with concepts expressed through the alteration of public monuments, public entertainment spaces, or the web of housing that defines the wellbeing of a citizenry and their environment. Whether focused on housing developments, abandoned movie theaters, or commemorative sites, the collective uses memory as a tool for examining the contingencies of the present.

Their work has been exhibited in Bogotá: *Beauty and Horror*, MAMBO, Bogotá, 2015; *Simple Harmonic Movement*, Espacio Odeón, Bogotá, 2015; *The Disillusion of Certainty or the Illusion of Uncertainty*, Artecámara Pavilion, ARTBO, Bogotá, 2013; *No Way of Life Is Inevitable*, Flora ars + natura, Bogotá, 2013; *Land of Desire*, LA Galería, Bogotá, 2013, and *The French Alliance*, Bucaramanga, 2013; *The Future of the Past*, Julio Pérez Ferrero Library, Cúcuta, 2012, and *Pereira Museum of Art*, Pereira, 2011; *We Took*, Espacio Odeón, Bogotá, 2011; *Unsustainable Cinema: Fiction and Museography, Transit and Disappearance*, Medellín Chamber of Commerce, Medellín, 2011, Bogotá Museum and Santafé Gallery, Bogotá, 2009, and *Virgilio Barco Library*, Bogotá, 2008; *Multiplex: Model Apt. and Downpayment*, El Parquedero / Bank of the República, Bogotá, 2010; *Casa de citas*, Antioquia Museum, Medellín, 2009, among other places.

Their works are included in collections at the Miguel Urrutia Museum of Art for the Bank of the Republic in Bogotá and at the Museum of Contemporary Art in Pereira.

**Luis Camnitzer**  
(Lübeck, Alemania, 1937)

Artista uruguayo/alemán que reside en los Estados Unidos desde 1964. Es graduado en escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, donde también estudió Arquitectura. Fue profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes y es profesor emérito de la Universidad del Estado de Nueva York. Trabajó como curador de arte emergente en el Drawing Center de Nueva York, fue curador pedagógico de la 6a Bial de Mercosur, y asesor pedagógico de la Colección Patricia Phelps de Cisneros. En el presente es codirector del grupo Arte como Educación en Nueva York. Recibió dos becas Guggenheim (1961 y 1982), el Premio Frank Jewett Mather del College Art Association (2011) y la medalla Skowhegan (2012).

Desde 1964 es miembro honorario de la Academia de Florencia. Sus trabajos han sido expuestos en múltiples muestras internacionales, entre ellas representó a Uruguay en la Bial de Venecia (1988) y participó en la Bial del Museo Whitney (2000), en la Documenta XI (2002) y en varias Bienales de La Habana. Su obra está en las colecciones de más de cuarenta museos internacionales, entre ellos el Museo Nacional de Artes Visuales y el Museo de la Memoria en Montevideo, el Whitney Museum, Museum of Modern Art, Guggenheim Museum, el Museo del Barrio y el Metropolitan Museum en Nueva York, el Wiesbaden Museum, el Museo Reina Sofía en Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, y la Tate Gallery en Londres. El Museo Daros de Zúrich expuso una muestra antológica de su obra en 2010 que luego itineró por siete países.

El Museo Reina Sofía presentó una muestra retrospectiva suya en 2018. Entre sus libros se encuentran: *New Art of Cuba*, University of Texas Press; *Arte y pedagogía: La ética del poder*, Casa de América, Madrid; *Conceptual Art in Latin America:*



*Didactics of Liberation*, University of Texas Press (publicado en español por HUM, Montevideo, y CENDEAC, Murcia); *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, University of Texas Press; *De la Coca-Cola al Arte Boludo*, Metales Pesados, Santiago de Chile; *Arte Estado y no he estado*, HUM, Montevideo, y *Luis Camnitzer, Conversaciones* (con Alexander Alberro), Colección Cisneros, Nueva York. Su obra está representada por Alexander Gray Associates, Nueva York, y por Galería Parra y Romero, Madrid.

Camnitzer is a German-Uruguayan artist residing in the United States since 1964, and a graduate of the sculpture program at the National School of Fine Arts of the University of the Republic, where he also studied architecture. He was a professor at the National School of Fine Arts and is professor emeritus at the State University of New York. As a curator at the Drawing Center in New York he worked with emerging artists, was the educational curator for the 6th Mercosur Biennial, and educational advisor for the Patricia Phelps de Cisneros Collection. At present, he is codirector of the group Art as Education in New York. He has received two Guggenheim grants (1961 and 1982), the Frank Jewett Mather Award from the College Art Association (2011), and a Skowhegan medal (2012).

Since 1964, he has been an honorary member of the Florence Academy. His work has been exhibited in multiple international shows, among which are representing Uruguay in the Venice Biennale (1988), his participation in the Whitney Museum Biennial (2000) and in Documenta XI (2002), and various Havana Biennials. His work is in the collections of more than forty international museums, including the Museo Nacional de Artes Visuales and the Museo de la Memoria in Montevideo; the Whitney Museum of American Art, the Museum of Modern Art, the Guggenheim Museum, El Museo del Barrio, and the Metropolitan Museum of Art in New York; the Wiesbaden Museum; the Museo Reina Sofía in Madrid; the Museo de Arte Contemporáneo in Barcelona; and the Tate Gallery in London. The Daros Museum in Zurich held a retrospective of his work in 2010, which later travelled to seven countries, and the Reina Sofía Museum held a retrospective in 2018. Among his publications are: *New*

*Art of Cuba*, University of Texas Press; *Arte y pedagogía: La ética del poder*, Casa de América, Madrid; *Conceptual Art in Latin America: Didactics of Liberation*, University of Texas Press (published in Spanish by HUM, Montevideo, and CENDEAC, Murcia); *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, University of Texas Press; *De la Coca-Cola al Arte Boludo*, Metales Pesados, Santiago de Chile; *Arte Estado y no he estado*, HUM, Montevideo; and *Luis Camnitzer, Conversaciones* (with Alexander Alberro), Colección Cisneros, New York. His work is represented by Alexander Gray Associates, New York, and by Galería Parra y Romero, Madrid.

---

**Alia Farid**  
(Kuwait, 1985)

Artista kuwaití y puertorriqueña que trabaja en la intersección del arte, la arquitectura y la antropología urbana. Tiene una licenciatura en Bellas Artes de La Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico (Viejo San Juan), una maestría en Ciencias en Estudios Visuales del Programa de Artes Visuales en el MIT (Cambridge, MA) y una maestría en Artes en Estudios de Museos y Teoría Crítica del Programa de Estudios Independientes del MACBA (Barcelona). El proyecto más ambicioso de Farid hasta la fecha ha sido la curaduría del Pabellón de Kuwait en la XIV Exposición Internacional de Arquitectura que, a pesar de su presencia en la Biennale di Venezia, hizo hincapié en lo que la participación podría inducir localmente en un entorno impulsado por ideologías incongruentes con el pensamiento crítico y estético.

Ha completado residencias en Beta Local (San Juan, Puerto Rico); Casa Árabe en conjunto con la Fundación Delfina (Córdoba, España); Mathaf: Museo Árabe de Arte Moderno (Doha, Qatar); Iniciativa de Arte Davidoff (La Romana, República Dominicana); las Serpentine Galleries (Londres, Reino Unido); La Cité Internationale des Arts (París, Francia) y Marra.tein (Beirut, Líbano); la 32ª Bienal

de São Paulo; el 20° Festival de Arte Contemporáneo de SESC Pomépia y VideoBrasil; Fotonoviembre: XIV Festival Internacional de Tenerife; *Between Dig and Display*, Imane Farés Gallery (París, Francia). Participó en la *Gwangju Biennale* de 2018.

A Kuwaiti-Puerto Rican artist who works at the intersection of art, architecture, and urban anthropology, Farid has a bachelors in Fine Arts from the School of Plastic Arts of Puerto Rico (Old San Juan), a masters of science in Visual Studies from the Visual Arts Program at MIT (Cambridge, MA), and a masters of arts in Critical Theory and Museum Studies from the Independent Studies Program at MACBA (Barcelona). To date, the most ambitious project by Alia Farid has been the curation of the Kuwaiti Pavilion for the 14<sup>th</sup> International Architecture Exhibition, which, though presented at the Venice Biennale, highlighted what participation could have led to locally in an environment motivated by ideologies that are incongruent with critical and aesthetic thought.

She has completed residences in Beta Local (San Juan, Puerto Rico); Casa Árabe in conjunction with the Delfina Foundation (Córdoba, Spain); Mathaf: The Arab Museum of Modern Art (Doha, Qatar); the Davidoff Art Initiative (La Romana, Dominican Republic); the Serpentine Galleries (London, UK); Cité Internationale des Arts (Paris, France); and Marra.tein (Beirut, Lebanon); the 32nd São Paulo Bienal; the 20<sup>th</sup> SESC Pomépia and VideoBrasil Contemporary Art Festival; Fotonoviembre: 14<sup>th</sup> International Festival of Tenerife; *Between Dig and Display*, Imane Farés Gallery (Paris, France). She participated in the 2018 Gwangju Biennial.

---

### Rivane Neuenschwander

(Belo Horizonte, Brasil, 1967)

Neuenschwander es una de las artistas conceptuales más conocidas de Brasil. Frecuentemente emplea un marco de referencia y materiales sencillos (papel de arroz comido por hormigas, polvo de coco, especies molidas) para transmitir ideas complejas. Pone a prueba sus hipótesis varias veces

permitiendo que su tema determine su propia evolución. Neuenschwander explora la lógica oculta, y a menudo caótica, de la naturaleza, y crea un cuerpo de trabajo diverso e íntimo que mapea y traza este terreno en evolución.

Algunas exposiciones individuales incluyen: *Historias Secundarias*, SPACE, Linda Pace Foundation, Texas, Estados Unidos (2016); *El nombre del miedo*, Museu de Arte do Rio, Río de Janeiro, Brasil (2016); *Comisiones para niños 2015: Rivane Neuenschwander*, Whitechapel Gallery, Londres, Inglaterra (2015); *Rivane Neuenschwander: mal-entendidos*, Museo de Arte Moderno, São Paulo, Brasil (2014); *Miércoles de Ceniza/Epílogo*, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, Estados Unidos (2014); *POST – El Orden y el Método*, Kunsthal Charlottenborg, Copenhage, Dinamarca (2013); *La Espiral y el Cuadrado. Ejercicios de traducibilidad*, Trondheim Kunstmuseum, Trondheim, Noruega (2012) y *Series de Miércoles*, Kadist Art Foundation, San Francisco, Estados Unidos (2012).

En 2010 realizó una retrospectiva *mid-career* titulada *Un día como otro cualquiera*, que inició en el New Museum de Nueva York e itineró al Mildred Kemper Art Museum (Saint Louis, 2010), al Miami Art Museum (Miami, 2011) y al Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2011).

Algunas exposiciones colectivas recientes incluyen: *Prospecto New Orleans*, Nueva Orleans, Estados Unidos (2017); *Alfabeto comestible*, Hamburger Kunsthalle, Alemania (2017); *Enredado: Hilos y haceres*, Turner Contemporary, Margate, Inglaterra (2017); *Mundos de vida*, Fondazione Sandretto Rebaudengo, Turín, Italia (2017); *Punto de Partida*, Coppel Collection, Fundación Banco Santander, Madrid, España (2017); *AHORA*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, Escocia (2017); *Mundos Flotantes*, Bienal de Lyon, Lyon, Francia (2017); *Abstracto/Objeto*, Art Institute of Chicago,

Chicago, Estados Unidos (2016); *Por aqui tudo é novo...* (*Por aquí todo es nuevo...*), Instituto Inhotim, Belo Horizonte, Brasil (2016); *Películas y videos de artistas de la colección Itaú Cultural*, Ibero Camargo, Porto Alegre, Brasil (2015); *Zé Carioca, Fernando Lindote e Los Amigos*, Museu de Arte do Rio, Río de Janeiro, Brasil (2015); *Bajo el mismo sol: arte de América Latina hoy*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos, itinerancia al Museo de Arte Moderno de São Paulo, São Paulo, Brasil, South London Gallery, Londres y Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Ciudad de México; México (2015-2016); *Después de Babel*, Moderna Museet, Estocolmo, Suecia (2015); *Imágenes moviéndose hacia el espacio*, Tate St Ives, Cornwall, Reino Unido (2015); *Nuevas formas de no hacer*, Kunsthalle Wien, Viena, Austria (2014); *Permiso para ser global*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Estados Unidos (2013-2014); *Imagina Brasil*, Astrup Fearnley Museet, Oslo, Noruega (2013); *Homebodies*, Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago, Estados Unidos (2013); *Circuitos cruzados: el Centre Pompidou se encuentra con el MAM*, MAM-SP Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil (2013); *Lluvias dispersas – Formas del clima*, The Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Alemania (2013), *Naturalmente sí. Como el arte salva al mundo*, Gemeentemuseum, La Haya, Países Bajos (2013).

La obra de Neuenschwander se incluye en colecciones prominentes internacionales como las de Tate Modern, Londres; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona; Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Río de Janeiro; Centre Pompidou, París; Colección Thyssen Bornemisza, Viena; The Museum of Modern Art, Nueva York; Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Brumadinho; Walker Art Center, Minneapolis; Fundación Jumex, Ciudad de México.

Neuenschwander is one of Brazil's most recognized conceptual artists. She frequently employs simple materials and frames of reference (rice paper eaten by ants, powdered coconut, ground spice) to transmit complex ideas. She tests her hypotheses multiple times, allowing a theme to determine its own evolution. Neuenschwander explores the often chaotic hidden logic of nature, and she creates a diverse and intimate body of work that maps and traces the landscape of an evolution.

Selected solo exhibitions include: *Secondary Stories*, SPACE, Linda Pace Foundation, Texas, United States (2016); *The Name of Fear*, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brazil (2016); *Children's Commission 2015: Rivane Neuenschwander*, Whitechapel Gallery, London, England (2015); *Rivane Neuenschwander: Misunderstandings*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brazil (2014); *Ash Wednesday/Epilogue*, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, United States (2014); *POST—The Order and The Method*, Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen, Denmark (2013); *The Spiral and the Square: Exercises in Translatability*, Trondheim Kunstmuseum, Trondheim, Norway (2012); and *Wednesday Series*, Kadist Art Foundation, San Francisco, United States (2012).

In 2010 a midcareer retrospective entitled *A Day Like Any Other* began in New York at the New Museum and travelled to the Mildred Kemper Art Museum (Saint Louis, 2010), the Miami Art Museum (Miami, 2011), and the Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2011).

Some recent group exhibitions include *Prospect New Orleans*, New Orleans (2017); *Edible Alphabet*, Hamburger Kunsthalle, Germany (2017); *Entangled: Threads and Making*, Turner Contemporary, Margate, England (2017); *Life Worlds*, Fondazione Sandretto Rebaudengo, Turin, Italy (2017); *Starting Point*, Coppel Collection, Santander Bank Foundation, Madrid, Spain (2017); *NOW*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, Scotland (2017); *Floating Worlds*, Bienal de Lyon, Lyons, France (2017); *Abstract/Object*, Art Institute of Chicago, Chicago, (2016); *Por aqui tudo é novo...* (*Around Here Everything is New...*), Instituto Inhotim, Belo Horizonte, Brazil (2016); *Films and Videos by Artists in the Itaú Cultural Collection*, Ibero Camargo, Porto Alegre, Brazil (2015); *Zé Carioca, Fernando Lindote and Los Amigos*, Museu de Arte do Rio, Río de Janeiro, Brazil (2015); *Under the Same Sun: Art from*

*Latin America Today*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, travelled to Museo de Arte Moderno de São Paulo, São Paulo, Brazil, South London Gallery, London and Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico (2015–16); *After Babel*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden (2015); *Images Moving Out onto Space*, Tate St Ives, Cornwall, United Kingdom (2015); *New Ways Not To Do*, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria (2014); *Permission to Be Global*, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, United States (2013–14); *Imagine Brazil*, Astrup Fearnley Museet, Oslo, Norway (2013); *Homebodies*, Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago, United States (2013); *Crossed Circuits: Centre Pompidou Meets MAM*, MAM-SP Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brazil (2013); *Scattered Showers—Forms of Weather*, The Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Germany (2013); *Yes Naturally: How Art Saves the World*, Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands (2013).

Neuenschwander's work is included in prominent international collections, including the Tate Modern, London; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona; Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Centre Pompidou, Paris; Thyssen Bornemisza Collection, Vienna; The Museum of Modern Art, New York; Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Brumadinho; Walker Art Center, Minneapolis; Fundación Jumex, México City.

---

## Delcy Morelos

(Tierralta, Colombia, 1967)

Ha dedicado su carrera artística a elaborar, mediante el tratamiento de la sustancia y la materialidad pictórica, una sutil reflexión sobre nociones relativas al color y sus medios: el cuerpo, la piel, la raza, la violencia, la emoción.

Tiene estudios de la Escuela de Bellas Artes de Cartagena. Expone individualmente desde 1990. Ha obtenido distinciones como el Primer Premio en el Salón de Arte Joven de la Universidad Jorge Tadeo

Lozano, en Cartagena, y el Primer Premio en el Salón de Arte Joven de Bogotá, Colombia, 1994.

Entre sus exhibiciones individuales están: *Inner Earth*, en Röda Sten Konsthall, Gotemburgo, Suecia (2018); *La sombra terrestre*, Fundación Fuga, Bogotá (2015); *La doble negación*, Alonso Garcés Galería, Bogotá (2014), y otras en Gertrude Contemporary Gallery, Australia (2014); L'apartement 22, Rabat, Marruecos (2012); Museo de Arte Moderno de Barranquilla (2006); Gt Gallery, Flax Art Studios Residence Program, Belfast, Norte de Irlanda (2006), y la Academia Superior de Artes de Bogotá, Galería Santa Fe, Bogotá (2004).

Ha participado en importantes exposiciones colectivas, como la XI Bienal de Monterrey; la 7ª Bienal do Mercosul: Grito e Escuta, Brasil (2009); Mde07 espacios de hospitalidad, Medellín (2007); ES2002 Tijuana/II Bienal Internacional, Centro Cultural Tijuana Cecut, Tijuana, México, (2002); VI Bienal de La Habana, Cuba (1997).

Delcy Morelos has dedicated her artistic career to creating a subtle reflection on relative notions of color and their contexts—the body, skin, race, violence, emotion—through the treatment of pictorial substance and materiality.

She received her education at the Cartagena School of Fine Arts. She has been exhibiting her work in solo shows since 1990. She has received distinctions such as the First Prize in the Young Artist Salon from Jorge Tadeo Lozano University in Cartagena, and the First Prize in the Young Artist Salon in Bogotá, Colombia, 1994.

Her solo exhibitions include: *Inner Earth*, in Röda Sten Konsthall, Gothenburg, Sweden (2018); *The Terrestrial Shadow*, Fundación Fuga, Bogotá (2015); *The Double Negative*, Alonso Garcés Galería, Bogotá (2014); and others in Gertrude Contemporary Gallery, Australia (2014); L'apartement 22, Rabat, Morocco (2012); Museo de Arte Moderno of Barranquilla, Colombia (2006); Gt Gallery, Flax Art Studios Residence Program, Belfast, Northern



Ireland (2006), and the Academia Superior de Artes of Bogotá, Galería Santa Fe, Bogotá (2004).

She has participated in important group shows including the Monterrey Biennial XI; the 7th Mercosul Biennial: Screaming and Listening, Brazil (2009); MDE07 Hospitality Spaces, Medellín (2007); ES2002 Tijuana/2nd International Biennial, Centro Cultural Tijuana Cecut, Tijuana, Mexico, (2002); and the 6th Havana Biennial, Cuba (1997).

**Luis Camnitzer**  
Artista-educador  
Artist-educator

---

**Ana Luz**  
Curadora independiente y diseñadora gráfica  
Independent curator and graphic designer

---

**Dominique Rodríguez Dalvard**  
Periodista y especialista en temas culturales  
Journalist, and arts and culture specialist

---

**Claudia Segura**  
Directora y curadora en jefe de NC-arte, Bogotá  
Chief curator at NC-arte, Bogotá

---

**Julia Roldán**  
Investigadora independiente, gestora cultural y pro-  
ductora de contenidos de proyectos culturales  
Independent researcher, cultural manager, and content  
writer in arts and culture

---

**Mariangela Méndez**  
Curadora del Röda Sten Konsthall, Gotemburgo,  
Suecia  
Chief curator at Röda Sten Konsthall, Gothenburg,  
Sweden

---

**Ana Cristina Ayala R.**  
Periodista cultural y documentalista  
Cultural journalist and documentalist

Este catálogo se imprimió en el mes de abril de 2019 en Bogotá.  
Se montó con la fuente tipográfica Agipo de Radim Peško

This catalogue was printed in April 2019 in Bogotá. All texts set  
in Agipo by Radim Peško

pág.	contenido	autor
3	<b>Proyecto educativo</b>	
8	<b>Mediar desde la acción</b>	Caridad Botella Lorenzo
18	<b>Estar juntos para ser escuchados</b> <b>Un repertorio sobre el Encuentro de mediación ;Así somos!</b>	Yuly Riaño
22	<b>Dispositivos de mediación</b>	Juan Sebastián Bernal
26	<b>TABLERO</b>	Caridad Botella Lorenzo
49	<b>NC-LAB</b>	
50	<b>NC-LAB 2018</b> <b>Proceso y pensamiento creativo. La continuidad de un laboratorio en pleno estado de efervescencia</b>	Caridad Botella Lorenzo
58	<b>Lo anfibio y lo transitorio en un Grupo de estudio</b>	Tatiana Benavides Reinel
60	<b>Ser observadora</b>	Luz Helena Carvajal Bautista
64	<b>Un mundo en construcción</b>	Pablo Martínez
66	<b>Experiencia en el NC-LAB 2018:</b> <b>Punto de encuentro para la reflexión y la reorganización de ideas</b>	Marielsa Castro





NC-arte  
**Proyecto educativo**  
+  
**NC-LAB**  
2018





NO-arte



Proyecto educativo



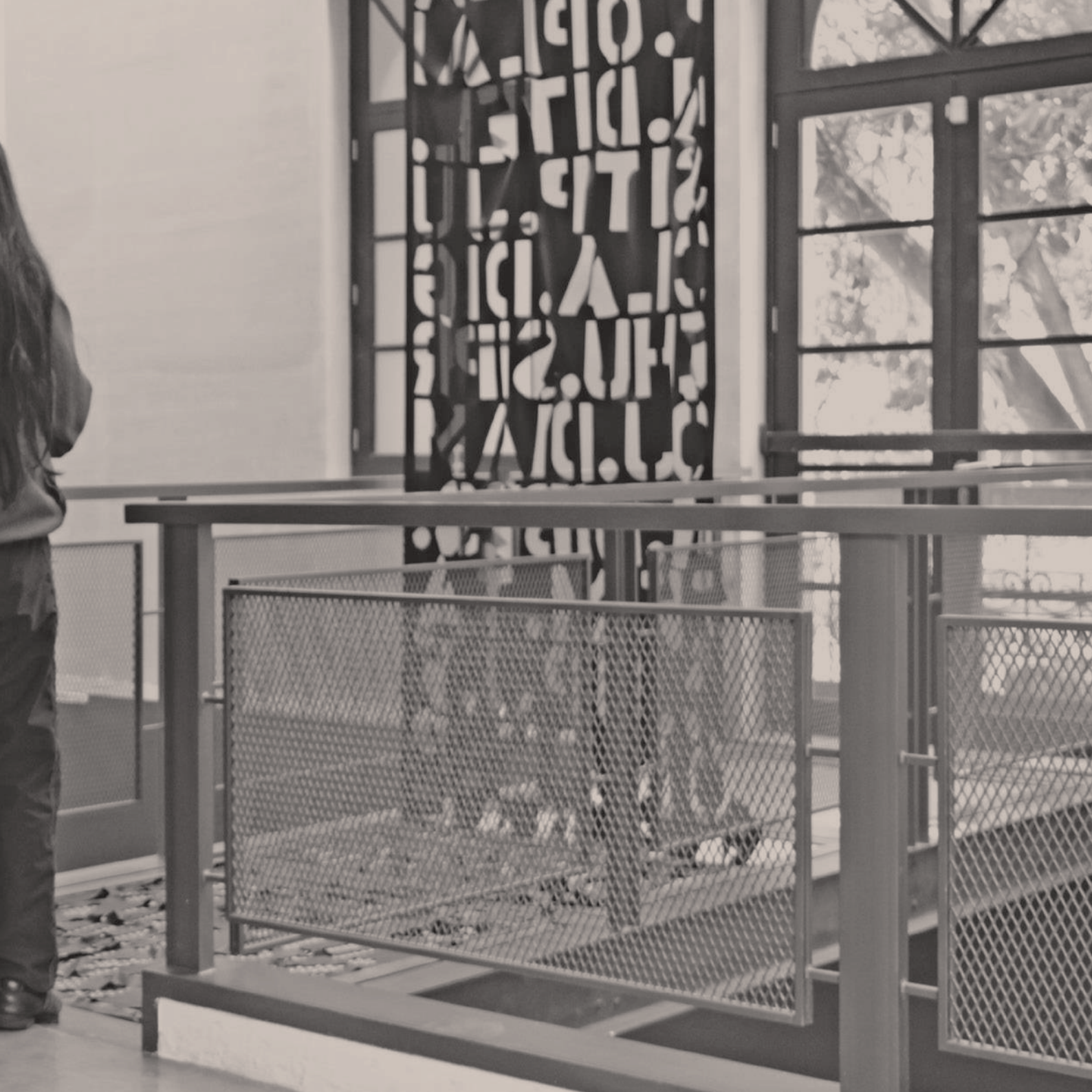














## Mediar desde la acción

*Las personas con pasiones intensas, que logran grandes  
hazañas, que poseen sentimientos fuertes,  
mentes geniales y una personalidad firme,  
rara vez surgen de niños y niñas buenos.*

Lev Vygotsky

Gran parte de lo acontecido en el 2018 comenzó a gestarse el año anterior. No solo en términos curatoriales, también en cuanto a las prácticas pedagógicas y de mediación. Durante el 2017, el grupo de personas que conforman esta institución se sentó a soñar y a esbozar un ambicioso proyecto expositivo dedicado a profundizar en la relación entre arte y educación, y cómo se pone de manifiesto en una serie de prácticas artísticas a nivel nacional e internacional.

Pensamos una exposición que durante medio año sería constante, pero cambiante, y que transitaría por una generosa cantidad de ideas y conceptos como, por ejemplo, *registro, memoria, permanencia, categoría, asignatura, conocimiento, adoctrinamiento y futuros posibles*, entre muchos otros. Nuestro pensamiento poético se disparó buscando títulos sugestivos —como *oráculo* o *fósil*— para cada bloque expositivo. Durante unos meses funcionamos como un colectivo independiente investigando las posibilidades de una curaduría pedagógica. Muy al comienzo de lo que se constituyó como un grupo de estudio interno nos dimos cuenta de que toda institución tiene su techo y sus limitaciones, así que nuestro plan se convirtió en un delirio sobre papel que, aunque fallido, fue la semilla de lo que llegaría a ser el espíritu del Proyecto educativo en el 2018.

A pesar de tener que soltar una exposición que era casi un *museo imaginado*, el 2018 fue, paradójicamente, el año en el que muchos sueños de mediación se hicieron realidad. Este año tuvimos la oportunidad —a veces controversial— de darle la palabra y el espacio a la gente que nos visita, ya sea como público regular o como estudiantes asistentes

a algún taller. Este año el público pudo habitar, intervenir y recorrer la mayoría de las exposiciones desde dentro, sin ningún tipo de distancia. El cuerpo, la voz, la autoconciencia y el deseo de cambio fueron los protagonistas de un año que tocó profundamente nuestra forma de poner en práctica la mediación y, sobre todo, nuestra forma de trabajar con el público.

Visto en perspectiva, lo más importante de este impulso colectivo fue el establecer una especial atención a aspectos relacionados con la educación, como trasfondo entretejido en el tema curatorial del año: *Adoctrinamiento y futuros posibles*. ¿Desde qué lugar se sueñan los futuros posibles? ¿Qué significa “adoctrinamiento”? ¿Es siempre negativo o podemos llegar a entenderlo, en ocasiones, como algo positivo, sin resignación? ¿Cómo llevar a cabo formas de resistencia pacíficas y cotidianas que nos ayuden a forjar futuros distintos? ¿De qué aspectos de nuestra vida podemos ser más conscientes para empoderarnos de cara a las distintas formas de adoctrinamiento tan enraizadas en nuestra cultura y forma de vida? ¿Qué cara tienen nuestros miedos de la infancia? ¿De dónde vienen nuestros miedos actuales? ¿Son los saberes ancestrales una alternativa real al conocimiento colonial? ¿Hay algún conocimiento que sea completamente objetivo? ¿Por qué hay tanta necesidad de objetividad a la hora de valorar un conocimiento? Estas y muchas preguntas más han recorrido y permeado los *Talleres NC* y otros programas como *Acompañamientos*, *Muestra Abierta*, *Dispositivos de Mediación y Equipaje para encontrar*, entre otros, que hemos llevado a cabo a lo largo del año con motivo de las exposiciones *Falto de palabra*, de Luis Camnitzer y el Colectivo Maski; *Formas caídas*, de Alia Farid; *Alegoría del miedo / Bogotá*, de Rivane Neuenschwander, y *Enie*, de Delcy Morelos.

Este año, además, hemos seguido desarrollando programas independientes a las exposiciones que

nos permiten desarrollar el trabajo del Proyecto educativo en torno a temas que queremos investigar y que tienen una resonancia en el campo de la mediación y la educación artística a nivel local, nacional e internacional, como el NC-LAB, TABLERO o *¡Así somos!*, sobre los que se escribirá aquí y en otros textos de esta sección.

*Falto de palabra* supuso la primera provocación del año; fue una invitación a renombrar como acto de libertad y a cuestionar las estructuras dadas por el contexto urbano que nos afectan constantemente como ciudadanos. En el primer piso de NC-arte, una gran estructura de tubos amarillos como los del sistema de transporte bogotano, Transmilenio, hacía referencia implícita al ágora griega como lugar donde sucede el debate entre ciudadanos en una democracia. Esta instalación del Colectivo Maski nos permitió abordar temas como la (in)conformidad ante el adoctrinamiento del cuerpo y de los contextos de interacción ciudadana, o entender la urbe como una utopía fallida, heredera de todas las malas prácticas del pasado que sigue forjando errores proyectados, inevitablemente, hacia el futuro.

En esta exposición fue determinante la mediación, por el hecho de que la pieza se hizo transitable, tanto que supuso una controversia al interior de NC-arte: el público podía subirse, treparla hasta donde diera la osadía y las medidas de seguridad y supervisión por parte de Andrea, nuestra guarda, y Juan Sebastián, nuestro mediador. Este mismo gesto puso de relieve los límites entre las posibilidades, las normas y la obediencia que la misma pieza evocaba. El uso de la pieza hizo que la estructura se fuera doblando y deformando con el paso del tiempo y el peso de las personas, lo que vino a simbolizar el fracaso del sistema que la pieza misma citaba.

Como parte de nuestro compromiso con la comunidad docente, el Colectivo Maski lideró un *Acompañamiento*, para docentes y otros









interesados, en el que nos invitaron a retar su estructura, a intervenirla con cinta, superponiendo una maraña de esculturas efímeras y a jugar con la idea del absurdo para poner de manifiesto la resignación que adoptamos colectivamente en la ciudad. En el corazón de la instalación de Maski tuvo lugar una sesión de nuestro programa de lectura, *Encuentos*, para niños y niñas de jardines infantiles del barrio, en la que la experta en literatura infantil Alejandra Gáfaró leyó un libro sobre mamás que recorren la ciudad durante sus ocupados días, e invitó a los niños y niñas a imaginarse lo que verían desde la ventana del autobús al pasar por la ciudad.

En el segundo piso, una serie de dispositivos pensados en conjunto con el artista Luis Camnitzer, ponía de manifiesto la necesidad de aprender a renombrar como acto de libertad, explicando a su vez el acto de nombrar como algo “violento” que se nos impone sin pasar por el ejercicio de cuestionarnos por qué las cosas se llaman como se llaman o cómo, si no, podrían llamarse. Toda esta reflexión en torno al renombramiento y los pasos que nos guían a llegar hasta el acto de renombrar —ese ejercicio de extrañamiento que los niños llevan incorporado y que a los adultos nos cuesta tanto— fue una gran excusa para imaginar nuevas palabras y nuevos usos, absurdos, para objetos cotidianos, e incluso nuevas identidades para aquellos que siempre soñaron cambiar de nombre. El renombrar ha sido también una de las ideas que han atravesado los talleres de todo el año, al volverse, muy rápidamente, herramienta fundamental en el kit de recursos para la creación de futuros posibles.

Las dos exposiciones que siguieron en el año posibilitaron la idea de adentrarse en las instalaciones de las artistas Alia Farid y Rivane Neuenschwander, creando una suerte de escenografías pedagógicas para ser vividas, experimentadas, (re)corridas y utilizadas, especialmente por una cantidad de niños y niñas que normalmente van de la mano

de sus cuidadores con la instrucción de “no tocar”. Fueron dos exposiciones en las que el cuerpo como herramienta de mediación y como generador de conocimiento tuvo un papel protagónico.

Alia Farid, en su exposición *Formas caídas*, nos brindó la posibilidad de habitar el espacio desde el discurso mismo de la obra. Planteando un espacio híbrido —de difícil definición y que jugaba con la estética y elementos de los lugares de oración musulmanes, hacía también referencia a otros no-lugares como, por ejemplo, el gimnasio—, la artista trajo a colación la relación entre el adoctrinamiento y las estructuras de poder materializadas en la arquitectura, pero también la fragilidad y obsolescencia de las mismas. La mediación ahondó, sobre todo, en la idea del adoctrinamiento, nos hizo reflexionar acerca de lo que nos oprime o, por el contrario, nos guía, y en cómo crear nuestras propias herramientas y posibilidades de resistencia, manifestación o desobediencia.

A través de su trabajo, Farid dio la palabra a los visitantes para manifestarse desde el *Escenario para cualquier revolución*: sobre la plataforma se entonaron canciones de protesta, manifiestos, poemas, gestos o silencios de resistencia. Estas intervenciones fueron puestas en escena desde el cuerpo y la presencia en una exposición hecha para ser activada por la gente.

*Formas caídas* fue escenario de nuestro programa *Muestra Abierta*, en el que se trabaja con docentes de universidades para generar un corto programa de formación a estudiantes en el que se revisan posibles acercamientos a la mediación con el objetivo de que intervengan el espacio con un proyecto expositivo de un día. En esta ocasión trabajamos con Beatriz Eugenia Díaz, docente de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad El Bosque, quien trajo estudiantes de Arte Sonoro y Proyecto de Grado. Las intervenciones se abordaron desde el

sonido y el cuerpo, bajo un espíritu de búsqueda de lo opuesto como gesto de inconformidad permanente. Durante esta exposición pudimos poner en práctica la *Media Visita*, un programa con el que recibimos al público en sala para hacer un corto recorrido seguido de un ejercicio. En este caso el público pudo escribir su manifiesto o acto de resistencia y leerlo con el micrófono sobre el escenario.

Los niños y niñas que pudieron venir a NC-arte, tuvieron la oportunidad de entrar a un espacio de exposiciones que les invitó al juego, a interactuar y ser parte de las obras sin casi distancia alguna. Para la exposición *Alegoría del miedo / Bogotá* esta interacción cobró un sentido especial. La exposición de la artista brasileña Rivane Neuenschwander comenzó a desarrollarse desde el Proyecto educativo meses antes de la inauguración. En su trabajo, la artista pone en marcha procesos artísticos que le apuntan a la transformación social. En este caso, su propuesta para NC-arte nos llevó a realizar talleres en cuatro instituciones educativas (Colegio Distrital Policarpa Salavarrieta, Colegio San Bartolomé de la Merced, Internado de niñas Religiosas María Inmaculada y Colegio Los Nogales).

En cada taller ahondamos en los miedos de los niños y niñas y les ayudamos a crear su propia capa de protección contra esos miedos. El artista Santiago Parada estuvo a cargo de los talleres interpretando a un personaje que sirvió de detonante para que los niños y niñas pudieran exorcizar sus miedos y combatirlos con sus capas de protección. Para nosotros fue importante trabajar con los niños y niñas en sus propios colegios, pues generalmente son ellos los que vienen aquí. Estos talleres generaron la materia prima sobre la que la artista creó las imágenes, la pieza sonora y la arquitectura de la exposición, que en conjunto formaban una experiencia inmersiva. Sobre retroproyectores de acetatos, el público pudo jugar con palabras e imágenes de monstruos, animales terroríficos o fantasmas,

para proyectar sus propios miedos sobre paredes o sábanas blancas. La pieza en sí fue un dispositivo de mediación.

Durante esta muestra se creó el *Diccionario de miedos*, herramienta de la que el público podía disponer en sala como parte de una mediación no invasiva que buscaba detonar una conexión no necesariamente escolar, sin necesidad de explicar la exposición. Además, organizamos un *Ciclo de cine* en el que mostramos varias películas que, de una u otra forma, abordan temas relacionados con el monstruo, el miedo, el fantasma, como, por ejemplo, *Nosferatu*, de Werner Herzog (1977); *El Laberinto del fauno*, de Guillermo del Toro (2007), o *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice (1977).

En el contexto de las curadurías del año, se hizo especial énfasis en cuestiones relacionadas con aprendizaje, educación y conocimiento, entre otras cosas; el tema *Adoctrinamiento y futuros posibles* generó varias preguntas: ¿Cómo entendemos el adoctrinamiento dentro del aprendizaje? ¿Cómo nutrir la educación con prácticas menos adoctrinantes? ¿Es necesario el adoctrinamiento en la educación? ¿Son la educación y el conocimiento armas para combatir el adoctrinamiento? La exposición que cerró el 2018 arrojó otras preguntas: ¿Qué lugar ocupa el conocimiento ancestral indígena dentro de nuestra mente occidentalizada por la educación heredada de la modernidad? ¿Podemos convivir con ambos saberes y ser consecuentes con nuestra consciencia? La exposición *Enie*, de Delcy Morelos, condensa estas preocupaciones en un homenaje a los saberes ancestrales de las culturas indígenas, a las manos femeninas que endulzan la tierra como fuente de vida, a la tierra misma como metáfora del conocimiento.

Esta exposición, que conectó arte y culturas ancestrales, fue un reto intercultural que, como cierre, materializó de una manera simbólica varios de los

procesos que vivimos desde dentro de la institución como ente, pero también como personas que la conforman. Al ser una exposición viva, compuesta por materia orgánica, supuso una confrontación con nuestras propias ideas, y un retorno a la confianza en la ciencia y en los saberes intuitivos, tradicionales y ancestrales, cuestionando la necesidad de elegir entre uno y otro. Precisamente, la editora Catalina Vargas, junto con Marcela Yucuna, lideraron un *Acompañamiento* en el que se habló, partiendo de la lectura de diferentes textos, de la relación entre arte y conocimiento indígena, entre la tierra, el conocimiento ancestral y el occidental, planteando la distancia y cercanía que hay entre dos formas de ver y entender el mundo.

Al explicar cómo entendemos la mediación desde el Proyecto educativo siempre mencionamos que las exposiciones son una excusa, un detonante para hablar de distintos temas. Este año el programa expositivo de NC-arte ha sido el punto de partida para generar acción. Acción entendida de muchas formas, no solo como algo que involucra el cuerpo y la voluntad, sino como un llamado a incorporar la palabra misma. Este espíritu ha permeado la segunda edición del *Equipaje para encontrar...* kit de mediación portátil que conceptualmente depende de las exposiciones, aunque no requiere de visitarlas. Invitados por fundaciones, colegios o museos, como la Fundación Proyecto de Vida o el MAMB de Barranquilla, llevamos una serie de ejercicios a los niños y niñas en situación de vulnerabilidad, con la intención de detonar el pensamiento creativo a través del juego y la co-creación.

Siguiendo el impulso cada vez más fuerte de años anteriores, hemos continuado desarrollando programas independientes —en los que se profundizará en esta sección— que, en ocasiones, nos llevan a trabajar por fuera de NC-arte. Este año se llevó a cabo la tercera edición del NC-LAB, Laboratorio de pensamiento creativo, hemos seguido ampliando

TABLERO, *Archivo virtual sobre arte y educación*, no solo en cuanto a cantidad de contribuciones que son parte del archivo, sino en cuanto a instituciones aliadas, dándole la bienvenida al MUAC de Ciudad de México.

También se llevaron a cabo dos encuentros de *¡Así somos!*, red de mediación que co-fundamos el año pasado con el MAC de Bogotá. Además, nos invitaron a realizar Talleres en la FILBO (Feria del Libro de Bogotá), dentro del pabellón de la Fundación Rafael Pombo, donde pudimos trabajar con al menos doscientos niños y niñas de colegios del distrito a los que generalmente no les es fácil llegar a NC-arte.

Para finalizar el año fuimos invitados al *Tercer Encuentro de Pedagogías Empáticas. Extitución y desorden*, en Ciudad de México, organizado en red con distintas instituciones y colectivos unidos por el trabajo en torno al arte, la educación y la mediación. Allí realizamos un taller para los artistas residentes de SOMA, que nos volvió a demostrar que hay tantas formas de compartir un conocimiento como personas. Recogiendo esta idea como punto final del recorrido general de lo que ha sido el trabajo del Proyecto educativo en el 2018, termino con la frase de Luis Camnitzer que nos ha acompañado durante todo el año en la fachada de nuestra sede: “El museo son ustedes. Nosotros somos la oficina”. Bajo este lema temporal hemos llamado a la resistencia, al movimiento, al cambio y a la autoconciencia. Esperamos seguir expandiendo nuestras prácticas en el año 2019; estamos preparados para afrontar todos sus retos.

Por último, ya que ha sido el año de los diccionarios como herramienta de mediación, hemos compilado una lista de palabras que, ya sea por innovadoras, provocadoras o por constantes, han sido clave durante todo este año. Esta es otra forma de explicar el año 2019 para el Proyecto educativo de NC-arte:

Apropiación  
Comida  
Compartir  
Comportamientos  
Cuerpo emocional  
Cuerpo intelectual  
Cuerpo sensible  
Desmaterialización  
Desobediencia  
Dispositivo de mediación  
Disruptivo  
Empatía  
Escucha  
Espejo  
Extitución  
Extrañamiento  
Fantasía  
Ficción  
Figuras retóricas  
Frustración  
Grupo de estudio  
Imaginación  
Institucionalidad  
Introspección  
Juego  
Limitaciones  
Local-Entorno  
Manifestación  
Mediación performática  
Memoria  
Pensamiento poético  
Precario  
Proceso  
Proyección  
Psicodrama  
Psicoanálisis  
Registro  
Resignación  
Resistencia  
Rol  
Sociometría  
Trabajo en red

Trabajo horizontal Simbiosis  
Tradicón  
Transformación  
Transición  
Utopías  
Visibilización









**Estar juntos para ser escuchados**  
**Un repertorio sobre el Encuentro de mediación**  
**¡Así somos!**

*We're just two lost souls*  
*Swimming in a fish bowl*  
*Year after year*  
*Running over the same old ground*  
*What have we found?*

*Wish You Were Here*  
 Pink Floyd

---

**Al lector**

Un encuentro entre personas es más que un instante de tiempo, es más que solo un hoy que en minutos se convierte en pasado. Estar juntos es estar presentes, cercanos unos a otros. Conversar es una alternativa, oír nuestras voces es otra o guardar silencio. En unos segundos los sonidos traen historias de experiencias, reflexiones y emociones de los sujetos que allí se congregan, a quienes hemos venido llamando *mediadores*.

Estar juntos nos autoriza a conocernos, tomarnos un café, comer galletas, pensar en algo para compartir con el otro con el que nos encontraremos y pensar en conjunto sobre lo que consideramos *mediación*.

Las tres ocasiones en las que nos hemos reunido en torno al tema de la mediación, con otros mediadores y mediadoras, nos han permitido comprenderla como una práctica que aborda varios terrenos, colinda con distintas voces, discursos y presencias que se entrecruzan en el momento del encuentro entre un mediador y el público.

---

**¡Así somos! Más de setecientos minutos entre espacios**

El año pasado, por un interés conjunto entre nosotros y el área educativa del MAC, Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, decidimos asumirlo como “secuaces” para pensar, soñar y llevar a cabo

un encuentro de mediación. Algunos *skypes*, varias llamadas telefónicas y una historia de correos sirvieron para fantasear y fraguar ideas de un posible encuentro. ¿Por qué no destinar un tiempo para conocernos y comprender cómo cada uno denomina y entiende la mediación? Algunas de las ideas que cruzamos tenían que ver con invitar a toda institución que realice procesos de mediación cultural (sabiendo que algunas de ellas no los denominan así), hacer cada año un encuentro variando el lugar entre las instituciones participantes para crear un espacio de trabajo colaborativo e indagar el tema de conversación desde los acuerdos de cada sesión.

*¡Así somos! Una jornada de intercambio, diálogo y taller* fue el punto de partida para percatarnos de quiénes estamos en las instituciones museísticas y culturales de Bogotá. Compartir nuestras experiencias en formato PechaKucha (diez minutos de presentación y diez minutos de preguntas), sirvió para comprender las propuestas de mediación de cada una de las instituciones invitadas, y para profundizar en el papel de los departamentos educativos, las dinámicas de la educación informal que surgen en estos espacios, los diferentes roles de quienes hacen parte de los equipos, las visiones en torno a la mediación cultural y el papel del mediador. Tras un día completo de prestarnos atención, convenimos una posible fecha para volvernos a ver y una excusa que nos sirviera para hablar y continuar con esta relación que hasta ahora iniciaba para unos y para otros.

Las relaciones pueden ser de corto, mediano o largo plazo, *¡Así somos!* es más que una aproximación, quiere ser un vínculo a largo plazo entre personas, instituciones y maneras de pensar. Por eso *¡Así somos 2! Experiencias para compartir*, como segundo encuentro, fue un espacio que desde la práctica propuso un acercamiento a las diferentes metodologías de mediación de los espacios participantes. El Museo Nacional de Colombia fue el lugar que

albergó esta segunda cita entre los que nos estábamos conociendo. Cada *antojo* (como denominamos a las presentaciones o microtalleres que cada invitado propuso) sumó a las formas de compartir las propuestas de mediación y a las estrategias de cada institución para invitar a participar a los públicos.

Doce horas de estar con otros pueden ser un poco más de setecientos veinte minutos de caminar entre espacios, sentarnos en diferentes sillas, dejarnos alumbrar por distintas luces, puede ser también una reunión no convencional de esferas luminosas posicionadas en lugares opuestos, pero vinculados por órbitas invisibles. *¡Así somos 3! Itinerarios, cartas y constelaciones*, propuso construir en conjunto puntos de vista comunes y no comunes sobre lo que entendemos por el quehacer de un mediador, desde la experiencia particular de cada institución.

Una visita-taller, denominada *Astronomía sin luz y sin palabras* fue el comienzo del itinerario de una mañana en el Planetario de Bogotá. Una carta redactada en máximo doscientas cincuenta palabras dirigida a los públicos respondiendo a una o a varias de las siguientes preguntas: ¿Cómo se piensa la mediación en la institución cultural? ¿Qué es y qué hace un mediador? ¿Qué metodologías se trabajan en la mediación? ¿Cuál es la relación de la mediación y sus públicos? sirvió como un motivo para continuar la conversación que nos llevó a establecer constelaciones sobre la práctica de mediar.

Este encuentro es un llamado para intercambiar prácticas, dialogar, trabajar en red, estar juntos y comprendernos como sujetos que tienen cosas en común, reflexionan constantemente en la mediación, la asumen como práctica profesional o artística, y piensan en beneficio de las personas a las que dirigen su trabajo, es decir, los públicos.

De estas sesiones nos quedan muchas preguntas y no tantas certezas. Quizás sea lo mejor, nos



llevamos reflexiones para cada sitio de trabajo, inquietudes que seguramente iremos comprendiendo en la práctica, sobre eso que hemos venido entendiendo como *mediación, interpretación, animación* o como queramos llamarlo.

Por nuestra parte, nos gusta pensar que la mediación está en proceso de cambio, que se cuestiona a sí misma, que está intentando cambiar su denominación. Nos gusta pensar que estar juntos nos permitirá bautizar de nuevo esta práctica, sacarla cada día más del perímetro de las instituciones y llevarla a terrenos de significado que resuenen mucho más en la vida de las personas que nos visitan y que visitamos. Estar juntos nos hace recordar que somos más que mediadores, sujetos que buscan vínculos a través de lo que hacemos.

En estos días afirmamos que es mejor estar juntos para ser escuchados. Para no ser almas perdidas año tras año, sino, por el contrario, personas cercanas que se conceden la oportunidad para enterarse sobre lo que han vivido y aprendido.

Nuestro agradecimiento no se podría resumir, significaría dejar de lado a tantas personas... Damos gracias a quienes hacen parte de los espacios museísticos y culturales que han aceptado la invitación a comer, conversar y conocernos, juntos vamos transitando un camino que ya otros han caminado.

Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Museo Nacional de Colombia, Planetario de Bogotá, Museo Colonial y Museo Santa Clara, Museo de Arte Miguel Urrutia, Museo de Bogotá, Museo del Oro del Banco de la República, Museo Quinta de Bolívar, Museo de la Independencia, Museo del Vidrio, Museo de Memoria Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo Casa de la Memoria de Medellín, ARTBO tutor, Galería Santa Fe, Civinautas (programa del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural) y el Colectivo Laagencia ¡Gracias!

...o de m...  
...de largo l...  
...que con suerte no caus...  
...no se absorbe y con e...  
...n embargo fue cuestion...  
...a en Peter



## Dispositivos de mediación

En el transcurso del año 2018, el Proyecto educativo ha desarrollado una serie de herramientas didácticas denominadas “dispositivos de mediación”, que proponen a los visitantes formas de interpretar las exposiciones a partir de preguntas específicas que activan la indagación de los aspectos físicos y conceptuales de la obra, con la intención de favorecer la relación entre la propuesta del artista y el visitante.

A diferencia de una guía de sala, el dispositivo de mediación busca acercarse al público por medio de una invitación a observar detenidamente la exposición, desde una mirada particular de la realidad representada por la obra que, al pasar por el lente de la interpretación mental, física y emocional del espectador, se traduce en un sencillo ejercicio de creación del cual surge una respuesta reflexiva hacia la exposición. Es una forma de llevarse un recuerdo de la exposición a modo de *souvenir* educativo. Lejos de ser una manualidad, el dispositivo de mediación es el resultado de la interiorización de las reflexiones propuestas por las exposiciones, materializado en una propuesta crítica y creativa por parte del público.

Para la configuración de los dispositivos de mediación el Proyecto educativo realiza un estudio previo de la exposición, de sus principales reflexiones y, a partir de este proceso, planteamos una serie de ejercicios que se desarrollan en nuestros talleres. Los dispositivos funcionan de tal manera que no requieren del mediador, están a disposición del visitante casual que puede optar por realizar la actividad durante su visita o en otro lugar diferente.

Bajo la línea curatorial del año 2018, *Adoctrinamiento y futuros posibles*, los dispositivos de mediación estuvieron caracterizados por pequeños gestos de resistencia. Las personas podían plantear futuros posibles a situaciones adoctrinantes presentes en la ciudad, renombrando los objetos urbanos y sus funciones, las normas de las instituciones y los rituales diarios a través de manifiestos, formas de combatir

los miedos plasmándolos en imágenes, utilizando la imaginación, la fantasía y el humor, entre otros recursos creativos.

---

### ***Equipaje para encontrar...***

#### *Equipaje para encontrar...*

Es un mapa de posibilidades  
un juego para llevar al parque  
una herramienta para observar el mundo  
ensayos de ideas  
ejercicios en proceso

una brújula para perderse  
una bitácora de hallazgos  
un momento para la exploración  
una licencia para divertirse  
una lista de acciones para alterar el mundo  
un espacio para provocar  
una maleta llena de posibilidades creativas

Para continuar con la iniciativa de llevar nuestras experiencias educativas al público infantil que por diversas razones no puede asistir a nuestro espacio expositivo, este año hemos lanzado la segunda versión de *Equipaje para encontrar...*, un maletín que invita a niños y niñas a conocerse mejor, redescubrirse y diferenciarse de los demás, compartir emociones, expresar ideas libremente y encontrar formas para comunicarse, proponer y jugar con las imágenes, señas, gestos y acciones que proponen los ejercicios presentes en las cartillas.

Este equipaje es un conjunto de instrucciones para atreverse a transformar espacios explorándolos y redescubriéndolos: reimaginar el nombre y los usos de los objetos, hablar y compartir los miedos para poder enfrentarlos, resistirse creativamente a aquello con lo que no se está de acuerdo, entre otras posibilidades. El repertorio de acciones que ofrecen los ejercicios presentes en *Equipaje para encontrar...* también propone pensar la relación con la naturaleza y sus orígenes, imaginando criaturas fantásticas a

partir de esta reflexión. Todas estas son actividades que pueden explorarse en el aula de clases, en el hogar junto a la familia o con los amigos del barrio.

Las actividades del *Equipaje para encontrar...* están inspiradas en los ejercicios planteados por el Proyecto educativo en los talleres a grupos y demás actividades educativas llevadas a cabo durante las exposiciones del año 2018 en NC-arte, siguiendo la línea curatorial *Adoctrinamiento y futuros posibles*. Algunos ejercicios del equipaje tuvieron la influencia de los talleres impartidos en el NC-LAB 2018, Proceso y pensamiento creativo, realizados por María José Arjona, Juanita Delgado, Christian Fernández Mirón, Ericka Flórez, La Hervidera, Víctor Laignelet, Colectivo Manila Santana, Colectivo Nueve Voltios, Mario Opazo.

En las actividades de *Equipaje para encontrar...* están implícitas las nociones de adoctrinamiento, futuros posibles, manifestación, resistencia, autoridad, homenaje, renombrar, enfrentar los miedos. Los ejercicios lúdicos de reflexión a partir de la experiencia del niño proponen, más allá de actividades de adiestramiento, juegos que vinculan la experiencia personal de cada niño y niña, la posibilidad de actuar inusualmente y explorar, desde el hacer artístico, formas de observar y entender el mundo desde su entorno inmediato y de quienes los rodean.

Así, los cuadernillos y demás materiales presentes en el *kit* transitan por ideas acerca de la ciudad y la forma en que la habitamos, el cuestionamiento sobre los objetos que nos rodean y el uso que les hemos dado, la exploración sensorial del mundo, la construcción de hábitos y rituales cotidianos, la protesta y la manifestación como posturas críticas frente a situaciones de insatisfacción o desigualdad, la construcción y el aprendizaje a partir de los miedos, las maneras en las que podemos identificarlos y afrontarlos, y el poder poético de construir mitologías propias como formas de narrativas a partir de la percepción sensorial y la imaginación.









## TABLERO

Después de dos años de su lanzamiento, en mayo de 2016, TABLERO se ha consolidado como una plataforma activa de consulta para educadores, curadores, artistas y estudiantes de Latinoamérica y España. El objetivo inicial, planteado por Claudia Segura, directora y curadora en jefe de NC-arte en Bogotá; Caridad Botella, responsable del Proyecto educativo; Yuly Riaño, coordinadora del Proyecto educativo de la misma institución, junto a Renata Cervetto, quien fue coordinadora del área de Educación de MALBA, fue abrir el diálogo a experiencias vinculadas al campo del arte y la educación en países latinoamericanos.

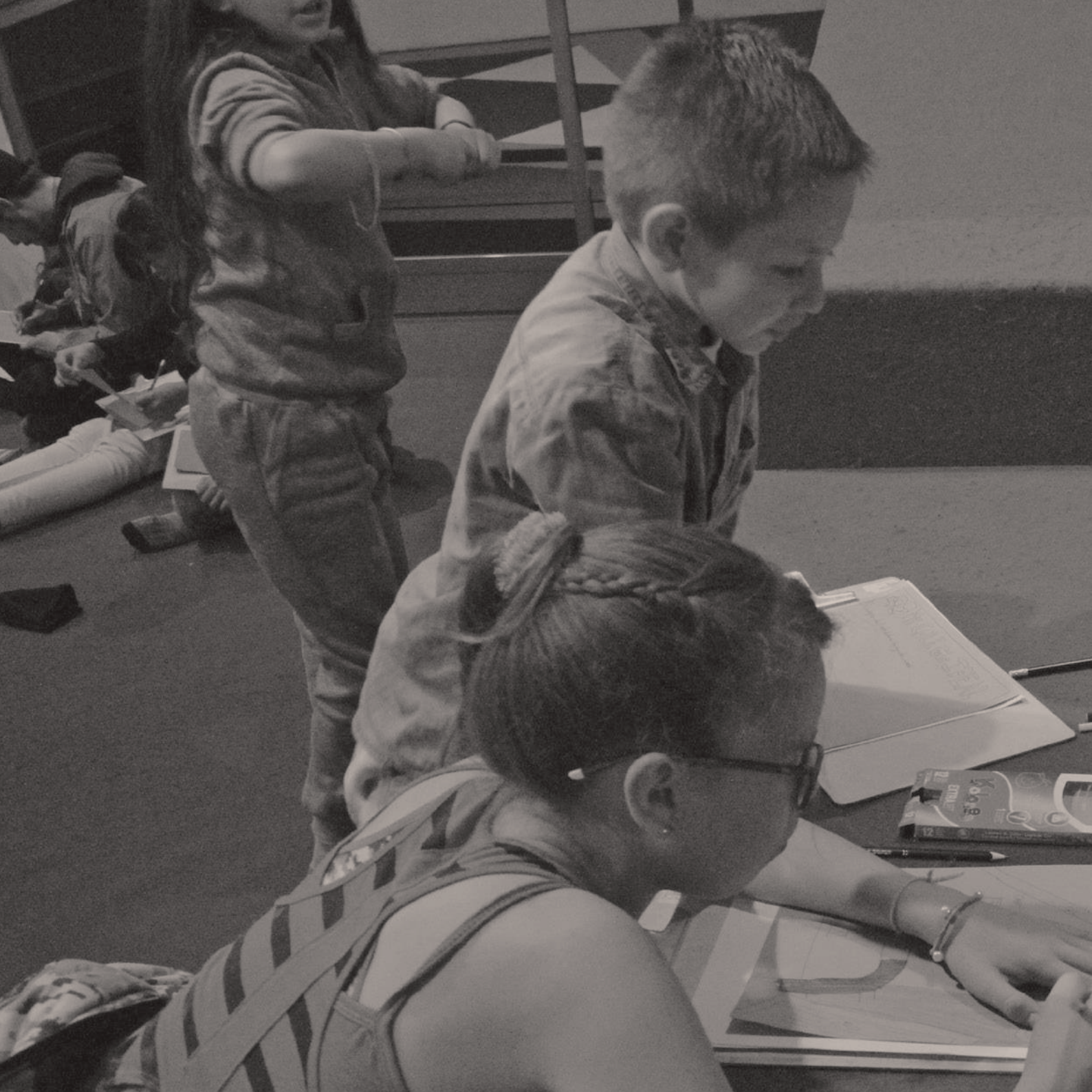
Este archivo nació con la vocación de servir como herramienta pedagógica para generar diálogos entre distintos actores del arte, la educación y la curaduría. A lo largo de estos dos años, TABLERO ha reunido más de 50 experiencias y perspectivas en torno a los desafíos sobre estos temas, desde el punto de vista institucional y la enseñanza académica.

En agosto del 2018, TABLERO inició una nueva etapa. Con el objetivo de ampliar la propuesta hacia otros países expandió la colaboración a instituciones como el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC. Al ampliar la red de instituciones que colaboran con TABLERO, nos hemos propuesto abordar las preguntas desde los intereses de cada institución, como, por ejemplo, las metodologías pedagógicas en la educación artística, en el caso de NC-arte, o la arqueología de la educación en los museos, en el caso del MUAC. Al no estar sujeto a la colaboración con un único museo, cambiamos el nombre completo del proyecto a TABLERO. *Archivo virtual sobre arte y educación*, un archivo que deseamos se comparta en contextos educativos y que sirva como herramienta a la hora de hablar sobre arte, curaduría y educación.

Este año hemos contado con contribuciones de Belén Solá, responsable de Educación y Acción Cultural en MUSAC (León, España), hablando sobre

la relación de la institución con su contexto; con William Vásquez, profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia, comentando sobre palabras o términos de la educación que están en desuso; con Miriam Barrón, de Programas Pedagógicos del MUAC (Ciudad de México), indagando sobre las estrategias de los mediadores para acercar el arte contemporáneo al público, o Marielsa Castro, jefe de Servicios Públicos del Museo del Banco de la República (Bogotá), entre otros que se han prestado a ponerse frente a la cámara para compartir su visión y su trabajo en el medio.









## Mediation through Action

*People with great passions, people who accomplish great deeds, people who possess strong feelings, even people with great minds and a strong personality, rarely come out of good little boys and girls.*

Lev Vygotsky

A large part of what happened in 2018 began developing the previous year. Not only in curatorial terms, but also in regards to pedagogy and mediation. Throughout 2017, the group of people who make up this institution sat down to dream together and sketch an ambitious exhibition project dedicated to exploring the relationship between art and education, and how to manifest it in a series of artistic practices at a national and international level.

We imagined an exhibition that would be consistent but changing for half the year, and one that would explore a broad range of ideas and concepts, including, for example, *record, memory, permanence, category, courses, knowledge, indoctrination, and possible futures*, among many others. We fired up our poetic thinking by searching for suggestive titles for each exhibition block, like *oracle* or *fossil*. Over several months, we operated as an independent collective, investigating the possibilities for pedagogical curation. In the very early stages of what was established as an internal study group, we realized that every institution has its ceiling and limitations. Though it failed, our plan wound up being a wild dream on paper that served as the genesis for what would become the 2018 Education Project.

Despite our having to let go of an exhibition that was practically an imaginary museum, we discovered that 2018 was, paradoxically, the year when so many dreams of mediation came true. This year, we had the opportunity—sometimes controversially—to give voice and space to the people who visit us, whether that's the general public or students attending a workshop. This year, the public could inhabit, intervene in, and explore the majority of the

exhibitions without any kind of distance. The body, the voice, self-awareness, and the desire for change were the protagonists in a year that profoundly affected our mediation practice, and overall, our way of working with the public.

Put into perspective, the most important part of this collective push was the special attention given to education and how it interfaces with this year's curatorial theme: *Indoctrination and Possible Futures*. From what position do we imagine possible futures? What does "indoctrination" mean? Is it always negative, or can we occasionally come to understand it, without surrendering, as something positive? How can we create peaceful acts of day-to-day resistance that will help us construct a different future? What aspects of our lives can we become more conscious of so that we can empower ourselves when faced with the various forms of indoctrination rooted in our culture and way of life? What do our childhood fears look like? Where do our current fears come from? Is our ancestral wisdom a real alternative to colonialist knowledge? Is there any completely objective knowledge? Why is there such a need for objectivity when we come to evaluate knowledge? These and many more questions crisscrossed and permeated the *NC workshops* and other programs, such as *Guided Tours*, *Open House*, *Mediation Mechanisms*, and *Luggage to Be Found...*, among others, which were carried out over the course of a year for the exhibitions *Falto de palabra* [*Wordless*] by Luis Camnitzer and Colectivo Maski, *Formas caídas* [*Fallen Forms*] by Alia Farid, *Alegoría del miedo* | *Bogotá* [*Allegory of Fear* | *Bogotá*] by Rivane Neuenschwander, and *Enie* by Delcy Morelos.

In addition, this year we have continued to develop programs independent of the exhibitions, such as NC-LAB, TABLERO, and *¡Así somos!* [*This Is How We Are*], which will be discussed here and in other texts in this section. These programs have allowed us to develop the Education Project, investigating various

subjects that resonate in the artistic mediation and education fields at the local, national, and international level.

*Wordless* marks the year's first provocation; it was an invitation to question and rename, as a liberating act, the given urban structures that constantly affect us as citizens. On the first floor of NC-arte, a large structure of yellow poles, like those in Bogotá's public transportation system, Transmilenio, implicitly referenced the Greek agora as a space of public debate between citizens in a democracy. This installation from the Colectivo Maski allowed us to broach themes such as (non)conformity when faced with the indoctrination of the body and the contexts for citizen interaction, or understanding the metropolis as a failed utopia, inheritor of all the poor practices of a past that continues committing errors inevitably projected into the future.

In this exhibition, mediation was instrumental due to the fact that the piece was made to be traversable, so much so that it entailed a controversy within NC-arte: the public could enter and clamber through it as far as their audacity and the supervision and security measures would allow, thanks to our guard, Andrea, and our mediator, Juan Sebastián. This physical act highlighted the limited possibilities, the rules, and the selfsame obedience that the piece evoked. The structure's use caused it to bend and warp under the weight of people over time, which came to symbolize the failure of the system that the piece itself referenced.

As part of our commitment to the educational community, the Colectivo Maski led a *Guided Tour* for teachers and other interested parties who were invited to intervene in the installation with tape, producing a tangled thicket of ephemeral sculptures, thus challenging the structure and playing with the ability of the absurd to manifest the resignation we collectively feel in the city. At the heart of Maski's



installation, a session of our lecture program, *Encuentos*, was provided for children from nearby kindergartens. For this event, Alejandra Gáfaró, an expert in children's literature, read a book about mothers who cross the city during their busy days, and she invited the boys and girls to imagine what they would see from the windows of the bus as it passed through the city.

On the second floor, a series of audio devices, planned in collaboration with the artist Luis Camnitzer, exposed renaming as an act of liberation. The installation also defines the act of naming as something "violent," imposed upon us; we don't go through the process of asking ourselves why things are called what they are called, or what else they could be called. This reflection on renaming and the steps that bring us to the act of renaming—an exercise in defamiliarization that comes naturally to children, but which is so difficult for adults—was a great excuse for imagining new words and new absurd uses for everyday objects, and even new identities for those who always dreamed of changing their names. Renaming was also one of the ideas present in all of the workshops this year, very quickly becoming an essential tool in the resource kit for the creation of possible futures.

Two of this year's exhibitions implemented the idea of entering the installations of artists Alia Farid and Rivane Neuenschwander. This created a type of pedagogical scene to be explored, experienced, lived and used, especially by the numerous boys and girls who normally arrive being held by the hand with the instructions "do not touch." They were exhibitions in which the body took a leading role as a tool of mediation and knowledge production.

Alia Farid, in her exhibition *Fallen Forms*, offers the possibility of inhabiting space through the discourse of the work itself. In a hybrid space,

one difficult to define because it played with the aesthetics and elements of Muslim prayer spaces while also making reference to other non-places like, for example, the gymnasium, the artist externalized the relationship between indoctrination and structures of power—including their fragility and obsolescence—in an architectural manifestation. Above all else, mediation here delved into the idea of indoctrination: it encouraged us to reflect upon what oppresses us, or, on the contrary, what guides us, and how to create our own tools and possibilities for resistance, protest, or disobedience.

Through her work, Farid gave visitors permission to demonstrate in the *Escenario para cualquier revolución* [*Stage for Any Revolution*]: on stage, they sang protest songs, recited manifestos, poems, gestures, or silent resistance. These interventions were staged with the body in an exhibition designed to be activated by the people.

*Fallen Forms* was the setting for our *Open House* program. In tandem with university professors, we worked to produce a short lesson plan for students in which they review potential approaches to mediation with the goal of intervening in the space through a day-long presentation. This time, we worked with Beatriz Eugenia Díaz, a professor at the Jorge Tadeo Lozano University and El Bosque University. Díaz brought sound art students and graduate thesis students. The projects dealt with sound and the body in the spirit of seeking opposition as a gesture of continual nonconformity. Throughout this exhibition we were able to put into practice the *Media Visita* [*Half Visit*], a program in which we receive the public on site to do a short tour followed by an exercise. In this case, the public could write their manifesto or act of resistance and read it aloud through a microphone on stage.

The children who were able to visit NC-arte had the opportunity to enter an exhibition space that invited them to play, interact, and become a part of the works with hardly any distance. For the exhibition *Allegory of Fear / Bogotá* this interaction took on a special meaning. The exhibition by the Brazilian artist Rivane Neuenschwander began to develop within the Education Project months before the opening. In her work, the artist sets in motion artistic processes that point toward social transformation. In this case, the proposal for NC-arte led us to host workshops in four educational institutions (Colegio Distrital Policarpa Salavarrieta, Colegio San Bartolomé de la Merced, Internado de niñas Religiosas María Inmaculada, and Colegio Los Nogales).

In each workshop, we delved into the fears of boys and girls, and we helped them to create their own protective capes against those fears. The artist Santiago Parada was deployed in the workshops, playing a character who served as a prompt for the children to exorcise their fears and fight them with their protective capes. For us, it was important to work with the boys and girls in their own schools, even though they usually come to visit us. These workshops generated the raw material that the artist used to create the images, the sound piece, and the architecture that together formed an immersive experience for the exhibition. Using transparencies on overhead projectors, the public could play with words and images of monsters, terrifying animals, or ghosts, projecting their own fears onto walls or white sheets. The piece itself functioned as a mediation mechanism.

During this show, a *Dictionary of Fears* was created, a tool the public could access in the room as part of a non-invasive mediation that would prompt a non-academic connection that wouldn't attempt to explain the exhibition. In addition, we organized a film series in which we showed various films that, in one form or another, addressed themes related to monsters,

fears, or ghosts, like *Nosferatu* by Werner Herzog (1977), *Pan's Labyrinth* by Guillermo del Toro (2007), or *The Spirit of the Beehive* by Víctor Erice (1977).

In the context of this year's curation, a special emphasis was given to questions related to learning, education, and knowledge, among other things. The theme of *Indoctrination and Possible Futures* generated a lot of questions: How do we understand indoctrination within learning? How can we nurture education with less indoctrinating practices? Is indoctrination necessary within education? Are education and knowledge weapons to fight indoctrination? The exhibition that ended 2018 produced other questions: What place does ancestral indigenous wisdom hold in our minds, Westernized as they are by an education inherited from modernity? Can we coexist with both forms of knowledge and be true to our conscience? The exhibition *Enie* by Delcy Morelos summarizes these preoccupations in an homage to the ancestral wisdom of indigenous cultures, to the female hands that sweeten the earth as a source of life, to the earth itself as a metaphor for knowledge.

This exhibition, which connected art and ancestral cultures, was an intercultural challenge that, as a finale, symbolically manifested several of the processes we experienced within the institution as entity, but also as the people who bring it together. As a living exhibition made of organic materials, it imagined a confrontation with our own ideas, and a return to both a trust in science as well as in intuitive, traditional, and ancestral wisdom, questioning the need to choose one or the other. In fact, the editor Catalina Vargas, together with Marcela Yucuna, led a *Gallery Tour*, in which, based on a reading of distinct texts, they spoke about the relationship between art and indigenous knowledge, between the earth, ancestral knowledge, and the West, establishing the estrangement and familiarity between two ways of seeing and understanding the world.

When explaining how we understand mediation within the Education Project, we always mention that the exhibitions are an excuse, a flashpoint for talking about different subjects. This year, the exhibition program at NC-arte has been the starting point for generating action—action understood in many ways, not only as something that involves the body and will, but also as a call to incorporate the word itself. This spirit permeated the second edition of the *Luggage to Be Found...*, a portable mediation kit that conceptually depends on the exhibitions, although it doesn't require visiting them. Invited by foundations, schools, and museums, like the Fundación Proyecto de Vida [Life-Project Foundation] or the MAMB in Barranquilla, we bring a series of exercises to boys and girls in vulnerable situations, with the intention of sparking creative thought through games and co-creation.

Propelled by the ever stronger momentum of previous years, we have continued developing independent programs—to be explored in the following section—that sometimes lead us to work outside NC-arte. This year we carried out the third edition of NC-LAB, A Laboratory for Creative Thought; we've continued expanding TABLERO, *A Virtual Archive of Art and Education*, not only in terms of the number of contributors who participate in the archive, but also in terms of the associated institutions, welcoming the arrival of MUAC in Mexico City.

There were also two meetings of This Is How We Are, a network of mediators we cofounded the previous year with the Bogotá MAC [Museum of Contemporary Art]. Also, we were invited to hold workshops at FILBO [The International Book Fair of Bogotá] in the Rafael Pombo Foundation pavilion, where we were able to work with at least two hundred local boys and girls who generally don't have easy access to NC-arte.

To close out the year, we were invited to the *Third Encounter of Empathic Pedagogies: Extitution and Disorder* in Mexico City, an event organized through a network of different institutions and collectives united by their work in relation to art, education, and mediation. There, we held a workshop for the artists in residence at SOMA, which showed us once again that there are as many ways to share knowledge as there are people. Picking up on this idea as the end point for this general overview of what had been the work of the 2018 Education Project, I will finish with a phrase from Luis Camnitzer on the facade of our headquarters this year: You are the museum. We are the office. Under this temporary motto we have called for resistance, movement, change, and self-awareness. We hope to continue expanding our practices in 2019; we're prepared to confront all of its challenges.

Lastly, since this has been the year of dictionaries as a tool for mediation, we compiled a list of words that, whether innovative, provocative, or reliable, had been key all year long. This is another way to explain what 2019 will be for the Education Project at NC-arte:

Appropriation  
Behaviors  
Defamiliarization  
Dematerialization  
Disobedience  
Disruptive  
Emotional body  
Empathy  
Extitution  
Fantasy  
Fiction  
Food  
Frustration  
Horizontal work

Imagination  
Institutionalism  
Intellectual body  
Introspection  
Limitations  
Listen  
Locality-Environment  
Mediation mechanism  
Memory  
Mirror  
Network projects  
Performative mediation  
Play  
Precarity  
Process  
Projection  
Protest  
Psychodrama  
Record  
Resignation  
Resistance  
Rhetorical Figures  
Role  
Sensory body  
Sharing  
Sociometrics  
Study Group  
Symbiosis  
Tradition  
Transformation  
Transition  
Utopias  
Visibility







**Coming Together to Be Heard  
A Repertoire of the Mediator Conference:  
*¡Así somos! [This Is How We Are!]***

*We're just two lost souls  
Swimming in a fish bowl  
Year after year  
Running over the same old ground  
What have we found?*

*Wish You Were Here*  
Pink Floyd

---

**To the Reader**

An encounter between people is more than just an instant in time; it is more than a today that in a few minutes becomes a yesterday. Being together is being present, close to one another. Speaking is an option, hearing our voices is another, or we can remain silent. In a few seconds, voices can bring a history of experience, reflection, and emotion from the individuals who have congregated there, those we have been calling *mediators*.

Being together allows us to get acquainted, to drink coffee, to eat cookies, to think about something to share with the person we've met, and to think together about what we consider *mediation*.

The three opportunities to meet around the subject of mediation, with other mediators, provided us with an understanding of it as a practice that crosses different terrain, that connects other voices, discourses, and presences that are intertwined in the moment of the encounter between the mediator and the public.

---

***¡Así somos! [This Is How We Are!]* More than Seven  
Hundred Minutes between Spaces**

Last year, emerging from a shared interest in the educational scope of the Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá [Museum of Contemporary Art in Bogotá] (MAC), we decided to consider ourselves “minions,”

so that we could think about, dream about, and bring about a meeting of the mediators. A few Skype calls, many phone calls, and a string of emails became the means for fantasizing and developing plans for a possible conference. Why not set a time to meet each other and share our individual definition and understanding of mediation? Some of the ideas we agreed to were: inviting every institution that implemented cultural mediation processes (keeping in mind that in some cases they aren't referred to as such), creating an annual conference whose location would alternate between participating institutions to create a collaborative work space, and investigating the conference theme in accordance with the agreements reached in each session.

*¡Así somos! Una jornada de intercambio, diálogo y taller [This Is How We Are! A Journey of Exchange, Dialogue, and Workshops]* was the starting point for surveying Bogotá's museum and cultural institutions staff. By sharing our experiences in PechaKucha format (ten-minute presentations followed by ten minutes of questions), we were able to understand the mediation objectives of each of the invited institutions. We delved into the role of education departments, the informal educational dynamics that emerge from these spaces, the different roles of the people who make up the teams, differing visions of cultural mediation, and the role of the mediator. After an entire day of listening to each other, we agreed on a possible date for the next meeting and on a pretext for discussing and continuing what was, for all of us, a new relationship.

Relationships can be short, medium, or long term. This Is How We Are! has more than a fleeting interest, it wants to create long-term connections between people, institutions, and ways of thinking. For this reason, *¡Así somos 2! Experiencias para compartir [This Is How We Are 2! Experiences to Share]*, as a second conference, was an encounter that aimed to reconcile the different mediation

methodologies of the participating spaces through practice. The National Museum of Colombia hosted this second opportunity for us to get to know each other. Each *antojo [craving]* (as we called the presentations or mini-workshops that each guest presented) added to our shared repertoire of mediation concepts and each institution's strategies for inviting public participation.

Twelve hours of being with other people can be a little more than 720 minutes of walking between spaces and sitting in different chairs under different lighting. It can also be an unconventional reunion between luminous spheres positioned in opposing spaces, but linked by invisible orbits. *¡Así somos 3! Itinerarios, cartas y constelaciones [This Is How We Are 3! Itineraries, Charts, and Constellations]*, sought to jointly construct common and uncommon points of view on what we understand to be the task of a mediator, based on the individual experiences of each institution.

A workshop-visit, named *Astronomía sin luz y sin palabras [Astronomy Without Light or Words]* initiated the morning's itinerary at the Bogotá Planetarium. A letter to our audiences served as a means of continuing the conversation that led us to constellate mediation practices. In less than 250 words, each sought to answer questions like, how is mediation conceived in the cultural institution? What is a mediator? What do they do? What are the methodologies exercised in mediation? What is the relationship between mediation and an audience?

This encounter is a call to exchange practices, to converse, to work in networks, to be together, and to see ourselves as subjects who have things in common, reflect constantly about mediation, who take it as a professional or artistic practice, and who think about how it benefits the people to whom the work is directed—the public.



From these sessions we are left with many more questions than certainties. Maybe it's for the best: We leave considering each workplace, concerns that we will surely come to understand through practice—concerns about what we have been understanding as *mediation*, *interpretation*, *invigoration* or whatever we want to call it.

For our part, we enjoy thinking that *mediation* is in a process of change, that it questions itself, that it is attempting to change its name. We would like to think that being together allows us to rechristen this practice, every day bringing it a little further outside its institutional boundaries, bringing it to new territories of meaning that respond much more to the lives of the people who visit us and whom we visit. Being together makes us remember we are more than mediators, subjects looking for connections in what we do.

Today, we declare that, to be heard, it is better to be together. Instead of lost souls year after year, on the contrary, we can be a close-knit group of people who give each other the opportunity to discover what we have lived and learned.

We cannot sum up our gratitude, it would mean leaving out too many people... We give thanks to those who are part of the museums and cultural spaces that accepted this invitation to eat, converse, and get to know each other. Together we travel a path that others have walked.

Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Museo Nacional de Colombia, Planetario de Bogotá, Museo Colonial and Museo Santa Clara, Museo de Arte Miguel Urrutia, Museo de Bogotá, Museo del Oro del Banco de la República, Museo Quinta de Bolívar, Museo de la Independencia, Museo del Vidrio, Museo de Memoria Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo Casa de la Memoria de Medellín, ARTBO tutor, Galería Santa

Fe, Civinautas (a program by the District Institution of Cultural Patrimony), and Laagencia Collective, thank you!



## Mechanisms of Mediation

Over the course of 2018, the Education Project has developed a series of didactic tools called “mediation mechanisms” that offer visitors ways to interpret exhibitions through specific questions that activate the examination of physical and conceptual aspects of the work, with the intention of enhancing the relationship between the artist’s exhibition and the visitor.

In contrast to a gallery guide, the mediation mechanism seeks to approach the public through an invitation to observe the exhibition for a prolonged period of time. A perspective on the reality the artwork represents is translated into a simple creative exercise, which, in combination with the viewer’s mental, physical, or emotional interpretations, results in a contemplative response to the exhibition. In this way, the viewer leaves with a memory of the exhibition in the form of an educational *souvenir*. Far from being a handicraft, the mediation mechanism is the result of internalizing the idea put forward by the exhibition, a critical and creative product that the public creates.

To create these mediation mechanisms, the Education Project studies the exhibition’s principal concepts before it opens, and from this process, proposes a series of exercises to take place in our workshops. The mechanisms function in such a way that they do not require a mediator. They are available to the casual visitor who can opt to carry out the activity during their visit or in a different location.

Under the 2018 curatorial program, *Indoctrination and Possible Futures*, the mediation mechanisms were characterized by small gestures of resistance. People could propose possible futures for situations of indoctrination encountered in the city using manifestos that rename urban objects, their functions, institutional rules, and daily rituals; or they could propose ways of combating their fears by capturing them in images using imagination, fantasy, and humor, among other creative tools.

## ***Luggage to Be Found...***

### *Luggage to be found...*

Is a map of possibilities  
 a game to take to the park  
 a tool for watching the world  
 testing of ideas  
 exercises in process

a compass for getting lost  
 a logbook of discoveries  
 a moment for exploration  
 a license for having fun  
 a list of actions for changing the world  
 a space for provocation  
 a suitcase full of creative possibilities

To continue with our initiative to bring educational experiences to a younger audience, who, for various reasons, cannot visit our exhibition space, this year we launched the second version of *Luggage to Be Found...* This briefcase invites children to get to know themselves better, to rediscover and differentiate themselves, to share their feelings, to freely express ideas, and to find ways to communicate, create and play with images, signs, gestures, and actions suggested by the exercises provided in the notebooks.

This luggage is a collection of instructions for daring to transform spaces by exploring them and rediscovering them: reimagining the names and uses for objects, talking about and sharing your fears in order to confront them, creatively resisting the things you disagree with, among other possibilities. The repertoire of actions in the exercises include thinking about the relationship with the natural world and its origins, and imagining fantastic creatures as a part of this process. All of these activities can be explored in the classroom, at home with family, or with neighborhood friends.

The activities in *Luggage to Be Found...* are inspired by the group exercises proposed in the Education Project workshops and by all the other educational activities carried out during the 2018 exhibitions in NC-arte that follow the curatorial program, *Indoctrination and Possible Futures*. Some exercises in the luggage were influenced by the workshops held in the 2018 NC-LAB, *Process and Creative Thinking*, led by María José Arjona, Juanita Delgado, Christian Fernández Mirón, Ericka Flórez, La Hervidera, Víctor Laignelet, Colectivo Manila Santana, Colectivo Nueve Voltios, and Mario Opazo.

The notions of indoctrination, possible futures, protest, resistance, authority, homage, renaming, and confronting fears are implied in the *Luggage to Be Found...*'s activities. Besides activities for developing skills, the playful children's reflective exercises include games that connect each girl and boy's personal experience: the possibility of acting unusually and exploring, art making, and ways to observe and understand their immediate environment and with whomever surrounds them.

In this way, the booklets and other materials present in the kit include ideas related to the city and the way we inhabit it, the questioning of objects that surround us and the uses we've given them, the sensorial exploration of the world, the construction of habits and quotidian rituals, protest and demonstration as critical postures when faced with situations of inequality, building from and learning from fears, the ways in which we can identify them and confront them, and the poetic power of constructing our own mythologies as kinds of narratives based on sensorial perception and imagination.









**TABLERO**

Two years after its launch, in May 2016, TABLERO has been consolidated into an open consultation platform by educators, curators, artists, and students in Latin America and Spain. As proposed by Claudia Segura, director and curator in chief of NC-arte in Bogotá; Caridad Botella, head of the Education Project; Yuly Riaño, coordinator of the Education Project for the same institution, together with Renata Cervetto, coordinator of the Education branch in MALBA, the initial goal was to open up dialogue on experiences connected to the art and educational fields in Latin American countries.

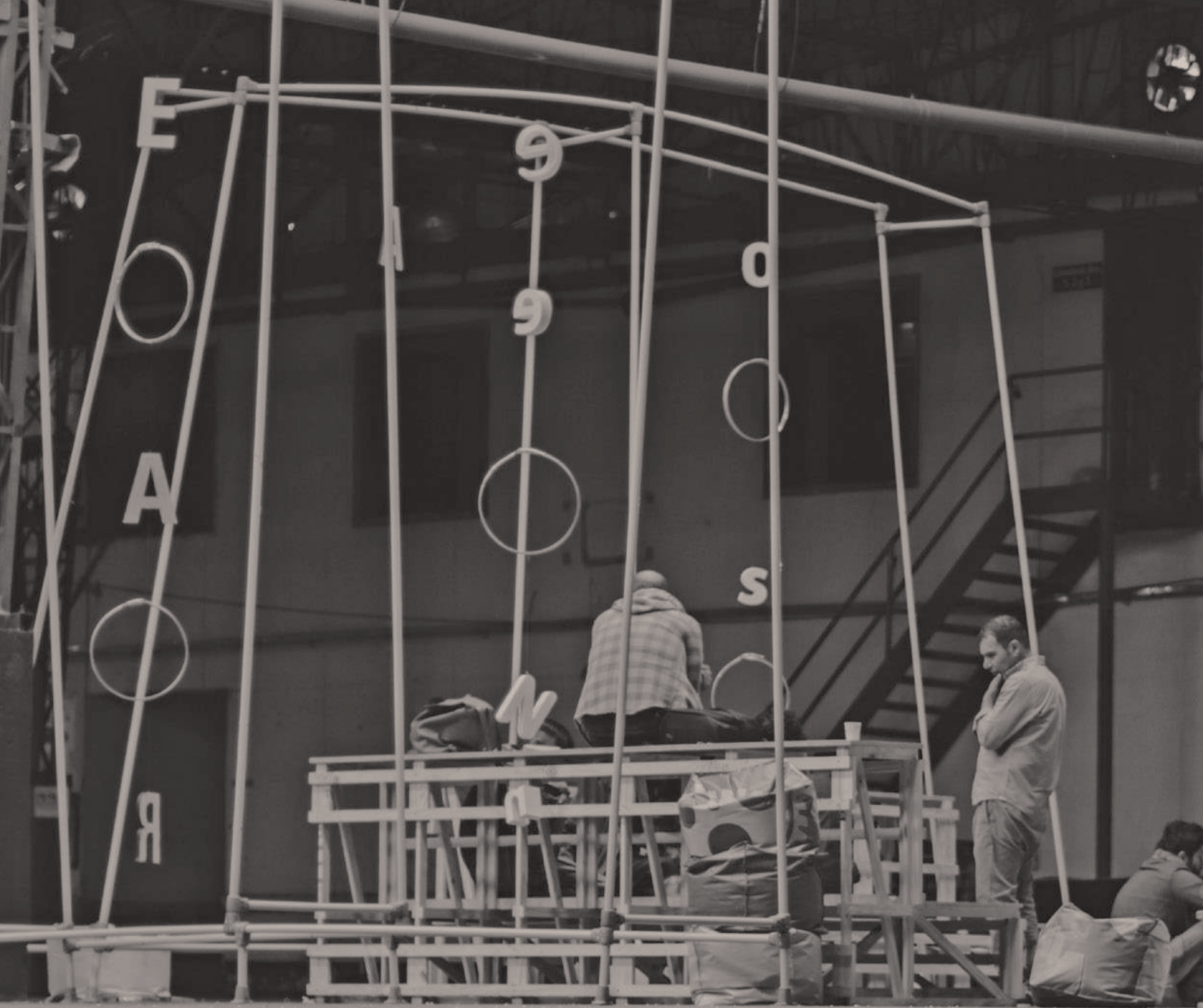
This archive was created to serve as a pedagogical tool for generating dialogue among different players within the worlds of art, education, and curation. Over the course of these two years, TABLERO has collected more than fifty experiences and perspectives from an institutional point of view and for academic instruction, in regards to the challenges posed by these subjects.

In August of 2018, TABLERO began a new phase. With the objective of widening the proposal to include other countries, the collaboration was expanded to institutions like the Museo Universitario de Arte Contemporáneo [University Contemporary Art Museum], MUAC. In widening TABLERO's network of collaborative institutions, we aim to address the interests of each institution, for example, pedagogical methodologies in art education, in the case of NC-arte, or the archaeology of museological education, in the case of MUAC. No longer subject to collaborating with a single museum, we changed the name of the project entirely to *TABLERO, A Virtual Archive of Art and Education*, an archive that we hope will be shared in educational contexts and that will serve as a tool when speaking about art, curation, and education.

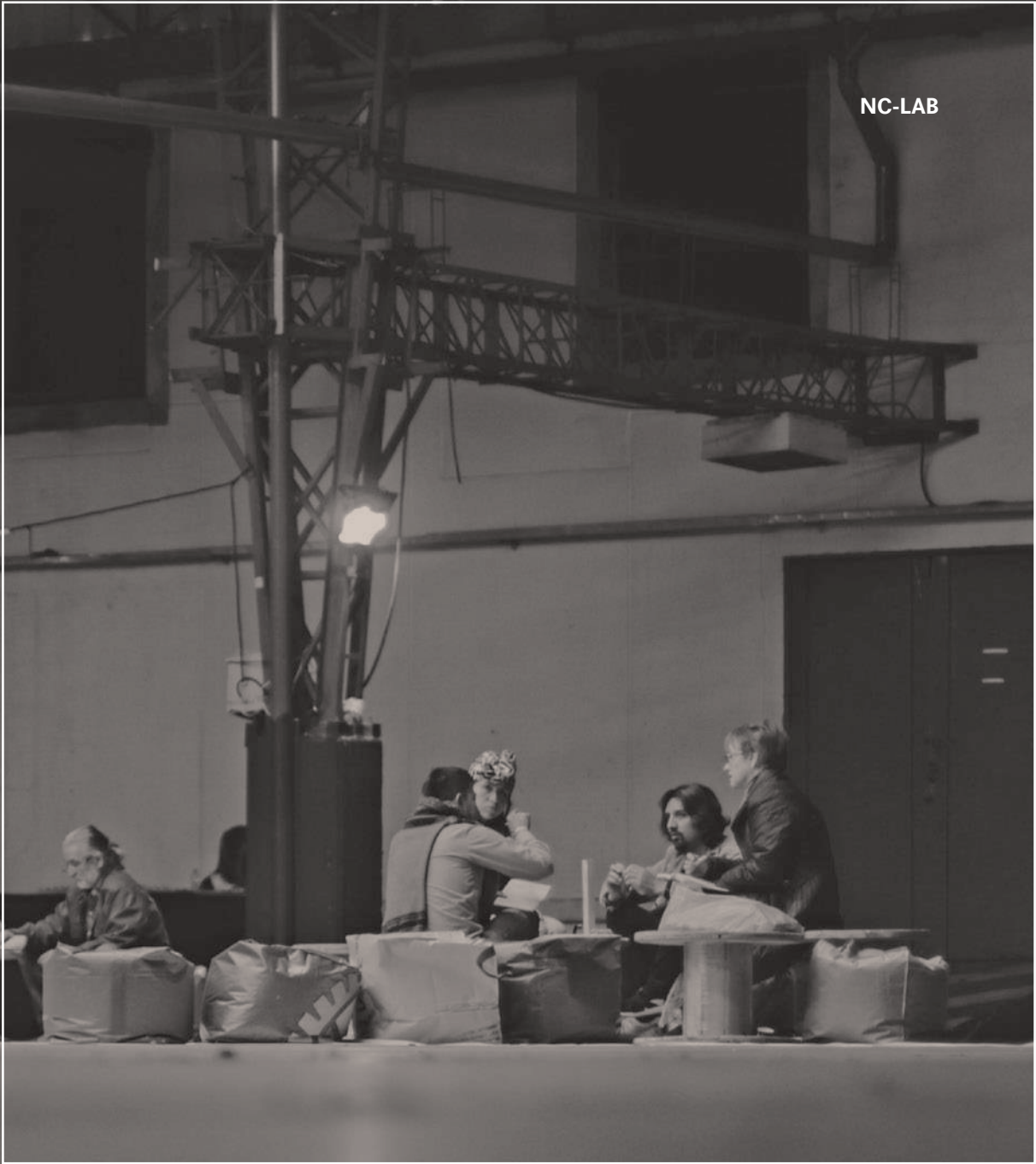
This year, we received contributions from Belén Solá, the head of Education and Cultural Initiatives

at MUSAC (León, Spain), who discussed the relationship between the institution and its context; from William Vásquez, associate professor at the Universidad Nacional de Colombia [National University of Colombia], who presented obsolete words and terms used in education; from Miriam Barrón, of the Pedagogical Programs at MUAC (Mexico City), who developed strategies for mediators to make contemporary art more accessible to the public; and from Marielsa Castro, head of Public Services in the Museo del Banco de la República [Bank of the Republic Museum] (Bogotá), among others who have put themselves before the camera to share their vision and their work in this medium.





NC-LAB



**NC-LAB 2018****Proceso y pensamiento creativo.****La continuidad de un laboratorio en pleno estado de efervescencia**

Este año se llevó a cabo la tercera versión del NC-LAB, Laboratorio de pensamiento creativo, dedicado, en esta ocasión, a la relación entre proceso y pensamiento creativo. Durante los últimos años de gestión previos a estos días de talleres y experiencias colectivas, hemos venido a entender el NC-LAB como un laboratorio *permanente* que se desarrolla en tres fases: la primera es el trabajo con el Grupo de estudio, proveniente del laboratorio del año anterior y que empieza a reunirse en el año impar, entre laboratorios; la segunda es lo que hemos venido llamando Pre-LAB, que consta de varias sesiones de formación con los mediadores voluntarios y de simulacros de taller con los talleristas para los mediadores y el Grupo de estudio; y finalmente, la tercera fase, los cuatro días inmersivos y de experimentación artística de laboratorio que se desarrollan en el Parque Empresarial Las Américas. Este es el planteamiento general que nos ayuda a explicar y a entender mejor lo que es el NC-LAB.

En otra frecuencia de explicación, algo menos institucional, también llegamos a decir que el laboratorio es una experiencia transformadora que saca a quien lo vive de su zona de confort, que hay que vivirlo para entenderlo, que acompaña, si no para el resto de la vida, al menos durante un largo tiempo.

El laboratorio se ha convertido en el hilo conductor de una investigación en torno al pensamiento creativo que inició en el 2014. Como algo novedoso y experimental, se diseñó un encuentro que aterriza, a través de distintas prácticas, varias de las ideas que el Proyecto educativo ha venido trabajando, como la mediación artística desde el hacer, entender el pensamiento creativo como herramienta pedagógica o la co-creación como dinámica de taller que enriquece los procesos de aprendizaje colectivo.

Los temas de los siguientes años van surgiendo de forma orgánica, de las pesquisas e intereses de cada versión. La segunda versión fue sobre “el

espacio”, por una razón lógica, y es que, en últimas, NC-arte es un lugar de exposiciones bien particular, es decir, no responde a un modelo tradicional de “espacio de exposición” y está dedicado a producir proyectos de sitio específico. La experiencia en NC-arte y su experiencia cambian completamente con cada exposición. Durante la preparación de la versión dedicada al espacio se iba perfilando que, en el 2018, el tema a abordar sería *proceso*.

De las conversaciones, de algunas invitaciones a artistas que no se lograron, de las lecturas, los talleres, las mesas redondas, la idea de proceso fue surgiendo al tomar conciencia de estar precisamente en medio de uno. En nuestro medio hay palabras muy manoseadas que se usan una y otra vez, casi como una muletilla; una de esas palabras es *proceso*. Durante los 17 meses de trabajo con el Grupo de estudio se quiso diseccionar el término, definirlo y redefinirlo y acotarlo a la metodología de creación, ojalá no solo a los artísticos, sino también a otros, como los literarios. En esos meses se definieron unos ejes en torno a la idea de proceso que ayudaron a articular y situar los talleres y experiencias que se llevaron a cabo; estos fueron: formatos, registro y visibilidad, estados del procedimientos, evaluación, copia y apropiación. Lejos de ser una camisa de fuerza, los ejes ayudan a conformar un marco conceptual alrededor de un trabajo y una experiencia que giran en torno a la práctica.

---

## Recorridos y roles

Todo marco teórico general, todo formato establecido a largo plazo, se presta a ser adaptado a las particularidades del momento. En general, el NC-LAB tiene experiencias colectivas en la mañana, talleres simultáneos por los que todos los participantes pasan y sesiones de socialización de los talleres. Como resultado de la curaduría de invitados *talleristas* tuvimos la suerte de poder trabajar

con: el Colectivo La Hervidera (Aisel Wicab, Idalid Castillo, Ana G. Zambrano) de México, Christian Fernández Mirón (ES), Dayana Rivera (ES/EC), Juanita Delgado (CO), Colectivo Manila Santana (CO), María José Arjona (CO), Colectivo Nueve Voltios (CO), Víctor Laignelet (CO), Ericka Flórez (CO) y Mario Opazo (CO/CL).

Por el mismo tema que articuló el laboratorio, el formato se adaptó a la necesidad de tener que escoger una ruta de cuatro *talleres* y una de *estaciones de trabajo* o espacios de taller que tenía una continuidad de dos días. Igual que al embarcarnos en un proceso vamos tomando decisiones que marcan nuestro viaje, los participantes del NC-LAB 2018 tuvieron que escoger su ruta, renunciar a algo y ser conscientes del por qué de la elección. O no, simplemente dejarse llevar sin pensar. O tomar riesgos inesperados de forma muy consciente. Seis rutas disponibles de cuatro talleres cada una, dos estaciones de trabajo de dos tardes seguidas. Empezar un proceso y continuarlo al día siguiente.

Este año fuimos también conscientes de la invisibilidad del Grupo de estudio que se dio en el 2016 y por eso hubo, durante los momentos de descanso, espera o transición, la posibilidad de intervenir una serie de dispositivos desarrollados por el grupo en torno a la idea de *proceso*, como un diccionario, un recetario y una cartografía dispuestos en grandes pizarrones que fueron nutriéndose durante esos días de octubre.

También vamos heredando cambios de versiones anteriores —como la figura del *panelista observador* introducida en la segunda versión, este año llamada *observador/a*— que siguen bajo revisión crítica sobre su actualidad y utilidad real. El/la observador/a ha tenido un rol de invitado/a especial a los talleres; en la primera versión como parte de un panel al final del día, y desde el 2016 contribuye a aterrizar lo sucedido en cada taller, a enlazarlo con los ejes



y a generar un diálogo con los talleristas y el público. Esta figura, si bien ha sido muy enriquecedora, sigue estando en un lugar a veces incómodo por ser vista como figura de poder cuando, en realidad, nunca se ha planteado desde ahí.

Quizá este rol deba cambiar de nombre y ese cambio le dará una nueva función con la que trabajaremos en el 2020. De momento, tres de ellos contribuyen con sus reflexiones acerca de lo vivido en el laboratorio: Luz Helena Carvajal (CO/ES), área de Educación del Museo Thyssen Bornemisza, Madrid; Marielsa Castro (CO), jefa de sección de Servicios al público y Educación del Museo del Banco de la República, Bogotá, y Pablo Martínez (ES), jefe de Programas Públicos del MACBA, Barcelona. El resto de los observadores que nos acompañaron son: Rufino Ferreras (ES), responsable de Educación del Museo Thyssen Bornemisza, Madrid; Manuela Villa (ES), jefa de Programas artísticos en Matadero, Madrid, y Jorge López Ramos (BR-UK), miembro de la compañía de teatro experimental ZU-UK.

La gestión del laboratorio es una forma de crear lazos institucionales que agregan un valor simbólico a la oportunidad que supone realizar un programa tan complejo con distintos tipos de aliados. En la medida de lo posible buscamos continuidad más que apoyos ocasionales. Este es el caso de nuestra relación con los estudiantes de la Uniminuto y el Departamento de Educación del MAC de Bogotá, instituciones con las que trabajamos en un programa de formación y voluntariado de mediadores para el NC-LAB. Ellos/as son los enlaces con los grupos de *participantes* del laboratorio y con los talleristas, algunos rotan por los talleres, otros toman la decisión de quedarse acompañando a un tallerista.

Ellos/as son una conexión entre la magnitud del espacio, la desorientación que a veces tiene lugar por la complejidad de la logística, la cantidad de experiencias y de personas que transitan durante

esos cuatro días por los espacios de Las Américas. Por tercera vez hemos podido afinar cada vez más este rol, que comenzó estando muy ligado a la logística del evento y va camino de definir sus propias estrategias que intentan dar respuesta a las preguntas con las que siempre iniciamos las sesiones de trabajo con el grupo de mediadores ¿qué rol y estrategias puede adoptar la mediación en un laboratorio? ¿cómo se media un evento así? ¿es necesario mediar un laboratorio? Así vamos enriqueciendo y construyendo nuevos significados para las personas que hacen posible el NC-LAB.

Por último, aunque no menos importante, está el rol de los *participantes*. Si bien nos hemos mantenido fieles al intento de atraer a la comunidad educativa, nos damos cuenta de que el perfil de las personas interesadas en el laboratorio es a menudo distante del mundo de las artes plásticas. Hay, por ejemplo, trabajadores sociales, ingenieros, economistas o psicólogos, entre otros. Esto refleja la versatilidad y transversalidad del pensamiento creativo aplicado a distintas áreas profesionales o simplemente a distintos intereses personales. Este año contamos con la caja de compensación Colsubsidio como patrocinador y aliado del NC-LAB, lo que amplió también el tipo de perfil de algunos participantes que llegaron a algo que quizá no entendían tan bien de antemano, pero que, poco a poco pudieron conectar con su vida o su trabajo.

Al hacer una conexión valiosa desde lo personal o lo profesional, la posibilidad de llevar los contenidos del laboratorio a otras áreas se vuelve más real. Si lo que uno ha vivido durante unos días llega a ser transformador, es probable que uno lleve esa transformación a su entorno laboral o a su día a día. De esta forma vamos entendiendo el NC-LAB como un agente de transformación social.

---

## Trabajo en red

De la misma forma que la necesidad de ahondar en la idea de *proceso* surgió del NC-LAB 2016, este año la pregunta gira en torno al *trabajo en red*, lo que ya está movilizando nuestras conversaciones, proyecciones y deseos para el NC-LAB 2020. Este tercer eje de pensamiento creativo a tratar por el laboratorio llega en el momento preciso en el que NC-arte ha empezado a navegar las aguas del trabajo en red tanto a nivel local como a nivel internacional. A raíz de estas nuevas formas de trabajo colaborativo nos surgen las preguntas ¿qué es trabajo en red? ¿qué significa trabajar en red? Más allá de lo operativo, nos enfrentamos a todo un campo desconocido en el que ya hemos empezado a incursionar y para el que nos prepararemos con un nuevo Grupo de estudio que comienza en el 2019, de cara al futuro laboratorio que tendrá lugar dentro de dos años.

---

## Algunos apuntes sobre *proceso*

Aunque el trabajo con los talleristas está basado en el hacer, durante el trabajo con ellos/as y el proceso de la curaduría de los talleres, pedimos que nos entregaran un texto corto con una reflexión que contenga sus ideas sobre *proceso*, algunos fragmentos de estos textos aquí compartidos suponen un breve acercamiento al punto de partida de lo que fueron los talleres.

“Es el camino el que determina los aprendizajes, el que deforma los objetivos, el que cuestiona lo establecido. Un camino de muchos, pero todos serpenteantes. Pavimentados mediante encuentros e imprevistos”.

Christian Fernández Mirón

---

“Cada instante experimentamos la existencia gracias a una serie de procesos vitales que nos suceden y nos permiten *inter ser*. Tomar conciencia de estos procesos, como la respiración, la circulación, la relación con la fuerza de la gravedad, tiene la considerable implicación política de posibilitar encontrar y generar fisuras en las estructuras dominantes de poder, donde se ha minimizado la sabiduría del cuerpo”.

Dayana Rivera

---

“El *proceso* es la experimentación. Es la zona de juego que nos permite arriesgar, testear ideas en bruto y lanzarnos a territorios desconocidos para llegar a otro lugar. Es el espacio del error”.

El proceso: lo feo.

Manel Quintana - Colectivo Manila Santana

---

“Una idea que no llegó a su fin, que no salió, que no dio la vuelta y volvió. La idea que se quedó virgen en su torre, esperando a un príncipe azul, la idea tarada, la idea que se educó en la casa, que no tuvo compañeros, que no se raspó las rodillas. La idea boba, la idea naíf, la idea tierna, la idea que se tilda como femenina, porque lo femenino es débil, es doméstico, es blando.

Entonces me persigue el género, me persigue la edad, la maternidad, y mientras tanto procrastino, me cuelgo a la idea del otro, me uno al discurso de Facebook, me ocupo con la cocina, con la secadora que encoge la ropa”.

El proceso: la mala idea.

María Camila Sanjinés - Colectivo Manila Santana

---

“En artes, el proceso es ceguera, incertidumbre, fraternidad entre *techné* y *poiesis*, es decir: es experimentación. Por lo tanto, hay una adopción de modos antiguos de conocimiento asociados a la experiencia sensible, un conocer de la experiencia en singularidad, distinto a un conocer como comprobación fisicomatemática apoyada en objetivaciones, representaciones abstractas del universo de sus potencias”.

Mario Opazo

---

“Es posible reformatear nuestras facultades cognitivas para superar bloqueos creativos y acceder a un flujo inagotable de capacidad creadora gracias a reconocer y permitir aflorar nuestra cognición sensible, la dinámica de las emociones, el papel analítico y crítico del pensamiento lógico, el inagotable depósito de la memoria, saber inseminal la matriz imaginal, manejar los ritmos del proceso, abrir las puertas del inconsciente y hacer pausas de silencio para la recepción intuicional que nos proveerá finalmente con todo lo necesario para abordar el proyecto de hacer y ser lo que queremos”.

Ser (con mayúscula)  
FLORESCENCIAS  
Víctor Laignelet

---

“El proceso de creación es equivalente a un viaje, de desplazamiento en múltiples dimensiones, con múltiples medios tecnológicos, que aparentemente no tiene un destino final vectorizado. Es carente de coordenadas estrictas en los ejes convencionales. Tal vez se parece a un viaje a la deriva, o a un paseo en bote que solo busca el cambio de rumbo a partir de la observación y la interacción con el entorno”.

Estación indefinida  
Colectivo Nueve Voltios











DOS

DO NOT TOUCH

## Lo anfibio y lo transitorio en un Grupo de estudio

*El conocimiento es la manera en que pensamos el mundo.  
Explicarnos el mundo es una actividad constante,  
se da en todo lugar, en todo momento,  
no solamente en la escuela.*

Taniel Morales

En medio de un proceso de 17 meses, junto al Grupo de estudio del NC-LAB, empezamos un camino de transformación. Poco a poco nos convertimos en un cuerpo anfibio, en la transición pasamos de ser un colectivo de discusión a traducir nuestras reflexiones en dispositivos, acciones y recetas para cocinar un laboratorio de pensamiento creativo. Esto implicó pensar en la forma de abrir el grupo para presentarnos como una plataforma que permitiera a otras personas sumarse a los modos de trabajo, propuestas y estructura de pensamiento que construimos en el proceso.

El concebirnos como un cuerpo anfibio nos llevó a reflexionar acerca de las fases de un proceso creativo y sus transformaciones, como el transitar por medios líquidos, de lluvia de ideas, o estados en los que fue imperante la necesidad de materializar las reflexiones que iban surgiendo y su desarrollo en acciones específicas. El tránsito por estas fases abrió la puerta a preguntas como las que hace Víctor Laignelet respecto a la producción de conocimiento en los procesos de creación: ¿la creación es parte de los procesos de investigación o la investigación es un aspecto del proceso de creación?, ¿son lo mismo?, ¿producen conocimiento y construyen sentido en los mismos términos?

Estas preguntas, que siguen sin tener respuesta, nos ayudaron a cuestionar justamente el objetivo de compartir el trayecto del grupo y el sentido de hacerlo. ¿Qué deseábamos compartir?, ¿certezas? ¿conocimiento?, ¿conclusiones?, ¿Qué sentido tiene compartir algo que corresponde a un momento específico, a experiencias puntuales de los miembros del grupo y que están en constante metamorfosis?

Cualquier intento que tuviésemos quedaría caduco en el instante de ser sistematizado. Teniendo en cuenta que todos los procesos de creación siempre se ven atravesados por lo transitorio ¿qué quedaba de esos 17 meses? Para esto fue importante recordar la definición de transformación, entendida como el acto mediante el cual algo cambia de forma, se modifica o altera sin perder su identidad o esencia.

Entonces, ¿cuál fue la esencia de estos meses de trabajo?

Nuestra esencia la encontramos en las estructuras de diálogo, de las que nos valimos constantemente para establecer reflexiones. Nos concentramos en disponer plataformas que permitieran a otros entrar en las dinámicas de construcción de conocimiento que habíamos logrado como colectivo. Compartimos nuestro método, sin imponer un punto de vista.

Bajo estas premisas surgió la idea de ofrecer tres dispositivos: un diccionario en constante transformación, que permitía intervenir su definición según el día a día; una cartografía que hiciera pensar al lector en el concepto de *proceso* como un territorio inexplorado, capaz de ser mapeado, habitado, conquistado, digno de recorrer o en el que perderse; y la exposición de recetas cargadas de experimentos, mezclas, apropiaciones y posibilidades, un recetario para cuestionarnos acerca de la autoría, la transmisión de métodos y la réplica de procesos que, sin pensarlo, nos llevó a preguntarnos sobre qué tipo de prácticas podemos traducir en recetas y qué tan fieles debemos ser al seguirlas.

Cada fase de esta metamorfosis daba paso a nuevas preguntas, caminos para ahondar en los temas que trabajamos y en otros nuevos, entre ellos las posibilidades poéticas que dichos dispositivos podían sugerir en los participantes del laboratorio y cómo este carácter poético tenía el potencial de crear conocimiento. Esto nos llevó a Gastón Bachelard

en su *Poética de la ensoñación*, donde el autor exalta el poder de las imágenes poéticas: “en las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta. La conciencia de maravillarse ante ese mundo creado por el poeta se abre en toda su ingenuidad”. De ahí la importancia de formular estructuras que, justamente, permitieran a otros expandir el término de *proceso* y magnificar sus posibilidades a través del uso de las metáforas y las analogías.

Una fase importante en todo este camino fue pensar la potencia que tuvo el grupo de ser un cuerpo en constante transformación y, a la vez, la posibilidad de ser representado por los dispositivos: el diccionario, el recetario, la cartografía. Estos componentes expandieron nuestro trabajo interno para ahondar en lo perdurable de un proceso creativo y en las ideas que pueden ser interceptadas por cualquiera y funcionar por sí mismas, siempre y cuando exista alguien que quiera darles un giro, apreciarlas y otorgarles un sentido propio. Así, la esencia del grupo se condensaba cada día en su premisa de que “todo punto de llegada puede ser un nuevo punto de partida”.

Finalmente, solo nos queda agradecer a este grupo anfibio de personas que impulsaron y alimentaron durante 17 meses su metamorfosis. Por su dedicación y compromiso en esta gran travesía que emprendimos en el Grupo de estudio NC-LAB, gracias:

Adriana Lucía Ramírez Montañez  
 Carlos Andrés Ovalle Sandoval  
 Claudia Ana María Espejo Cely  
 Carolina Uribe  
 Juan Alejandro Lozano Bernal  
 Julieta Juárez Moyano  
 Lorena Lozano Cadena  
 María Teresa Devia  
 Mauricio Ramírez Castro  
 Santiago Parada Rodríguez



## Ser observadora

La vida es dinámica y todo está en movimiento, y en ese girar, ir y venir, yo terminé siendo observadora del NC-LAB 2018, Laboratorio de pensamiento creativo, dedicado al concepto de *proceso*.

¡Maravilloso! y ¿ahora qué? ¿Qué hay que hacer? ¿Qué hace un observador?

Desde que conocimos la figura del observador que proponía el NC-LAB, en el área de Educación del Museo Nacional Thyssen Bornemisza hemos pensado en ella. Nos interesó la generosidad de abrir el trabajo, elaborado desde tiempo atrás, a unos ojos nuevos y “en blanco” que no hubiesen sido parte del trabajo previo; que no estuviesen “contaminados” de los conceptos, las expectativas y los objetivos presupuestados, para entrar a confrontar la experiencia desde un nuevo lugar. Pero ¿qué lugar?

Entendí la figura del observador en el NC-LAB como un modo de ampliar y desbordar los límites de la experiencia que, desde dentro, su equipo organizador podía prever, para llevarla a nuevos terrenos. Pero, sobre todo, como un foco que intenta fijar una serie de momentos claves, que normalmente se van quedando en la poética de lo efímero y por los que pasamos sin mayor atención. En esos instantes, cortos y alborotadores, ocurren encuentros y conexiones que pueden marcar hallazgos y, al fin y al cabo, estructurar un *proceso*.

Hace poco, en el MNTB trabajamos con la obra *Mirar, Ver, Percibir*, del artista Antoni Muntadas (2009). Con ella, abordamos la definición y diferencia de cada uno de estos conceptos; a través de ellos veíamos precisamente un proceso, a través del cual profundizar individualmente, en un acto consciente sobre lo observado. Desde un acto mecánico y casi instintivo se llega a un estado en el que, además del intelecto, también están presentes el cuerpo y las emociones. No podía evitar traer todo el tiempo esta reflexión, ahora con un reto añadido: no seré

observadora de una imagen, de una obra puesta en un espacio, ni de algo puntual, sino que seré observadora de acciones transcurridas en varios días, de personas respondiendo a propuestas, de nuestros tanteos y experiencias, ya que yo misma seré una participante más.

Surgen entonces mil preguntas: ¿Qué debo observar? ¿En qué me voy a fijar? ¿Es mi observación un punto de vista fiable? ¿Por qué? ¿Qué me da mi experiencia para poder observar?

Soy educadora de museos y será desde este ámbito desde donde recupere esos momentos y eventos claves, aunque una de las riquezas del laboratorio es que está abierto a múltiples perfiles de públicos, y el enfoque educativo no es el único. Mi punto de partida será entonces lo experimental, lo colectivo y lo transcurrido en el tiempo. De antemano, gracias a todo el equipo de NC-LAB y, sobre todo, a las personas con las que compartí estos días, porque ellas hicieron posible ese gran experimento de ser observadora.









## Un mundo en construcción

Desde la década de los sesenta las prácticas artísticas, o una buena parte de ellas, quizás las que más me interpelan, han virado su foco central de interés del objeto artístico al proceso. La búsqueda, la observación, la tentativa, la asociación libre o premeditada se volvieron centrales en unas formas de hacer que llevan la exploración más allá de las cuatro paredes del taller para reconectar con el aquí y el ahora público, como una práctica que se hace real en el mismo momento del experimentar.

Sin duda alguna, la eclosión de estas prácticas que afrontaban la indeterminación, lo performativo y la desmaterialización, y que mutaron las formas de hacer arte, respondían a unas transformaciones culturales en las que la educación también se había de ver afectada. En este sentido, el pensamiento que relaciona en la actualidad arte y educación es una herencia de aquel tiempo y aquellas prácticas. Esas metodologías activan procesos abiertos a lo inesperado en los que se pone en juego, más que la certitud de una forma de hacer, el deseo de explorar lo desconocido.

El NC-LAB se autodenomina como un laboratorio permanente de pensamiento creativo y experimentación o, lo que es lo mismo, un espacio en constante proceso de investigación. Uno de los desafíos de la última edición del NC-LAB 2018, un proyecto procesual en sí mismo, era trabajar desde una posición meta, esto es, reflexionar sobre el hacer en el propio acto de hacer.

A lo largo del laboratorio, la temporalidad, la apertura al error y las posibilidades de transformación estuvieron en el centro, evidenciando que en el campo educativo los procesos producen de manera inevitable afectos, maneras de convivir y circunstancias compartidas. En la concatenación de conceptos, ideas, balbuceos, silencios y superposiciones del habla surge la práctica dialógica tan reivindicada por las pedagogías de la liberación y en ese acto de

escucha aparece una forma de aprendizaje que es, por su propia naturaleza, política. Pero, sin duda, en toda práctica situada siempre es importante preguntarse: ¿quién no está incluido en el proceso?, ¿qué se escapa de él?, ¿qué es invisible?, ¿dónde están sus afueras? Y, sobre todo ¿cuáles son las condiciones materiales que sostienen esos procesos?

Cada vez creo más en la educación que se preocupa por la vida, por esa vida conectada con las necesidades materiales que la sustentan. En este sentido, hay que apostar por una pedagogía radical que se entienda no solamente como una práctica que se preocupa por las metodologías o los contenidos radicales, sino por aquellas que también en su proceso afectan las formas de vida; que por radicales entienden ir a la raíz de las cosas.

Ante la inmensidad de lo que se aproxima por la crisis civilizatoria y el colapso ecológico, esta realidad requiere un trabajo de reactivación de nuevos imaginarios de bienestar con menor dependencia energética. Para ello, el entramado institucional creado por los estados desde la Ilustración ha de propiciar la mutación cultural, la transformación existencial que requiere este gran desafío. Y en este entramado la educación artística puede desempeñar un papel crucial. Una educación y un arte que se den cuenta de que el mundo no está acabado, sino que está en construcción.

**Experiencia en el NC-LAB 2018:  
Punto de encuentro para la reflexión y la  
reorganización de ideas**

La versión 2018 del NC-LAB reunió aproximadamente 200 personas de múltiples disciplinas. Coincidimos ocho horas diarias durante cuatro días consecutivos, los cuales se organizaron para que cada uno participara en tres talleres colectivos, seis talleres simultáneos y dos estaciones de trabajo.

A dos meses de haber participado como observadora (invitada por NC-arte), las razones de la intensidad del formato, la selección de la programación y la locación son mucho más evidentes. El NC-LAB fue el punto de encuentro para la reflexión y la reorganización de ideas.

Si bien la mayoría de los talleristas son artistas, los talleres no se enfocaron en la producción, en la técnica o en el conocimiento histórico sobre arte. Los talleres se centraron en la producción de nuevas conexiones cognitivas o de pensamiento creativo. Mi experiencia, que respondió al orden del grupo azul, fue la participación de los siguientes talleres (cronológicamente): “Pulsión, deseo y singularidad en los procesos de creación”, de Víctor Laignelet; “Colectivo singular”, de Christian Fernández Mirón; “La forma es una profunda propiedad superficial”, del colectivo La Hervidera, y “Errantes, naufragos y perdidos”, de Mario Opazo. El orden de los talleres pareció ser estructurado para que los asistentes pasáramos del análisis sobre el pensamiento crítico mental, al corporal y de vuelta al mental.

Cada uno de los talleres simultáneos tuvo distintas metodologías, pero coincidieron en que todos despertaron preguntas autocríticas: ¿cómo pienso? ¿cómo hago? En el taller de Laignelet, cuestionamos el por qué de la metodología del pensamiento, desarticulamos y rearticulamos las estructuras de pensamiento para poder encontrar lo que Laignelet llama “el pulso” o el detonante del pensamiento creativo. En el taller de Fernández Mirón se pensó a través del cuerpo. Con La Hervidera se sintió

desde “el otro”, y con Opazo desde la memoria y el recuerdo regresamos a la producción del pulso.

Varias líneas conceptuales atravesaron los talleres en los que participé, pero una muy interesante fue la manera de aproximarse al concepto de tiempo, durante los distintos talleres regresamos al pasado para entender los procesos mentales, entendimos que la memoria es selectiva o llevamos el tiempo al límite, hasta sentirnos incómodos. El NC-LAB 2018 fue un intensivo autocuestionamiento sobre las estructuras de pensamiento y también una gran plataforma para conectar con 200 personas interesadas en cuestionar la relación del pensamiento creativo con los procesos de producción.

—

## **NC-LAB**

“Pulsión, deseo y singularidad en los procesos de creación”

Víctor Laignelet

Procesos mentales

“Colectivo singular”

Christian Fernández Mirón

Procesos corporales

“La forma es una profunda propiedad superficial”

La Hervidera

“Errantes, naufragos y perdidos”

Mario Opazo

—

## **Pensamiento creativo**

El participante como usuario del tallerista

El cuerpo como productor de sonido







**NC-LAB 2018**  
**Process and Creative Thought**  
**The Continuity of an Effervescent Process**

This year saw the third edition of NC-LAB, a Laboratory for Creative Thought, this time dedicated to the relationship between process and creative thought. Through previous years of managing these few days of workshops and collective experiences, we have come to understand NC-LAB as a permanent laboratory that develops over a three-stage cycle: the first stage emerges from the previous year's laboratory and involves working with the Study Group that meets throughout the intervening year between laboratories; the second stage is what we have been calling Pre-LAB, a series of training sessions with volunteer mediators and mock workshops for mediators and the Study Group; and finally, the third stage is the four immersive days of artistic experimentation that is the laboratory itself, which takes place in Las Américas Business Park. This general outline helps us to better explain and understand NC-LAB.

In another sense, as a less institutional means of explanation, we can also say that the laboratory is a transformational experience that takes participants out of their comfort zones, that it has to be experienced firsthand to be understood, that it stays with you for a long time, if not the rest of your life.

The laboratory has become the common thread in an investigation of creative thought that began in 2014. To do something new and experimental, a meeting was designed that would use different practices to ground many of the ideas that the Education Project had been working on, such as creative production as a form of artistic mediation, creative thought as an educational tool, or co-creation as a workshop dynamic to enrich the collective learning process.

The subjects of each successive year have emerged organically from the inquiries and interests of each iteration. The second version was about "space" for a logical reason: NC-arte is ultimately a very

peculiar exhibition space, which is to say it does not correspond to a traditional model for “exhibition spaces,” and it is dedicated to producing site-specific projects. At NC-arte, the experience completely change with each exhibition. During the preparation of the version dedicated to space, sketches began for the theme to be addressed in 2018: *Process*.

From conversations, from some artists who were invited but never came, from the lectures, the workshops, the roundtables, our idea of process began to emerge when we became conscious of being in the midst of one. Certain well-worn words in our field are used over and over again, like a crutch—*process* is one of these. Over the seventeen months of work with the Study Group, we sought to dissect the word, define it, redefine it, and hopefully preserve its use within various creative activities, whether artistic, literary, or something else. In those months, some core concepts were defined in regards to the idea of process that helped to articulate and situate the workshops and experiences. These were: formats, register and visibility, procedural steps, evaluation, copies and appropriation. Far from being restrictive, these core concepts helped shape the conceptual frame for works and experiences that revolve around practice.

---

## Routes and Roles

Every general theoretical frame, every format established over a longer period of time, lends itself to being adapted to the particularities of the moment. In general, NC-LAB has collective experiences in the morning, simultaneous workshops that all participants take part in, and sessions for discussing the workshops. As a result of the curation, we had the good fortune of working with the following guest workshop leaders: Colectivo La Hervidera (Aisel Wicab, Idalid Castillo, Ana G. Zambrano)(Mexico),

Christian Fernández Mirón (Spain), Dayana Rivera (Spain/Ecuador), Juanita Delgado (Colombia), Colectivo Manila Santana (Colombia), María José Arjona (Colombia), Colectivo Nueve Voltios (Colombia), Víctor Laignelet (Colombia), Ericka Flórez (Colombia), and Mario Opazo (Colombia/Chile).

In accordance with the theme articulated by the laboratory, the format was modified and required an itinerary of four selected *workshops* and one *workstation*, or workshop space, that would continue over two days. Just as when we embark on a journey, we must make decisions that will determine our path, participants in the NC-LAB 2018 had to choose their route, forego something, and become conscious of their reasoning. Or not—they could simply allow themselves to be carried along without thinking. Or they could take unexpected risks in a very conscious way. There were six available paths through four workshops and two workstations each for two afternoons in a row, beginning a process and continuing it through the next day.

This year we were also conscious of the invisibility of the 2016 Study Group. Thus, during periods of relaxation, waiting, or transition, participants could interact with a series of devices related to the idea of *process* that the group had developed: a dictionary, a recipe book, and a map available on large chalkboards that were filled out over the course of those days in October.

We have also been inheriting aspects from previous iterations—such as the figure of the observer-panelist introduced in the second version, this year simply called an observer—that continue to be updated and critically revised in regards to their actual usefulness. The observers have had a role as special guests in the workshops. In the first version, they were part of a panel at the end of the day, and since 2016, they contribute to grounding the workshop experience,



tying it into the core concepts, and generating a dialogue between workshop leaders and the public. This figure, though certainly enriching, continues to be in a discomfiting position because it is sometimes seen as a figure of authority when in reality, the role was never proposed as such.

Perhaps this role should be renamed and that change would give it a new function for us to work with in 2020. For the moment, three of our observers contribute their reflections on the laboratory experience: Luz Helena Carvajal (Colombia/Spain), from the Education division at the Museo Thyssen Bornemisza, Madrid; Marielsa Castro (Colombia), chief of Public Services and Education at the Museo del Banco de la República, Bogotá; and Pablo Martínez (Spain), chief of Public Programs at MACBA, Barcelona. The other observers who accompanied us were: Rufino Ferreras (Spain), head of Education at Museo Thyssen Bornemisza, Madrid; Manuela Villa (Spain), chief of Artistic Programs at Matadero, Madrid; and Jorge López Ramos (Brazil/United Kingdom), member of the experimental theater company ZU-UK.

Management of the laboratory is a way to create institutional ties that add symbolic value to the opportunity we attempt to provide for different kinds of allies through our complex program. As much as possible, we seek continuity more than occasional support. This is the case in our relationship with the students from Uniminuto and the Education Department at MAC in Bogotá, institutions we have worked with on a program for training volunteer NC-LAB mediators. They are the go-between for the groups of laboratory participants and workshop leaders; some of them rotate between workshops, others decide to remain assisting one workshop leader.

They are the connection between the magnitude of the space, the disorientation that is sometimes produced by such complex logistics, the number

of experiences, and the people who pass through the space of Las Americas over the course of those four days. For the third time, we have been able to refine this role a bit more. It began by being tied to the logistics of the event, and now it is on its way to defining its own strategies for responding to the questions we always pose to our group of mediators at the beginning of a work session: What roles and strategies can mediation play in a laboratory? How can such an event be mediated? Is it necessary to mediate a laboratory? Thus we continue enriching and constructing new meanings for the people who make NC-LAB possible.

Last but not least, there is the role of participants. Though we have been truly faithful in our attempt to attract the educational community, we are aware that the kinds of people interested in the laboratory are often from outside the world of visual arts. They are, for example, social workers, engineers, economists, or psychologists, among others. This reflects the versatility and transversality of creative thought in its application in different professional fields, or simply to different personal interests. This year, we received patronage from NC-LAB ally Colsubsidio compensation fund. This widened the profile of participants, some of whom arrived to take part in something they may not have understood beforehand, but that, little by little, they were able to connect to their life and work.

When participants connect from a practical personal or professional perspective, taking the laboratory contents to other areas becomes a real possibility. If these few days can be a transformational experience, people will probably bring this transformation into their workplace or their everyday lives. In this way, we understand NC-LAB to be an agent of social change.

---

## Working in Networks

In the same way that it was necessary to delve into the idea of *process* as we emerged from the 2016 NC-LAB, this year we focused on *working in networks*, mobilizing our conversations, projections, and dreams for the 2020 NC-LAB. This third core concept in creative thought to be addressed by the laboratory arrives at the precise moment when NC-arte has begun to navigate local and international networks. At the root of these new forms of collaborative work, we must ask: What is a network? What does it mean to work within a network? Beyond these operative questions, we confront an unknown field that we are already making incursions into, and we are preparing a new Study Group, beginning in 2019, directed toward the future laboratory that will take place in two years.

---

## Some Notes on *Process*

Although the workshop leader's responsibility is conducted through action, during our work with them and in the process of curating the workshops, we asked them to submit a text with a brief reflection that expresses their ideas about *process*. Some excerpts from these texts, included below, briefly touch upon the point of departure for the workshops.

"It is the path that determines learning, the one that alters objectives, the one that questions what has already been established. A path of many paths, but all of them serpentine. Paved by encounters and surprises."

Christian Fernández Mirón

---

"Every moment we experience existence thanks to a series of vital processes that happen to us and allow us to *inter* be. Awareness of these processes—breathing, circulation, or our relationship to the force of gravity—has the powerful political implication of making possible the discovery and creation of fissures in the dominant power structures where bodily wisdom has been diminished."

Dayana Rivera

---

"Process is experimentation. It is the zone for play that allows us to risk, to test unpolished ideas and throw ourselves into unknown territories so that we can arrive somewhere else. It is a space for error."

Process is ugliness.

Manel Quintana - Colectivo Manila Santana

---

"An idea that never arrived at its conclusion, that never came out, that never turned around and came back. The idea that remained a virgin in its tower, waiting for a knight in shining armor, the mad idea, the homeschooled idea that didn't have classmates, that never scraped its knees. The foolish idea, the naive idea, the tender idea, the idea branded as feminine because the feminine is weak, domestic, soft.

So gender follows me, age follows me, maternity, and while I procrastinate, I hang onto someone else's idea, I join the discussions on Facebook, I busy myself in the kitchen, with the dryer that shrinks clothes."

Process is the bad idea.

María Camila Sanjinés - Colectivo Manila Santana

---

“In art, process is blindness, uncertainty, fraternity between techne and poiesis; that is: experimentation. As such, we adopt ancient forms of knowledge associated with sensory experience, a singular knowledge of experience, distinct from knowledge as physical-mathematic testing supported by objectifications, abstract representations of the universe and its potency.”

Mario Opazo

---

“It is possible to reformat our cognitive faculties to overcome creative blocks and access an inexhaustible flow of creative capacity thanks to recognizing and permitting the flowering of our sensory cognition, the dynamic of emotions, the analytic and critical role of logical thought, the inexhaustible storehouse of memory, knowing how to inseminate the womb of images, managing the rhythms of process, opening the doors of the unconscious and making silent pauses for the intuitive reception that will finally provide us with all that is necessary to take on the project of doing and being what we desire.”

Being (with a capital B)  
FLORESCENCIAS  
V́ctor Laignelet

---

“The process of creation is like a journey of displacement across multiple dimensions, with various technological mediums, that apparently doesn’t have a vectorized final destiny. Maybe it looks like a drifting journey, or a little boat that will only change direction based on observation and interaction with the environment.”

Station Undefined  
Colectivo Nueve Voltios











## The Amphibious and the Transitory in a Study Group

*Knowledge is the way we think about the world.  
Explaining the world to ourselves is a neverending activity,  
it happens everywhere, all the time,  
not only in school.*

Taniel Morales

Over the course of a seventeen-month process, we began a transformative journey with the NC-LAB Study Group. From being a discussion group to sharing our reflections in live recordings, actions, and recipes in a laboratory of creative thought, our collectivity was redrawn in a platform that allowed other people to attach themselves to ways of working, proposals, and the structure of collective thought.

In conceiving of ourselves as an amphibian body, we reflect upon the phases of a creative process and the transformation creativity undergoes. It was like sitting under a rain of ideas until the immediate need to materialize our reflections began to collect into a pool of specific actions. The passage through these phases opens the door to questions like those of Victor Laignelet in regards to the production of knowledge in creative processes: Could creation be part of the investigative process, or is investigation an aspect of the creative process? Are they the same thing? Do they produce knowledge and construct meaning on equal terms?

These questions, which continue to find answers, brought our objective in sharing the trajectory of the group, and the sense in doing so, directly into question. What do we want to share? Certainties, knowledge, conclusions? What is the point of sharing something that pertains to a specific moment, and to the particular experiences of its members, who are themselves in a constant state of metamorphosis? Any attempt we made would be invalidated the moment it became systematized. Keeping in mind that all creative processes are permeated by the transitory, what remained of those seventeen months? To answer this, it was important to

remember the definition of transformation, understood as the act by which something changes shape, is modified or is altered, without losing its identity or essence.

What was the essence of those months of work?

We found our essence in the structures of dialogue, those which we constantly reevaluated to establish our reflections. We concentrated on making platforms available to enable others to enter into the dynamics of constructing the knowledge that we achieved as a collective. We shared our method, without imposing a point of view.

Under these premises, the idea emerged that we should provide three devices: a living dictionary that allowed definitions to be altered according to everyday usage; a cartography that would lead the reader to conceive of process as an unexplored territory, capable of being mapped, inhabited, or conquered, and worthy of exploration or getting lost within; and the exhibition of recipes full of errors, mixtures, appropriations, and possibilities, so that we could approach form and ask ourselves about authorship, transmission, and the replication of a process, about which types of practices we can translate into recipes and how faithful we should be in following them.

Each phase of this metamorphosis gave way to new questions and paths for delving into the themes we worked on, and paths into other themes. Among these new paths was the poetic possibility that said devices could manifest for the laboratory participants, the places they could take us, and how this poetic quality had the potential to create new knowledge. Which brings us to Gaston Bachelard in *The Poetics of Reverie*, where he exalts the power of poetic images: “In the hours of great achievements, a poetic image can be the germ of a world, the germ of an imagined universe before the reveries of a poet.

The awareness of marveling at that world created by the poet opens in all of its ingenuity”—thus the precise importance of formulating structures that will allow others to expand the finality of process and to magnify its possibilities through the use of metaphors and analogies.

Redrawing collectivity in an unfolding of the collective body, via these devices, opens up the possibility for what is truly lasting in creative processes: ideas that can be intercepted by anyone and can function on their own, provided there is someone who wants to give them a spin, appreciate them, and grant them their own meaning. Therefore, the essence of the group is contained every day in its premise: “Every point of arrival can be a new point of departure.”

Finally, all that remains is to thank the amphibious group of people who propelled and fed their metamorphoses for these seventeen months. For their dedication and commitment to the long voyage upon which we embarked at the NC-LAB Study Group, thank you:

Adriana Lucia Ramírez Montañez  
Carlos Andrés Ovalle Sandoval  
Claudia Ana María Espejo Cely  
Carolina Uribe  
Juan Alejandro Lozano Bernal  
Julieta Juárez Moyano  
Lorena Lozano Cadena  
María Teresa Devia  
Mauricio Ramírez Castro  
Santiago Parada Rodríguez



## Being an Observer

Life is dynamic and everything is in motion, and in that spinning, and coming and going, I wound up being an observer for the 2018 NC-LAB, a laboratory for creative thinking, dedicated to the concept of *process*.

Wonderful! And now what? What do I have to do? What does an observer do?

Ever since we knew of the figure of the observer proposed by NC-LAB, we have been thinking about it in the Education department at the Museo Nacional Thyssen Bornemisza [Thyssen Bornemisza National Museum]. We were interested in the generosity of opening up a project, one set in motion far in advance, to new eyes, those with a “clean slate,” who had not previously been a part of the project, who would not be “contaminated” by the preconceived concepts, expectations, and objectives, who could enter and confront the experience from a new position. But what position?

I understood the figure of the observer in NC-LAB as a way to broaden and supersede the limits of experience anticipated by the organizational team from within: a way to reach new territories. But, above all, the observer is a lens that attempts to focus on a series of key moments that we would normally pass by without paying too much attention, that remain within the poetics of the ephemeral. Encounters and connections can happen in those brief and disorganized instants, marking events, and at the end of the day, structuring a *process*.

Recently, at the MNTB, we worked on the piece *Mirar, Ver, Percibir* [Look, See, Perceive] by the artist Antoni Muntadas (2009). With this piece, we tackled the definition and difference between each of these concepts, and through them, we clearly saw a process for individually contemplating the observed as a deliberate act. Through an automatic and nearly instinctive action, one arrives at a state in which

the body and emotions are also present, in addition to the intellect. I couldn't help but come back to this realization all the time, now with an added objective: I will not be an observer of an image, of an object set in space, nor of something in isolation; instead, I will be an observer of actions that take place over several days, of people responding to proposals, of our pondering and experiences, now that I myself will be another participant.

From there, a thousand questions arise: What should I observe? What will I focus on? Are my observations coming from a credible perspective? Why? What do my past experiences help me to notice?

I am a museum educator, and it is from this position that I take in those key moments and events, although one of things that makes the lab so rich is its openness to a multiplicity of public profiles, that it is not only focused on education. My point of departure will then be the experiential, the collective, and the temporal. Thanks in advance to the whole team at NC-LAB, and most of all to the people with whom I shared that time, because they made this grand experiment of being an observer, possible.







## A World under Construction

Since the 1960s, a large part of the artistic practices that most speak to me, have shifted their main point of interest away from the art object to the process. Investigation, observation, speculation, and free or predetermined association became central to certain ways of making that push us to explore beyond the four walls of the studio, so that we can reconnect with a shared here and now. This comes as a practice actualized in the very moment of experimentation.

These practices altered our ways of making art and confronted uncertainty, performativity, and dematerialization, yet without a doubt, they were part of a rupture corresponding to a cultural transformation that also affected education. As such, the thinking currently reflected in art and education is an inheritance from that time and those practices. These methodologies activate processes open to the unexpected, processes in which a desire to explore the unknown comes into play over and above any reliable way of making.

NC-LAB is self-defined as a permanent laboratory for creative thought and experimentation, or in other words, a space of perpetual inquiry. For the latest edition of NC-LAB 2018—a procedural project in and of itself—we were challenged to work from a meta-position, that is, to reflect on making in the very act of making.

Over the course of the lab, attention was centered on possibilities of transformation, openness to error, and temporality, thus demonstrating that processes in the field of education inevitably produce shared circumstances, forms of coexistence, and affect. From the concatenation of concepts, ideas, babble, silence, and overlapping speech emerged the dialogic practice so vindicated by liberation pedagogies: in the act of listening, a form of learning appears that is, by its very nature, political. Nonetheless, in the establishment of any practice it is important to ask

ourselves: Who is not included in the process? What escapes it? What is invisible? Where is the outside? and, most importantly, what are the material conditions that sustain this process?

More and more I believe in an education concerned with living, with a life connected to the material necessities that nourish it. In this way, we must bet on a radical pedagogy understood not only as a practice concerned with radical methodologies or contents, but also as one concerned with the processes that affect our lifestyles. As radical, it should be understood as reaching the root of things.

Before the immensity of an oncoming ecological collapse and crisis of civilization, we must make an effort to reactivate new imaginaries of wellbeing that can rely on decreased energy dependence. For that, the institutional framework created by states must foster cultural change through its own example. This is the existential transformation required by such an immense challenge. And within this framework, artistic education can carry out a crucial role, that of an education and an art that realize the world has not come to an end, it is under construction.







## Experience in the 2018 NC-LAB: Meeting Point for Reflection and the Reorganization of Ideas

The 2018 version of NC-LAB brought together approximately two hundred people from multiple disciplines. We met for eight hours a day over the course of four consecutive days, which were organized so that each person participated in three collective workshops, six simultaneous workshops, and two workstations.

Two months after participating as an observer invited by NC-arte, the reasoning behind the intense format, the choice of activities, and the location, is much clearer. NC-LAB was the meeting place for reflection and the reorganization of ideas.

Though the majority of the workshop leaders were artists, the workshops themselves were not focused on production, technique, or learning about art history. The workshops were centered on the production of new cognitive connections or of creative thinking. My experience, in the blue group, was as a participant in the following workshops, listed chronologically: “Drive, Desire, and Individuality in the Creative Process” by Victor Laignelet; “Singular Collectivity” by Christian Fernández Mirón; “Form is a Profound Superficiality” by La Hervidera collective; and “Wanderers, Castaways, the Lost” by Mario Opazo. The order of the workshops appeared to be structured so that the attendees would transition from the analytical or critical thinking, to the corporeal, and back to the analytical.

Each of the simultaneous workshops used a distinct methodology, but they coincided in that all of them awakened self-critique: How do I think? What do I do? In Laignelet’s workshop, we questioned the purpose behind the methodology of thought: we disassembled and reassembled the structures of thought to be able to find what Laignelet calls “the pulse,” or the trigger for creative thinking. In Fernández Mirón’s workshop, we thought through the body. With La Hervidera, we felt from “the other,” and

with Opazo, we returned from memory and recollection to the production of the pulse.

Various conceptual currents were evident in the workshops that I participated in, but one of particular interest was our approach to the concept of time: during the different workshops, we returned to the past to understand our mental processes, we came to understand that memory is selective, or we took time to its very limit, to the point where we felt uncomfortable. NC-LAB 2018 was an intensive self-interrogation concerning the structures of thought as well as a great platform for connecting with two hundred people interested in questioning the relationship between creative thought and processes of production.

—

## **NC-LAB**

“Drive, Desire, and Individuality in the Creative Process”

Víctor Laignelet  
Mental Processes

“Singular Collectivity”

Christian Fernández Mirón  
Bodily Processes

“Form is a Profound Superficiality”

La Hervidera

“Wanderers, Castaways, the Lost”

Mario Opazo

—

## **Creative Thinking**

The Participant as Workshop User

The Body as a Source of Sound







**Autores**  
Writers

**Caridad Botella Lorenzo**

Responsable del Proyecto educativo de NC-arte  
Educational Department Responsible

---

**Yuly Riaño**

Coordinadora del Proyecto educativo de NC-arte  
Educational Department Coordinator

---

**Tatiana Benavides**

Asistente del Proyecto educativo de NC-arte  
Educational Department Assistant

---

**Juan Sebastián Bernal**

Mediador del Proyecto educativo de NC-arte  
Educational Department Mediator

---

**Luz Helena Carvajal Bautista**

Educadora e investigadora, Área de Educación  
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid  
Educator and Researcher, Education Area, Museo  
Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

---

**Marielsa Castro**

Arquitecta y curadora con énfasis en educación,  
Jefe de Servicios al Público y Educativos de la  
Unidad de Arte del Banco de la República, Bogotá  
Architect, curator, and museum educator. Director  
of Education and Public Programs at the Art  
Museums of the Banco de la República in Bogotá

---

**Pablo Martínez**

Educador e investigador, Jefe de programas  
de MACBA  
Educator and Researcher, Head of Programming  
at MACBA

**Créditos adicionales**

**Camilo Gómez**  
**Juanita Monsalve**  
**Cristian Camilo Rojas**  
Fotografía y registro







## Créditos de imágenes

- Págs. 2-3: Taller en la exposición de Rivane Neuenschwander
- Págs. 4-5: Acompañamiento en la exposición *Enie* a cargo de Catalina Vargas y Marcela Yucuna.
- Págs. 6-7: Taller en la exposición *Falto de palabra*. Durante las exposiciones realizamos talleres con niños, niñas y jóvenes de colegios públicos y privados, de universidades y otras fundaciones.
- Págs. 10-11: Durante la exposición de *Alegoría del miedo / Bogotá*, los visitantes activaban los retroproyectores creando sus propias imágenes.
- Págs. 16-17: En el marco de *Formas caídas* se realizó el programa de formación Muestras Abiertas con estudiantes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad El Bosque.
- Pág. 21: En *Falto de palabra* invitamos al público a grabar las historias de sus nombres para ser parte del dispositivo de mediación pensado con Luis Camnitzer.
- Págs. 24-25: En *Alegoría del miedo / Bogotá*, las imágenes en acetatos daban las herramientas para proyectar nombres de miedos y darles imagen y color sobre las paredes de NC-arte.
- Págs. 28-29: Durante *Formas caídas* invitamos a los estudiantes a pensar acerca del significado de adoctrinamiento y de maneras pacíficas de resistirse a este.
- Pág. 41: Para Muestras Abiertas, dentro de la exposición *Formas caídas* se invitó a los estudiantes universitarios a intervenir la exposición con sus proyectos de final de semestre, en este caso fueron proyectos de *performance* y arte sonoro.
- Págs. 44-45: Dentro de la instalación de Maski se realizó una sesión de Encuentros un programa de lectura para la primera infancia. En la foto Alejandra Gafaro leyendo a niños del jardín infantil Obrero.
- Págs. 48-49: Taller de Mario Opazo en el marco del NC-LAB 2018.
- Pág. 55: Momento de cierre durante el último día del NC-LAB 2018.
- Págs. 56-57: Mobiliario y espacio en el taller de Ericka Flórez en el NC-LAB 2018.
- Págs. 62-63: Vista de una de las naves donde se realizó el NC-LAB 2018. Taller del colectivo La Hervidera (MX).
- Págs. 68-69: Colchonetas para el taller de yoga de Dayana en el marco del NC-LAB 2018.
- Pág. 75: Tallerista Leo González del Colectivo Nueve Voltios, NC-LAB 2018.
- Págs. 76-77: Tallerista Mario Opazo en su taller de escritura colectiva sobre la arqueología de los objetos, NC-LAB 2018.
- Págs. 82-83: Taller de yoga dictado por Dayana Rivera sobre la relación entre kundalini yoga y la creatividad, NC-LAB 2018.
- Págs. 86-87: Victor Laignelet durante su taller “Pulsión, deseo y singularidad en los procesos de creación” en el NC-LAB 2018.
- Págs. 90-91: Deriva sonora en el taller de Christian Fernández Mirón, NC-LAB 2018.
- Págs. 94-95: Taller de María José Arjona y Juanita Delgado sobre procesos internos y colectivos, NC-LAB 2018.