

10 NC - arte

Con el patrocinio de

Private Bank



NC-arte es un programa de



FundaciónNeme



Catálogo de proyectos NC-arte, 2019 / 2020

20
19 /
20
20

Proyectos 2019-2020

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

ISSN

2665-3892

Equipo NC-arte

Claudia Hakim. *Directora general*
Tamara Zukierbraum. *Directora de proyectos*
Andrés Suárez. *Coordinador de producción*
Laura Gamboa. *Diseño gráfico*
Caridad Botella. *Responsable Proyecto educativo*
Yuly Riaño. *Coordinadora Proyecto educativo*
Tatiana Benavides. *Coordinadora proyectos especiales Proyecto educativo*
Juan Sebastián Bernal. *Mediador Proyecto educativo*
Neftalí Gómez. *Montaje*
Esperanza Segura. *Mantenimiento*
Andrea Gómez. *Guarda de sala*

Coordinación editorial

NC-arte

Corrección de estilo

Español - Ana López
Inglés - Juliana Echavarría

Traducción

Clorinda Zea
Juana Berrío
Juliana Echavarría

Fotografía

Oscar Monsalve
Equipo NC-arte

Curadores invitados

Juana Berrío – Colombia
Claudia Segura – España
Alexia Tala – Chile
Niurma Pérez Zerpas – Cuba

Textos

Juana Berrío – Colombia
Claudia Segura – España
Alexia Tala – Chile
Niurma Pérez Zerpas – Cuba
Laura Salas Redondo – Cuba
Caridad Botella – España
Yuly Riaño – Colombia
Tatiana Benavides – Colombia
Juan Sebastián Bernal – Colombia

Dirección de arte,
diseño y diagramación

Laura Gamboa
Sarah Peña

Impresión

Torreblanca Agencia Gráfica

Agradecimientos

Citibank Colombia
Citi Private Bank
Claudia Segura
Felipe Uribe
Sutex S.A.
ProjecteSD – Barcelona
Silvia Dauder
Arjen Nelis
Jochem Vanden Ecker
Patricia Ready Galería – Chile
Escuela de Arte, Facultad de Artes -
Pontificia Universidad Católica de Chile
Ministerio de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio - Chile
Fernando Páez
Daniel Arango
Salomé Rojas
Camilo Rey
Mauricio Gallego
Galleria Continua – La Habana
Hugo Samper
Germán López
Hotel B3 Virrey – Bogotá
Fundación Neme

@ 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.

MATT MULLICAN Representing the Work
Marzo 23 a Junio 8 de 2019
21-75

Un proyecto de Pieter Vermeersch
Julio 6 a Octubre 12 de 2019
77-119

PIETER VERMEERSCH

CRISTIÁN SALINEROS F. Órdenes sistémicos
Noviembre 16 a Enero 31 de 2020
121-171

Ámbar
Marzo 14 a Diciembre 19 de 2020
173-235

OSVALDO GONZÁLEZ

PROYECTO EDUCATIVO Proyecto Educativo
2019 / 2020
237-307

NC-ARTE 2010/2020

El tiempo pasa rápido... Diez años cumple un espacio que nació, gracias a la iniciativa de mi esposo Nayib, que, con su generosidad y entusiasmo, lo diseñó y construyó, antes de hacerme partícipe de su idea.

Una vez finalizada la obra, decidimos vincular el proyecto a la fundación de la familia, que lleva 35 años apoyando la educación y alimentando un legado de responsabilidad siempre sentida. Así se cumplió el deseo de abrir este espacio expositivo, estimulando distintas manifestaciones artísticas, dando la libertad de realizar proyectos e instalaciones en variados formatos.

En estos diez años, se ha llevado a cabo un ambicioso programa, gracias a la participación y el apoyo de artistas y curadores nacionales e internacionales mostrando su obra, llena de valor, conseguida a través del intercambio y el conocimiento.

Las producciones *in situ* presentadas en NC-arte, requieren un diálogo con su arquitectura, permeando y absorbiendo todas las mutaciones que allí ocurren. El espacio se transforma en una experiencia nueva con cada apertura. Estas intervenciones

son, sin duda, la concreción del pensamiento del artista, quien toma de manera única y subjetiva, el espacio, e intensifica su multiplicidad poliédrica, desafiando las posibilidades físicas de sus paredes, pisos, columnas y ventanas. Estos ejercicios de apropiación, se han convertido en la inspiración que ha forjado nuestra identidad, durante este andar.

Estamos en el mundo de los sentidos, de las emociones, de la comunicación, de la interacción y de la extensa tecnología. No solo buscamos potenciar todas las posibilidades de las obras; también queremos abrir las oportunidades de diálogo que estas generan. Así, ha nacido un programa que va en paralelo al contenido expositivo: El Proyecto Educativo, con el fin de fortalecer los procesos artísticos, como un medio para el cambio social

y cultural. Lo hemos desarrollado y consolidado, basado en la investigación, que se profundiza en acciones didácticas, con temáticas innovadoras y actividades en nociones de curaduría y pedagogía.

Cada día aprendemos más de estos procesos y de los constantes aportes —arriesgados y audaces— de los artistas participantes, compartiendo nuestras metodologías con profesores, estudiantes de escuelas, colegios, universidades y con el público en general. Es precisamente este sentimiento, el que nos mueve para recorrer nuevos parajes y apostar por lenguajes desconocidos del pensamiento creativo.

Difundir y preservar los conocimientos del ser humano, ha sido la constante que mueve las instituciones de carácter cultural, donde se aloja una parte importante del saber, de la historia, del arte, de la cultura de un país y del mundo. Con el paso de los años, nuestro aprendizaje, ha ido creciendo gracias a la red y a la colaboración, de todos aquellos, que han trabajado a nuestro alrededor.

Aplaudo y agradezco, al maravilloso equipo de NC-arte, que nos ha acompañado y apoyado en esta década, con su entusiasmo y compromiso, acometiendo con profesionalismo su labor, para llegar a donde estamos.

Quiero expresar mi profundo sentimiento de agradecimiento, a todos aquellos que han estado y han participado en esta aventura, artistas, curadores, educadores, bailarines, investigadores, al público, por quienes hacemos todo esto. Son el alma de cada exposición, llenándonos de emoción, respaldando con su presencia, el trabajo, que con tanto amor, con tanta energía, con tanto estudio y cuidado, hacemos, para convertir a NC-arte, en el lugar de encuentro, para las múltiples expresiones de arte, de cultura y de educación.

La vida en NC-arte me emociona sobremedida; siento amor por mi trabajo como artista, y con todo cometido que tenga que ver con la gestión cultural. Hoy, después de ver el reconocimiento que ha tenido el espacio de NC-arte, decidimos abrir nuestro programa, creando un nuevo capítulo, avanzando y ampliando nuestro formato expositivo, sumando la investigación sobre el diseño, como un nuevo frente para explorar desde el arte.

Iniciamos otra década, con la misión de aportar al medio, expresiones, formas y contenidos, que enriquezcan el espíritu y abran la imaginación.

Muchas gracias por acompañarnos en esta fantástica aventura.

Claudia Hakim
Fundadora y directora
NC-arte

NC-ARTE 2010/2020

Time goes by quickly... Ten years ago, a space was born thanks to the generosity and enthusiasm of my husband Nayib, who designed and built it before including me in his proposal.

Once finalized the construction, we decided to associate the project with the family foundation, which for 35 years has been supporting education and nourishing a legacy of responsibility consistently. Thus, accomplishing our wish to open this exhibition space, encouraging different artistic manifestations and granting the liberty to achieve projects and installations in diverse formats.

During these ten years, an ambitious program has been carried out thanks to the participation and support of national and international artists, and curators who have showcased their valuable work attained through exchange and knowledge.

The in-situ productions presented at NC-arte require a dialogue with its architecture, permeating and absorbing all the mutations occurring within. Therefore, the space transforms into a new experience with each opening. Without a doubt,

these interventions are the consolidation of the artist's thought, tackling space uniquely and subjectively, and increasing its polyhedral multiplicity by challenging the physical possibilities of its walls, floors, columns, and windows. These appropriation exercises have become the inspiration that has shaped our identity during this journey.

We are in a world of senses, emotions, communications, interactions, and extensive technology. Not only do we seek to enhance all the possibilities of the works, but we also want to open a path for dialogue. Thus, a program is born that goes parallel to the exhibition content: The Educational Project, strengthening artistic processes to promote social and cultural change. We have developed and consolidated it based on research that delves into didactic actions

with innovative themes and activities on notions of curatorship and pedagogy.

Each day we learn more about these processes and the constant contributions —risky and bold— of the participating artists, sharing our methodologies with teachers, students, schools, universities, and the general public. It is precisely this feeling that shifts us to explore new places and bet on unknown languages of creative thinking.

Disseminating and preserving human knowledge has been the constant that moves cultural institutions: where a country's and the world's essential part of knowledge, history, art, and culture is held. Over the years, learning has grown thanks to the network and collaboration of those who've worked around us.

I applaud and thank the incredible team of NC-arte, which has accompanied and supported us in this decade. With their enthusiasm and commitment, undertaking their work with professionalism, we were able to get to where we are now.

I want to express my deep gratitude to all those who have been and have participated in this adventure— artists, curators, educators, dancers, researchers, the public— for whom we do all this. They are the soul of each exhibition. Filling us with emotion, supporting with their presence the work we do with so much love, energy, study, and care, making NC-arte the place for gathering multiple expressions of art, culture, and education.

Life at NC-arte excites me greatly. I feel love for my work as an artist and everything related to cultural management. Today, after seeing the recognition NC-arte has achieved, we decided to open our program, create a new chapter, advance and expand our exhibition format, and add design research as a new aspect to explore from art.

We begin another decade with the mission of contributing to the scene, granting expressions, forms, and content, which enrich the spirit and expand the imagination.

Thank you very much for joining us on this fantastic adventure.

Claudia Hakim

Founder and Director

NC-arte

INTRODUCCIÓN

En este final de década, desde la necesidad imperante de modificar lo establecido y adaptarse a las nuevas realidades, han predominado nociones como *reinventarse*, *repensarse* o *recrearse*. Los formatos cambian cuando llega el momento, y en esta ocasión el catálogo que anualmente registra nuestra programación —desde 2011— ha cambiado también por las circunstancias del momento. Los meses de cuarentena obligatoria, producto de la pandemia del COVID-19, y el paréntesis que hemos vivido, nos llevaron a considerar otras estrategias y a reorganizar los recursos para mostrar nuestro trabajo. Entre otras decisiones, se concibió esta edición especial dentro de la colección de NC-arte que reúne los proyectos expositivos y las actividades educativas realizadas a lo largo de los años 2019 y 2020.

Al inicio del año 2019, como si de una paleta de ideas premonitorias se tratara, la exposición de Matt Mullican, «Representing the Work», abrió la posibilidad de adentrarse en la cosmología per-

sonal de este artista, es decir, de introducirse en su pregunta sobre cómo entender y ver el mundo en todos los planos existentes. Esta inquietud, vista en la distancia, es como la alfombra roja de bienvenida a una época que marcará la generación actual y las venideras.

Por otro lado, «Un proyecto de Pieter Vermeersch» trajo la idea del tiempo como algo que nos contiene dentro de un espacio de forma totalmente relativa e inconmensurable. Vermeersch nos pregunta: ¿Podemos tomar conciencia de la insignificancia de nuestro tiempo? ¿Puede ser el espacio un lugar de contemplación pura?

A finales del 2019 comenzamos a vivir situaciones que pusieron a la sociedad a reflexionar acerca del momento que estamos viviendo; no queda ni un solo aspecto de la convivencia, del día a día, que no se vea tocado por la realidad que atraviesa el país, el continente, el mundo. Las protestas nacionales que comenzaron en Chile, como la ola de

un tsunami, repercutieron en América Latina y especialmente en Colombia. De forma casual, pero muy pertinente, en este escenario social se inauguró la exposición «Órdenes sistémicos», del artista chileno Cristián Salineros. La ciudad se levantaba al tiempo que la muestra nos hablaba del lugar y la posición del individuo y de la sociedad dentro de un sistema dado. Resonaban preguntas como: ¿Es posible salirse del sistema? ¿Cuáles son los límites del orden que nos contiene?

La programación del año 2020 inauguró con «Ámbar», el proyecto del artista cubano Osvaldo González, y resultó ser la exposición que nos acompañó desde el inicio de la pandemia, durante la cuarentena y en la vuelta a la “nueva realidad”. «Ámbar» ha cumplido a cabalidad con la idea que la concibe. El espacio, empaquetado con cinta de embalar y cartón, ha sido la cápsula del tiempo durante el cual estuvo vacío. Esta exposición, en este momento específico, ha propiciado el diálogo, en la virtualidad, acerca de cómo hemos vivido la cotidianidad forzada, la vida en nuestras casas con la ciudad como telón de fondo.

Esta nueva edición que presentamos resulta memorable en la historia de NC-arte, no solo por el momento histórico que la atraviesa, también lo es por lanzarse en el marco de la celebración de los 10 años de vida del proyecto. En octubre de 2010, el espacio abrió sus puertas con la ex-

posición «Esencial», de Miguel Ángel Rojas, con sus salas todavía en obra gris. Desde entonces, en una década de actividad ininterrumpida, NC-arte ha forjado una identidad de búsqueda de proyectos retadores e innovadores que han contribuido a refrescar la mirada de la escena nacional.

Ambas coyunturas, la pandemia y el aniversario, se reflejan en la programación y en el espíritu de una institución que ha demostrado su capacidad de adaptación y que continúa manifestando su compromiso con los artistas, con el público y con la educación.

INTRODUCTION

At this end of the decade, from the imperative necessity of modifying the established and adapting to new realities, notions such as reinventing, rethinking, or recreating have predominated. The formats transform when the moment comes. On this occasion, the catalog that currently documents our program since 2011 has changed because of the current circumstances. Due to the COVID-19 pandemic, the months of mandatory quarantine and the parenthesis we have experienced have led us to consider other strategies and reorganize resources to show our work. Among other decisions, this special edition conceived within the NC-arte collection brings together the exhibitions and educational activities carried out throughout 2019 and 2020.

At the beginning of 2019, as if it was a premonitory idea, Matt Mullican's exhibition, «Representing the Work,» allowed the possibility to delve into the artist's cosmology, specifically, immerse into the

question of how to understand and see the world through all existing planes. This concern, seen from afar, is like the red carpet welcoming an era that will mark the current generation and those to come.

On another note, «Un proyecto de Pieter Vermeersch» (A project by Pieter Vermeersch) brought the concept of time as something that contains us within a space in a completely relative and immeasurable way. Vermeersch asks us: can we become aware of the insignificance of our time? Can space be a place of pure contemplation?

At the end of 2019, we began to experience situations that made society reflect upon the moment we were living. There was no single aspect of co-existence, day to day, that was not affected by the reality that the country, continent, and the world was experiencing. Like a tsunami, the national protests that began in Chile had repercussions in Latin

America, especially in Colombia. By chance, but very relevant in this social setting, the exhibition «Órdenes sistémicos» (Systemic Orders), by the Chilean artist Cristián Salineros, inaugurated in this context. The city upheaved while the exhibition spoke to us of the individual and society's place and position within a given system. Questions like: is it possible to leave the system? What are the limits of the order that contains us?

The program of 2020 inaugurated with «Ámbar» (Amber), a project by the Cuban artist Osvaldo González and turned out to be the exhibition that accompanied us since the outbreak of the pandemic, during quarantine and returning to the "new reality." «Ámbar» (Amber) has genuinely accomplished the idea it conceives. The space, packaged with tape and cardboard, has been the time capsule during which it was empty. The exhibition has fostered dialogue virtually about how we have experienced our forced daily life, living in our homes with the city as a backdrop.

This new edition that we are presenting is significant in the trajectory of NC-arte not only because of its historical moment but also launching the project's ten-year celebration. In October 2010, the space opened its doors with Miguel Angel Rojas' exhibition «Esencial» (Essential), with the galleries still in construction. Since then, in a decade of uninterrupted activity, NC-arte has forged an

identity of searching for challenging and innovative projects that have contributed to refreshing the national scene's perspective.

Both scenarios, the pandemic and the anniversary, are reflected in the program and the spirit of an institution that has demonstrated its ability to adapt and continues to manifest its commitment towards artists, the public, and education.

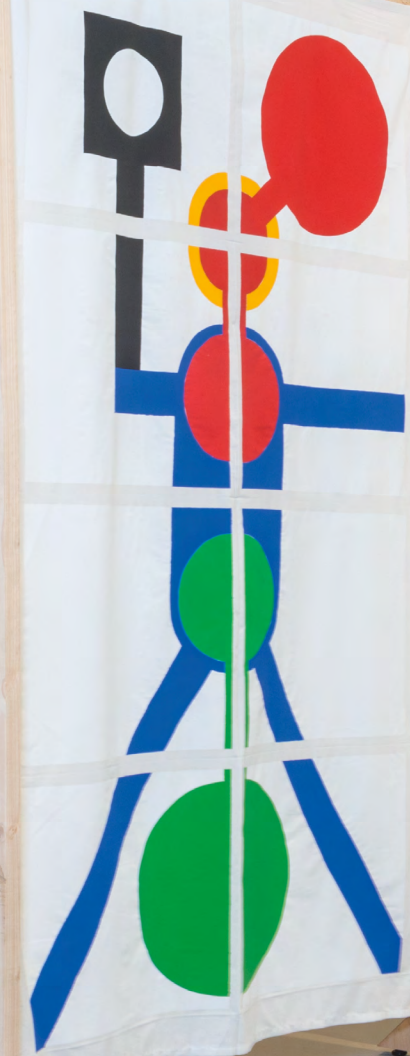
Marzo 23 a Junio 8 del 2019

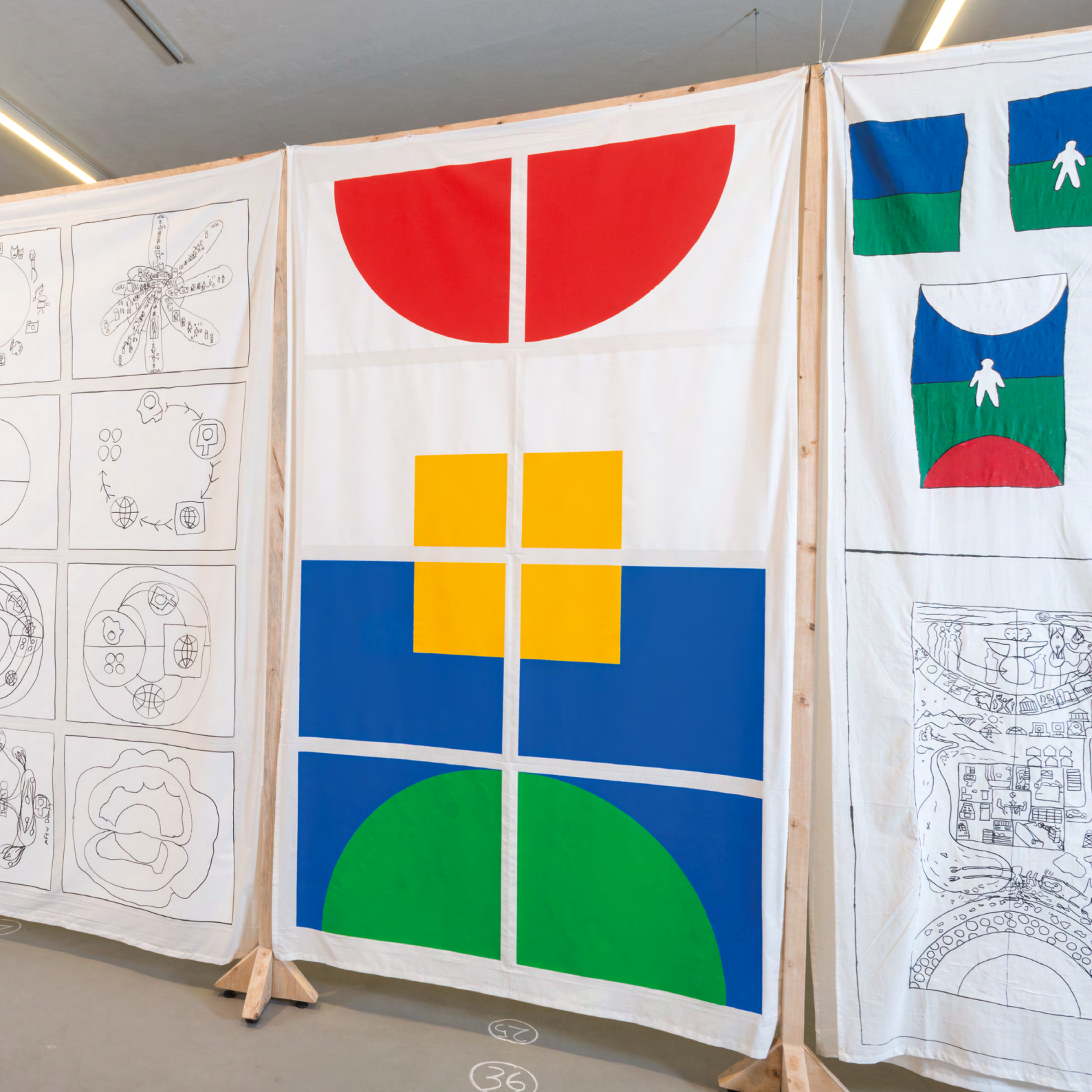
REPRESENTING THE WORK

MATT MULLICAN

Curaduría: Juana Berrío

I LOVE WORK
I LOVE TRUTH
I LOVE BEAUTY
I LOVE TO WORK FOR TRUTH and BEAUTY







Pág. 22 - 25
 Matt Mullican,
Representing the Work,
 (Representando la Obra)
 2018-2019
 64 sábanas de algodón,
 gesso, papel, tinta, guash,
 óleo, barra de pintura, lápiz
 (26 sábanas
 de 242 x 276 cm
 38 sábanas
 de 150 x 76 cm)

Pág. 26 y 27
 Matt Mullican,
Nomadic Pavilion,
 2019





Pág. 28 - 29

Matt Mullican, *Bandera Overall Chart in Black and Yellow* (Tabla General en Negro y Amarillo)
2019

Algodón
1100 x 540 cm

Pág. 30 - 31

Five worlds holding six worlds

(Cindo mundos albergando seis mundos)

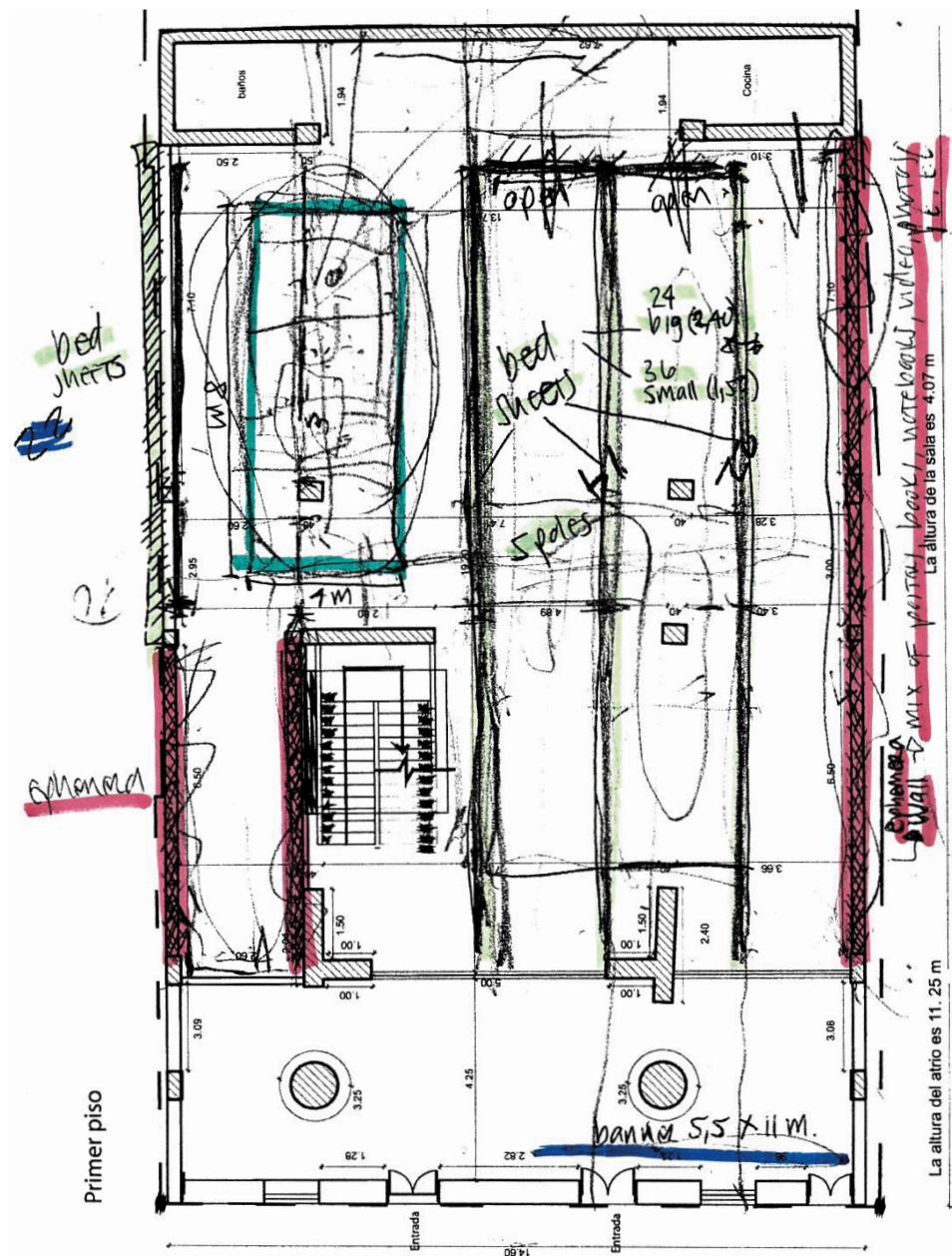
2019
100 x 100 x 95 cm

Pág. 36 - 47

Matt Mullican, *Nomadic Pavilion*,
2019

Pág. 56 - 66

Matt Mullican, *Nomadic Pavilion*,
2019



MATT MULLICAN: REPRESENTANDO LA OBRA

Por Juana Berrío

Desde la década de 1970, el artista estadounidense-venezolano Matt Mullican se ha interesado en la representación de las formas complejas en que el individuo experimenta el mundo. En lugar de tratar de explicar o apropiarse de teorías o sistemas de clasificación existentes, el trabajo de Mullican es la manifestación de los diferentes elementos que conforman la condición humana a través de su propia subjetividad.

¿Qué intenta hacer una obra de arte?
Es decir, ¿qué busco al hacer arte?
Estoy tratando de entender el contexto de ese arte y el contexto de mi mundo. Realmente, no es el universo lo que estoy catalogando. Todo lo que catalogo es, de alguna manera, el mundo donde vivo. Pero cuando digo donde vivo, no me refiero sólo al mundo físico, también hablo del mundo psicológico. Donde vivo no es sólo el universo, es tanto lo interior como lo exterior.

[Entrevista con Matt Mullican con motivo de su exposición *The Feeling of Things* en Pirelli HangarBicocca, Milán. Publicado en YouTube el 22 de junio de 2018]

● Para esto, Mullican ha desarrollado un sistema iconográfico único que forma su propia cosmología. Concebido a partir de su imaginación y de su investigación personal, la cosmología de Mullican está compuesta por “cinco mundos”, cada uno asociado a un color y tipo de percepción diferente: el mundo verde representa los elementos físicos y materiales, el azul representa la vida cotidiana, el amarillo representa las artes, el mundo en blanco y negro representa el lenguaje y los símbolos, y el rojo representa lo subjetivo.

Lo que estoy haciendo es tratando de entender la relación con la imagen. Todas las imágenes son mentales. Existen en nuestro cerebro. Si todas las imágenes son mentales, entonces tengo que decir que todas las imágenes son subjetivas. Y entonces entro en la subjetividad, que es una parte muy importante de mi trabajo, es una de las cosas que me impulsa a seguir.

[Entrevista con Matt Mullican por revista *La Caída*, Colombia. Publicado en YouTube el 28 de abril de 2019]

Si bien Mullican ha materializado esta cosmología mediante diagramas, esculturas, dibujos, collages, imágenes generadas por computador, pancartas, calcos, videos, tipografías, entre otros medios, la obra que el artista ha desarrollado durante casi cincuenta años parte de elementos de la mente consciente e inconsciente. De hecho, desde el comienzo de su carrera, Mullican ha incorporado la hipnosis como un me-

dio que le permite revelar abiertamente los componentes elásticos que forman su propia identidad inconsciente.

Si digo que el mundo es principalmente subjetivo, la forma en que manifiesto esta declaración es con el trance. Porque cuando estoy bajo un trance hipnótico no es una experiencia física, es una experiencia psicológica. El mundo de la psique es infinito. Va a cualquier lugar. La subjetividad es un estado psíquico en el que estamos todo el tiempo. Estamos en trances. Todos estamos en estado de trance. Tu lees algo, lees una señal, cualquier signo en cualquier sitio, y estás en trance. No importa lo que sea. Solo di la palabra “casa” y estás en trance. Es un nivel muy leve de trance, pero tu mente ya está ahí. Lo que hace la hipnosis es que se basa en ese hecho y lo explota hasta el punto en que realmente, desde tu alma, lo crees.

[Entrevista con Matt Mullican con motivo de su exposición *The Feeling of Things* en Pirelli HangarBicocca, Milán. Publicado en YouTube el 22 de junio de 2018]

Hipnotizado, el cuerpo de Mullican alberga un personaje particular que el artista llama Esa Persona (That Person), cuyo género y edad cambian en cada trance. Esa Persona también ha producido una gran cantidad de obras, caracterizadas por un lenguaje único, visual, escrito y performativo.

Yo trabajo con hipnosis porque estoy interesado en actuar cuando uno no sabe que está actuando. Cuando, de alguna manera, estás actuando, pero no estás actuando. Cuando estás entrando en tu subconsciente. Así es que apareció Esa Persona.

[Charla performativa de Matt Mullican con motivo de su exposición *The Feeling of Things* en Pirelli HangarBicocca, Milán. Publicado en YouTube el 9 de mayo de 2018]

Esa Persona se ha convertido, podría decir, en uno de los protagonistas de mi trabajo, entonces siempre hablo de eso. Puede ser una mujer o un hombre. Esa Persona ha hecho arte. Esa Persona siente cosas de una manera diferente a mí. Esa Persona actúa de manera diferente,

tiene una filosofía diferente.

¿Y quién es Esa Persona?

Yo llamo a Esa Persona el “cerebro del icono”.

Este es un cerebro que realmente comienza y termina con signos

[Entrevista con Matt Mullican con motivo de su exposición *The Feeling of Things* en Pirelli HangarBicocca, Milán. Publicado en YouTube el 22 de junio de 2018]

Esa Persona realmente es el sujeto independiente del objeto. Todo es mental y es patético. Esa persona dice: “Amo trabajar por la verdad y la belleza”. Eso es lo que dice. Una vez le dije a Lawrence Weiner que Esa Persona, es decir, aquella persona en la que me convierto cuando estoy en trance, es alguien que dice “Amo trabajar por la verdad y la belleza” y Lawrence me dijo: “Yo no compartiría una cerveza con Esa Persona”. Porque, ¿qué es el trabajo? ¿Qué es el amor? ¿Qué es la verdad? ¿Qué es la belleza? No existen.

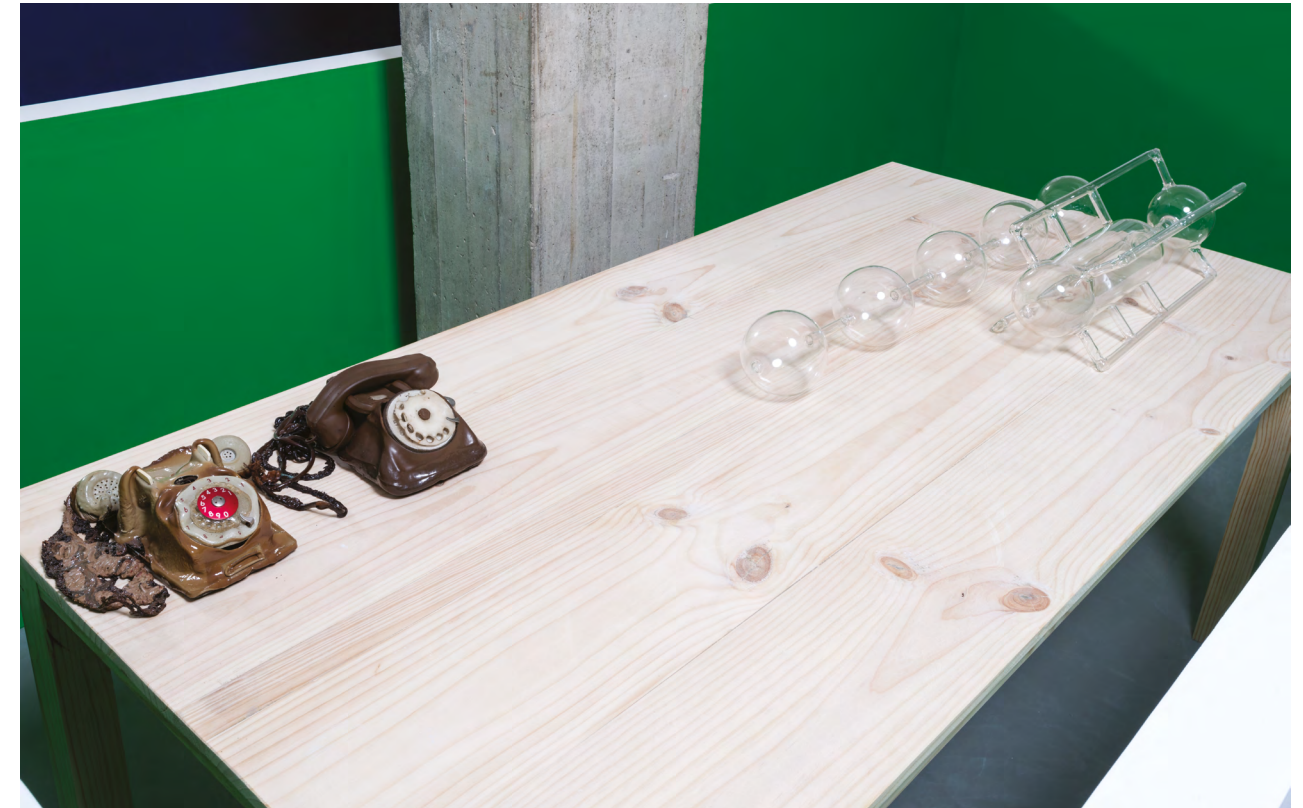
[Entrevista con Matt Mullican conducida por la Society for Contemporary Art en el Art Institute of Chicago, 23 de abril de 2018. Publicado en YouTube el 23 de mayo de 2018]

Para NC-arte, Mullican produjo «Representing the Work», una de las exposiciones más completas de su carrera, que incluyó un pabellón basado en uno de los mapas gráficos que representan sus “cinco mundos”.



Una de las primeras obras es un gráfico en donde catalogo cinco mundos interpretativos diferentes. El hecho de que diga *interpretativo* es importante ya que no están separados.

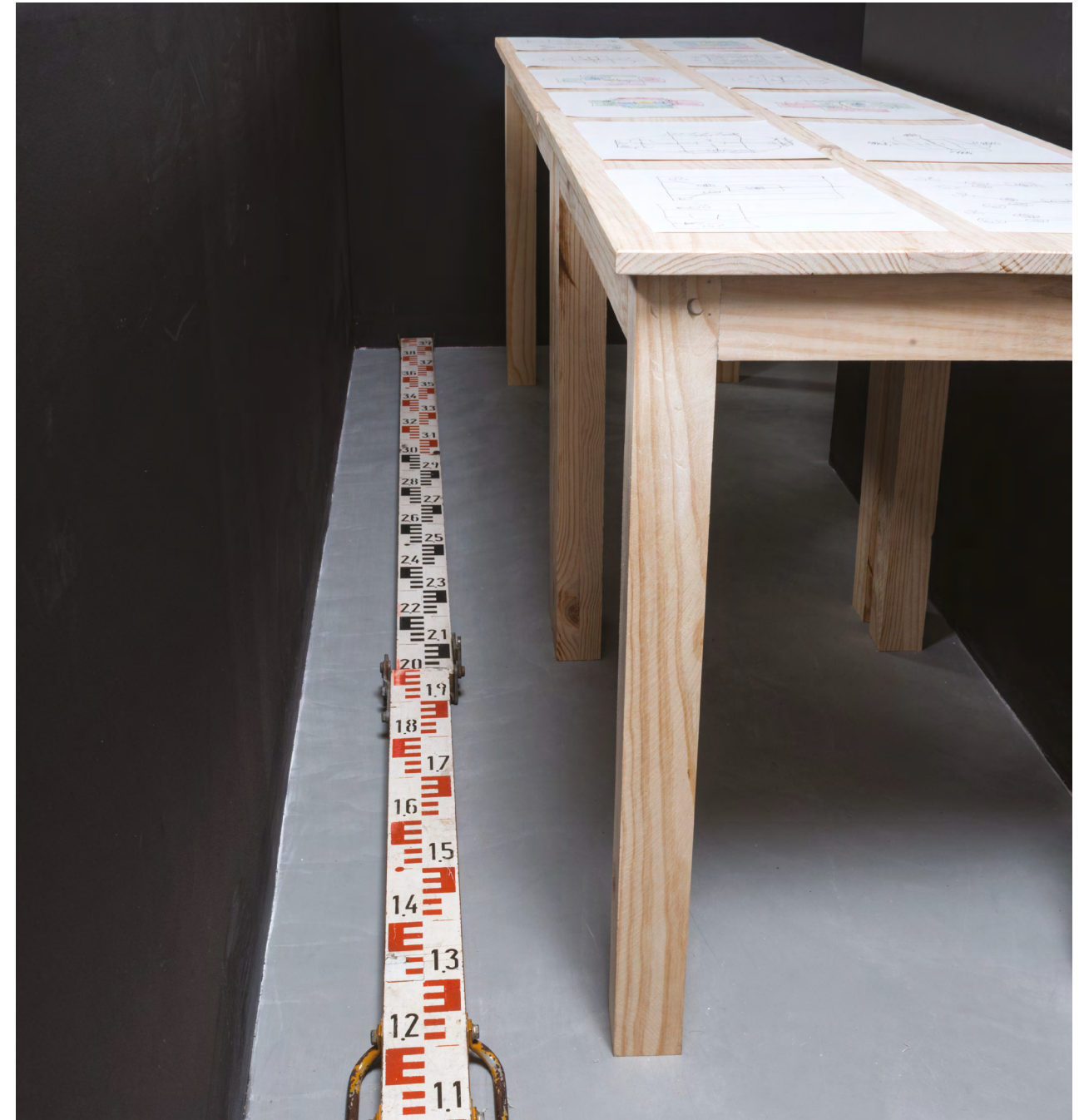
Puedo decir que el primer mundo
es, principalmente, material.
Cuando pones atención,
ves que soy un ser físico
en un mundo físico.
Entonces ese es el mundo material.
Ese es el mundo verde.



Luego está el mundo azul.
Es un poco más complicado.
Es donde estamos en la vida cotidiana.
Es ahí donde estaba cuando, por ejemplo,
caminaba por la calle,
en la lluvia,
tratando de llegar a una parada
para abordar un tren
para venir hasta aquí.
Ese es el mundo real,
el mundo sin marco.



El siguiente es el mundo de los signos.
La diferencia entre el mundo enmarcado
y el mundo de los signos es que
los signos no están asociados materialmente
a lo que representan.
En el signo, nos hemos ido
a otro mundo.
Ese mundo se ha convertido en lenguaje,
ha dejado de ser real.
Está en otra parte, es un lugar diferente.
Podría ser un pictograma.
Podría ser una palabra.
Son muchas relaciones diferentes.
Así que ese es el mundo blanco y negro.



En el mundo rojo
no está el objeto en sí,
sino la relación con el objeto.
El objeto que se representa en
el área roja es una ficción.
Es una ficción y
representa esa relación.
Por lo tanto, en esa área,
está Esa Persona.
Yo en estado de trance
que, se podría decir,
es un estado psicópata.
Otra cosa que represento
en el mundo rojo es la cosmología.
La cosmología del cielo,
la cosmología del infierno.
La cosmología de la muerte,
la cosmología de la vida.
La cosmología del destino,
el demonio, el ángel.
Todo eso es una construcción simbólica
en la dimensión abstracta donde vivo.
¿Dónde estaba yo antes de nacer?
¿Qué pasará después de que yo muera?
Esta es la estructura.
Todo esto existe dentro del área roja.

[Entrevista con Matt Mullican con motivo de su exposición
The Feeling of Things en Pirelli HangarBicocca, Milán.
Publicado en YouTube el 22 de junio de 2018]



● La exposición de Mullican en NC-arte también incluyó una nueva serie de esculturas de vidrio en las que dibujó sus gráficos convirtiéndolos en elementos tridimensionales; objetos *ready-made* que representaban la forma como medimos las cosas, lo que pertenece al *mundo azul* o al *mundo sin marco* de Mullican; dibujos en papel que simbolizaban la iconografía y el proceso de pensamiento del artista durante la creación de la exposición; una bandera negra y amarilla a gran escala que ilustraba uno de los gráficos icónicos del artista; así como una selección de videos recientes e históricos que documentan sus performances y muestran algunos de sus trabajos generados por computador.

He estado haciendo estos performances o charlas aproximadamente por 40 años.

Uno de los primeros que hice fue para mis abuelos en Chickasha, Oklahoma, en la sala de su casa.

Esto fue a mediados de los años 70.

Hay una fotografía de mi tía, que yo tomé, donde ella aparece pellizcándose el brazo frente al televisor.

Eso pasó en el mismo viaje.

Mis charlas han evolucionado desde ese entonces y se han convertido en parte de mi trabajo.

Representan el trabajo y mis ideas, como lo hacen mis exposiciones.

En cierto modo, hago objetos para hablar de ellos.

Una de las mejores charlas que vi en mi universidad, el California Institute of the Arts (CalArts), en 1970 o 71, fue una charla de Richard Serra donde él perdió sus diapositivas.

Literalmente no las tenía

así que dio su charla solamente con una pizarra, y fue la mejor charla que tuve en la universidad.

Así que aprendí de esa experiencia y, en cada charla, comienzo con una pizarra, un dibujo o algo así y hablo de cómo comenzó todo.

Voy inventando a medida que voy hablando.

Recurro a mi memoria.

En mis charlas ves mi proceso de concentración,

ves que mis ojos están cerrados, mi cuerpo comienza a moverse.

Una vez di una charla en Connecticut y mi hija me vio y se horrorizó.

Ella tenía 12 años

y se acercó a mí después

de la charla y me dijo:

“Papá, estás hablando con los ojos cerrados, por favor, no hagas eso. Mira a la audiencia cuando hablas, ¡hazlo!”

[Charla performativa de Matt Mullican con motivo de su exposición *The Feeling of Things* en Pirelli HangarBicocca, Milán. Publicado en YouTube el 9 de mayo de 2018]

En los años ochenta, tuve una exposición en Los Ángeles y quería disponer mis cinco mundos en una especie de paisaje urbano.

Era una ciudad similar a uno de los sitios de un *World Fair* (Feria Universal).

Y una compañía vio esto, una compañía

que trabajaba con una supercomputadora que producía los gráficos para CBS y para NBC.

También se encargaron de los gráficos para las elecciones de ese año.

En cualquier caso, ellos me dijeron:

“¿Te gustaría caminar por las calles de tu ciudad?”

Dije: “¡Fantástico!”

Primero crearon una diapositiva de 35 milímetros

con la supercomputadora Cray, alrededor de 1986.

No aparecían líneas de escaneo en las imágenes

generadas por esa

supercomputadora,

lo cual era asombroso en ese entonces.

Además, la computadora misma fue diseñada como un sofá para sentarse sobre ella.

[Charla performativa de Matt Mullican con motivo de la exposición colectiva *For the Blind Man in the Dark Room Looking for the Black Cat that Isn't There* en ICA London, 12 de enero de 2010. Publicado en YouTube el 26 de enero de 2010]

Todos estos elementos giraron en torno a una nueva instalación a gran escala que constaba de 64 sábanas pintadas, las cuales contenían la representación ilustrada de cientos de obras de Mullican y *That Person*. Si bien la obra de Mullican siempre ha girado en torno a

la manera como él ha investigado y concebido diferentes formas de representar su propia existencia, «Representing the Work», como su título lo indica, fue la re-presentación de la obra de Mullican materializada por medio de una multitud de agrupaciones de imágenes organizadas en un orden específico por el artista. Sobre las sábanas aparecían fotografías que documentaban sus primeros performances cuando aún era estudiante en CalArts, a principios de la década de los años setenta, documentación de sus trances de hipnosis, imágenes fijadas de espacios arquitectónicos y urbanísticos ficticios creados con la tecnología de las supercomputadoras de finales de los años ochenta, al igual que múltiples pictogramas y exploraciones gráficas que representaban los conceptos de la vida y la muerte, la relación entre signo y forma, así como la división entre ficción y realidad.

Cuando la gente vea esta exposición, lo que entenderá es que hay muchas sábanas con muchas imágenes en ellas. Creo que cuando la gente venga dirá que es como una enciclopedia, como un libro de referencia al cual están entrando. Es un libro de referencia de mi trabajo de los últimos 45 años.

Estoy representando mi trabajo como un modelo que se puede atravesar caminando.

Es el mismo impulso que Marcel Duchamp tuvo con la creación de su caja [*boite-en-valise*].

Hizo pequeñas versiones de

algunas de sus obras de más de 30 o 40 años de trabajo

y las puso todas en una bonita y pequeña caja.

En cierto modo, eso es lo que estas sábanas son para mí, la compulsión de poner todo en una sola caja.



Tengo la caja justo aquí.
Esa es la caja donde caben todas las sábanas.
He estado haciendo esto desde los años setenta:
poniendo todas mis ideas en una sola idea
y en una sola caja.

[Entrevista con Matt Mullican por revista *La Caída*, Colombia. Publicado en YouTube el 28 de abril de 2019]

Al representar su obra y la de *That Person* en una sola instalación, el artista no solo immortalizó décadas de su trabajo, también ofreció preguntas centrales de su práctica artística: ¿Qué es lo que el lenguaje visual, verbal y escrito realmente representan? ¿Es la representación de qué o de cómo percibimos cosas a través de nuestros sentidos y luego las procesamos en nuestro cerebro? ¿Es posible diferenciar si el sujeto representado es la forma o si la forma es el sujeto? Para Mullican, estas preguntas encapsulan la problemática fundamental al centro de las artes y el lenguaje en general.

En un momento, en 1973,
construí un taller imaginario
y le puse un muñeco de palitos.
Él hacía cosas en su taller,
que era realmente mi taller.
Lo llamé Glenn.
Quería que él estuviera separado
de mí,
que tuviera una identidad,
por eso le di un nombre.
Es un poco como un avatar.

Él es alguien que soy yo dentro de
ese mundo,
ese mundo imaginario.
Era realmente minimalista,
es solo una figura de palos.
Cuando Glenn se pellizca el brazo,
él siente dolor y yo simpatizo
con su dolor,
porque yo también lo siento, porque
yo soy él.
Soy él y lo estoy mirando.
Soy tanto el sujeto como el objeto.

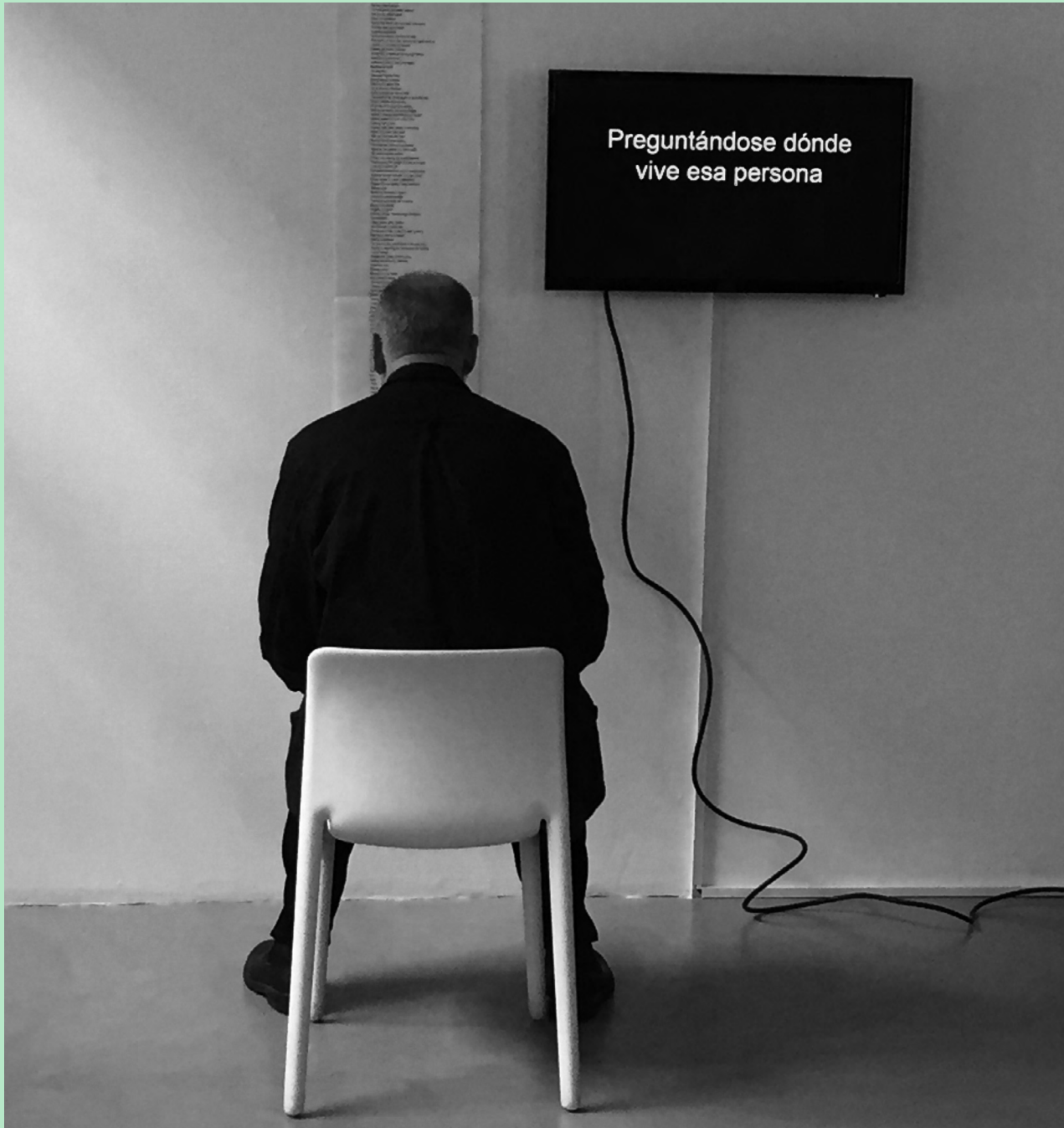
[Entrevista con Matt Mullican con motivo de su exposición *The Feeling of Things* en Pirelli HangarBicocca, Milán. Publicado en YouTube el 22 de junio de 2018]

Del mismo modo que vivimos la experiencia de leer un libro, «Representing the Work» invitó a los espectadores a navegar la exposición a través de los muchos personajes, símbolos, historias, imágenes y objetos que la conformaron, sin obligarnos a comprender o memorizar cada uno de ellos. Por el contrario, la exposición nos ofreció la oportunidad de reflexionar sobre nuestras propias maneras de ver y vivir el mundo por medio de las diferentes facetas y simbolismos que conforman este trabajo. Lo que mostró la obra de Mullican es que nuestra comprensión de la realidad es construida por medio de la percepción y la mente de cada individuo. «Representing the Work» expuso la

compleja relación entre la realidad y la percepción, y ofreció una estructura en la que era posible identificar los aspectos esenciales de la condición humana.

La subjetividad es tan pura como yo la presento.
No puede ser más pura que esto.
Pero me meto en problemas continuamente
porque la gente piensa que solo estoy
lidiando con mi propia subjetividad.
“Oh, estás haciendo tu propio idioma,
estás inventando esto,
estás haciendo esto otro”,
y siempre he sentido que soy el
“tonto en la colina”,
mientras que el trabajo de mis amigos
hace que la gente diga
“Oh, se trata de cultura,
se trata de la cultura mediadora
dentro de la sociedad occidental”,
etcétera, etcétera.
¿Pero qué sienten las personas? o
¿qué obtienen cuando ven una de mis obras?
Creo que todos vivimos en nuestra subjetividad,
y que cuando ves una foto
creas el significado de esa imagen
con cierta profundidad.
Yo estoy interesado en eso.

[Entrevista con Matt Mullican por revista *La Caída*, Colombia. Publicado en YouTube el 28 de abril de 2019]



MATT MULLICAN: REPRESENTING THE WORK

By Juana Berrío

Since the 1970s, American-Venezuelan artist Matt Mullican has been interested in representing the complex ways human beings experience the world. Instead of trying to explain or appropriate existing theories, classifications or ordering systems, Mullican's work is the manifestation of the different elements that form the way he makes sense of the human condition through his own subjectivity.

What does an artwork try to do?
I mean, what am I trying to do
by making art?
I'm trying to understand
the context of that art
and the context of my world.
It's not really the universe that
I'm cataloging.
All I have to catalogue is, in a way,
the world where I live.
But when I say *where I live*, that's
not just the physical world, that's the
psychological world.
Where I live is not just the universe
but it's the inside
as well as the outside.

[Interview with Matt Mullican on the occasion of his
exhibition *The Feeling of Things* at Pirelli HangarBicocca,
Milan. Posted on YouTube on June 22, 2018]

● For this, the artist has developed a unique iconographic system that forms his own cosmology. Conceived from his imagination and personal research, Mullican's cosmology is composed of "five worlds," each one associated with a different color and type of perception: the green world represents physical and material elements, blue represents everyday life, yellow represents the arts, black and white represent language and symbols, and red represents the subjective.

What I'm doing is trying to understand the relationship to the picture. If you go into the picture, all pictures are mental. They exist in our brain. So if all pictures are mental, then I have to say that all pictures are subjective. And so I go into subjectivity, which is a very important part of my work, and it's one that has kept me going.

[Interview with Matt Mullican by *Revista La Caida*, Colombia. Posted on YouTube on April 28, 2019]

Although this cosmology has been materialized by means of diagrams, sculptures, drawings, collages, computer generated images, banners, rubbings, videos, typographies, among other forms, the work that Mullican has developed for almost fifty years departs from elements of the conscious and unconscious mind. In fact, since the beginning of his career, Mullican has incorporated hypnosis as a means that allows him

to openly reveal the elastic components that form his own unconscious identity.

So, if I say the world is primarily subjective, the way I manifest that statement is with the trance. Because when I'm in a trance, it's not a physical thing, it's a psychological thing. You really know it. And when you go into that world of the psyche, it is infinite. It goes anywhere, it's a psyche that we're in all the time. We are in trances. Everybody is in a trance. You read something, you read a sign, any sign, anywhere, and you're in a trance. It doesn't matter what it is. Just say the word "house" and you're in a trance. A very slight level of trance, but your mind is already there. What the hypnosis does is that it builds on that fact and blows it up to the point where you truly, in your soul, believe it.

[Interview with Matt Mullican on the occasion of his exhibition *The Feeling of Things* at Pirelli HangarBicocca, Milan. Posted on YouTube on June 22, 2018]

Hypnotized, Mullican's body hosts a particular character the artist calls *That Person*, whose gender and age change in every trance. *That Person* has also produced a large number of works, characterized by a unique visual, written and performative language.

I work with hypnosis because I'm interested in acting when you don't know you're acting. When somehow you're acting but you're not acting. You are going into your subconscious. And it's at the core. So this is the emergence of That Person.

[Performative lecture by Matt Mullican on the occasion of his exhibition *The Feeling of Things* at Pirelli HangarBicocca, Milan. Posted on YouTube on May 9, 2018]

That Person has become, you could say, one of the protagonists in my work, so I always talk about it. It could be a woman or a man. That Person has made art. That Person feels things in a different way than I do. That Person acts differently, has a different philosophy.

And who is That Person?
I call That Person *the icon brain*. That's a brain that really begins and ends with signs.

[Interview with Matt Mullican on the occasion of his exhibition *The Feeling of Things* at Pirelli HangarBicocca, Milan. Posted on YouTube on June 22, 2018]

That Person really is the subject independent of the object. Everything is mental and it's pathetic. That Person says: "I love to work for truth and beauty." That's what it says. And I told Lawrence Weiner that That Person, this person I become in a trance, is someone who says "I love to work for truth and beauty," and Lawrence said "I would not share a beer with that person." Because, what is work? What is love? What is truth? I mean, what is beauty? It doesn't exist.

[Interview with Matt Mullican by the Society for Contemporary Art at the Art Institute of Chicago, April 23, 2018. Posted on YouTube on May 23, 2018]

For NC-arte, Mullican produced «Representing the Work», one of the most comprehensive exhibitions of his career, which included a pavilion based on one of the graphic maps representing the "five worlds".



One of the earlier pieces is a chart where I am cataloging five different *interpretative* Worlds. The fact that I say Interpretive is an important point because they are not separate.



I can say that this world
is primarily material.
When you get down to it,
you see that I'm a physical being
in a physical world.
Everything else is not really real.
So that's the *material*,
that's the Green World.

Then you get the *real* World,
the Blue World.
That's a bit more complicated.
That is where we are in daily life.
That's where I was when
I was walking down the street,
in the rain,
trying to get to the train stop
to get on the train
to come out here.
That's the real world,
the *world unframed*.



A hand-drawn diagram consisting of a large rectangle divided into five horizontal sections by four lines. The text in each section, from top to bottom, is: 'GREEN is elements', 'Blue is WORLD', 'Yellow is FRAME' (where 'Yellow is' is inside a smaller rectangle), 'BLACK IS SIGN', and 'RED IS SUBJECTIVE'. The entire diagram is enclosed in a thick orange border.

GREEN is
elements

Blue is
WORLD

Yellow is
FRAME

BLACK IS SIGN

RED IS
SUBJECTIVE

Then the third world,
which is the middle world since
there are five worlds in my work,
is the arts or the world framed.
Not the world unframed,
which I just talked about,
which is when I'm not thinking
about things and just living in it,
just reacting to stimuli,
trying to get through it.
This framed world, instead,
is when things
start to be considered.
When you start to frame something.
It's when things become symbolic.
It's when I'm pulling myself
out from the material
into this other world,
this meta world of what things mean.
The world of brands,
the world of the arts.
So there's film, theater, dance, music...
This is where things are framed.
The color for the *world framed* is yellow and
I've chosen yellow because
it's like light, it's like gold.
It's the golden frame.

Then, the next one is the *world of signs*.
The difference between the *world framed*
and the *world of signs* is that
signs are not materially associated
with what they represent.
In the sign, we have gone
into another world.
It has become language,
it has ceased to be real.
It's in another world, it's a different place.
It could be a pictogram,
It could be a word.
It's many different relationships.
So that's the *Black and White World*.





In the *red world*,
 it's not the object itself but
 the relationship to that object.
 The object that is represented in
 the red area is a fiction.
 It's a fiction and
 it represents that relationship.
 So, in that area,
 is That Person.
 Me in a trance state,
 which is totally, you could say,
 psychotic.
 Another thing that I represent
 in the red world is The Cosmology.
 The cosmology of heaven,
 the cosmology of hell.
 the cosmology of death,
 the cosmology of life,
 the cosmology of fate.
 the demon, the angel.
 All of that is symbolic construction
 in the abstract of where I'm living.
 Where was I before I was born?
 What happens after I die?
 This is the structure.
 This all exists within the red area.

[Interview with Matt Mullican on the occasion of his
 exhibition *The Feeling of Things* at Pirelli HangarBicocca,
 Milan. Posted on YouTube on June 22, 2018]

● Mullican's show at NC-arte also included a new series of glass sculptures in which he drew his charts making them into three dimensional elements; *ready-made* objects that represented the way we measure things, which belong in Mullican's *blue world* or *world unframed*; drawings on paper that symbolized the iconography and thinking process of the artist during the creation of the show; a large-scale black and yellow flag that illustrated one of the artist's iconic charts; as well as a selection of recent and historical videos that documented his performances and showed some of his computer-generated works.

I've been doing these performances or lectures for about 40 years now. One of the earliest ones I did was for my grandparents in Chickasha, Oklahoma, back in their living room. This was in the mid '70s. There's a photograph of my aunt, which I took, where she's pinching her arm in front of the TV set. That was done on the same trip. My lectures have evolved since then and have become a part of my work. They represent the work and my ideas, the way my exhibitions do. In a way, I make objects to talk about them. One of the best lectures I saw at my school, the California Institute of the Arts, in 1970 or '71, was a Richard Serra lecture where he lost his slides. He literally didn't have them, so he just gave a lecture with a blackboard, and it was the best lecture I had at school. So I learned from that experience and in every lecture, I start off with

a whiteboard, a blackboard, a drawing, or something, and you'll see me coming up starting to talk about how everything got started. I'm making it up as I go, I'm going into my memory. You'll see the process of concentration, you'll see my eyes are closed, my body starts to move around. I gave a lecture in Connecticut once and my daughter saw me and was horrified. She was 12 years old and she came up to me afterwards and said "Dad, you're talking with your eyes closed, please don't do that. Look at the audience when you talk, please do that!"

[Performative lecture by Matt Mullican on the occasion of his exhibition *The Feeling of Things* at Pirelli HangarBicocca, Milan. Posted on YouTube on May 9, 2018]

I had an exhibition in Los Angeles, and I wanted to apply my five worlds into a kind of a cityscape. So it's a city that's similar to a World's Fair site. And a company saw this, a company that works with a supercomputer and that did the computer graphics for CBS and for NBC.

They also did the elections that year. In any case, they said "would you like to walk down the street into your city?" And so I said "Fantastic!" The first one they did was a 35-millimeter slide, and it was done with the Cray supercomputer in around 1986. There were no scan lines, which was the big deal, and the computer itself was designed like a couch, so you could sit on the computer.

[Performative lecture by Matt Mullican on the occasion of the group exhibition *For the Blind Man in the Dark Room Looking for the Black Cat that Isn't There* at ICA London, January 12, 2010. Posted on YouTube on January 26, 2010]

All these elements revolved around a new large-scale installation consisting of 64 painted bed sheets, containing the illustrated representation of hundreds of works by Mullican and by *That Person*. While Mullican's work has always departed from the way he has researched and devised different ways of representing his own existence and the questions he has worked with throughout this life, «Representing the Work», as the title implies, was the re-presentation of Mullican's work materialized via a multitude

of groupings of images organized in chronological order by the artist. The sequence of bed sheets began with a selection of photographic documentation of some of the projects he developed while still a student at the California Institute of the Arts (CalArts) in Los Angeles in the early 1970s and moved on to include images of his first performances and hypnosis trances, still images of fictional architectural and urban spaces created with the super-computer technology of the late 80s, as well as multiple pictograms and graphic explorations that cover the concepts of life and death, the relationship between sign and form, as well as the division between fiction and reality.

When people see this exhibition, what they will understand is that there are a lot of sheets with a lot of pictures on them. I think that when people come through here they'll say it's like an encyclopedia, like a reference book that You're walking into. It's a reference book of my work from The last 45 years and so I'm representing my work as a model that one could walk through. I mean, it's the same impulse that Marcel Duchamp had with his box [*boite-en-valise*]. He made small versions of some of his pieces from over 30 or 40 years and put them all in A box with a nice little container. In a way, that's what these bed sheets are for me, the compulsion to put everything into a single box. I have the box right there.



That's the box where all the sheets fit into.
I've been doing this since the seventies:
putting all my ideas into one idea and into one box.

[Interview with Matt Mullican by *Revista La Caída*, Colombia. Posted on YouTube on April 28, 2019]

By representing his work and that of *That Person* in a single installation, the artist not only immortalized decades of his work, he also offered central questions of his artistic practice: What do visual, verbal and written language really represent? Is it the representation of *what* or *how* we perceive things through our senses and then process them in our brain? Is it possible to determine if the represented subject is the form or if the form is the subject? For Mullican, these questions encapsulate the fundamental problem at the center of art and language in general.

At one point, in 1973,
I built an imaginary studio
and I put a stick-figure in it.
He would do things in his studio,
which was really my studio.
I named him Glenn.
I wanted him to be separate from me,
to have an identity, which is why I
named him.
He's a bit of an avatar.

He is someone who is me inside of
that world,
That imaginary world.
I was really minimalist, it's just a stick
figure.
When Glenn pinches his arm,
he feels pain, and I sympathize with
his pain,
because I feel it too, because I am
him.
I am him *and* I'm looking at him.
I'm both the subject and I'm the
object.

[Interview with Matt Mullican on the occasion of his exhibition *The Feeling of Things* at Pirelli HangarBicocca, Milan. Posted on YouTube on June 22, 2018]

In the same way that we live the experience of reading a book, «Representing the Work» invited viewers to navigate the exhibition through the many characters, symbols, stories, places, temporalities, images and objects that formed it without forcing us to understand or memorize each one of them. On the contrary, the exhibition offered us the opportunity to reflect on our own ways of seeing and living the world through the different facets and symbolisms that make up Mullican's work. Showing how our understanding of reality is constructed through the perception and mind of each individual, «Representing the Work» exposed the complex relationship between reality and perception, offering

a structure in which it was possible to identify the essential aspects of the human condition.

Subjectivity is as pure as I get.
I can't get purer than that.
But I get in trouble continuously
because people think I'm only
dealing with my own subjectivity.
"Oh, you're making your own language,
you're making up this,
you're doing this,"
and I've always felt like I'm the
fool on the hill,
whereas my friends' work get people saying
"this is about culture,
this is about the mediating culture
within Western society,"
and so forth.
But how does someone feel or
what do they get when they
see one of my works?
I believe that we all live in our subjectivity,
And that when you see a picture,
you create the meaning of that picture
at a certain depth.
And I'm interested in *that*.

[Interview with Matt Mullican by *Revista La Caída*, Colombia. Posted on YouTube on April 28, 2019]





MATT MULLICAN

Desde su primera exposición en 1973, Mullican ha expuesto su trabajo en cientos de museos y galerías alrededor del mundo, incluyendo exposiciones emblemáticas como Documenta 7, 9 y 10 en Kassel (1982, 1992, 1997); Skulptur Projekte Münster (1987); *A Forest of Signs* en MOCA en Los Angeles (1989); la Bienal del Whitney Museum en Nueva York (1989 y 2008); *Traces du Sacré* en el Centro Pompidou de París (2008), 28a Bienal de São Paulo (2008); *The Pictures Generation* en el Metropolitan Museum de Nueva York (2009); *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo en la espalda?* en el Reina Sofía de Madrid (2010); y *Painting 2.0* en Mumok en Viena (2016), entre otros.

Matt Mullican: The Feeling of Things, una de las exposiciones retrospectivas más importantes que ha tenido el artista, tuvo lugar en Hangar Bicocca en Milán en 2018. Otras exposiciones

individuales importantes incluyen el Camden Arts Center en Londres (2016), Museo Tamayo en la Ciudad de México (2013), Haus der Kunst en Munich (2011), y Museu Serralves en Porto (2001), entre muchas otras. Mullican también ha presentado una gran cantidad de instalaciones permanentes o de larga duración en espacios públicos en diferentes lugares del mundo. Mullican obtuvo un título de BFA de CalArts en 1974 y ha enseñado en la Universidad de Columbia en Nueva York y en la Hochschule für bildende Künste en Hamburgo, entre otros.

Representing the Work es la primera exposición de Mullican en Colombia y es la muestra más grande que ha presentado en América del Sur.

Vive y trabaja en Berlín y Nueva York.

Since his first exhibition in 1973, Mullican has shown his work in hundreds of museums and galleries around the world, including landmark exhibitions such as Documenta 7, 9, and 10 in Kassel (1982, 1992, 1997); Skulptur Projekte Münster (1987); *A Forest of Signs* at MOCA in Los Angeles (1989); the Whitney Biennial in New York (1989 and 2008); *Traces du Sacré* at Centre Pompidou in Paris (2008), 28th Sao Paulo Biennial (2008); *The Pictures Generation* at the Metropolitan Museum in New York (2009); *Atlas. How to Carry the World on One's Back?* at Reina Sofia in Madrid (2010); and *Painting 2.0* at Mumok in Vienna (2016), among others.

A major retrospective exhibition, *Matt Mullican: The Feeling of Things*, took place at the HangarBicocca in Milan in 2018. Other large solo shows include the Camden Arts Centre in

London (2016), Museo Tamayo in Mexico City (2013), Haus der Kunst in Munich (2011), and the Serralves in Porto (2001) among many others. He has also presented many permanent or long-term installations in public space around the world. Mullican earned an BFA from CalArts in 1974 and has taught at Columbia University in New York and the Hochschule für bildende Künste in Hamburg, among others.

Representing the Work is Mullican's first exhibition in Colombia and is the largest show of his work ever presented in South America.

Lives and works in Berlin and New York.

Julio 6 a Octubre 12 de 2019

UN PROYECTO DE PIETER VERMEERSCH

PIETER VERMEERSCH

Curaduría: Claudia Segura





Pág. 78 - 84

Pieter Vermeersch en
NC-arte
2019
Instalación de sitio
específico / site specific
installation

Pág. 85 y 87

Pieter Vermeersch
Untitled, 2019*
Óleo sobre tela, 3 partes /
Oil on canvas, 3 parts
285 x 148 cm cada uno
/ each (pinturas doradas,
golden painting)

Pág. 86

Pieter Vermeersch
Untitled, 2019
Óleo sobre mármol /
Oil on marble stone
30 x 22 cm

Pág. 88 - 91

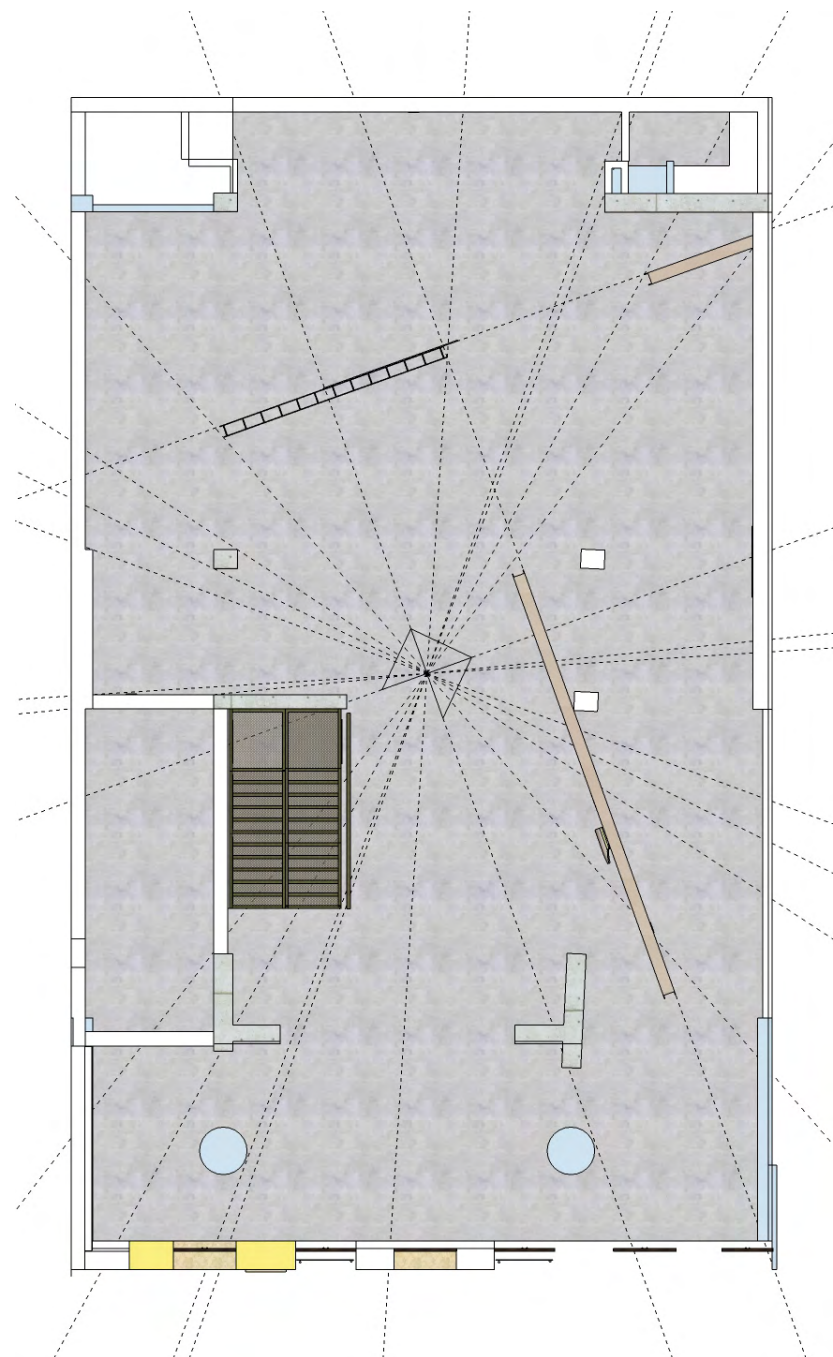
Pieter Vermeersch
Untitled, 2019
7 parts: marble stone, oil on
marble stone, newspaper
Dimensions variable (marble
stone 15 x 11 cm each,
newspaper 44,5 x 31 cm)











PARECER PASAJE

Por Claudia Segura

La belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.

*El elogio de la sombra,
Junichiro Tanizaki.*

La exposición que el artista belga Pieter Vermeersch (Bélgica, 1973) presenta en NC-arte se pregunta sobre las nociones de pintura en el arte contemporáneo. Se trata de una pieza inmersiva articulada para el área de la galería.

A partir de una división del espacio, que se entiende como si fuera una cuadrícula, Vermeersch aplica una regla específica en la que deja sin pintar las sombras que proyectan sobre las paredes los elementos arquitectónicos del espacio. La idea implícita en esta manera de operar es que la elección de los elementos que

el artista debe pintar o dejar vacíos sea efecto de las sombras que quedan en negativo, exentas de pintura.

La exposición se convierte en una secuencia trenzada por un plan inicial que deja de lado la posibilidad de improvisar. Su paleta, compuesta por los colores primarios, lee el espacio desde el centro, como si un destello de luz como pivote central iluminara radialmente la sala expositiva. Se trata de un prisma casi cósmico que se expande y ofrece un punto de vista periférico, circular, sin saber qué está dentro o fuera.

La técnica que utiliza el artista consigue cambiar la perspectiva y transformar la arquitectura del lugar. El público se adentra en la pintura que envuelve al navegante a través de sus degradados. Aquí, la luz y la pintura modifican la percepción del entorno creando un espacio de cero grados construido únicamente por el color. El resultado es una sensación de extrañamiento constante al observar las paredes de color, pues la perspectiva se difumina y uno no sabe dónde acaba una pared y empieza la otra. El efecto visual distorsiona la percepción volumétrica que ahora se produce por el color.

En varias ocasiones Pieter Vermeersch habla de cómo sus proyectos se sitúan en un tiempo suspendido, aquel que ocupa el rectángulo de una polaroid, justo antes de que se forme la imagen. Ese preciso *momentum*, en donde los pigmentos del revelado y el fijador se entremezclan, es el que quiere fosilizar el artista. Henry Bergson decía que “cada momento, en la medida en que es un pasaje de descanso a descanso, es absolutamente indivisible”. Podríamos hablar de una imagen sin espacio

o un espacio construido a través del color; un color que va cambiando del rojo al azul y al amarillo y al blanco, pero que, en definitiva, es un mismo color continuo que se transforma a lo largo de las paredes y contiene distintos pigmentos en uno solo. La pintura deviene un pasaje: la acción de dar pasos, el movimiento de un ir y venir.

La exposición nos adentra en el mundo de la luz y la pintura, y muestra cómo estos pueden desencadenar preguntas relevantes para la arquitectura, el espacio y el entorno. Al ser una instalación *site specific*, el artista desarrolla un nuevo cuerpo de trabajo en el que incorpora también materiales y elementos cotidianos: páginas de periódicos locales y piedras de la región.

Desde el pigmento y hacia el pigmento, la producción de Vermeersch revela un análisis sobre el gesto y el movimiento, en otras palabras, una especie de intento performativo de atrapar la luz a través de la pintura, una pintura que jamás podemos determinar y que, como el tiempo, es eternamente cambiante.





ACERCAMIENTOS AL TRABAJO DEL ARTISTA

Por el Proyecto Educativo, NC-arte

Momentos después de terminar la instalación de su proyecto en NC-arte, el equipo del Proyecto Educativo entrevistó a Pieter Vermeersch acerca de sus áreas de interés, su proceso creativo y otras percepciones sobre el contenido de esta exposición. Arquitectura, espacio, áreas de color y la obsesión con el tiempo son algunos de los temas abarcados.

Este es un fragmento de la conversación con el equipo de NC-arte.

ARQUITECTURA

NC-arte: La primera pregunta tiene que ver con el significado y la relevancia del “grado cero” en la arquitectura, un concepto importante en su trabajo.

Pieter Vermeersch: El origen de mi interés por la arquitectura es el grado cero, sus roles fundamentales: dividir el espacio, ocupar el espacio, dirigirlo, manipularlo, crearlo, así que ese es, para mí, el significado del grado cero en la arquitectura. Es, básicamente, despojar el espacio hasta que ya no hay nada que despojar, y con estos elementos uno manipula, crea, define y divide.

NC-arte: ¿Esta es una constante en todas sus instalaciones?

P. V: Es muy reciente porque también uso la arquitectura de diferentes maneras: la uso como un lienzo. Hay dos maneras de utilizar el grado cero en la arquitectura, el acercamiento es muy físico, se vuelve un tipo de instalación muy física, de ladrillo, de paredes de cartón, y otros materiales y estructuras, combinado con otros aspectos visuales de mi trabajo. El otro acercamiento es el aspecto del site specific, por ejemplo, aquí el espacio de NC-arte se convierte en el lienzo, la pared se vuelve el lienzo, de hecho, aquí [señala hacia una pared] estas paredes también se convierten en lienzos. Esta es la manera en que me alejo del marco de la pintura, de la limitación de la pintura, y me dirijo hacia la siguiente limitación, que es un nuevo marco, el marco de la arquitectura y los límites del espacio.

NC-arte: Probablemente la vista es el sentido más importante para la experiencia de la exposición.

P. V: Es un descubrimiento, yo lo veo como un tipo de constelación cósmica. Físicamente, la muestra está construida sobre una retícula. Lo que hice con todo el plano de NC-arte fue ponerlo sobre una retícula, lo dividí en cuadrados. La retícula es algo importante en mi trabajo, todas las pinturas que hago son retículas. Las pinturas en la pared son una manera muy racional de mezclar, de producir. Así que, hay mucha racionalidad en la producción, que es invisible en el resultado; es lo opuesto. La retícula fue una base para comenzar. Luego imaginé que las retículas están todas reclinadas sobre paredes, en pequeños cuadrados, entonces quité todas las paredes que no eran necesarias. Estas paredes son las sobras de esa retícula. Esto es para no elegir, como atajar mi propia elección. Por ejemplo, uno nunca va a decidir poner una pequeña pared allí. Si uno está pensando en composición, uno nunca lo haría. Así que, el propósito es llegar a algo que uno nunca decidiría por sí mismo.

NC-arte: Entonces, la estructura es la que dicta los parámetros para tomar las decisiones.

P. V: Exacto.

NC-arte: Y eso está relacionado con la forma de pensar desde el site specific.

P. V: Establezco un punto central: si uno se para en un punto dentro del espacio, se proyectan los pasajes de luz y color. La idea era dejar todo el concreto sin pintar, pero todo lo que es pared, o blanco, volverlo color, convertirlo en gradientes. Es como una proyección: el azul, luego el amarillo y el rojo. Por ejemplo, este plano es consecuencia de este ángulo, que es el espacio en medio de la pared y el concreto, el blanco es una sombra, y así sucesivamente. Este es

un tipo de convergencia cósmica. Yo no decidí sobre la franja blanca, fue NC-arte, la situación lo decidió. De este modo, hay muchas estructuras y construcciones que incluso deciden por mí.

NC-arte: Para usted este punto es como el punto perfecto desde donde nosotros podemos experimentar la exposición. Por supuesto, la idea es caminar alrededor, pero este punto es como un panorama. Usted dijo que hay muchos puntos, ¿considera que hay más ejes en la exhibición?

P. V: Tuve la intención de poner un sistema en un medio y hacer cosas con eso, es como inyectar sistemas en el mundo de la pintura, en el mundo de la arquitectura, uno los mezcla y ve el resultado. Por supuesto, yo lo controlo, es buscar el terreno común, no solo lo racional es posible, ni solo lo emocional es posible, yo pienso que el terreno en donde se unen es la parte interesante.

LA RELACIÓN CON EL CUERPO Y CON EL ESPECTADOR

NC-arte: Nos gustaría preguntar sobre el espacio y la relación con el cuerpo.

P. V: No trabajo específicamente alrededor de ese tema, pero el cuerpo es particularmente importante, o su función, la cual se deriva de solo buscar un punto de vista.



TIEMPO Y MATERIA

NC-arte: ¿Qué le gusta o qué piensa sobre la función del público en esta instalación?

P. V: No trabajo específicamente en torno a ese tema, pero me gusta combinar elementos para que uno tenga que ser realmente activo. Hay cosas que demandan mucha atención, por ejemplo, los pequeños detalles demandan mucha atención, uno tiene que examinar el mármol para ver, para notar que está enfocado y que las paredes están fuera de foco. Hay una dinámica entre el foco y el fuera de foco todo el tiempo. El es-

pacio está dividido de tal manera que los movimientos y la manera de mirar se vuelven importantes, porque de cada paso que uno dé y de cada ángulo que uno mire, va a resultar una particular composición pictórica.

NC-arte: ¿Las personas se vuelven parte de la narrativa dentro del espacio?

P. V: De alguna manera, siempre lo son, en cualquier arte, porque sin verlo, no existiría. Aquí el cuerpo se vuelve importante en el punto de la convergencia cósmica, porque el cuerpo lo deconstruye todo.

NC-arte: ¿Qué pasa con los lienzos dorados y las piedras?

P. V: Las pinturas en la pared y los lienzos exploran mi fascinación con el tiempo, y muestran cómo dispongo los elementos en imagen y pintura. Veo las pinturas de pared como una cristalización de toda clase de momentos, qué tan pequeños son, cuál está cristalizado en materia y color a través del tiempo de una manera horizontal. Para ser más claro, por ejemplo, las Polaroids. Imagínese que la Polaroid se está revelando como una clase de proceso vertical, donde todos los momentos se desvanecen al final, mientras que todos los momentos aquí son plasmados de manera horizontal.

NC-arte: ¿Es similar a la idea del grado cero, pero en imágenes?

P. V: Sí, está relacionado. Está realmente relacionado porque hay un tipo de evolución en el color, hay una noción muy *mínimal* del espacio, que le quita la fisicalidad, para así transformar un espacio en otro, en uno ilusorio.

NC-arte: ¿Como una transición?

P. V: Sí, es una transición. Y el momento potencial está en las piedras, y esa es la otra manera en la que uso el tiempo. En mi trabajo el tiempo es como una obsesión, trato de usarlo de diferentes maneras. Por ejemplo, las pinturas vienen de la fotografía que también es un medio relacionado con el tiempo.

NC-arte: Cuando dice que el tiempo es una obsesión suya, yo pienso que también ha creado una práctica artística que requiere el uso del tiempo, así que estaba pensando en usted y sus asistentes trabajando aquí, ese tiempo pasa a través del cuerpo todo el tiempo.

P. V: Es como un mantra.

NC-arte: Como los monjes.

P. V: Está relacionado con esta clase de repetición. Es algo que se siente bien hacer. Es duro, es físico, es muy físico. Es de hiperconcentración. Por ejemplo, si alguien empieza a hablarle a uno, uno se estresa, porque puede equivocarse fácilmente. Por eso es que todo en las latas está numerado, porque uno no puede cometer errores, no hay momento ni para pensar, porque se seca muy rápido. Este tipo de concentración y repetición lo hace entrar a uno en un mantra, que también está relacionado con estas perspectivas del Zen, aunque el trabajo no está directamente relacionado con esto.

NC-arte: ¿Es como una partitura?

P. V: De cierta manera, yo veo mi trabajo relacionado con el sonido. El sonido es también espacio y tiempo, tiene un compás, un ritmo, tiene dos componentes, como el momento y el tiempo entre los otros momentos, ese es el ritmo y con el ritmo uno hace música. En ocasiones veo que mis pinturas tienen estos dos momentos, y el espacio en medio, como el marco, la limitación son las dos paredes, la limitación del espacio, que es un compás. El sonido es siempre un campo de interés para mí y uno puede, de alguna forma, relacionarse con él. Una vez un filósofo amigo mío dijo, sobre mi trabajo, que él siempre oía un sonido cósmico, que es el silencio. Porque en el cosmos no hay sonido.

NC-arte: Usted estuvo hablando de las piedras en la muestra, ¿puede explicarnos un poco más sobre esto?

P. V: Es otra manera de acercarse al tiempo. Primero que todo, yo siento un tipo de fascinación por las piedras de mármol, a todos nos asombran, y yo creo que es debido a cómo el tiempo se cristaliza a través de la materia, como genera increíbles tipos de “pinturas”, de alguna manera creadas por la naturaleza.

NC-arte: ¿Dónde las consiguió?

P. V: Vienen de Italia. Por ejemplo, hay un ónix rojo, que en realidad no es tan antiguo, el mármol tiene millones y millones de años, esto no debe tener más de mil años, quiere decir que no es tan antiguo para una piedra.

NC-arte: ¿Y eso es pintura al óleo sobre mármol?

P. V: Es óleo sobre mármol. Le voy a contar toda la historia: cuando era niño estaba muy interesado en la excavación y quería ser arqueólogo, estaba muy intrigado por la geología; y, muy recientemente, me mudé a un apartamento donde hay muchas chimeneas, barrocas, hechas con piedra de mármol, muy bellas. Incluso mi cama está al lado de una, en mi cuarto. Muy a menudo la miraba y al tratar de analizarla quedé muy intrigado y pensé, debería hacer algo con esto, pero no podía incorporarlo en mi trabajo, hasta que me di cuenta de que tenía que ver con el pensamiento basado en el tiempo y que este aparece a través de esa piedra. Es algo muy intrigante porque se vuelve intangible, va mucho más allá de la escala humana y eso lo hace muy interesante. Es algo casi no concreto, pero al mismo tiempo lo es, está ahí.

NC-arte: Es como la tierra pintando a través del tiempo...

P. V: Cuando lo analicé, necesitaba tener una respuesta, pero no sabía cómo, y, de repente, tuve que hacer algo para una feria y decidí que quería hacer algo en mármol. Entré a una fábrica

de mármol y vi estas cosas; todas estas hermosas rebanadas de piedra. Supe instantáneamente lo que tenía que hacer, vi todas las soluciones, y así fue como empezó. La idea que tuve fue que debía activarlo, ese tiempo intangible que está en la piedra, en un nuevo momento del hoy, es como una nueva capa del momento, que es más tangible porque uno casi puede deconstruirlo en la mente y es como esta clase de espacio entre los dos elementos.

EL TIEMPO DEL PERIÓDICO

NC-arte: Entonces, esto es lo que está en el segundo piso ¿puede hablarnos sobre esta página de periódico?

P. V: La página de periódico es, en realidad, un nuevo momento de tiempo que entra, pero no hacia la abstracción, sino a través de la sociedad. El periódico es un día, es un momento, pero es un momento que analiza todo este material sobre lo que está ocurriendo en la sociedad. De esta manera, es un ojo de la sociedad que sale, o un momento de la sociedad que se asoma.

NC-arte: El mármol tiene millones de años y el periódico es ahora.

P. V: No es algo abstracto, es algo que uno vive diariamente, es la estructura de la vida. Todo esto se irá, pero las piedras de mármol, la naturaleza, va a permanecer. Es como preguntar ¿qué estás haciendo? Pero no quiero entrar en ese campo político, porque yo no soy un artista político, pero sí resuena. No hago una distinción entre la cultura y la naturaleza, para mí todo es naturaleza, para mí la cultura no existe, todo lo que hacemos es naturaleza. Es difícil entender esto, pero cuando vemos a las abejas haciendo estas magníficas construcciones, que son su sociedad, lo llamamos naturaleza. ¿Por qué llamamos a nuestras construcciones cultura, porque tenemos conciencia? No creo, la conciencia es algo que se ha desarrollado a través de la naturaleza, y así permanece, todo lo que pasa, todo lo que evoluciona es naturaleza. Así que, esa es la idea detrás de combinar piedra de mármol y periódico.



APPARENT PASSAGE

By Claudia Segura

Beauty loses its existence if the effects of shadow are removed.

In Praise of Shadows
Junichiro Tanizaki.

The exhibition that the Belgian artist Pieter Vermeersch (Belgium, 1973) presents at NC-arte is composed of an immersive piece, prepared for the area of the gallery that questions the notions of painting in contemporary art.

Based on a division of space that is understood as a grid, Vermeersch applies a specific rule, which leaves the shadows of the architectural elements of the gallery unpainted. The idea implicit in this way of operating is to reduce the choice of the elements that the artist has to paint and determine which ones should be left empty, thus making that decision

become an effect of the shadows that remain negative, free of paint. The exhibition becomes a consequence intertwined by an initial plan that puts aside the possibility of improvising. His palette, composed of the primary colors, reads the space from the center as if a flash of light by a central pivot illuminated the exhibition room radially. It is an almost cosmic prism that expands and offers a view of the space from a peripheral, circular point of view, not knowing if it is inside or outside.

The viewer goes into the painting that envelops the navigator by means of its

gradients. Unquestionably, the technique used by the artist manages to change the perspective and architecture of the place. Here, light and painting modify the perception of the environment creating a space of zero degrees assembled only by color. The result is a constant sense of persisting estrangement as one observes the colored walls while the perspective fades and one does not know where one wall ends and the other begins. The visual effect distorts the volumetric perception that is now produced by color.

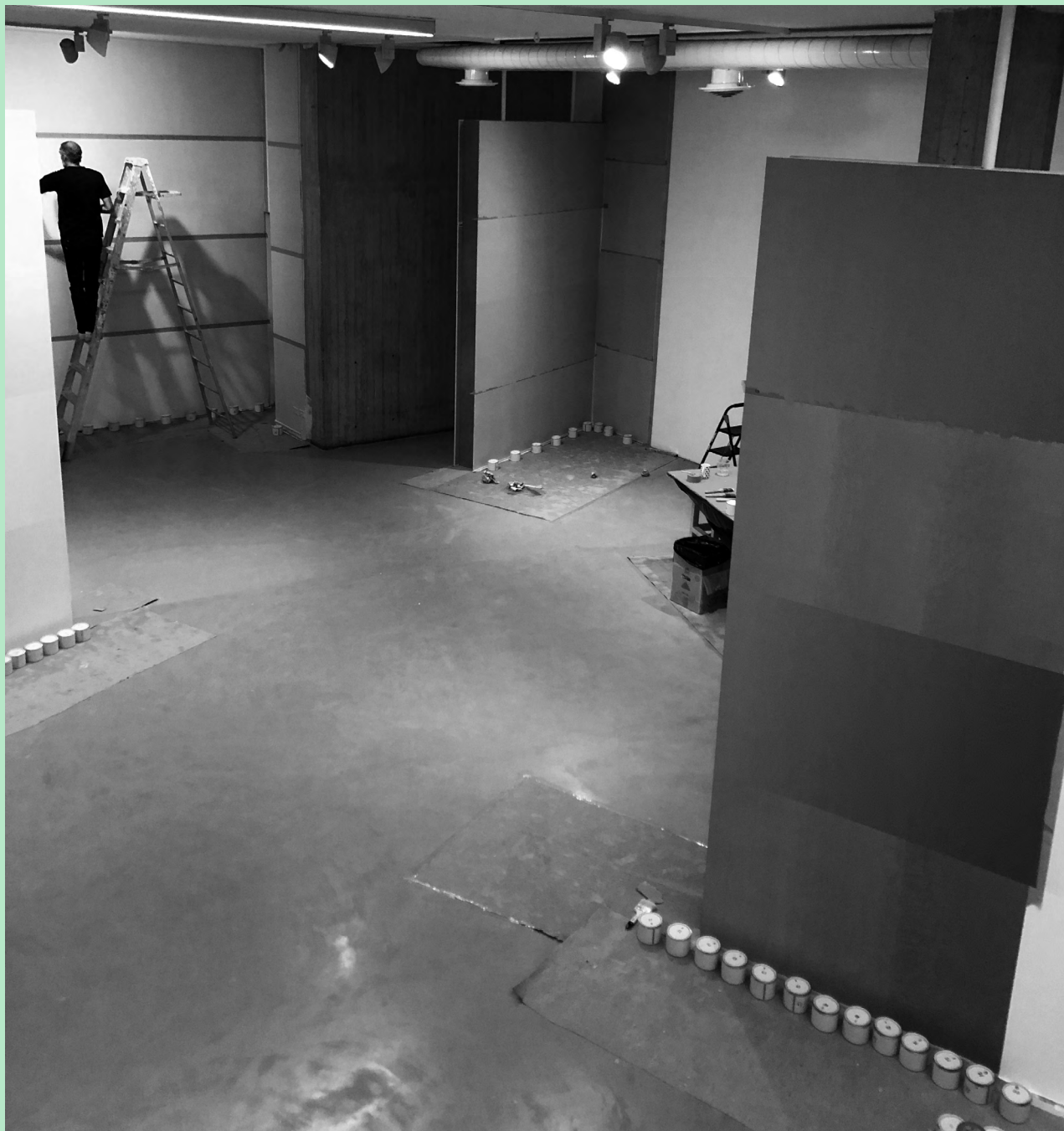
On several occasions Pieter Vermeersch talks about how his projects are located in suspended time that which occupies the rectangle of a Polaroid just before the image is formed. That precise momentum, where the pigments of the development and the fixative of the picture intermingle, is what the artist wants to petrify. Henry Bergson said that "every moment, insofar as it is a passage from repose to repose, is absolutely indivisible." We could talk about an image

without space or a space built through color; color that changes from red to blue and to yellow and white, but that is ultimately the same continuous color that is transformed along the walls and contains many pigments in one. Painting becomes a passage: the action of taking steps, a to and from movement.

The exhibition takes us into the world of light and painting and shows how these can trigger relevant questions in terms of architecture, space and the environment. Being a site-specific installation, the artist develops a new corps of work where he also incorporates materials and daily items: pages from local newspapers and stones from the region.

From the pigment and towards the pigment, Vermeersch's production reveals an analysis of gesture and movement; in other words, a kind of performative attempt to capture light through painting, a painting that we can never define and that, like time, it is eternally changing.





APPROACHES TO THE ARTIST'S WORK

By The Educational Project, NC-arte

Moments after finishing the installation of his project at NC-arte, The Educational Project interviewed Pieter Vermeersch about his fields of interest, creative process, and other insights about the exhibition's content. Architecture, space, color fields, and obsession with time were some of the topics discussed.

This is a fragment of the conversation with NC-arte's team.

ARCHITECTURE

NC-arte: The first question has to do with the meaning and relevance of Zero Degree in architecture, a key concept in your work.

Pieter Vermeersch: My source of interest in architecture is Zero Degree. It's about its primary roles: dividing, occupying, directing, manipulating, and creating space. For me, the meaning or the approach of Zero Degree in architecture is stripping it, so there's nothing to strip anymore, and with these elements, you manipulate, create, define and divide space.

NC-arte: And is this constant in all of your installations?

P.V: This is relatively recent because I also use architecture in different ways: I use it as a canvas. There are two ways of using architecture: the approach of Zero Degree architecture, a physical approximation becoming a very physical kind of installation of bricks, walls of cardboards, other structures, and materials combined with other visual aspects of my work. The second approach is the site-specific aspect, which for example, the spa-

ce of NC-arte becomes the canvas, the walls become the canvas, actually here [he points to a wall] these walls here also become canvases. This is how I move away from the painting's frame—the limitation of the painting—towards the following limitation: a new frame, the architectural frame, and the space's limitation.

NC-arte: Probably sight is the most critical sense for the experience of the exhibition.

P.V: It's a discovery, and I see it as a type of cosmic constellation. Physically, the show is built on a grid. So, what I did with the whole floor plan of NC-arte is to place it on a grid and divide it into squares. The grid is something important in my work; in all my paintings, I make grids. The wall paintings are a very rational way of mixing and producing. So, there's a lot of rationality in the production, which is invisible in the result; it's the opposite. The grid was the base to start. Then I imagined that the grids were all reclined towards the walls, in small squares, and so I removed all the walls which were not necessary. These walls are the leftovers of that grid. This is for me not to choose, like tackling your own choice. For example, you would never decide to put a little small wall there. If you are thinking of composition, you would never do this. Thus, the purpose is to come up with something that you would never decide on your own.

NC-arte: So, the structure gives you the parameters for making decisions.

P.V: Exactly.





NC-arte: And that's related to the site-specific way of thinking.

P.V: I establish a central point: if you stand at a certain point within the space, it projects these landscapes of light and color. The idea was to leave all concrete unpainted, but everything that is a wall, or white, I turn it into color, into gradients. It's like a projection: the blue, then the yellow and the red. For example, this plane is a consequence of this angle, the space between the wall and the concrete. The white is a shadow, and so on. It's a kind of cosmic convergence. I didn't decide on the white

stripe; it was NC-arte, the situation decided it. Consequently, many structures and constructions that even decide for me.

NC-arte: For you, this spot is like the perfect spot from where we can experience the exhibition. Of course, the idea is to walk around, but this spot is like a panorama. You said there are many spots. Do you consider there are more midpoints in the exhibition?

P.V: I intended to incorporate a system that you put into a medium, and you do things with it; it's like injecting systems into the world of painting, into the world of architecture, you mix them, and you see what comes out. Of course, I control it. I search for the middle ground. Neither the rational nor emotional are possible; I think the merging field is the interesting part.

RELATIONSHIP WITH THE BODY AND THE SPECTATOR

NC-arte: We would like to ask about the space and the relationship with the body.

P.V: I don't explicitly work around that theme, but the body is particularly important, or its function that derives from just looking for a perspective.

TIME AND MATTER

NC-arte: What do you like, or what do you think about the public's function in this installation?

P.V: This is not an issue in my work, but I like to combine elements in order to be truly active. Some things demand a lot of focus. For example, the small things require a lot of attention; you have to look closely at the marble to notice it's focused and that the walls are out of focus. Suddenly there is a current dynamic between focus and out of focus. And the space is divided so that

the movements and the way of looking become important. Every step you take and every angle you look, you have another pictorial composition.

NC-arte: Do people become part of the narrative within the space?

P.V: Somehow, they always do in every art created, because without seeing it, it would not exist. Here the body becomes vital at the point of cosmic convergence because the body deconstructs it all.

NC-arte: What about the golden canvases and the stones?

P.V: The wall paintings and the canvases explore my fascination with time and highlight how I put these elements into image and painting. I see the wall paintings as a crystallization of every type of moment, how small they are, crystallized into matter and color, horizontally through time. To be more precise, imagine Polaroids developing as a kind of vertical process, where all moments disappear at the end, whereas here, all these moments are painted horizontally.

NC-arte: It's similar to the idea of the Zero Degree but in images?

P.V: Yes, it's related. It's genuinely related because this development of color, there is a very minimal notion of space that takes away a kind of physicality to then transform a space into another, a kind of illusionary one.

NC-arte: Like a transition?

P.V: Yes, it's a transition. And the potential moment is in the stones, and that's the other way I use time. In my work, time is like an obsession, and I try to use it in many ways. For example, the paintings come from photography, which is also a time-related medium.

NC-arte: When you say time is a bit of an obsession for you, I think you also created an artistic practice that demands the use of time, so I was thinking about you and your assistants working here, that time is going through your body all the time.

P.V: It's like a mantra.

NC-arte: Like monks.

P.V: It relates to this kind of repetition. It's something that feels good to do. It's hard, and it's physical, it's very physical. It requires hyper-concentration. For example, if someone starts to talk to you, you stress out because you can easily make a mistake. That's why everything on the cans is numbered because you can't make mistakes and don't have a moment to think because it dries too fast. This kind of concentration and repetition makes you come into a mantra, which is also related to these Zen perspectives, even though the work is not directly associated with it.

NC-arte: Is it like a partiture?

P.V: In some ways, I see my work relate to sound. Sound is also space and time; it has a beat, a rhythm, two components. As the moment and time between the other moments, and that's the rhythm, and with it, you make music. I sometimes see that my paintings have these two moments, and the space between, as a frame, the limitation are the two walls, the limitation of the space, which is a beat. Sound has always been a field of interest for me, and you somehow can relate to it. Once a philosopher friend of mine said that he always heard a cosmic sound in my work, which is silence. Because in the cosmos, there are no sounds.

NC-arte: You mentioned the stones in the show. Could you explain a bit more about it?

P.V: Yes, stones are another way of approaching time. First of all, I have this kind of fascination for marble stones—we all do—, and I think it's due to the extraordinary fixation and crystallization of time through matter, which forms incredible kinds of "paintings," somehow created by nature.

NC-arte: Where did you get them?

P.V: These come from Italy. For example, there is a red Onix that is probably not too old. Marble is millions and millions of years old; the Onix might be no more than a thousand years old, meaning it's not that old for a stone.

NC-arte: And that's oil paint on the marble?

P.V: That's oil on marble. I will tell you the whole story: as a kid, I was very interested in digging. I wanted to become an archeologist, and I was also intrigued by geology. And very recently, I moved to an apartment with many beautiful baroque marble chimneys. My bed was next to one, and it was in my bedroom. Quite often, I would stare at it and try to analyze it. I was very intrigued, I thought I should do something with it, but I couldn't incorporate it in my work until I realized that it has to do with time-based thinking, which appears through that stone. It's very intriguing because it becomes ungraspable, beyond the human scale, making it so appealing. It's almost not concrete, but at the same time, it is; it's there.

NC-arte: It's like earth painting through time.

P.V: When I analyzed it, I needed to have an answer, but I didn't know how, and suddenly I had to do something for a

NEWSPAPER'S TIME

NC-arte: So this is what's on the second floor, can you tell us about this newspaper page?

PV: The newspaper page, in reality, is a new moment of time that enters, not towards abstraction, but through society. The newspaper is a day, a moment, but a moment that analyzes what occurs in society. It's an eye of society that comes out or a moment of society that peeps in.

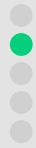
NC-arte: Marble is a million years old, and the newspaper is current.

P.V: It's not something abstract; it's something you live every day, which is the structure of life. All will disappear,

fair and I decided that I wanted to do something with marble. I entered the marble factory, and I saw these things: all these beautiful slices of stone. Instantly I knew what I had to do, I saw all the solutions, and that's how it started. My idea was that I needed to reactivate it, that ungraspable time in the stone to a new moment of today—a new layer of time—which is more graspable because you can almost deconstruct it in your mind. It's like this kind of space between both elements.

but marble stones and nature will remain. Like asking, what are we doing? But I don't want to go into that political field because I'm not a political artist, but it echoes. I don't make a distinction between culture and nature. Everything is nature, and culture does not exist; everything we do is nature. It isn't easy to understand this, but when we see bees making these fantastic constructions, which are their society, we call it nature. Why do we call our construction culture? Is it because we have a conscience? I don't think so, consciousness has developed through nature, and it remains that way. Everything that happens and evolves is nature. So, that's the idea behind combining marble stone and the newspaper.





PIETER VERMEERSCH

Tiempo, espacio y color son los elementos básicos con los que Pieter Vermeersch crea su universo. La forma en la que se usan estos elementos y cómo interactúan es diferente en cada trabajo. Sin embargo, todas las obras comparten una característica: es el espectador quien, a través del acto físico de mirar, combina los diferentes elementos y, lo que es más importante, se combina con ellos.

Esto implica una estética relacional subyacente. Y eso se vuelve obvio en las obras a las que Vermeersch se refiere como gradaciones: pinturas monumentales (a menudo murales) que se caracterizan por un cambio gradual del color muy preciso, casi científico, del negro al blanco, del azul profundo al blanco, rojo oscuro a blanco, etc.

Pieter Vermeersch estudió en el Higher Institute for Fine Arts de Antwerp, Bélgica. Su trabajo ha sido exhibido en ex-

posiciones internacionales colectivas e individuales en espacios como: M-Museum, Leuven; Muhka, Antwerp; Rose Art Museum, Boston (2019); 8a Bienal internacional de arte contemporáneo de Melle; Fondation Louis Vuitton, París (2018); S.M.A.K., Ghent; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París; (2017); Blueproject Foundation, Barcelona; MSK, Museum of Fine Arts, Ghent; Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne (2016) and WIELS – Centre d'Art Contemporain, Bruselas (2014). Sus obras hacen parte de colecciones privadas y museos como S.M.A.K., Ghent; M HKA, Antwerp y Rose Art Museum, Boston. Ha sido invitado a realizar intervenciones site specific permanentes en espacios públicos como el National Bank of Belgium y el Flemish Parliament en Bruselas, Galeries Lafayette en Biarritz y FNAC Voirie en Ginebra.

Vive y trabaja en Bruselas y Turín.

Time, space and color are the basic elements with which Pieter Vermeersch creates his universe. The way in which these elements are used and how they interact is different in each work, however, all of his pieces share a characteristic: it is the spectator who, through the physical act of looking, combines the different elements and, what is more important, merges with them.

This implies an underlying relational aesthetic. And that becomes obvious in the works that Vermeersch refers to as gradations: monumental paintings (often murals) that are characterized by a very precise, almost scientific gradual change of color, from black to white, from deep blue to white, from dark red to white, etc. Pieter Vermeersch studied at the Higher Institute for Fine Arts in Antwerp, Belgium

His works have been exhibited in international solo- and group exhibitions, for

example at M-Museum, Leuven; Muhka, Antwerp; Rose Art Museum, Boston (2019); 8e biennale internationale d'art contemporain de Melle, Melle; Fondation Louis Vuitton, Paris (2018); S.M.A.K., Ghent; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris; (2017); Blueproject Foundation, Barcelona; MSK, Museum of Fine Arts, Ghent; Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne (2016) and WIELS – Centre d'Art Contemporain, Brussels (2014). His works are part of private and museum collections, like the ones of S.M.A.K., Ghent; M HKA, Antwerp and Rose Art Museum, Boston and he was commissioned to realize site specific, permanent works in public space, between them for the National Bank of Belgium, Brussels, the Flemish Parliament, Brussels, the Galeries Lafayette, Biarritz and at the FNAC Voirie, Genève.

Lives and works in Brussels and Turin.

Noviembre 16 a Enero 31 de 2020

ÓRDENES SISTÉMICOS

CRISTIÁN SALINEROS F.

Curaduría: Alexia Tala









Pág. 122 - 127

Cristián Salineros,
Órdenes sistémicos
2019

Acero galvanizado y pintura
electrostática.
Galvanized steel and
electrostatic paint.
18 mt. x 8,5 mt. x 1,10 mt.

Pág. 128 - 130

Cristián Salineros,
Prototipo antropocénico 2.
2019

Acero galvanizado y pintura
electrostática.
Galvanized steel and
electrostatic paint.
3,8 mt. x 2,8 mt. x 1,6 mt.

Pág. 131

Cristián Salineros,
OVO Error III
2019

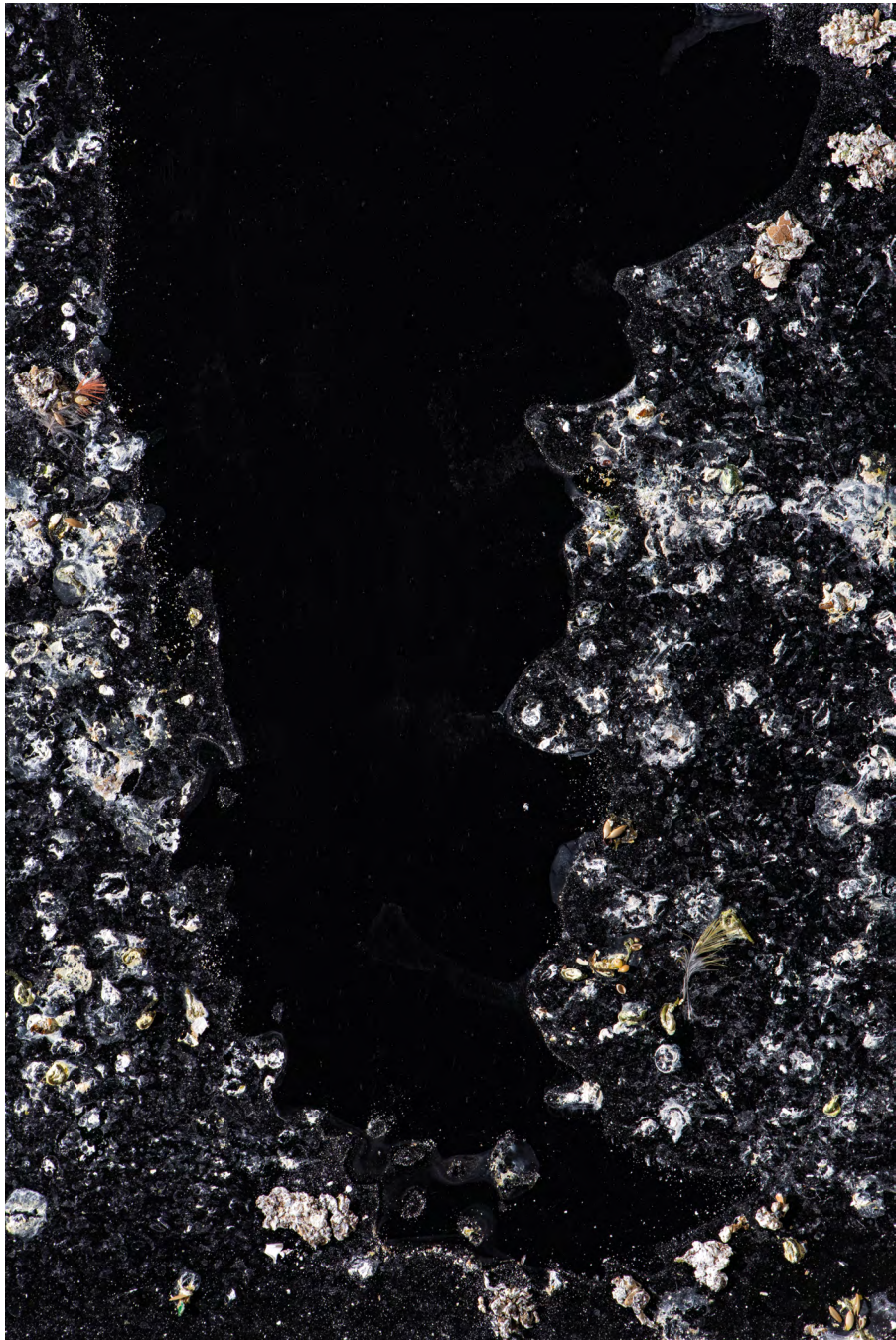
Fundición de bronce vía
cáscara cerámica. Bronze
smelting through ceramic
shell. Dimensiones variables.
Variable dimensions.

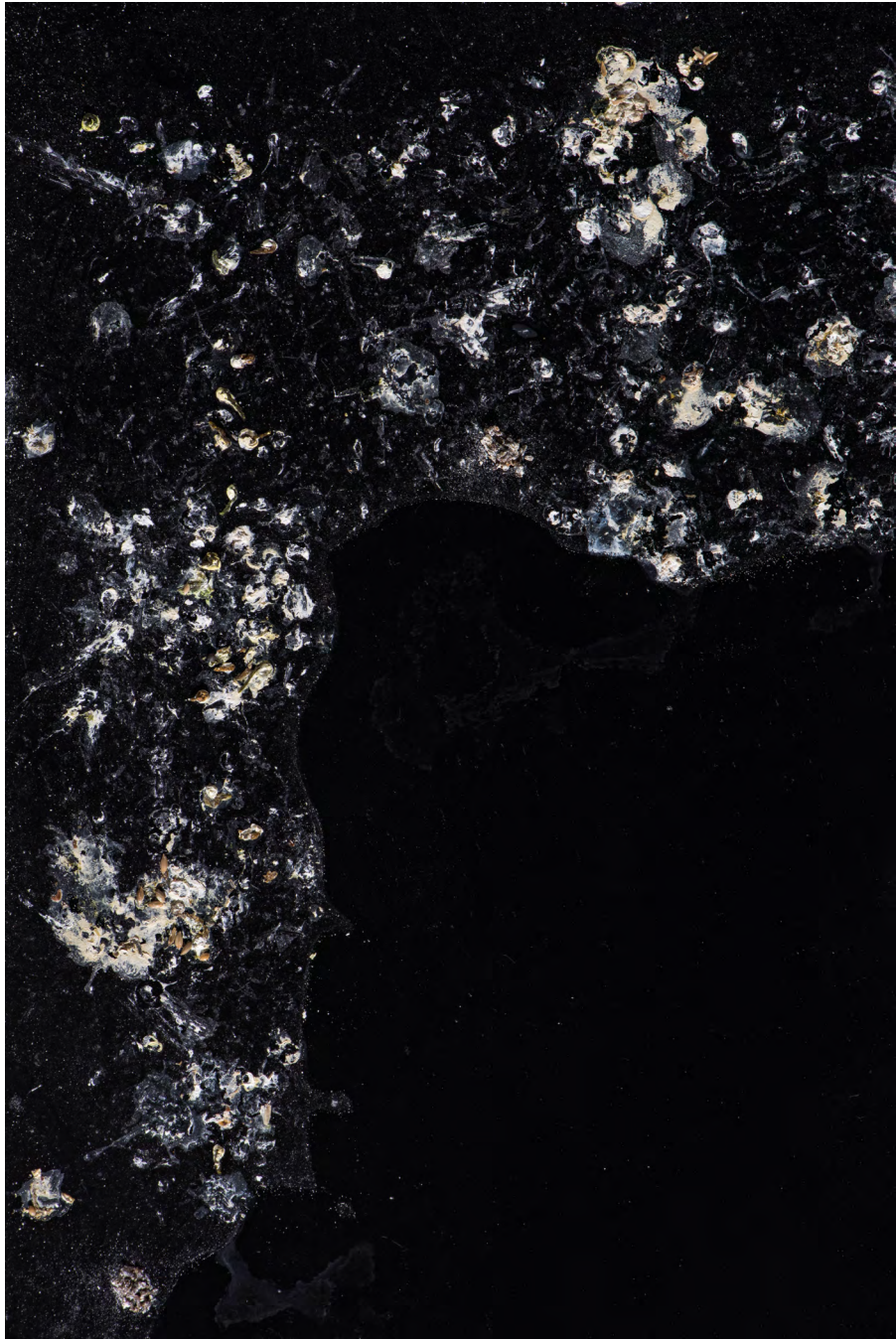
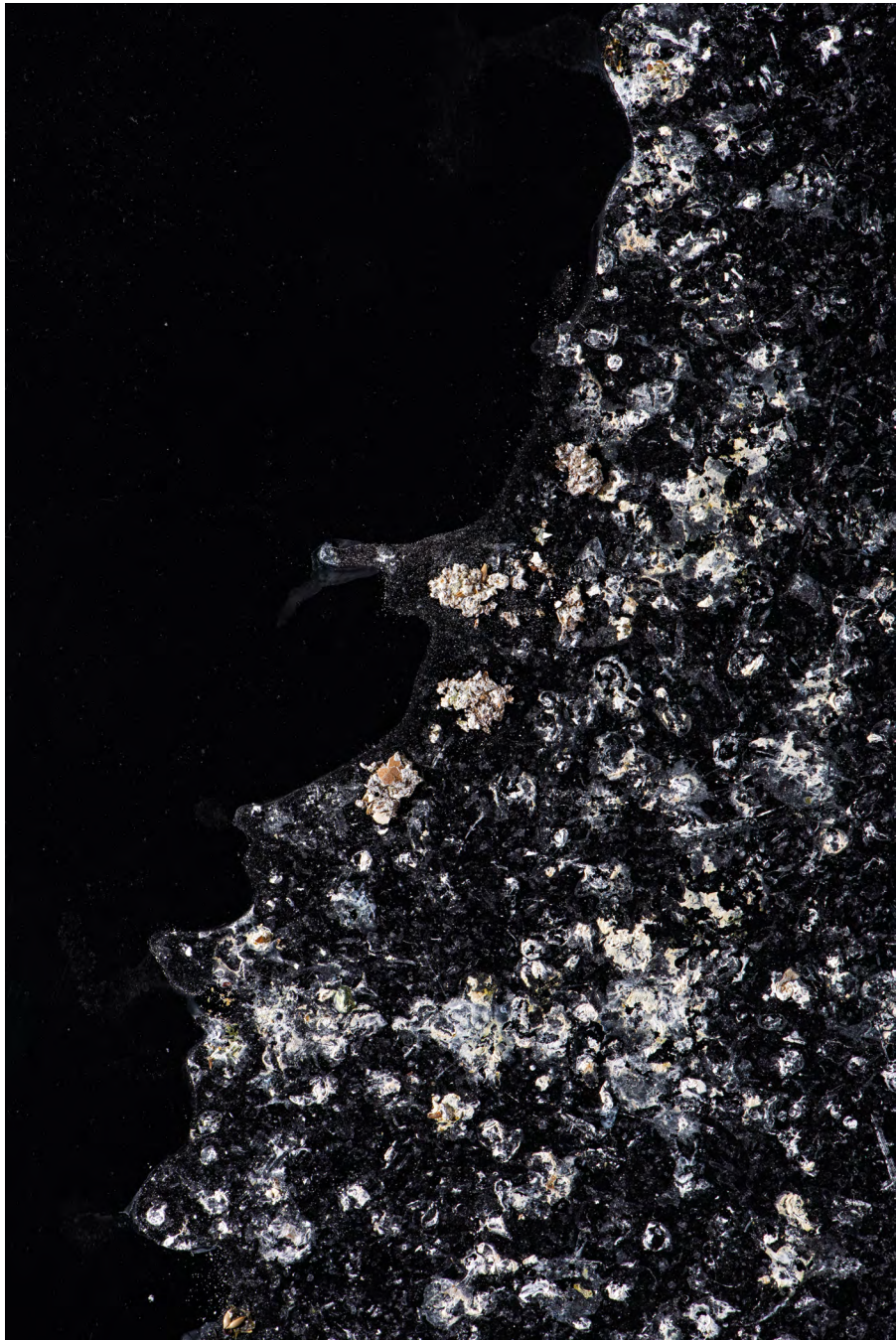
Pág. 132 - 135

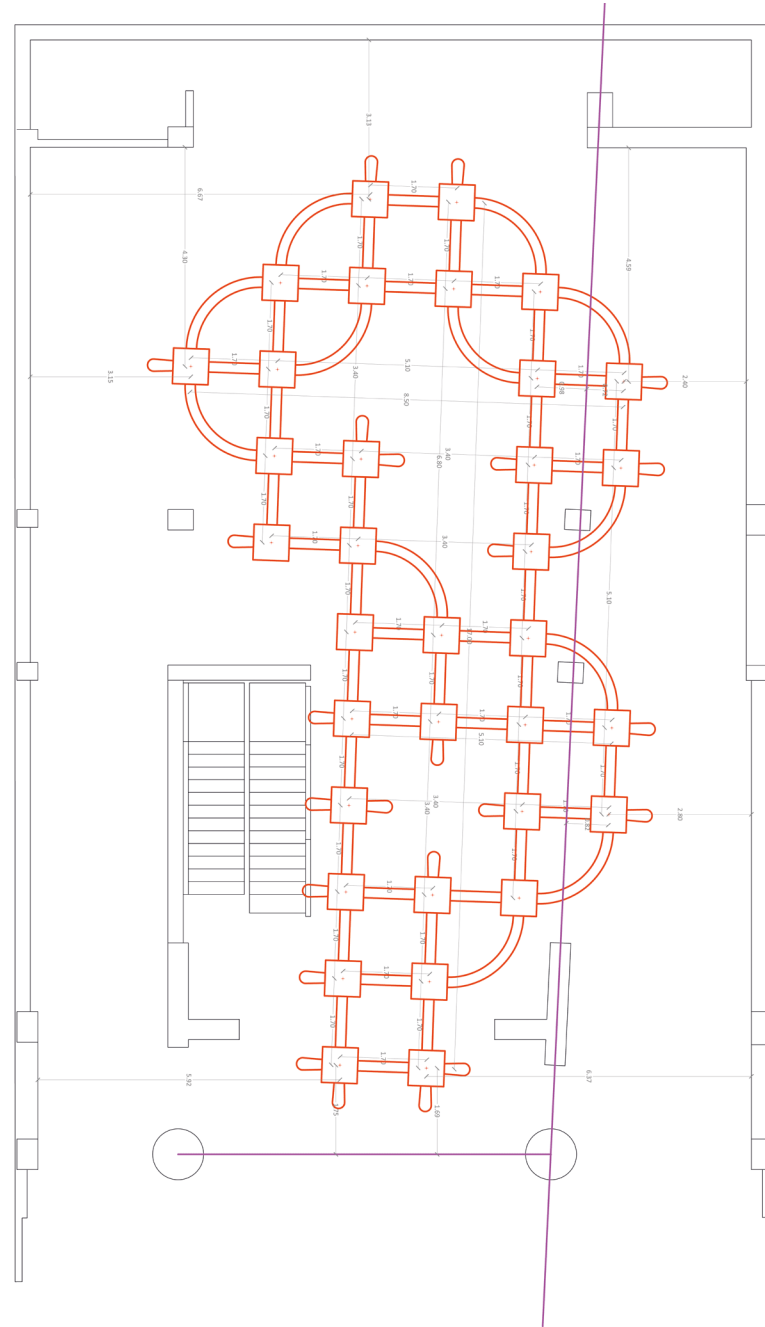
Cristián Salineros, *Serie
ensayos cartográficos.*
2019

Fotografía / photography
1,60 mt. X 1,05 mt c/u.









ÓRDENES SISTÉMICOS

Por Alexia Tala

La muestra «Órdenes sistémicos», de Cristián Salineros, para NC-arte, continúa la investigación del artista sobre las políticas espaciales. Mediante prototipos que hacen dialogar los cuerpos con el espacio, y a través de una experiencia sensorial, reflexionamos sobre lo que entendemos y activamos en él.

Su obra se involucra con los temas centrales que unen la escultura con la arquitectura. El volumen, la escala y las posibilidades del movimiento guían la construcción de sus estructuras. En este caso son jaulas de pájaros, que operan como sistemas de administración de

los espacios. La obra principal de esta muestra fue concebida en íntima relación con el espacio arquitectónico de la galería. Consiste en una estructura a gran escala, compuesta de una serie de 34 jaulas idénticas, comunicadas entre sí. La estructura está hecha para incitar al espectador a la experiencia de recorrer y percibir sensorialmente las dimensiones y las posibilidades de esta escultura modular.

La estructura, con sus rejillas traslúcidas, genera un efecto cinético, solo posible en el tiempo del recorrido. La forma constituye una especie de laberinto que,

a diferencia de otras piezas similares, deja más espacio para el flujo del movimiento: si antes la experiencia buscada era la de una especie de hacinamiento e imposibilidad, esta nos transmite ahora cierta organicidad entre nosotros y el espacio. Esta falta de rigidez de la estructura, la interpretamos como un intento por ir más “a los cuerpos” y sus percepciones. Los cuerpos habitan fuera y dentro de la estructura, simultánea e indistintamente, circulan de manera fluida en este orden sistémico.

Con esta pieza, Salineros recupera varios de los rasgos que han aparecido en su trayectoria de exploración escultórica. Por ejemplo, el lugar de la repetición de una forma para crear una trama experimentable en el espacio o, siguiendo lo dicho más arriba, como espacio mismo. La jaula, por su parte, ha aparecido transversalmente, remitiendo al enjaulamiento y a las limitaciones del comportamiento de los seres.

En el segundo piso de NC-arte, el control se abre a otras dimensiones, en este caso hacia su opuesto: el azar. Por una parte, *Ovo error* (2019), una serie de huevos de bronce puestos en fila, fijados al muro y, por otra parte, *Ensayos cartográficos*, de la serie *Migraciones* (2019), una serie de fotografías de formas que no son fáciles de reconocer a simple vista más que como una especie

de geografía, similar a lo que podría ser una visión satelital de la tierra.

Ovo error consta de piezas hechas a partir de moldes reales de huevos, que al ser hervidos por más tiempo del que se debe quedan amorfos por la salida de la clara a modo de explosión. Estos pequeños fenómenos de error interrumpen las formas perfectas de los huevos que, al tiempo, buscan perfección en la formación recta en el muro.

Siguiendo esta lógica de lo orgánico, pero desde las huellas del comportamiento de aves en cautiverio, los *Ensayos cartográficos* son registros fotográficos que capturan las planchas que están bajo las jaulas, salpicadas por los excrementos de estos animales, por un periodo determinado de tiempo. Estas formas azarasas generan una especie de cartografías, símbolos, colores y formas que cambian según el alimento y el comportamiento.

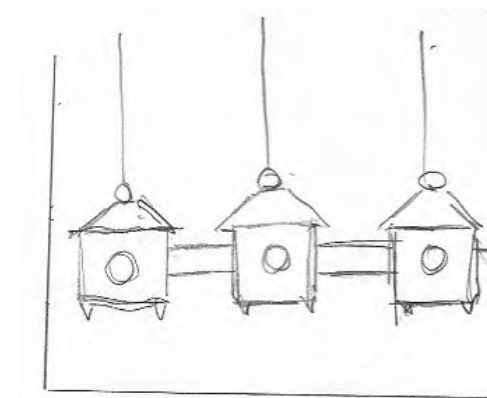
Los bebederos de agua, con formas de continentes, determinan los dibujos del excremento, que se convierten en fracciones cartográficas. De este modo, las fotografías, además, terminan por considerar los flujos migratorios de las aves de una manera metafórica que nos remite a los grandes flujos migratorios del mundo hoy. Esta es una dimensión política que no había estado presente

anteriormente en la obra de Salineros, y que se manifiesta ante una realidad que es imposible obviar.

Así, en la relación de los dos pisos de NC-arte resalta una cierta flexibilidad con el comportamiento y el espacio. La búsqueda de Salineros ha tenido que ver con desnaturalizar lo que se construye en el espacio, siempre determinado por nosotros mismos y nuestra experiencia.

Nosotros creamos el espacio a partir de relaciones sistémicas: cada vez que entramos en él hay una experiencia sensomotriz posible que nos hace per-

cibirlo. Esta condición parece abstracta solamente en apariencia, en realidad se conecta con cuestiones concretas de la condición humana como son el poder y el control. Esto es intrínseco en la arquitectura, definida por su capacidad de operar sobre los cuerpos y de definir comportamientos. De ahí que las esculturas de Salineros deban dialogar con el espacio arquitectónico. Toda construcción humana es producto de un ordenamiento; estas piezas nos invitan a reflexionar sobre este problema yendo un poco más allá, hacia las posibilidades de la fluidez y los diálogos entre nosotros y las formas.





CONVERSACIÓN AL INTERIOR DEL PROYECTO

Por Alexia Tala

En esta entrevista, a propósito del proyecto «Órdenes sistémicos», la curadora Alexia Tala indaga en las continuas reflexiones del artista Cristián Salineros sobre el uso del espacio y su relación con el comportamiento humano.

Alexia Tala: Ya sea a partir del volumen, la escala y las posibilidades del movimiento, toda escultura es reflexión sobre el espacio. Tu obra se concentra en estos problemas, pero desde el aspecto del uso y el comportamiento humano. Es por esto que pensé que una buena forma de iniciar este diálogo es desde un trabajo reciente que resume asuntos que abor das continuamente. El texto que escribiste sobre tu obra *Plegar el paisaje* inicia con una pregunta en relación a esto que me gustaría que comentaras: ¿Existe el espacio antes de nosotros?

Cristián Salineros: ¡Uf! Directo al hueso. Creo que el espacio es, en sí mismo, una condición humana, me cuesta pensar en el espacio como una cuestión que existiría previamente a nosotros.

El espacio, al igual que el tiempo, es un constructo humano. Ahora bien, pienso en el espacio en la medida en que me pienso en él o en relación a él, es como si fuese una extensión natural de nosotros que, a su vez, nos permite existir. Siempre el ser humano ha establecido una relación sistémica con el espacio y su definición para poder constituir sentido.

Intentar racionalizar un asunto que es más bien fenomenológico, nos lleva a pensar esto casi desde la problemática filosófica del espacio. Sin embargo, creo que el espacio es, en sí mismo,

una experiencia. Un espacio de aparente realidad física necesita un grado de subjetividad, por lo tanto, el espacio emerge cuando nosotros ingresamos en él. En ese sentido, sería una experiencia sensomotriz, esto hace que tanto el ser humano como el espacio se definan al mismo tiempo.

Siento que el ser humano tuvo que definir el espacio casi como una necesidad de existir. Me refiero a los orígenes del ser humano y a la necesidad absoluta de poder mensurar un territorio para poder generar espacios domesticados y, por tanto, controlados. Determinamos distancia, usos, asentamientos, incluso en la lógica de movilidad nómada. La movilidad del ser humano a través del territorio implicó, en algunos casos, la necesidad de mensurar las distancias por medio de hitos pétreos (por ejemplo, los menhires). Por lo tanto, ese acto que parece simple es, en sí mismo, la fundación de un espacio.

A. T: Interesante lo que dices en cuanto al ser humano definiendo su espacio en relación a su existencia. En ese sentido tu obra se torna como un laboratorio del comportamiento humano. A partir de los problemas del vínculo entre el hombre y la arquitectura, ¿en qué fenómenos espaciales del mundo te inspiras, además de las jaulas, para pensar la relación entre regulación y construcción?

C. S: Me parece que toda construcción humana es un gesto regulador. Es un tanto paradójico ya que, si bien creo que el espacio es fundamental para concebir la existencia del hombre, ese mismo constructo es un sistema regulador. Ahora bien, hay gestos o construcciones humanas que apuntan —como decía antes— a poder entrar en un orden sistémico con el territorio, como pasa, por ejemplo,

con el levantamiento del menhir. Esto le permite al ser humano poder establecer una relación con el entorno y, de esa manera, habitarlo. Por tanto, se establece una relación que regula lo inhóspito de un territorio inmensurable, pero que al mismo tiempo regula al ser humano ya que ese gesto le permite establecer sus propias distancias, desplazamientos y aprovechamientos espaciales.

A. T: En una conversación anterior me decías que “el ser humano ha ido desarrollando y complejizando los espacios de la manera en que ha generado órdenes y sistemas que nos permiten desarrollarnos y relacionarnos”, ¿cómo aplica esto en el proyecto que estás proponiendo en NC-arte?

C. S: En el proyecto de NC-arte hay dos instancias que se encuentran relacionadas, una en la sala principal y la otra en la sala del segundo piso. En la sala principal hay una gran pieza suspendida en el espacio de exhibición. *Órdenes sistémicos* (2019), pensada como una estructura que se desarrolla a propósito y en relación con las dimensiones espaciales y físicas de la sala.

Esta obra —que da el nombre a la exhibición— es una estructura modular interconectada e hiperrelacionada, en donde todas las partes parecen conectarse entre sí, permitiendo, aparentemente, el libre tránsito. Sin embargo, es una grilla diseñada y entregada como sistema ordenador de desplazamientos y, por ende, de comportamientos. Es un orden sistematizado, que determina la manera en que nos relacionamos con los espacios. Es a partir de los espacios diseñados y construidos donde las políticas espaciales decantan en biopolíticas.



A. T: Pensando en la fallida modernidad, que es un asunto que te preocupa, ¿en qué sentido se refleja en este proyecto en específico y en los anteriores dentro de esta serie?

C. S: Pues creo que es en las estrategias urbanísticas desarrolladas bajo los principios de la modernidad que, en general, ha fracasado, ya sea por diseño o por implementación —donde también encuentro puntos de interés—. En la modernidad, en su lógica ordenadora, es donde nace la particular presencia humana en la redefinición de los espacios y de los sistemas modulares. Pienso en las promesas de la modernidad, las de un mañana mejor, donde todo es perfecto y maravilloso. En base a una estructura razonada el ser humano encontraría el bienestar a partir del ordenamiento en torno al desarrollo y, por consiguiente, en la reestructuración del espacio en términos de eficiencia y convivencia. Sin embargo, sabemos que eso no fue y no es así.

A. T: ¿En qué sentido dices esto?

C. S: Creo que la modernidad se pensó para el ser humano, pero no se incluyó al ser humano, es decir, el factor humano es impredecible, por lo tanto, ahí donde el ser humano marca su presencia aparece la definición de espacio a través del registro y temporalidad que nosotros mismos producimos. Esto estaría en relación con la serie de obras que se encuentran en la sala del segundo piso, donde las temporalidades están dadas, por ejemplo, en la acumulación vertical del excremento (*Espeleotema de cavidad inferior*) como un producto desechable, temporal e improductivo; o en la construcción de imágenes generadas a partir del movimiento de las aves dentro de

un espacio determinado y el consiguiente registro gráfico por medio del excremento; o en la serie *Ovo error* (2019), que contempla una dimensión no controlable e imposible de bajar a la grilla de la razón, por lo que el fenómeno se apodera de esa estructura para construir un registro distinto al esperado, en donde el “error” y el estado periférico del habitar se convierten en una experiencia estética.

A. T: La arquitectura como un lugar desde donde observar el comportamiento, habitar, etc., está presente en tu obra, pero, al contrario de toda arquitectura que se sostiene por sí sola en el paisaje/territorio, quisiera entender cuál es el rol de la arquitectura existente (espacio expositivo) que recibe tu “arquitectura-escultura” en su interior. ¿En qué sentido esta influye desde la concepción de tu obra?

C. S: No sé si la arquitectura se logra sostener por sí sola, yo creo que siempre dependerá del ser humano. Como hemos dicho antes, la arquitectura está hecha por y para

el hombre. Bajo ese principio, pienso que una arquitectura desprovista del ser humano es, tal vez, simplemente una ruina.

Para mí el espacio de exhibiciones es siempre una condición, mi relación con todo lo que me rodea es siempre desde el espacio. Me articulo, básicamente, desde un pensamiento espacial, por lo que, en principio, las relaciones formales con el lugar son fundamentales para mí. Escala, proporciones, dimensiones espaciales, materialidad, tiempos de

recorrido, accesos, son una condición para ver cómo se relacionan las ideas con el espacio y cómo se materializan físicamente en y con la sala.

El espacio de exhibiciones es continente de un contenido y me interesa mucho lo que pasa también entre esas dos situaciones, es decir, si bien la obra es de una volumetría importante, para mí es relevante lo que pasa espacialmente entre la obra-arquitectura y la propia arquitectura del espacio. Entre ellas se generan nuevos espacios y la permeabilidad visual de la obra permite también que ambos se crucen y se relacionen como una unidad sistémica, arquitectura/continente, obra/contenido, espacio/ser humano.

A. T: ¿La piensas como una obra *site specific*?

C. S: Sí y no. Si bien este es un proyecto inédito y nace a partir de la invitación de NC-arte, creo que la lógica de la obra, aunque asume una relación con pertinencia y en concordancia con el espacio de la sala, también basa su principio constructivo y conceptual a partir del módulo como unidad sistémica. Por lo tanto, en principio, la obra podría asumir muchos espacios en la medida en que se reacomoda en su estructura sin perder el sistema de interconexión y los principios conceptuales que la motivan: ordenamiento, control, comportamiento, políticas espaciales, registro. En ese sentido, la obra de la sala principal es, en este momento, una obra *site specific*, pero es una obra que, por lo descrito, puede asumir muchos espacios manteniendo y reordenando los binomios de arquitectura/continente, obra/contenido, espacio/ser humano.

A. T: La jaula de pájaros nos remite inmediatamente al control, por el sentido simbólico del impedimento de volar. Los pájaros son la alegoría humana (cuestión que se hace concreta en la posibilidad de circulación de las personas entre la estructura de la jaula). Pero, ¿existe otra razón por la que sean pájaros los animales enjaulados y no otros animales? ¿qué aspectos biopolíticos del ser humano se proyectan aquí?



C. S: La verdad es que quizás la razón por la que pienso en las aves y su relación con el espacio como ejercicio reflexivo está basada en una experiencia personal, casi anecdótica.

Recuerdo que cuando era niño, cuando tenía 13 o 14 años, hacía con mi padre trampas o artilugios para atrapar pájaros, los que llegaban a un pequeño jardín que había en mi casa. Recuerdo que tomaba las aves con cuidado, las observaba por un rato y luego las dejaba en libertad. Me encantaba la sensación de abrir las manos y que lentamente el ave emprendiera el vuelo. En ocasiones tomaba mi bicicleta y una caja de zapatos con agujeros y me iba a una tienda de mascotas que había relativamente cerca de mi casa, y en esa tienda de mascotas compraba chirigües, que son unos pájaros silvestres, no son de criadero, son parientes de los jilgueros, en fin, el asunto es que los ponía en mi caja y regresaba a mi casa, y cuando llegaba me iba al jardín y lo que hacía era soltarlos, dejarlos en libertad, pero en mi casa, en mi jardín. Es raro eso cuando lo pienso hoy, ya que, obviamente, podría haber soltado a las aves en cuanto salía de la tienda de mascotas; sin embargo, esperaba hasta llegar a mi casa y estar en mi jardín para soltarlos, no sé, como si mi jardín fuese una especie de contenedor o territorio especial. Naturalmente los chirigües se iban y jamás regresaban.

A. T: Interesante, ¿crees que estas anécdotas de infancia son antecedentes en tus obras actuales?

C. S: Claro, los veo como antecedentes olvidados de trabajos que he realizado desde hace un tiempo, en donde tal vez se devela que las jaulas son espacios diseñados para la realización de una serie de conductas y movimientos específicos, como la socialización, el apareamiento, la alimentación, etc. Son modelos espaciales para explorar cómo las estructuras determinan aspectos

biológicos, sociales, físicos y emocionales de quienes habitamos estas estructuras. Es posible que las aves tengan un orden simbólico más elocuente que otros animales, ya que las aves, en muchos casos, son capaces de recorrer larguísimas distancias (continentales), por lo que la relación de ellas con el espacio, el tiempo y el territorio es muy significativa.

Las ballenas también lo hacen, pero son muy grandes para NC-arte. Aunque no descarto la idea.

A. T: ¿Y la biopolítica?

C. S: Si hablamos de biopolítica, no podemos dejar de pensar, primero, en el geógrafo y politólogo sueco Rudolf Kjellén, quien acuñó, en los años veinte, el término biopolítica para referirse a la vida y contingencia social, y cómo a partir de las ideas se estructuraban los intereses de los distintos grupos que constituían la sociedad. Luego, en los setenta, Foucault llevaría ese concepto a un estatus más radical que, en términos generales, se refiere a la biopolítica como un conjunto de cálculos, estrategias y tácticas para el control y

gestión de la vida, cuestiones que nos hacen entender cómo se han generado las organizaciones y los gobiernos de nuestras sociedades, para promover modos de vida, regularla y normalizarla a través del control del cuerpo, por lo tanto, indefectiblemente a través de este último en relación con el espacio. Es imposible pensar el cuerpo sin el espacio, por lo que las políticas espaciales son esenciales dentro del ejercicio de la biopolítica. La manera de normar un cuerpo social es a través del espacio y de una red compleja y multidireccional, continua y aparentemente azarosa.

A. T: ¿Ha sido el aspecto bioético, en esta obra, un asunto a considerar?

C. S: La verdad es que no, me parece que la bioética está, por el momento al menos, coaptada por la incidencia humana en relación con el ejercicio de la medicina y la investigación genética.

A. T: Bueno, ese es todo un tema que requeriría una entrevista. Pero pensando en el espacio, esta obra en NC-arte resalta principalmente por su escala, esto explicita la importancia del espacio por sobre el objeto. ¿Qué ocurre cuando luego nos trasladamos a los objetos más pequeños que ubicamos en el segundo piso? ¿Qué sensibilidad te interesa en esa otra traducción de medidas?

C. S: Me parece que los trabajos de la sala del segundo piso son más especulativos, difusos, flexibles y fenomenológicos en algunos casos. Ese asunto más difuso o con límites menos claros me llama profundamente la atención, ya que, desde hace un tiempo, me pasa que cuando me planteo un proyecto que es bastante concluyente y de “márgenes” más precisos, como la obra de la sala principal, pareciese existir la necesidad de trabajar al mismo tiempo una serie de obras o pruebas más

flexibles, como una especie de periferia que la obra principal parece generar. Es como una necesidad de pensar en qué pasaría si la obra Órdenes sistémicos de la sala de abajo se activara, se habitara. Esta experiencia sensomotriz, temporal, espacial, sonora, etc. generaría (como lo he comprobado en mi estudio y en otras obras) una serie de fenómenos que tienen que ver con la vida, con el cuerpo y con el espacio; como, por ejemplo, defecar, comer, desplazarse por un espacio determinado con sus consiguientes registros, aparearse, etc. Esto conlleva una serie de registros que, de manera tentativa e intuitiva, se intentan plasmar a través de fotografías, habitáculos, errores, sonido, etc., una dimensión de espacio y de tiempo en otros sistemas de medidas y del espacio que me interesan.

A. T: Hablemos en específico de *Ensayos cartográficos*, de la serie *Migraciones* (2019). La relación de las migraciones aviares y las imágenes cartográficas realizadas de excremento funcionan como una metáfora muy aguda del presente y su explosión migratoria.

C. S: Es verdad que esa serie fotográfica obliga a pensar en las contingencias migratorias actuales y en los dramas humanitarios, que muchas veces se ocasionan por la necesidad u obligación de emigrar; sin embargo, me gustaría pensar esa metáfora como un asunto más abierto, de manera espacial, territorial, geopolítica.

Es difícil pensar el mundo sin considerar el movimiento humano y su constante desplazamiento por el territorio. Las migraciones de aves se han producido desde el principio de los tiempos y responden básicamente a necesidades de subsistencia y búsqueda de mejores condiciones para la vida. Ahora bien, no solo el ave que emigra se ve beneficiada, sino también el territorio que la recibe, ya que las aves que emigran (de manera natural) ayudan a los ecosistemas a través de la polinización, proliferación de especies, aporte de alimentos; sus propios excrementos permiten la germinación de nuevas plantas.

A. T: ¿Dónde ves las semejanzas y/o diferencias?

C. S: Los desplazamientos de las aves no saben de estructuras condicionantes o de límites geopolíticos, sus desplazamientos responden a órdenes sistémicos no establecidos por estructuras ajenas a su propia naturaleza, a la necesidad de mantener un equilibrio recíproco, no hay límites.

En el caso de la obra *Ensayos cartográficos* lo que yo he hecho es realizar una serie de comederos de aves que tienen las formas de los continentes. Con el pasar del tiempo, y de manera natural, las aves van marcando con su excremento las partes que se encuentran en la periferia de los comederos, generando la reproducción gráfica de cada continente. Luego he seleccionado geolocalizaciones específicas desde donde emigran aves, desde América del Sur hacia América del Norte.

Los límites no existen, son invenciones, ejercicios políticos que desnaturalizan el comportamiento humano. Lo que me interesa de este trabajo es —como tú bien dices— construir una metáfora abierta respecto de las migraciones y las exigencias a las que son sometidos los desplazados, desnaturalizando las relaciones humanas y los aportes recíprocos que cada migración naturalmente genera.

A. T: Con Órdenes sistémicos tú, como artista, te exiges precisión al nivel donde un centímetro puede variar el resultado, por tanto, no cabe la casualidad y en *Ensayos cartográficos* y en *Ovo error* la acoges al 100 %, cada una de las piezas es resultado de un azar. Tú defines ciertas condiciones como la comida, la forma de la alpistera o del bebedero, etc., pero el resultado depende de un asunto biológico, de la digestión de los pájaros o, en el caso de los huevos, de dónde se quiebra el huevo y de cuánta clara sale fuera de la cáscara. ¿Cómo ha sido el trabajo de esta dupla precisión / azar en el montaje en NC-arte?

C. S: Es verdad, la obra del primer piso es exigente constructivamente, demanda bastante precisión, ya que, en la medida en que está pensada como una estructura interconectada, que a su vez cons-

truye una especie de red de sistemas espaciales, resulta vital que los espacios se conecten de la manera adecuada técnicamente hablando. Además, el desarrollo formal de la obra es coincidente y se relaciona con el espacio de exhibiciones, es decir, hemos contemplado la planta arquitectónica y los pilares que sustentan el edificio de manera que la obra, en su aspecto modular, se desarrolle, en gran medida, con la arquitectura. De hecho, yo propuse que tenga un pequeño “es-corzo” respecto de la planta arquitectónica, esto significa que la obra, si bien tiene una lógica ortogonal en su estructura, se encuentra ligeramente diagonal respecto de la planta de la sala. Este movimiento de la obra responde también a plantearse una pequeña rebeldía respecto al espacio y, por otro lado, nos permite administrar de mejor manera los recorridos de las personas que visiten la muestra.





A. T: ¿Y en términos de producción?

C. S: Como el proyecto demandaba gran precisión, era muy importante para mí poder estar supervisando de manera muy cercana la producción de la obra. En ese sentido, era importante poder trabajar con el equipo de jauleros con los que he venido trabajando hace ya varios años, ya que, además, es una obra que debía ser trasladable, por lo que era necesario pensarla y diseñarla de manera modular e ir controlando y ensayando ese desarrollo en el espacio. En ocasiones anteriores estos procesos —si bien siempre son rigurosos— han respondido a formas más caprichosas y con cierto margen de cambio o modificaciones durante el mismo proceso.

El lenguaje constructivo de las jaulas es una especie de metáfora de cómo vamos construyendo nuestros propios espacios, uno podría decir que las jaulas se van urdiendo por medio del uso del acero y las herramientas, como también los espacios se definen en la medida en que nos relacionamos con ellos, por lo que es posible pensar que los espacios se urden como urdimos la fabricación espacial de una jaula.

Es importante también pensar en la necesidad de esa precisión desde el punto de vista reflexivo, porque, en una obra como esta, la exigencia o precisión técnica no solo redundaría en que la estructura coincidiera entre sus partes y que calce con la arquitectura, sino que, en la medida en que esa exigencia es llevada al punto de la precisión, también establecemos en términos visuales una relación reflexiva. Cuando nos enfrentamos a una estructura realizada bajo estas exigencias ella nos traduce el nivel de control y los objetivos declarados desde esta estructura.

Nada es casualidad, y cuando nos enfrentamos a estructuras reguladoras en las que nada es casualidad, puede resultar

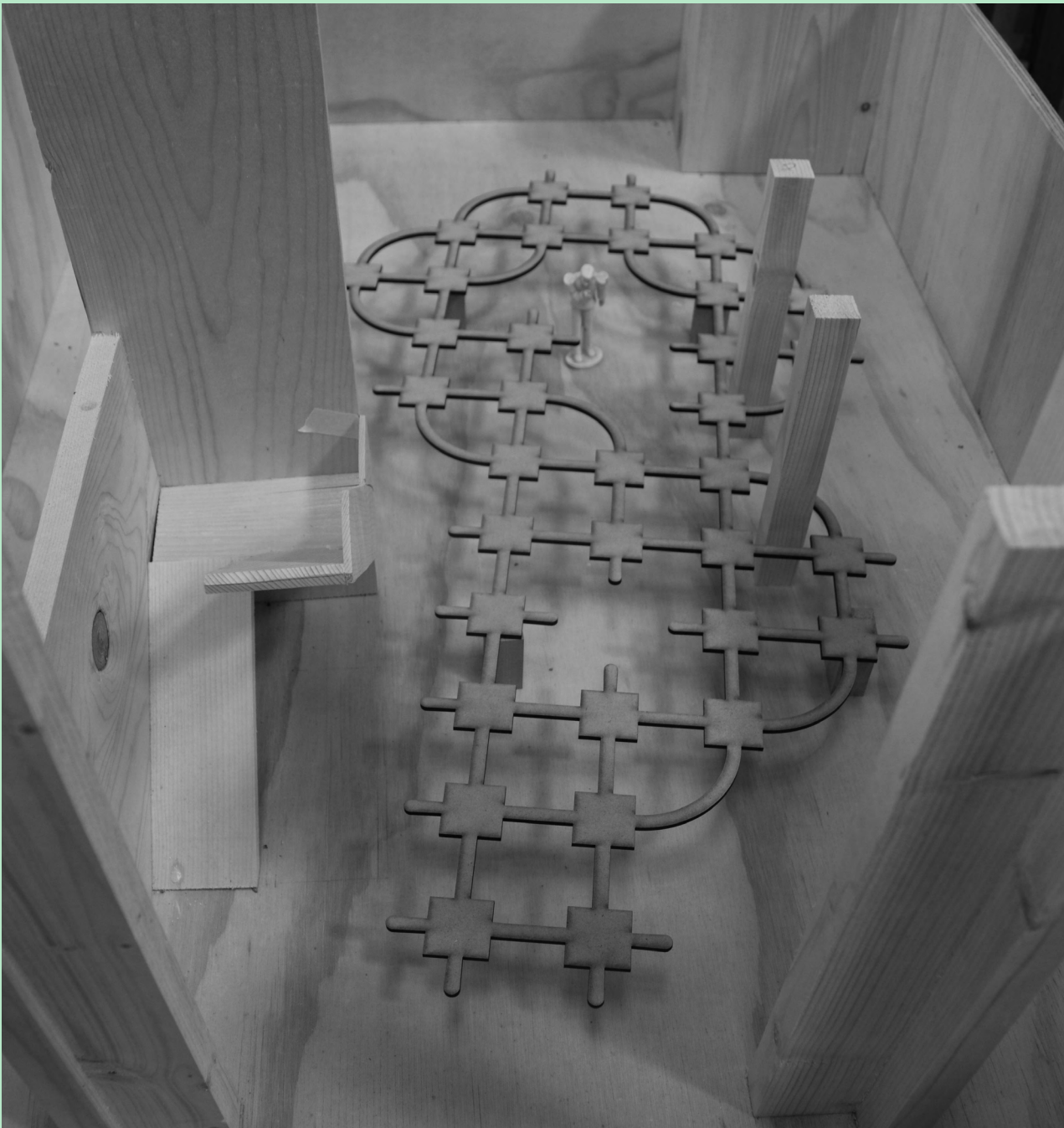
atemorizante. El nivel de precisión de la estructura impone también —a pesar de que esté vacía— la incertidumbre o inquietud de eventualmente tener que habitarla.

En contraposición aparente, las obras de la sala de arriba, efectivamente, juegan con el azar, pero es un azar que se genera a propósito, en unas condiciones y circunstancias dadas, espacio, comida, agua, hervor, etc. Aunque lo importante para mí es que, a pesar de esas condiciones dadas, el solo hecho de habitar supone la corrosión de estas estructuras en donde el azar genera sus propios márgenes, la normalización pareciera que ya no puede generar datos precisos, lo biológico, por lo tanto, el cuerpo, genera su propia estructura, flexible e imprecisa, en contraposición a la estructura que contiene y permite esa posibilidad.

A. T: Siempre he sentido que el acoger la casualidad en una práctica artística es liberador. No puedo dejar de pensar cómo en esta exhibición conviven los dos polos políticos de opresión y libertad.

C. S: Creo que, finalmente, ambos conceptos o prácticas conviven en todo orden de cosas, de hecho, son interdependientes. El tema es que aquí no veo la opresión necesariamente como una acción represora, perseguidora y fusti-

gadora, sino, más bien, como parte de la naturaleza humana, y el ser humano tiende a la bipolaridad. La regulación es un instrumento inventado por el ser humano para ejercer control sobre él mismo, asunto que suena paradójico, por lo tanto, en la medida en que la regulación se genera como una estructura para el ser humano debe, por necesidad, nacer al mismo tiempo que la idea de libertad, cuestión que probablemente no existe...



SYSTEMIC ORDERS

By Alexia Tala

Cristián Salineros' exhibition «Órdenes sistémicos» (Systemic Orders) in NC-arte, continues his investigation about spatial politics through prototypes that make the body dialogue with the space and reflect through a sensory experience, what we understand and what it triggers.

His work engages with the central themes that unite sculpture with architecture: volume, scale, and the possibility of movement. These principals lead the construction of his structures, in this case, birdcages that operate as man-

agement systems for the space. Such is the case with the main work of this exhibition «Órdenes Sistémicos» (Systemic Orders), 2019, conceived in close relationship with the gallery's architectural space. It consists of a large scale structure composed of a series of thirty-four identical cages communicated between each other. The structure is made to incite the spectator's experience as a body that navigates and perceives sensorially scale and the sculpture's modular possibilities. When navigating the structure, it generates a kinetic effect with its translucent bars, only possible at the time of

circulation. The form constitutes a type of labyrinth that, unlike other similar works, leaves more space for movement and circulation. If previously the experience pursued was that of a kind of overcrowding and impossibility, it now transmits a certain organicity between us and the space. The structure's lack of stiffness is interpreted as an attempt to go more "to the bodies" and its perceptions. The bodies inhabit in and out of the structure simultaneously and indistinctly, moving fluidly through this systemic order. With this work, Salineros recovers several traits that have appeared in his sculptural exploration, such as the place of repetition of a form to create an experienceable plot in space, or, as mentioned previously, as space itself. The cage has appeared transversely, referring to caging and the limitations of the behavior of beings.

On the second floor of NC-arte, control opens to other dimensions, relating to its opposite: chance. On the one hand, *Ovo error*, 2019, a series of bronze eggs fixed on the wall and placed inline and *Ensayo cartográficos* (Cartographic essay) part of this series *migraciones* (Migration), 2019, a series of photographs of forms, not easily recognizable to the naked eye; more than a type of geography its similar to what could be a satellite view of the earth. *Ovo error* is made from real casts (eggs), which become

amorphous when boiled for longer than usual due to the egg whites escaping as an explosion. These small erroneous phenomena interrupt the perfect form of the egg, which simultaneously seeks perfection in the wall's straight formation. On the other hand, following this logic of the organic but from the traces of birds' behavior in captivity, the following work deals with photographic records that capture the plates under the cages, splashed by these animals' excrement for a certain period. These random forms generate a type of cartography and symbols with colors and shapes that change concerning food and behavior. Being water troughs in the shape of continents, the photographs of excrement become cartographic fractions, a metaphor between the migratory routes of birds and the world's great migrations today. A political dimension that had not been present in his work before, but given today's reality, is impossible to ignore.

Highlighted in the relationship between the two floors of NC-arte is a certain flexibility of behavior and space. Salineros' search involves denaturing what is built in space, always determined by ourselves and our experience. We create space from systemic relationships: each time we enter it, a sensory-motor experience allows us to perceive it. This condition seems abstract. However, it's

connected with particular questions of the human condition, such as power and control. Furthermore, it's intrinsic in architecture, defined by its capacity to operate upon bodies and define behavior. Hence, Salineros' sculptures

must dialogue with the architectural space. All human construction is a product of order. These works state this issue by moving towards the possibilities of fluidity and the dialogues between us and forms.





CONVERSATION WITHIN THE PROJECT

By Alexia Tala

This interview is regarding the project «Órdenes sistémicos» (Systemic Orders), the curator Alexia Tala investigates the continuous reflections of the artist Cristián Salineros on the use of space and its relationship with human behavior.



Alexia Tala: Whether from the volume, the scale, and the possibilities of movement, every sculpture is a reflection of space. Your work focuses on these problems, but from the aspect of usage and human behavior. Therefore, I thought an excellent way to start this dialogue is from a recent work that summarizes the issues you continually address. The text you wrote about your work *Plegar el Paisaje* (Folding the Landscape) begins with a question concerning this issue, which I would like you to comment on: Does space exist before us?

Cristián Salineros: Wow! Straight to the point. I think that space is in itself a human condition. It is challenging to think about space as a matter that would exist before us. Space, like time, is a human construct. That said, I think of space to the extent that I think of myself within it or in relation to it as if it were a natural extension of us that simultaneously allows us to exist. The human being has always established a systemic relationship with space and its definition in order to build meaning.

Trying to rationalize a rather phenomenological issue leads us to think from the philosophical problem of space. However, I believe that space

is, in itself, an experience. A space of apparent physical reality needs a degree of subjectivity; therefore, space emerges when entering it. In that sense, it would be a sensorial-motor experience, making both humans and space define themselves simultaneously.

I feel that human beings had to define space almost as a need to exist. I am referring to the origins of the human being and the absolute need to measure a territory in order to generate domesticated spaces and, therefore, controlled spaces. We determine distance, uses, settlements, even in the logic of nomadic mobility. The mobility of the human being through the territory implied, in some cases, the need to measure distances through milestones (for example, menhirs). Therefore, that act that seems simple is, in itself, the foundation of a space.

A. T: What you mention about human beings is interesting, defining their space in relation to their existence. In that sense, your work transforms into a sort of laboratory of human behavior. Based on the problems between man and architecture, what spatial phenomena in the world do you draw inspiration from, besides cages, to think about the relationship between regulation and construction?

C. S: It seems to me that all human construction is a regulatory gesture. It is somewhat paradoxical since I believe space is fundamental to conceive the existence of mankind; that same construct is a regulatory system. That said, there are gestures or human constructions that aim—as I said before—to enter a systemic order within the territory, as it happens, for exam-

ple, with the lifting of the menhir. This allows human beings to establish a relationship with the environment, and thereby, inhabit it. Thus, establishing a connection that regulates the bleak nature of an immeasurable territory but simultaneously controls the human being; this gesture allows them to develop their own distances, displacements, and spatial uses.

A. T: In a previous conversation, you mentioned, human beings have been developing and making space more complex just as producing orders and systems that allow us to develop and relate how does this apply to the project you are proposing in NC-arte?

C. S: In the project in NC-arte, there are two related cases: one in the main space and the other on the second floor. In the main gallery, there is a large piece suspended in the exhibition space. *Órdenes sistémicos* (Systemic Orders), 2019, a structure developed purposely and in relation to the space's physical and spatial dimensions. This work—which gives the exhibition its title—is an interconnected and hyper-related modular structure where all the parts seem to connect with each other, apparently allowing free movement. However, it's a grid designed and delivered as a displacement computer system and, therefore, behavior. It's a systematized order that determines how we relate to space. From designed and built spaces is where spatial politics lean towards biopolitics.



A. T: Thinking upon the failed modernity, which is an issue that worries you, in what sense is it reflected in this specific project and in the ones prior within this series?

C. S: Well, I believe that the urbanistic strategies developed under the premises of modernity that generally have failed, either by design or implementation—where I also find points of interest. In modernity, in its logical order, the particular human presence is born in the redefinition of spaces and modular systems. I think of the promises of modernity, of a better tomorrow, where everything is perfect and excellent. Based on a rational structure, the human being would find well-being from the ordering regarding development, and consequently, in the restructuring of space in terms of efficiency and coexistence. However, we know that it was not, and it is not accurate.

A.T: What do you mean by this?

C.S: I believe modernity was conceived for the human being, but the human being was not included. In other words, the human factor is unpredictable. Therefore, where the human being marks his presence, the definition of space appears through the registration and temporarily that we produce. This would relate to the series of works on the second floor, where the temporalities are given, for example, in the vertical accumulation of excrement (*Espeleotema de cavidad inferior*): a disposable, temporary and unproductive product or in the construction of images generated from the movement of birds within a given space and the resulting graphic record through ex-

crement. Moreover, the series *Ovo error* (2019) contemplates an uncontrollable dimension that is impossible to reduce to the grid of reason. The phenomenon seizes that structure to form a different documentation than expected, where “error” and the peripheral state of living become an aesthetic experience.

A. T: In your work, architecture is a place to observe behavior, inhabit, etc. However, contrary to architecture that stands by itself in the landscape/territory, I would like to understand the role of the present architecture (exhibition space) that receives your “architecture-sculpture” inside. In what sense does this influence you from the conception of your work?

C. S: I am not sure if architecture can stand on its own. I think it will always depend on the human being. As we have said before, architecture is made by and for humans. Therefore, I believe an architecture without human beings is simply, perhaps, a ruin.

In my opinion, the exhibition space is always a condition. My relationship with everything surrounding me comes from space. Basically, I articulate myself from a spatial thought. Usually, formal connections with the site are fundamental for me. Scale, proportion, spatial dimensions, materiality, access, and circulation times are a condition to see how ideas are related

to space and how they materialize physically in and with the place of exhibition.

The exhibition space is a vessel of content, and I am very interested in what also happens between these two situations. Although the work is significant in volume, what’s relevant for me is what happens spatially between the work-architecture and the original architecture. Between them, new spaces are generated, and the work’s visual permeability also allows that both intersect and relate as a systemic unit: architecture/continent, work/content, space/human being.

A. T: Do you think of it as a site-specific work?

C. S: Yes, and no. While this is an unprecedented project and born from NC-arte’s invitation, I think the work’s logic assumes a relationship with relevance and in accordance with the exhibition space. It also bases its constructive and conceptual principle on the module as a systemic unit. Hence, the work could assume many spaces while accommodating within its structure, without losing its interconnection system and the conceptual principles that guide it: order, control, behavior, spatial politics, and documentation. In this sense, the work in the main gallery is, at this moment, a site-specific work. Still, it is a work that, from what’s described, can take on many spaces while maintaining and rearranging the binomials of architecture/container, work/content, space/human being.

A. T: The birdcage refers immediately to control due to its symbolic meaning of the impediment of flying. The birds are the human allegory—an issue that is concretely made in the possibility of people’s circulation between the cage’s structure. But is there another reason why birds are caged animals and not other animals? What biopolitical aspects of the human being are projected here?



C. S: The truth is that maybe the reason I think of birds and their relation to space as a reflexive exercise is based on personal experiences, almost anecdotal. When I was a kid, about 13 or 14 years old, I would make tramps or gadgets to catch birds: the ones that would arrive in a small garden at my home. I remember that I would hold the birds with care, observe them for a while, and then let them free. I would love the sensation of opening my hands, and slowly, the bird would fly away. Occasionally, I would take my bike and a shoebox with holes, and I would go to a pet shop relatively close to my house. In this pet shop, I would buy Yellow Finches, Silvester birds, not from breeding farms, related to the European Finches. Anyway, I would put them in my box and return home, and when I arrived, I would go to the garden and release them—set them free—but in my house, in my garden. It's rare when I think about today since, obviously, I could've freed the birds once I left the pet shop; however, I waited until I got home and released them in my garden. I don't know, as if my garden was a type of container or special territory. Naturally, the finches would leave and never return.

A. T: Interesting. Do you think these childhood anecdotes are precedents in your current works?

C. S: Of course, I see them as forgotten precedents of works that I have done for some time, where perhaps it reveals that cages are spaces designed for the fulfillment of a series of conducts and specific movements, such as socialization, mating, feeding, etc. They are a spatial model to explore how structures determine biolo-

gical, social, physical, and emotional aspects of whom inhabit these structures. It's possible that birds may have a systemic order furtherly eloquent than other animals since birds, in many cases, can travel long distances (Continental); therefore, their relationship with space, time, and territory is very significant.

Whales also do this, but they are too large for NC-arte. However, I do not discard the idea.

A. T: And biopolitics?

C. S: If we talk about biopolitics, we can't stop thinking, firstly, of the Swedish geographer and political scientist Rudolf Kjellén who in the twenties coined the term biopolitics to refer to life and social contingency and how ideas structured the interests of different groups that make up society. Subsequently, in the seventies, Foucault would take that concept to a more radical state that, in general terms, refers to biopolitics as a set of calculations, strategies, and tac-

tics for the control and management of life. Issues that make us understand how organizations and governments have been generated in our society, promoting, regulating, and normalizing ways of life through the control of the body, therefore, invariably through its relation to space. It's impossible to think of the body without space; hence, spatial politics are essential within the exercise of biopolitics. The way to regulate a social body is through space and a complex and multidirectional, continuous, and apparently random network.

A. T: Has the aspect of bioethics been a subject to consider in this work?

C. S: The truth is that no. It seems to me that bioethics is, at least currently, co-opted by human incidence concerning the practice of medicine and genetic research.

A. T: Well, that is an entire subject that would require an interview. However, thinking about space, this work in NC-arte stands out mainly for its scale, highlighting the importance of space over the object. What happens when we then move to the smaller objects that we find on the second floor? What sensitivity are you interested in, other than the translation of measurements?

C. S: It seems to me that the works on the second floor are more speculative, diffusive, flexible, and phenomenological in some cases. This issue is furtherly blurred, or its limits are not as clear. It deeply calls my attention, since, for some time, what occurs to me is when I consider a project that is quite conclusive and with more precise "margins," such as the work on the main floor. There seems to be the need to work on a series of pieces or more flexible shreds of evidence, like a kind of periphery that the main work appears to generate. It's like a necessity to think about what would happen if the work Órdenes sisté-



micos (Systemic Orders) of the room below will be activated, inhabited. This sensorial-motor, temporal, spatial, sonorous experience would generate (as I proved in my studio and with other works) a series of phenomenons that relate to life, the body, and the space—defecating, eating, moving through a specific space with its consequent records, mating, etc. This entails a series of records that attempt to capture through photographs, compartments, errors, sounds, etc., a dimension of space and time in other systems of measurements and space that interest me.

A. T: Let's talk specifically about *Ensayos cartográficos* (Cartographic essays) of the series *Migraciones* (2019). The relation of avian migrations and the cartographic images made of excrement function as a very acute metaphor for the present and its migratory outburst.

C. S: This photographic series indeed forces us to think about current migratory contingencies and humanitarian dramas, which are often caused by the need or obligation to migrate. However, I would like to think of this metaphor more openly, in a spatial, territorial, geopolitical manner.

It's hard to think of the world without considering human movement and its constant displacement through the territory. Bird migrations have occurred since the beginning of time and basically respond to the needs of survival and the search for better life conditions. That said, the bird that migrates benefits and the territory that receives it as well, since the birds that migrate (naturally) help ecosystems through pollination, the proliferation of species, food contribution, and their own excrement contributes to the germination of new plants.

A. T: Where do you see the similarities and/or differences?

C. S: The displacements of birds are not aware of conditioning structures or geopolitical limits. Their movements respond to systemic orders not established by structures, not other than their own nature. Due to the necessity of maintaining a reciprocal balance, there are no limits.

In the case of the work *Ensayos cartográficos* (Cartographic essays), what I have done is create a series of feeding areas in the form of the continents. As time pas-

sed, in an organic manner, the birds started marking with their excrement the parts located in the periphery of the feeding area, generating a graphic reproduction of each continent. Consequently, I selected specific geolocations from where birds migrate, from South America to North America.

Limits do not exist. They are inventions, political exercises that denaturalize human behavior. What interests me about this work is, as you mention, building an open metaphor regarding migration and the demands to which the displaced are subjected, denaturing human relationships and the reciprocal contributions that each migration naturally generates.

A. T: With *Órdenes sistémicos* (Systemic orders), you, as an artist, require precision to the point where one centimeter could vary the result; there is no coincidence. And in *Ensayos cartográficos* (Cartographic essays) and in *Ovo error*, you welcome it 100%, each of the works are the result of chance. You define certain conditions: food, the shape of the bird seeds or the trough, etc., but the outcome depends on a biological issue, on the digestion of the birds, or, in the case of eggs, where the egg is broken and how much egg white comes out of the shell. How has the work of this duo of precision/chance been in the montage in NC-arte?

C. S: It's true, the construction of the work on the first floor is more demanding. It requires a great deal of preci-

sion since it's thought of as an interconnected structure, which also builds a network of spatial systems—the spaces must be connected in a technically adequate manner. Furthermore, the formal development of the work corresponds and relates to the exhibition space. We contemplated the architectural layout and the pillars that support the building, so the work—in its modular aspect—develops, to a large extent, with the architecture. Actually, I proposed for it to have a small “foreshortening” with relation to the architectural layout, meaning that the work, even though it has an orthogonal logic in its structure, it's slightly diagonal concerning the space. Furthermore, it allows us to better manage the routes of the people who visit the exhibition.



A. T: And in terms of production?

C. S: Since the project demanded great precision, it was essential for me to closely supervise the production. In that sense, it was crucial to work with the team of cage builders that I have been working with for several years. Besides, it's a work that should be portable, so it was necessary to think about it and design it modularly, control, and test this development in the space. On previous occasions, these processes—although they are always rigorous—have responded to more spontaneous forms and with a certain margin of change or modifications during the process.

The cage's constructive language is a type of metaphor for how we build our own spaces. We could say that the cages begin to warp through the use of steel and tools. Furthermore, spaces are defined as we relate to them, so we can think that spaces are intertwined as we weave the cage's spatial fabrication.

It's key to also think about the need for this precision from a reflective point of view. In a piece like this, the demand or technical precision results in the structure correlating between its parts and fitting with the architecture. However, to the extent that this requirement is brought to accuracy, we also establish a reflective relationship in visual terms. When we face a structure made under these demands, it translates the level of control and the objectives stated from this structure.

Nothing is a coincidence, and when we face a regulatory structure in which nothing is a coincidence, it can be horrifying. The level of precision of the structure imposes as well—even though it's empty—the uncertainty or angst eventually will have to inhabit.

In contrast, the works upstairs clearly play with chance, but chance is developed on purpose in the given conditions and

circumstances: space, food, water, temperature, etc. However, what's important to me is that only inhabiting supposes these structures' correlation, where chance generates its own margins despite the given conditions. It seems normalcy could no longer create precise data, the biological; the body then generates its own structure, flexible and imprecise, in contrast to the structure containing that allows this possibility.

A. T: I have always felt that embracing chance in an artist's practice is liberating. I can't stop thinking about how the two political ends of oppression and freedom coexist in this exhibition.

C. S: Finally, I think both concepts or practices coexist in every order of things; in fact, they are interdependent. The point is that here I do not see oppression necessarily as a repressive,

persecuting, and lashing action, but rather, as part of human nature, and the human being tends to bipolarity. Regulation is an instrument invented by human beings to pursue control upon themselves, which sounds paradoxical. Therefore, as regulation is generated as a structure for the human being, necessarily, the idea of freedom should emerge simultaneously, an issue that probably does not exist.

CRISTIÁN SALINEROS F.

Realiza estudios de grabado en el Taller de Artes Visuales T.A.V. Chile, es licenciado en Bellas Artes con mención en escultura de la Universidad Arcis, Chile. Estudios de Postgrado Frei Kunst en la Kunstakademie de Düsseldorf, Alemania.

Ha realizado diversas muestras individuales y colectivas tanto en Chile como en el extranjero, destacando por ejemplo muestras individuales en la Kunstverein de Göttingen, Alemania, en la Joachim Gallery de Berlín, Alemania, en la Galería 713 Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Riffe Gallery Ohio, USA, Museo de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, DKM Museum en Alemania, Galería Patricia Ready, Chile, Galería El Museo, Colombia. Ha sido parte de la 17 Bienal de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia (2010) y de la 20 Bienal Paiz, Ciudad de Guatemala, Guatemala (2016). Ha participado en distintas residencias destacan-

do por ejemplo Residencia de artistas en el Mosam Art Museum Corea del Sur, y Residencia de artistas en el MAM - Museo de Arte Moderno de Chiloé, Chile. Ha sido reconocido en cuatro ocasiones con proyectos Fondart (Fondo nacional para el desarrollo de las artes) y ha recibido en dos ocasiones la beca Amigos del Arte, como apoyo a sus investigaciones visuales.

Ha sido galardonado entre otros premios con el premio Altazor 2003, el primer premio en el Concurso de Escultura de la Fundación Telefónica, 2º premio en el Deutsche Bank Förderpreis für Skulptur, Alemania, primer premio del Ministerio de Obras Públicas, primer premio Cámara chilena de la Construcción, Chile. Se le han comisionado obras de emplazamiento público y permanentes como por ejemplo: *La revolución del trompo II*, aeropuerto Carriel Sur, Concepción, Chile, *Plegar el paisaje*, Corporación Cultural de Lo Barnechea, *Objeto escultórico*, Campus San Joaquín, Universidad Católica de Chile, *Objeto mimético*, Heinrich Heine Universität Düsseldorf, Alemania, entre otras. Desde el año 2000 ejerce diversos cargos académicos a nivel universitario. Sus obras se encuentran en importantes colecciones públicas y privadas, tanto en Chile como en el extranjero.

Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Santiago, Chile, 1969.

Cristián Salineros studied engraving at the Visual Arts Workshop T.A.V. Chile and holds a Bachelor degree in Fine Arts with a major in Sculpture from Arcis University, Chile. Additionally, he pursued Frei Kunst postgraduate studies at the Kunstakademie in Düsseldorf, Germany.

He has been part of several solo and group exhibitions both in Chile and abroad, such as one-person shows at the Kunstverein in Göttingen, Germany, the Joachim Gallery in Berlin, Germany, the 713 Contemporary Art Gallery, Buenos Aires, Riffe Gallery Ohio, USA, Contemporary Art Museum of Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, DKM Museum in Germany, Patricia Ready Gallery, Chile and El Museo Gallery, Colombia. He has participated in the 17th Biennial of Santa Cruz de la Sierra, Bolivia (2010) and the 20th Paiz Biennial, Guatemala City, Guatemala (2016). He was an artist

in residency at the Artist Residency, Mosam Art Museum South Korea, and the Art Residency, MAM Museum of Modern Art of Chiloé, Chile, among others. Salineros has been awarded Fondart grants (National Fund for the Development of the Arts) on four occasions, and has received twice the Amigos del Arte scholarship as a way of supporting his visual research.

He received, among others prizes, the 2003 Altazor; the 1st prize in the Sculpture Contest of Telefónica Foundation; 2nd prize in the Deutsche Bank Förderpreis für Skulptur, Germany; 1st prize of the National Ministry of Public Works, Chile, and the 1st prize of the Chilean Chamber of Construction, Chile. He has been commissioned with public works for permanent locations such as: *La revolución del trompo II*, Carriel Sur airport, Concepción, Chile; *Plegar el paisaje*, Lo Barnechea Cultural Corporation; *Objeto escultórico*, San Joaquín Campus, Catholic University of Chile, *Objeto mimético*, Heinrich Heine Universität Düsseldorf, Germany, among others. Since 2000 he has held several academic positions at different universities. His works are part of relevant public and private collections, both in Chile and abroad.

Lives and works in Santiago, Chile.

Santiago, Chile, 1969.

Marzo 14 a Diciembre 19 de 2020

ÁMBAR

OSVALDO GONZÁLEZ

Curaduría: Niurma Pérez Serpas





Pág. 174 - 180, 183 - 185

Oswaldo González,

Ámbar

2020

Instalación

Cinta adhesiva, luz led.

Scotch tape, LED light.

Pág. 181,190,191

Oswaldo González,

De la serie Memorias

robadas

Plexiglás, cinta adhesiva,

luz led y resina. Plexiglass,

Scotch tape, LED light and resin.

65 x 55 cm

Pág. 187 - 188

Oswaldo González,

De la serie Memorias

robadas

Plexiglás, cinta adhesiva,

luz led y resina. Plexiglass,

Scotch tape, LED light and resin.

55 x 65 cm

Pág. 182,186,188

Oswaldo González,

De la serie

Memorias robadas

Plexiglás, cinta adhesiva,

luz led y resina. Plexiglass,

Scotch tape, LED light and resin.

120 x 150 cm

Pág. 189

Oswaldo González,

La clase de Daniel, 2018

De la serie Memoria

fragmentada

Instalación

Conjunto de 9 piezas

Plexiglass, Scotch tape and

LED light.

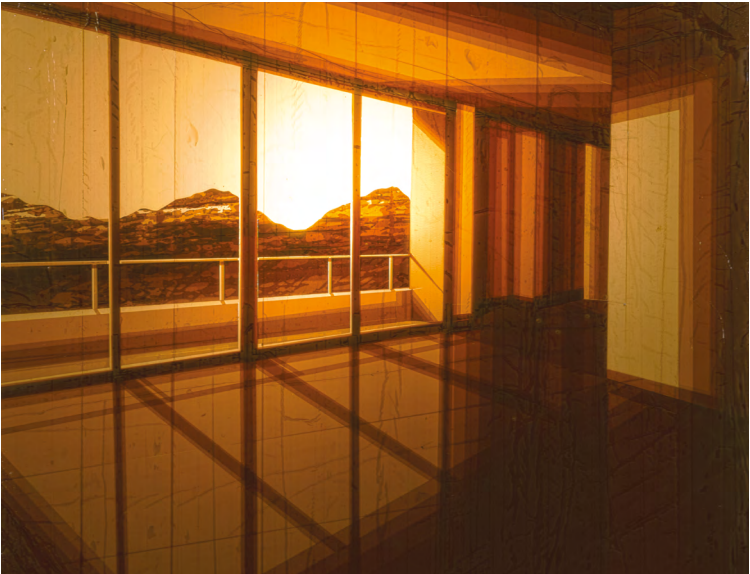
168 x 198 cm (55 x 65 cm c/u)

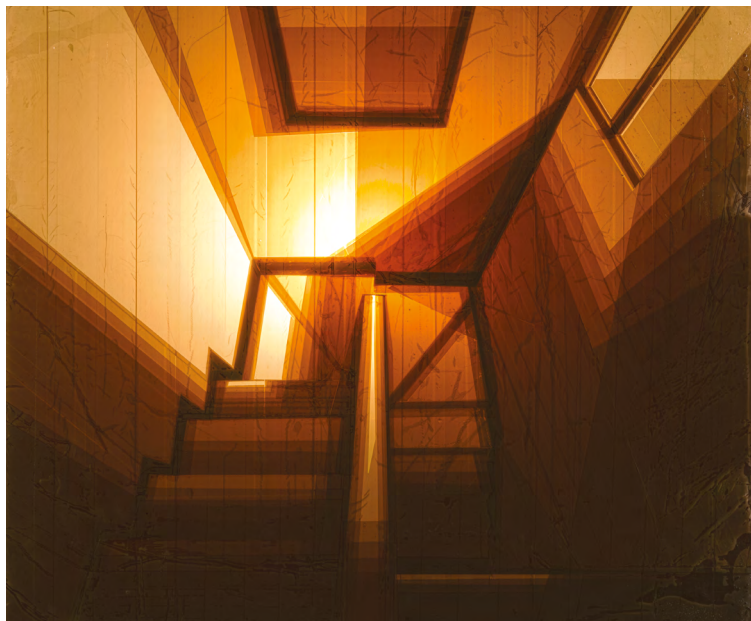


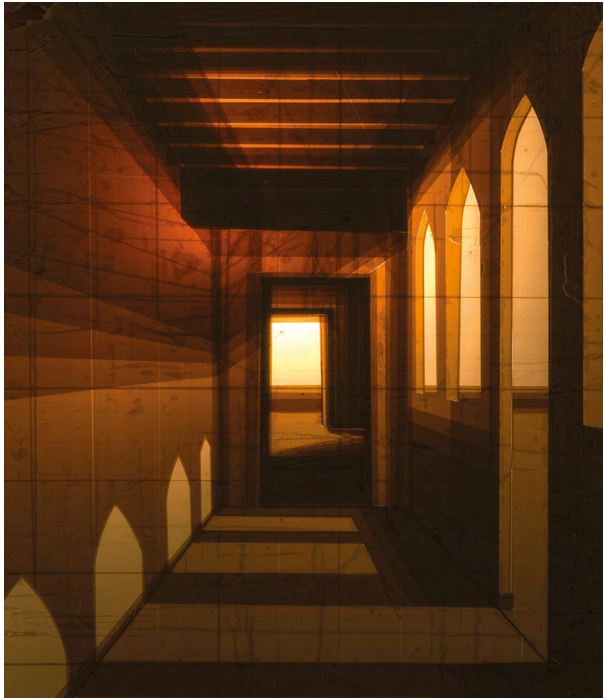
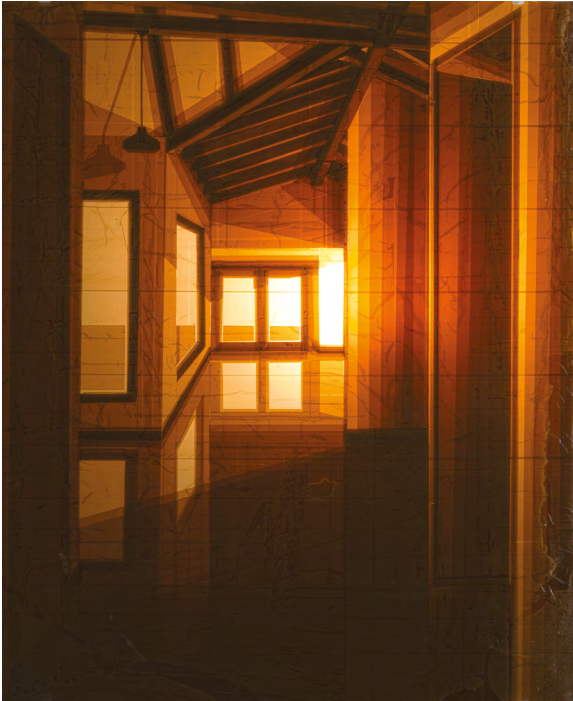


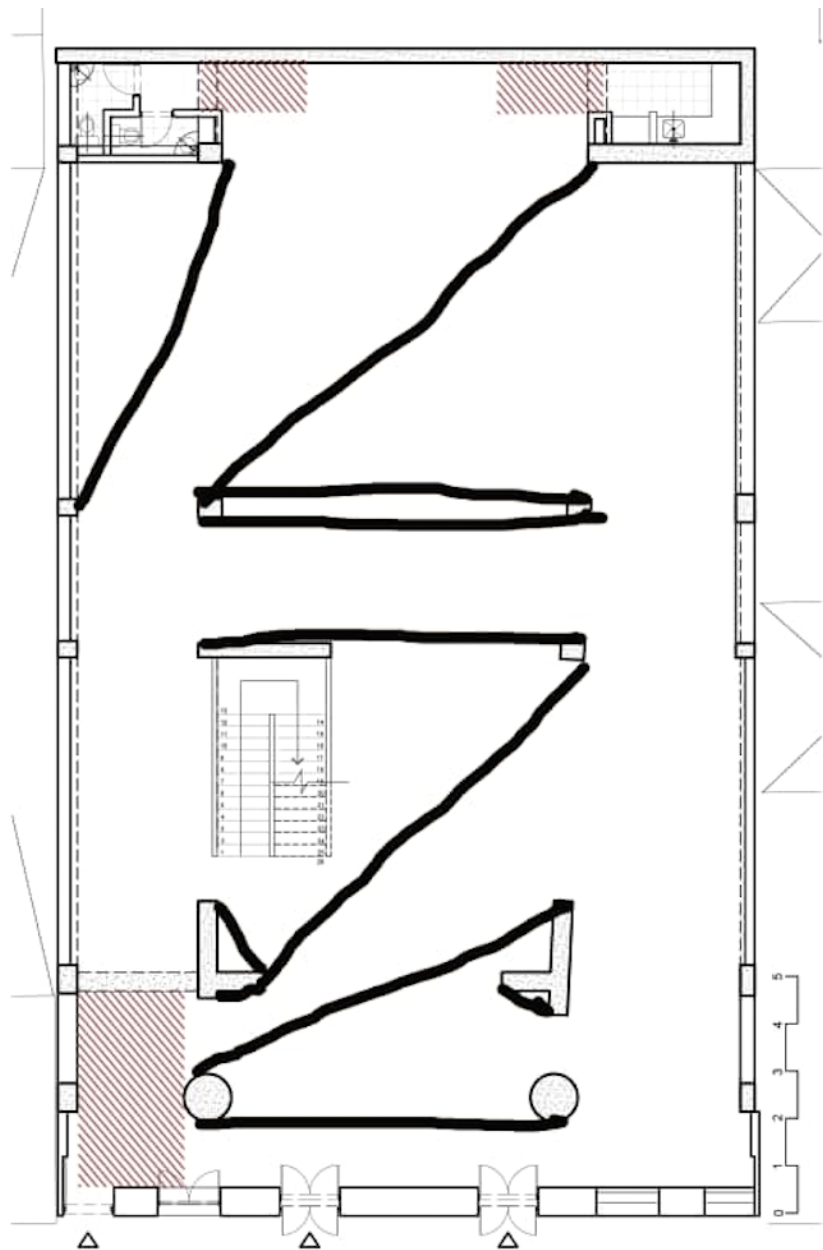












ÁMBAR, EL INSTANTE ATRAPADO

Por Niurma Pérez Zerpas

El proyecto que Osvaldo González ha desarrollado para NC-arte es uno de sus ejercicios más ambiciosos de intervención de espacios interiores. El interés por representarlos o intervenirlos, haciendo uso casi exclusivo de materiales como cinta adhesiva y luces, ha sido una constante en su obra desde su graduación en el Instituto Superior de Arte de La Habana en el año 2006.

En el proceso de trabajo, estos son espacios con los que el artista va estableciendo una relación afectiva, por lo que todo boceto o idea inicial termina asumiendo transformaciones. La obra es

concebida para un escenario arquitectónico por su forma, no por su connotación. A partir de acciones simples como empaquetar o embalar, el artista intenta sacar el máximo de provecho utilizando los elementos que este le brinda.

A Osvaldo González le interesa la concepción espacial, sus accidentes, el modo habitual en que se articula el tránsito, las escaleras, los ventanales, las entradas de luces, todo cuanto le sirva para re-crear un nuevo entorno. Con esta operación, el pasado queda atrapado en una cápsula de tiempo que solo encuentra escapatoria en la memoria visual.

En esta ocasión, bajo el título de «Ámbar», Osvaldo González propone un *site specific* que transforma el área interior de la institución y genera una experiencia sensorial a escala arquitectónica que valida otra de sus obsesiones: lograr una sensación con un material. Al entrar al recinto, tal parece que la resina del material ambarino se torna líquida y se derrama, se expande hacia los lados, se congela y se eleva a las alturas.

A partir de la unión de varios puntos, y con el efecto traslúcido de la cinta adhesiva, el nuevo entramado de circulación conduce, a nivel visual, a la noción del estar “dentro” o “afuera”, a la posibilidad de quedar atrapados en un instante de realidad. El simbolismo con la piedra incluye también las propiedades curativas que le han sido atribuidas, así como la relación con la historia familiar y personal del artista (el nombre de su hija).

Como si empaquetara a gran escala, el artista recorre largas distancias con el material de embalaje y hace desaparecer columnas y accesos comunes, plantea nuevos y únicos recorridos, modifica el trayecto de las escaleras, unifica los dos pisos. La construcción de esa nueva lógica interna del espacio se traduce en crear límites y en esa otra alternativa de circulación ofrece

una agradable sensación de extrañamiento. Con esta acción, rompe con una práctica repetitiva habitual, impone retos de adaptación, y modifica nuestros criterios sobre la verdad y el conocimiento de lo que nos rodea.

Las piezas de la serie *Memorias robadas*, fueron creadas específicamente para esta muestra y completan la noción del espacio que explora la obra del artista. Si bien en series anteriores, como en *Espacios de memoria*, las imágenes provenían de su entorno personal o profesional, ahora busca conexiones con el escenario doméstico colombiano a partir de referentes visuales que encuentra en internet. La aparente frivolidad que puede significar este acto de trabajo con las redes queda a un lado cuando procesa la escena y la interpreta, selecciona el ángulo preciso como si fuera un lente fotográfico y descubre las entradas de luces que nos permiten recorrer el interior.

Las imágenes se construyen con cinta adhesiva sobre plexiglás, auxiliándose de luces. Se desarrolla aquí otra búsqueda de soluciones expresivas del material *trash*. Lo que interesa es la superposición de múltiples capas que provocan los contrastes de luces y sombras; los efectos de la grieta y el aire atrapados.

La obra *La clase de Daniel*, de la serie *Memorias fragmentadas*, explora la noción de la memoria visual y el recuerdo. La imagen, de proporciones mayores, se descompone en nueve secciones, de modo tal que cada una por sí sola no revele ninguna idea precisa.

En su trabajo con las instalaciones, como parte del proceso de indagación

y experimentación, una fina película de resina ha sido incluida en las obras de los últimos dos años. El resultado visual enriquece la pieza al enrarecerla y hacerla más compacta, mientras la imagen encapsulada acentúa la idea de atrapar una realidad tangible, un instante de tiempo.

La Habana, marzo de 2020





LO INDIVISIBLE. A PROPÓSITO DE LA EXPOSICIÓN «ÁMBAR».

Por Laura Salas Redondo



Las fronteras se rompen cuando un artista, desde su contemporaneidad, logra reinventar los códigos que rigen las academias, las normas y los presupuestos contruidos a través de siglos de lo que llamamos Historia del Arte. En su aguda búsqueda a través de la investigación estética y formal, un artista como Osvaldo González Aguiar ha logrado labrar un camino lleno de puntos de giro que ha dado como resultado sus más recientes obras. Estas rezuman una madurez y una profundidad que se vuelca sobre el espectador atrapándolo en un emocionante juego sensorial.

Osvaldito, como le llaman casi todas las personas que lo conocen después de media hora de conversación, es un joven artista cubano nacido en Camagüey; una ciudad del centro de la isla. Desde temprana edad se acercó a la enseñanza artística, primero como una curiosidad y, muy pronto, como una necesidad que nunca más lo abandonaría. En 2006, al terminar el Instituto Superior de Arte (ISA), en La Habana, muchas cosas habían cambiado en su quehacer como pintor: se abrieron nuevos caminos formales; en parte por la necesidad del momento, por la falta de

materiales, o por la misma curiosidad del artista por hurgar en espacios desconocidos. El dibujo —herramienta fundamental y que domina a la perfección— “lo obligó” a buscar alternativas, desde la pintura al trabajo con materiales ajenos a ella. Esa suma de aprendizajes hizo que ya su tesis de licenciatura presentase un primer acercamiento al *scotch*.

La pintura es un medio clave. Su manera de acercarse a ella es extremadamente personal y se permea de manera directa de su hábitat: de su familia, de situaciones que orbitan en su ámbito y de los seres más cercanos. Estos se transmutan en su obra y hacen de ella un receptáculo de vivencias, pasajes de la historia del arte y fases devenidas momentos clave en la vida del artista. Son esenciales, en cada una de ellas, los formatos y ángulos que utiliza. Casi siempre recrea, desde una perspectiva cinematográfica, las habitaciones de su hogar, los fragmentos de los talleres de sus amigos, las lecciones que sus maestros le dieron. Los espacios expositivos que acogen su obra presentan esa arquitectura de interior que vive, aunque reine la ausencia humana, cual traza de un ser omnipresente que observa; una especie de “mirada de Dios”, como Osvaldo mismo refiere. Esa no-presencia humana genera una correlación muy particular con la interioridad, tanto física como espiritual. La humanidad de sus interiores no denota soledad, sino la calidez de un lugar reconocible o un espacio que nos despierta curiosidad.

Tales elementos, adquiridos con el oficio de la pintura y el dibujo, son claves a la hora de pensar y realizar una instalación, y en su quehacer con un material tan innovador como lo es la cinta adhesiva (o *scotch*). Las veladuras se transmutan

en el proceso de trabajo de pegar capa tras capa para lograr los claroscuros, las formas y los objetos; con una precisión casi irreal.

Osvaldo González aprovecha este material *sui generis* para dar vida a sus espacios de disímiles maneras, con soluciones diversas, resueltas con un uso exquisito de la técnica y el método. Su trabajo siempre ha tenido al error y el azar como elementos indisolubles de su práctica creativa, desde la investigación —esa sed de saber e intercambiar— hasta su forma de trabajo en el taller. Al error lo enfoca como un vehículo dentro de la concepción y construcción de la obra. El azar, por su parte, lo asume como ‘serendipia’: esa idea que da pie a otra. Inicialmente experimentó con distintos materiales; en este último quinquenio, finalmente, quedaron como protagonistas la cinta y la luz.

La forma bidimensional de la técnica desarrollada por el artista es mucho más “tradicional”. Fabrica, a través de un minucioso trabajo lleno de detalles, pantallas a base de precinta y luz de neón. Un factor importante dentro de estas “cajas de luz” son los propios pliegues del material. Estos cobran una gran importancia: portan el aire (oxígeno) paralelo con el material natural, imprimiendo un profundo efecto de verosimilitud espacial. El juego entre la

luz natural y la artificial genera, de otra parte, una relación muy especial con lo externo y lo interno, con las sombras y con los volúmenes. Se trata de una analogía con la técnica de la acuarela, donde las capas para transparentar la luz se van superponiendo. Las gradaciones y la manera de dejar pasar la luz son una parte fundamental de la apreciación de la obra.

La preocupación por los espacios ha convertido a Osvaldo González en un instalacionista magistral. Desde ahí ha sabido encontrar su sello distintivo y emprender una sólida carrera, tanto en su país como internacionalmente. Los *site specific*, creados minuciosamente para cada espacio, generan estados mentales que, de espectador en espectador, hacen pasar de la sorpresa de “descubrir” el material a la contemplación absoluta del ambiente. El juego con el material recuerda la fosilización que se produce en la naturaleza a partir de esta resina que tanto fascina al artista. A la cinta se van pegando residuos, polvo, hasta pedazos de “cosas” que el público trae consigo. Ese gran archivo natural, conformado sobre este material viscoso, genera una serie de “memorias” de su nuevo entorno.

¿Después, cuando acaba la exposición, qué sucede con la obra? Esta pregunta se impone cuando nos confrontamos con una experiencia de este tipo: una relación casi directa con cuestionamientos cercanos a ese temor humano hacia la muerte, a la pérdida, y al qué sucederá después. Justamente, después de la exposición, ¿cómo logramos que la obra sobreviva? Con *Ámbar*, en 2015, surge la primera obra instalativa en la que el artista utiliza el *scotch* y la luz, a partir de ahí comienza un nuevo camino por recorrer y el deseo de darle continuidad, de perpetuar el esfuerzo creativo. Hay, además de esa responsabilidad con la obra, también una preocupación medioambiental en Osvaldo. La toxicidad del material y la imposibilidad de



reciclarlo lo impulsaron a esa exploración. Así surgen los “remanentes” en 2017, con la primera versión de *Resina*. Los *Objetos remanentes* son obras en proceso, que siguen la evolución del trabajo y aún están en transformación. Objetos “vivos” que mutan con el tiempo, se permean de su ambiente y buscan una salida definitiva para mostrarse.



La exposición «Ámbar» en NC-arte, curada magistralmente por Niurma Pérez Zerpas, está integrada por *Resina*, *La clase de Daniel* y varias obras de la serie *Memorias robadas*. *Resina* es un *site specific* que irrumpe monumentalmente y da la bienvenida al centro cultural. La pieza ha creado indirectamente un puente entre Milán, La Habana y Bogotá, gracias a la oscilación constante entre anclaje al presente y permanencia en el tiempo que tienen las obras de Osvaldo. Los lugares donde existió previamente se condensan y transfiguran, complementando la ilusión y el divertimento que sus piezas, de apariencia frágil y dúctil, nos pueden transmitir. En realidad, se trata de obras resistentes y llenas de fuerza, resultado de un proceso creativo de notable implicación psicosomática.

La instalación *Resina* se realizó por primera vez como parte de la exposición colectiva «¿Soy Cuba?», en Milán¹. La obra dentro de la exposición cobraba un significado muy especial ya que propiciaba un cambio radical en la circulación del espacio que ocupaba, y abría un diálogo desde lo sensorial con otras obras que se encontraban en el mismo lugar. Más tarde, en enero de 2019, *Resina* fue el centro de la exposición «El principio de todo», también curada por Pérez Zerpas en la Galería de Arte Servando de La Habana. Allí, el acercamiento era mucho más íntimo dadas las características del espacio y

1. «¿Soy Cuba?», exposición colectiva curada por Laura Salas Redondo (autora de este texto) en 2017. Osvaldo González formó parte de la nómina junto a Alejandro Campins, Elizabet Cerviño, Leandro Feal, Reynier Leyva Novo, Luis López-Chávez, José Yaque y la participación especial de Carlos Garaicoa y Pascale Marthine Tayou. La muestra tuvo lugar en la Palazzina dei Bagni Misteriosi del Teatro Franco Parenti en Milán, Italia.

por la propia línea curatorial y temática de la muestra. Cada vez que se emplaza se trata, sin duda, de una nueva obra: llena de las energías propias de su entorno, tanto físicas como psicológicas.

En el caso de las obras bidimensionales presentes en «Ámbar», Osvaldo concibió una nueva serie para la ocasión: *Memorias robadas*. En ella indaga en un grupo de imágenes recuperadas a partir de las redes sociales, revistas de arquitectura de interior o de sitios de internet de agentes inmobiliarios colombianos. Estos interiores, de diversos estatus sociales, fueron recreados con su técnica. La tautología deviene así otra clave de lectura que nos lleva a las vivencias más íntimas de personas anónimas. El artista decide qué mostrar y qué ocultar de los espacios reales, creando nuevas relaciones de sentido en el diálogo con el espacio existente. Nos propone una representación, no una reproducción fidedigna. Se obvian detalles, pero cada imagen tiene una esencia: vislumbramos algún objeto que da señales de presencia humana, aunque nunca se incluya.

Otra obra de su serie *Memorias fragmentadas* se titula *La clase de Daniel* y conduce a otra vertiente que busca conectar con los grandes maestros del arte que han influenciado el trabajo o la vida del artista. En este caso, es una captura del tragaluz de la sede de Galleria Continua en Francia. Dicho espacio albergaba la obra de Daniel Buren, al mismo tiempo que una exposición colectiva con diecisiete artistas cubanos, incluido González. Para estos jóvenes artistas fue una experiencia inolvidable compartir el espacio/tiempo con un consagrado como Buren, pero, sobre todo, el verlo trabajar sin descanso, lleno de rigor y pasión —no obstante sus más de ochenta años— hasta que su obra estuvo totalmente finalizada.

La conexión de la resina milagrosa con su vida es, sin duda,

2. *Cuba Habla*, Laura Salas Redondo y Jérôme Sans, Rizzoli, 2019.

otro punto a tener en cuenta. En una entrevista², el artista me comentaba cómo la llegada de su hija Ámbar le develó ciertas verdades que lo llevaron a una fuerte evolución en su carrera y en su vida personal. Osvaldo González, ser de una fidelidad extrema, funde de manera profunda su quehacer profesional con la manera en que trata a su familia, a sus amigos y a colegas. La madurez de que hoy gozan sus obras es palpable en esta exposición; junto a ella podemos también sentir la emocionalidad con que concibe su trabajo y que luego transmite a su público.

III-

Pocos días después de la inauguración el mundo se detuvo³: las galerías, museos, restaurantes y todo tipo de espacio público quedaron cerrados ante la temible pandemia que azota el mundo. NC-arte, como el resto de estos espacios, debió cerrar sus puertas y comunicarse a través de las redes sociales y las nuevas herramientas de comunicación impuestas por el insólito estado de la situación. Una y otra vez vemos una etiqueta que no para de reproducirse en las redes sociales: #quédateencasa, exhortando a las personas a recluirse en sus espacios de habitación para protegerse del virus. La obra de Osvaldo es un llamado a esa introspección que se nos pide hoy.

Las piezas de la exposición «Ámbar» quedaron contenidas en su propio espacio expositivo; una paradoja que vemos también en la naturaleza, donde esta resina, en el lapso de millones de años, puede fosilizar un momento preciso, capaz de encapsular el tiempo.

En ese ‘ejercicio de memoria’, en cada obra presente en la muestra, se crea un puente casi perfecto entre espacios y tiempos, el cual hace colapsar sentidos previos. A modo de poesía visual, «Ámbar» nos regala este recorrido, jugando con el espacio y la imaginación: un trayecto reflexivo que tanto nos hace falta en los tiempos en que vivimos y que, en este nuevo mundo que recomienza, debemos tener en cuenta más que nunca.

3. La exposición se inauguró el 14 de marzo y a partir del 25 de marzo, el gobierno colombiano impone una cuarentena general obligatoria por un período de tres semanas. Esta cuarentena se extendió hasta el 01 de septiembre de 2020.

IV-

CONVERSACIÓN CON OSVALDO GONZÁLEZ

Laura Salas Redondo: ¿Cómo se llega, desde una práctica artística muy académica, a usar un material como el *scotch*?

Osvaldo González: Al ingresar en el ISA comenzaron muchos cuestionamientos, sobre todo de índole formal. Fue una época en la que la experimentación rodeaba la creación de todos los que compartíamos ese momento. Es a partir de esa búsqueda que comienzo a utilizar diferentes materiales distantes a la práctica de la pintura, que era hasta ese entonces el medio que más había utilizado. Me interesó mucho comenzar a realizar obras desde la instalación y el *site specific*. Por otra parte, mi trabajo siempre ha tenido al error y el azar como elementos indisolubles de mi práctica creativa. Es entonces — por el año 2005— que comienzo a pensar en este material como medio para representar. Fue resultado de mi deseo de volver a pintar y de un su-

ceso aparentemente intrascendente, producto del azar, que forma parte de mi metodología de trabajo como parte indisoluble: vi que la superposición de capas de *scotch* podía crear valores, o sea, tonos, y comencé a utilizarlo en la creación de una serie de obras que fueron parte de un *environment* que se tituló *Jardín*, que fue mi proyecto de tesis de licenciatura.

En esa época estaba reencontrándome con la pintura como medio y tenía un deseo inmenso de que participara también en mi proceso de creación, es por eso que después de estas primeras obras con *scotch* me tomé un pequeño descanso (de aproximadamente cinco años) con este tipo de obra, para concentrarme en la pintura. Gracias a este reencuentro con la pintura y al año vinculado al diseño de luces para puestas en escena, salió como resultado una nueva forma de entender este material que ha definido gran parte de mi creación posterior.



L. S. R: ¿Existe alguna conexión en su trabajo con este tipo de material y la naturaleza a pesar de que es completamente industrial?

O. G: En el año 2015 realicé una obra que titulé *Ámbar*, esta pieza fue un *site specific* y se convirtió en un punto de giro en mi obra. Ese mismo año nació mi hija y decidimos, mi esposa y yo, ponerle *Ámbar* como nombre. En esa búsqueda de conocer sobre el significado de la palabra y profundizar

acerca del *ámbar* como mineral, me di cuenta de que mi trabajo estaba cambiando hacia, tal vez, si se quiere, una poesía de la idea conceptual que tengo del mismo. A partir de ahí comencé a darle un valor simbólico al material, con analogías con los procesos naturales que se dan en la formación del *ámbar* como piedra sólida, utilizando todos los referentes que tiene este mineral en la cultura, y los usos simbólicos y reales que ha tenido en diferentes momentos de la historia.

L. S. R: ¿Cómo sigue la vida de una obra que, por génesis, es efímera?

O. G: Cuando nos referimos a los *site specific* tenemos que tener en cuenta que son obras que tienen una brevedad en el tiempo, son efímeras en sí mismas. En un principio su durabilidad en el tiempo se conseguía con la documentación fotográfica y en video, es a partir del año 2015 que comienza a preocuparme qué hacer con este material después de usado para estas obras. Estamos hablando de un material derivado del petróleo y cercano al plástico, o sea, sumamente nocivo, su reutilización es casi nula. En el año 2017 tomé la decisión de comenzar a guardar todos estos restos o remanentes de obras realizadas. En un primer momento no sabía qué iba a hacer con estas acumulaciones de *scotch* y hace solo un año comencé a esbozar la idea de empezar a hacer obras. Esta serie se titulará *Objeto remanente* y, de alguna manera, toca el tema de la transmutación de la materia y la relación del ciclo de la vida donde nada es eterno y a la vez sí: todo lo que conocemos como materia no deja nunca de existir, lo que cambia es su estado físico.

En el caso específico de *Resina* en NC-arte va a suceder algo que me emociona muchísimo. Es una idea que surge ya estando en Colombia. El tema de la vivienda en Colombia, como en cualquier parte del mundo, siempre trae consigo el auge de empresas que surgen para ofrecer soluciones. En el mundo hay en marcha

miles de proyectos. En Colombia me enteré de que hay una compañía que se dedica a usar todo el desecho plástico para construir materiales de construcción, y me maravilló la idea de que mi pieza, en vez de muerta (me refiero a botar el remanente después del desmontaje) o convertida en otra obra de arte, se convierta en parte de la casa de alguien. La idea es linda y tiene una poesía intrínseca que me conmueve mucho: no solo dar placer espiritual desde el arte, sino generar un bien que incide directamente en la vida de alguien. La casa que se vuelve la motivación para la obra siempre ha sido el sentido coherente del proceso creativo de mi trabajo, y ahora se completa un ciclo, la obra se vuelve casa.

L. S. R: ¿Por qué volver a intervenir este espacio con una obra como *Resina*?

O. G: *Resina*, como otras obras que realizo como *site specific*, tiene la capacidad de la adaptación a los espacios. Es por eso que una idea en mi trabajo puede volverse hacer, hasta el cansancio. En ese sentido, la idea es infinita, lo efímero se da en la obra en sí, es por eso que siempre que se vuelve a producir, cambia completamente su apariencia, se vuelve nueva pues está estrechamente ligada a las características de los espacios en donde se instala. Además, *Resina* guarda algo que me atrae mucho y es la relación de interacción con las personas que asisten a verla, pues es una pieza que crea recorridos, las personas participan directamente dentro de ella, es una relación no solo a nivel visual, sino interactiva, el espacio real cambia completamente su forma, la obra se adapta al espacio y esta adaptación la hace lucir diferente.

Por otra parte, es una obra que habla de la capacidad de adaptación, en ese sentido se conecta con lo humano, se vuelve muy orgánica. Es humana esa necesidad que tenemos de adaptarnos, de cambiar dependiendo de dónde estemos, y es la clave del éxito de nuestra especie. Yo veo *Resina* muy conectada con estas ideas. Además, era también la oportunidad de poder hacer la obra en su mayor despliegue, pues es un espacio de tres niveles con muchos elementos que son parte de la arquitectura, esto era algo que me seducía grandemente y me imponía un reto, y a mí me encantan.

L. S. R: Recuerdo en Milán que un pedazo del plegable de la exposición «¿Soy Cuba?» se adhirió a la obra *Resina* y todos se alarmaron, querían restaurarla enseguida y tú, con mucha parsimonia (acompañada de una risa cómplice), me dijiste que estabas contento de que ese pedazo de papel hubiese quedado allí, como en el proceso de la fosilización que sucede en el *ámbar*. ¿Cómo vives esta experiencia con la obra?

O. G: Es interesante esto que me preguntas, ya creo que hemos hablado varias veces de cómo el error y el azar participan en mi trabajo, sobre todo, cómo me pueden conducir al resultado final de un proceso. Es por eso que en todo mi espectro de trabajo siempre estoy pendiente de que



algo que pueda ser visto como un error me conduzca hacia otros caminos. No soy un artista de cálculo minucioso de cada detalle de la obra. Aunque, obviamente, la realización de la obra está controlada, pensada y analizada, hay otros factores que van surgiendo de mi relación con la obra en sí.

En las instalaciones, específicamente, ese tipo de sucesos tienen que ver con

el tiempo. Para poder describir un tiempo o poder imaginarnos un tiempo que ya pasó, ese tipo de eventos que describes en tu pregunta vienen a ser la huella, la marca del momento que ya sucedió, ese momento que no volverá. Esa es la posibilidad que tiene la obra de atrapar instantes, de cargarse de tiempo, ese que no se repite, ese que solo tenemos en la memoria. Es a través del azar que pueden pasar todas estas cosas que hacen de cada obra algo vivo, algo único o autónomo. La obra existe y cuenta una historia que no se repetirá y que quedará atrapada en ella, siempre.

L. S. R: ¿Qué conexiones encontraste en Colombia para realizar las nuevas obras?

O. G: La nueva serie de obras *Memorias robadas*, sobre plexiglás, que está ligada a la idea de hacerme de memorias íntimas de otras personas. Esta serie sale de imágenes que descargo de las redes sociales o de sitios de ventas de inmuebles en Colombia, específicamente en Bogotá. Una de las cosas que más me interesa es el hecho de que estos son espacios de individuos de diferentes niveles culturales y clases sociales. Lo interesante de la propuesta es cómo a estos espacios se les anula su procedencia en el proceso de la representación. Es otra de las ideas que siempre ha acompañado mi trabajo, cómo entender la realidad y convertirla en obra. Es en ese punto donde todos estos espacios se vuelven iguales, borrar el pasado, borrar la memoria, todo comienza

a contarse desde el arte, y podemos reescribir la historia desde su representación.

L. S. R: ¿Cómo ha sido el encuentro real con el espacio y el trabajo de Niurma Pérez como curadora de la exposición?

O. G: El espacio ha sido un reto, te decía, y me encantan. Sobre todo, son obras que uno puede tener planificadas, pero la relación con el espacio es imprescindible. En el caso específico de esta obra, tenía planificado que fuera, en primer momento, una obra instalada en el primer nivel de la galería. Luego, en varios encuentros con Niurma, surgió la idea de desplegarlos por todo el centro y expandir los límites. Hubo muchas videollamadas y fotografías del lugar para poder tener, desde la distancia, una idea lo más exacta posible del espacio y así poder pensar cuál iba

a ser la mejor manera de proyectar la pieza en el lugar, pero, a pesar de todas estas iniciativas, la realidad fue la que dio la última palabra.

Mi primer encuentro con el espacio en físico me dejó sin aliento, por múltiples razones. Era el espacio más grande al que me había enfrentado, monumental es la mejor manera de describirlo. Era, por ende, la exposición personal más grande que iba a hacer hasta ese momento, y es en ese justo instante que cae el peso del lugar, la envergadura de NC-arte. Comienzas a pensar en todos los artistas que han pasado por allí. Era mi turno. Piensas en el respaldo de Galleria Continua, todo era peso sobre mí, pero a mí me gusta trabajar bajo presión, es parte

de la adrenalina que disfruto. El reto era inmenso y yo quería vencerlo y sabía que podía porque tenía esa sensación de poder cumplir un sueño.

Del trabajo con Niurma puedo decirte que es intenso. Trabajar con ella es un proceso increíble donde uno la pasa bien, pero terminas molido, porque es súper exigente. Siempre busca que uno se supere; hay que dar, no el máximo, sino el extra, y lo logra. Tengo la dicha de venir trabajando con ella en distintos proyectos desde el 2016 y ha sido increíble el camino transitado. Con este proyecto, específicamente, me dio mucho espacio, me dejó que volara y soñara y no pensara la exposición, y eso se lo agradezco enormemente.

L. S. R: ¿El proceso de montaje ha sido complejo?

O. G: El más complejo de todos. El espacio tenía una cualidad particular: la altura de muchas partes donde tuvimos que improvisar, llegando a tomar riesgos para nuestra integridad física (esto lo digo un poco en broma, siempre tomamos todas las medidas de protección que pudimos, pero igual fue muy difícil). Con el *scotch* hay que tener cuidado para que no se tuerza, pues si eso pasa, o se pega con la línea anterior, se corre el riesgo de que se pierda el trabajo. Lo más complicado era la altura, y los espacios de vacío. Realmente tuvimos que ser muy creativos. Todos aportábamos, yo tengo siempre una premisa de trabajo cuando hago estas obras y es que doy mucha participación, nunca creo que tengo el control y la solución a todos los problemas, dejo que todos puedan intervenir aportando solución a posibles situaciones. Esto siempre crea buena energía a la hora de trabajar y la obra se va enriqueciendo, había días en los que yo colapsaba, no podía ver una



solución que, tal vez, estaba allí, pero venía alguno de los chicos del equipo de trabajo y me decía: “oye, lo hacemos así” y me daba cuenta de que esa era la manera. Eso es parte del azar del que tanto te hablo.

L. S. R: Esta exposición personal en NC-arte ¿piensas que marca un momento clave en tu carrera?

O. G: Sí, no tengo la menor duda. NC-arte es un espacio con gran prestigio, eso lo corrobora la calidad de artistas y proyectos que ha exhibido a lo largo de diez años. Marca nuevas pautas y nuevos horizontes se abren. En el año 2018, a raíz de una residencia en New York, tengo la posibilidad de poder introducir un nuevo material como la resina en la realización de obras sobre plexiglass, y no había podido trabajar con ella desde esa fecha, pero quedó el deseo de poder incluirla como un material. NC-arte dio la posibilidad de volver a usarla, y gracias al trabajo con ella y al tener más tiempo de poder comprenderla, tomé la decisión de, a partir de esta exposición, siempre usarla en la producción de estas obras. La posibilidad que me dio Galleria Continua en el 2017, en Francia, de sentir que podía ser capaz de llevar a cabo proyectos a gran escala, y la oportunidad ahora en NC-arte, son la confirmación de que es un camino a transitar y de que todo puede ser posible.

Tal vez hay cosas de las que no soy capaz de darme cuenta, con relación a la incidencia que pueden tener ciertos sucesos en el devenir de una carrera, pero hay otras que son más claras pues tienen que ver con la obra, con el proceso, con las conclusiones. Allí uno controla más, es donde te vas dando cuenta de qué momento estás viviendo con relación a tu carrera. Por todo lo que te he contado, por el reto, por la posibilidad de poder llevar una utopía a la realidad, con toda certidumbre puedo afirmarte que esta exposición no solo es clave, sino que es el comienzo de un largo camino.

L. S. R: Tu exposición en NC-arte marcará un antes y un después. Más allá de su trascendencia artística, tendrá también una trascendencia histórico-temporal. A la inauguración asistirían per-

sonas con el COVID-19 y, justo después, todo colapsó, tanto en Colombia como en el resto del mundo. ¿Cómo crees que tu obra se conecta con este aislamiento al estamos sometidos todos?

O. G: Fue todo muy rápido. De momento parecía como si estuvieras vi- viendo en una de esas películas del fin del mundo, era todo un poco surrea- lista. Desde mi llegada a Colombia le estaba dando seguimiento al tema del COVID-19, por varias razones: prime- ro, tengo muchas personas queridas, amigos que son mi familia, que esta- ban, ya desde ese momento, comen- zando a sentir el horror que trae con- sigo la pandemia. Además, tenía fecha para exponer en Galleria Continua, San Gimignano, en mayo, y eso me hacía ver, constantemente, cómo iba evolucionando la enfermedad. No te voy a mentir, en un principio albergaba la esperanza de que no fuera nada tan complicado, pero el transcurrir de los días demostró lo contrario.

Yo me sentía en un limbo. Sentía, por una parte, la felicidad del proyecto en el que estaba, pero a la vez la preocupación de lo que estaba pasando en ese momen- to en Europa y parte de Asia. Mi regre- so a Cuba fue el 15 de marzo y al día siguiente tomé la decisión de comenzar una cuarentena. Cuba seguía funcionan- do normalmente, solo había 21 casos confirmados. A los tres días, a mi espo- sa, por decisión de su centro laboral, la mandaron a casa, y desde esa fecha los tres nos encontramos acá. Mi hija, en este momento en que estoy contestando tu pregunta, lleva tres meses sin salir.

Es una situación que yo aún no sé cómo digerir, nadie estaba prepara- do para que esto pasara y cambiara de manera radical la manera en la que pensamos el mundo, que siem- pre tendrá que ser diferente a partir de ahora, sobre todo, pensando en que, desafortunadamente, tendremos que aprender a vivir con el virus por el momento, pues todavía no hay nin- guna vacuna.

En medio de toda esta situación termi- né de realizar en Colombia este pro- yecto que tanta alegría me ha traído, porque no pienso como un infortunio que no haya podido visualizarse — pues las puertas de NC-arte se man- tienen cerradas—. Veo en esta expo- sición, sobre todo, una satisfacción personal increíble. Me quedo con los 20 días de los que no salí de la gale- ría salvo a comer, me quedo con to- dos los que participaron del proyecto, me llevo ese rapor que logramos, esa energía, esa sensación de que todos nos conocíamos de toda la vida. La calidez fue, realmente, increíble. De todas formas, se me ha informado que la exposición se extiende hasta el 30 de agosto, creo que es bueno, ha- brá tiempo para que pueda ser vista, habrá tiempo para presenciar cómo se encapsuló el tiempo en NC-arte, ese tiempo que vivimos antes de que el mundo cambiara.

La sensación de aislamiento es algo que no persigo con la apariencia de mi trabajo, me gusta siempre decir que mis obras hablan de la presencia desde la ausencia, pero hay una realidad y es esta, y puede ser hasta poético ver cómo esta exposición que está hablando, entre otras cosas, del tiempo y de cómo contenerlo, quede como registro de un momento como este. Ni mi generación, ni la generación de mis padres, habían vivido algo parecido. Estar en casa, para mí, era algo natural, pero ahora es diferente la manera en la que nos enfrentamos al estar en casa, pues no es algo que uno decide hacer. El ser humano cree que lo que lo hace libre y

diferente es la capacidad de decidir sobre todo lo que lo rodea, ahora tenemos una obligación cívica, moral, humana, quedarnos en casa por obligación, para poder salvarte y salvar al otro.

Te hablaba de la cualidad que tienen las obras de adaptarse, y esta cualidad surge de una analogía con lo natural, con lo humano. Habrá que adaptarse y plantearse la vida desde casa, desde la distancia, y tendremos que ser más cercanos desde la palabra, desde los medios y desde la obra, tendremos que ser más cálidos pues, al final, la gran fortuna es estar vivos y ser partícipes de este tiempo enorme del universo.

Este texto se escribió durante la pandemia del COVID-19 entre marzo - mayo de 2020





AMBER, THE INSTANT TRAPPED

By Niurma Pérez Zerpas

The project that Osvaldo Gonzalez has developed for NC-arte is one of his most ambitious interior space interventions. His interest in representing or intervening them, making use almost exclusively of materials such as adhesive tape and lights, has been a constant in his work since graduating from the Instituto Superior de Arte in Havana, in 2006.

In his process, the artist establishes an affective relationship with these spaces. Therefore, every sketch or initial idea ends up assuming transformations. The work is conceived for an architectural

scenario due to its form and not its connotation. Through simple actions such as packaging, the artist attempts to get the most out of it by using its elements. He is interested in its spatial conception, its accidents, how transit is usually articulated, stairs, windows, light entries, everything that might work to re-create a new environment. Through this operation, the past is now trapped in a time capsule and can only escape through visual memory.

On this occasion, under the name of «Ámbar» (Amber), Osvaldo González

proposes a site-specific work that transforms the interior area of the institution, generating a sensorial experience on an architectural scale that validates another one of his obsessions: to accomplish a sensation through a specific material. Upon entering the enclosure, it seems that the resin of the amber material turns liquid and spills, expands to the sides, freezes, and rises to the heights. Through the union of several points and the adhesive tape's translucent effect, this new web of circulation leads—on a visual level—to the notion of being “inside” or “outside,” the possibility of being trapped in an instant of reality. The stone's symbolism involves its healing properties and its relationship to the artist's family and personal history (his daughter's name).

As if packing on a large scale, the artist travels long distances with the packaging material. He makes the columns and entrances disappear, proposes new and unique routes, modifies the walk up the stairs, and unifies the two floors while generating a pleasant feeling of estrangement due to the new internal sense of space that translates into creating limits and developing alternative ways of circulating. Through this action, he interrupts a repetitive and ordinary habit, imposes adaptation challenges, and modifies our criteria about the truth and knowledge of what surrounds us.

The works of the series *Memorias robadas* (Stolen Memories) were created specifically for this exhibition and complete the notion of space that his artistic practice explores. While in previous series such as *Espacios de memoria* (Spaces of Memory), the images originated from his personal or professional environment. He currently seeks connections with the Colombian domestic scene through visual references that he finds on the internet. The apparent frivolity of this act of working with social media is left aside when he processes the scene and interprets it, selects the precise angle as if it were a photographic lens, and discovers the light entries that allow us to explore the interior.

Adhesive tape on plexiglass constructs the images with the help of light. Here, another search for expressive solutions of trash material is developed. The focus is the overlapping of multiple layers that provokes the contrast between light and shadow, the effects of the rift, and trapped air.

It is also part of the exhibition *La clase de Daniel* (Daniel's class) from the series *Memorias Fragmentadas* (Fragmented Memories), which explores the notion of visual memory and remembrance. The larger image is broken down into nine sections so that each one alone does not reveal a precise idea.

In his practice with installations, as part of the process of inquiry and experimentation, a thin film of resin has been included in the works of the past two years. The visual result enriches the piece by making it bizarre and

more compact, while the encapsulated image accentuates the idea of capturing a tangible reality, an instant of time.

Havana, March 2020.





THE INDIVISIBLE. REGARDING THE EXHIBITION «ÁMBAR»

By Laura Salas Redondo

Boundaries are blurred when an artist, through his contemporaneity, manages to reinvent the codes by which academia is governed—the norms and estimates built throughout centuries of what we call Art History. An artist such as Osvaldo González Aguiar has managed to carve a path filled with turning points that have resulted in his most recent works through an acute formal and aesthetic investigation. They ooze maturity and depth as they topple over the viewer, engaging him in an exciting sensorial game.

Osvaldito, as he is called by nearly everyone who knows him after a half-hour conversation, is a young Cuban artist born in Camagüey: a city located towards the center of the island. He began his artistic teachings at an early age, first as a curiosity, and soon after, as a need that would never leave him. In 2006, upon finishing at the Instituto Superior de Arte (ISA), in Havana, several things changed regarding his craft as a painter: introducing new formal paths, partly due to a current need, a lack of materials, or the artist's curiosity for delving in unknown places. Drawing is a fundamental tool

that he masters but forced" him to look for alternatives, from painting to working with other materials. These areas of knowledge resulted in his Bachelor's thesis presenting the first approach to Scotch tape.

Painting is a key medium. His way of approximation is extremely personal, and it's permeated directly by his habitat: his family, by situations that surround him, and by those closest to him. These transmute in his work, making it a vessel of experiences, passages from art history, and phases that became critical moments in the artist's life. The format and the angles used in each of the works are essential. He frequently recreates the rooms of his home, fragments from his friends' studios, lessons he was taught by his masters by using a cinematic perspective. Exhibition spaces foster his work and present the interior architecture he lives in. However, human absence reigns, as an omnipresence that observes a kind of "God's view," as Osvaldo himself, refers to. This non-presence of humans generates a very particular correlation with inwardness, both physical and spiritual. The humanity of his interiors does not denote solitude, but the warmth of a recognizable place instead, or even a space that arouses curiosity in us.

Such elements, acquired through the craft of painting and drawing, are essential for thinking about and carrying out installations and his craft, which involves such an innovative material such as adhesive tape or "Scotch." The glaze transmutes through pasting one layer after another to accomplish the chiaroscuro, the forms, and the objects with almost unreal precision.

Osvaldo González takes advantage of this material "sui generis" to bring his spaces to life in distinct ways and through diverse solutions, resulting in the exquisite use of technique and method. His work has always included error and chance as indissoluble elements of his creative practice, from research (that thirst for knowledge and exchange) to his way of working in the studio. Error becomes a vehicle within the conception and construction of his oeuvre. However, chance is assumed as "serendipity," an idea that gives way to another. He initially experimented with different materials, but light and tape have finally become the protagonists for the last five years.

The two-dimensional nature of the technique that the artist develops is far more "traditional." He fabricates screens built from tape and neon light by working in a highly detailed manner. An important factor about these "lightboxes" is the material's pleats. These acquire specific importance: they carry the oxygen parallel to the natural material, resulting in a profound spatial plausibility effect. The game between natural and artificial light generates a special relationship between outside and inside, between shade and volume. Thus, establishing an analogy with the watercolor technique, using layers to glaze the light,

juxtaposing. The gradients and the way light sifts through are fundamental when appreciating the work.

The preoccupation with spaces has turned Osvaldo González into a magistral "installationist." Therefore, he has been able to find his distinctive mark and start to build a solid career, both in his country and internationally. The site-specific, meticulously created for each space, generates mental states that, from viewer to viewer, transit from the surprise of "discovering" the material to a contemplation of the environment. In playing with the material, the artist reminds us of the fossilization process in nature and through resin, which fascinates him. Residue, dust, and even bits of "things" viewers bring with them begin to adhere to the tape. This great natural archive, built upon this viscous material, now generates "memories" of its new context.

After the exhibition has ended, what happens to this work? This question arises when we come face to face with an experience of this kind: an almost direct relationship with questions close to the human fear of death, of loss, of what will happen next. Precisely, after the exhibition, how do you keep the work alive? With «Ámbar» (Amber), in 2015, the first installation in which the artist uses Scotch tape and light arises. From that point on, a new path begins, along with the desire to continue it, to perpetuate the creative effort. There is also an environmental concern in Osvaldo that accompanies the responsibility towards the work. The toxicity of the material and its impossibility of being recycled led him towards this exploration. Consequently, in 2017 he creates *Remenentes* (Remnants) arises, with the first version of *Resina. Objetos remanentes* (Remnant Objects) are works in progress that follow the work's evolution and are still transforming. "Live" objects that mutate with time permeated by their environment and looking for a definite way out to show themselves.





The exhibition «Ámbar» (Amber) at NC-arte, curated masterfully by Niurma Pérez Zerpas, is composed by *Resina* (Resin), *La clase de Daniel* (Daniel's Class), and several works from the series *Memorias robadas* (Stolen Memories). *Resina* is a monumentally imposing site-specific piece that is beckoning upon entry. The work has indirectly established a link between Milan, Havana, and Bogota due to the constant oscillation between the anchorage to the present and the permanence in time, frequently present in Osvaldo's works. The places in which it has existed before are condensed and transfigured, complementing the illusion of amusement that his pieces of fragile and ductile appearance can transmit. In reality, the works are resistant and full of power, resulting from the creative process of significant psychosomatic implication.

The installation *Resina* (Resin) was presented for the first time as a part of the group show "Am I Cuba?" in Milan¹. The work took on a special meaning in this exhibition since it aroused radical change in the circulation of the space it occupied and opened up a dialogue with other featured works through the senses. Later on, in January 2019, *Resina* (Resin) was the center of the exhibition "El principio de todo" (The Beginning of Everything), also curated by Pérez Zerpas at the Arte Servando Art Gallery in Havana. The approach was much more intimate, given the space's characteristics and

1. "Am I Cuba?" a group show curated by Laura Salas Redondo (author of this text) in 2017. Osvaldo Gonnzález was part of the payroll along with Alejandro Campins, Elizabet Cerviño, Leonardo Feal, Reynier Leyva Novo, Luis López-Chávez, José Yaque, and with the special participation of Carlos Garaicoa and Pascale Marthine Tayou. The show took place in the Palazzina dei Bagni Misteriosi of the Franco Parenti Theater in Milan, Italy.

the thematic and curatorial line of the exhibition. Every time the work participates, it's undoubtedly, full of energy of the specific environment, both physical and psychological.

Regarding the two-dimensional works in «Ámbar» (Amber), Osvaldo conceived a new series for the occasion: *Memorias robadas* (Stolen memories). In it, he inquires about a group of images collected from social media, interior architecture magazines, or Colombian real estate agents' websites. These interiors, from different social statuses, were recreated using his technique. The tautology then changes into a different reading that takes us to anonymous people's most intimate experiences. The artist decides what to reveal and what to hide from actual spaces, creating new associations within the dialogue that occurs with the existing space. The artist proposes a representation rather than a reliable reproduction. Details are ignored, but each image possesses an essence. We distinguish objects that hint human presence, although it's never actually included.

Another work from the series *Memorias fragmentadas* (Fragmented memories) is called *La clase de Daniel* (Daniel's class). It leads us to another branch that seeks to connect to the great masters who have influenced the artist's work throughout his life. In this case, it's the picture of a floodlight at the Galleria Continua in France: the place where Daniel Buren's work was kept, alongside a group show featuring seventeen Cuban artists, González among them. It was an unforgettable experience for these young artists, to share this space/time with such a consecrated figure as is Buren, but, above all, in seeing him work relentlessly, full of rigor and passion (despite his 80 years of age) until completing his work.

The connection between resin and his life is, undoubtedly, another factor to consider. In an interview², the artist talked about how the arrival of his daughter Ámbar unveiled

2. *Cuba Speaks*, Laura Salas Redondo and Jérôme Sans, Rizzoli, 2019.

● certain truths that led him towards a strong evolution in his career and personal life. Osvaldo González, in being of such extreme fidelity, profoundly blends his professional craft with the way he treats his family, his friends, and his colleagues. The maturity of his works is palpable in this exhibition; with it, we can feel the emotion with which his work is conceived and later transmitted to the public.



A few days after the opening, the world stopped: galleries, museums, restaurants, and all kinds of public spaces closed down due to the fearsome pandemic that struck the world³. NC-arte, like the rest of these spaces, had to close its doors and communicate through social media and new communication tools by the unbelievable state of the situation. Time and time again, we see a tag that hasn't stopped multiplying on social media: #stayhome, urging people to remain in seclusion in their homes to protect themselves from the virus. Osvaldo's work is an appeal to the introspection that is expected of us today.

The pieces featured in the exhibition «Ámbar» (Amber) were contained in

their own exhibition space. A paradox that we also see occur in nature, where resin can fossilize a precise moment, in a time-lapse of millions of years, capable of encapsulating time.

Within this "memory exercise," in each work featured in the exhibition, a nearly perfect link between space and time is created, which leads to the collapse of previous senses. In the manner of visual poetry, «Ámbar» (Amber) gives us this journey, playing with both space and our imagination: a thoughtful path that we are in such need of in these times we live in, and we must take into account, now more than ever for this new world that starts over.

3. The show opened on March 14 and since the 15, the Colombian government imposed a compulsory lockdown for a period of three weeks. This lockdown was later extended until September 1, 2020.

IV-

CONVERSATION WITH OSVALDO GONZÁLEZ

Laura Salas Redondo: How do you get to work with a material such as Scotch tape after leading a very academic artistic practice?

Osvaldo González: Upon being admitted into the ISA, several questions arose, especially regarding formal nature. It was a time when experimentation surrounded the creations of all of those who were sharing that moment. Since this search, I began to use different painting materials, which was the medium I had worked with the most until then. I was very interested in carrying out installation and site-specific works. Additionally, my work has always included error and chance as inextricable elements in my creative practice. Around 2005, I began to think of this material as a medium of representation. It resulted from my desire to return to painting and an unimportant event, resulting from chance, that is essentially part of

my work's methodology: I saw that in superimposing layers of scotch tape, I could create values, tones. I started incorporating it into creating a series of works that were part of an "environment" titled *Garden*, my Bachelor's degree thesis.

During this time, I made my way back to painting as a medium, and I immensely wanted to include it again in my creative process. Therefore, after carrying out these first works made from Scotch tape, I took a short break (of approximately five years) to concentrate on painting. Thanks to this reencounter with painting, and working in lighting design that year resulted in a new understanding of this material that has defined many of my later creations.

L. S. R: Is there any connection, in your work, between this type of material and nature, although it's entirely industrial?



O. G: In 2015, I carried out a work titled *Ámbar* (Amber), a site-specific work that became a pivotal point in my oeuvre. My daughter was born that same year, and my wife and I decided to call her *Ámbar*. Searching for the meaning of the word and seeking to delve into *ambar* as a mineral, I realized that my work shifted towards a kind of poetry of

this material's conceptual idea. Since then, I began to give the material a symbolic meaning through analogies to natural processes that occur in the forming of Amber as a solid rock. Consequently, approaching all the references that this material possesses within culture and its symbolic and real uses throughout different moments of history.

L. S. R: How does a work endure that, in its genesis, is ephemeral?

O. G: When we refer to site-specific works, we must consider that they are brief in time. They are fleeting in and out of themselves. In the beginning, it achieves its durability in time through photographic and video documentation. Since 2015, I started to worry about what to do with this material once used for these works. We are talking about a material derived from petroleum and close to plastic, so it's incredibly harmful; reusing it is almost out of the question. In the year 2017, I decided to start saving all of these remnants of works previously made. At first, I didn't know what I was going to do with all this accumulated Scotch tape, and it was only a year ago that I began to sketch the idea of starting to create works. This series would be called *Objeto remanente* (Remnant Object). In a certain way, it touches on the subject of the transmutation of matter and its relationship with the life cycle where nothing is eternal, and everything we know as matter never ceases to exist; it's the physical state that changes.

In the particular case of *Resina* (Resin) at NC-arte, something that I find fascinating will happen, an idea that I formulated while already in Colombia. As in any part of the world, the issue of housing in Colombia always brings the rise of companies

to offer solutions. There are thousands of projects going on around the world. In Colombia, I am aware of a company that uses plastic waste to make building materials. I was amazed at the idea that my piece, instead of dying (I mean getting rid of the remnants after disassembly), turned into another work of art, becoming a part of someone's home. The idea is beautiful and has intrinsic poetry that moves me to grant spiritual pleasure from art and generate a good that directly influences someone's life. The house becomes the motivation for the piece. It has always been the coherent sense of my creative process, and now, the cycle is complete, the work becomes a house.

L. S. R: Why interfere upon a space once more with a work such as *Resina* (Resin).

O. G: *Resina* (Resin), like other site-specific works that I have done, can adapt to different spaces. That's why an idea in my work can be done again and again, until exhaustion. Therefore, the idea is infinite. What's fleeting is present in the work itself, which is why it's always produced again. In appearance, it changes completely; it becomes new because it's closely linked to the characteristics the space of where it's installed. Besides, *Resina* (Resin) has something that I am very drawn to, which is the interaction with the spectators. It is a piece that creates routes where people participate directly within it; it's not only a visual relationship but also an interactive one. The actual space changes its form completely,

and the work adapts itself to the space, which makes it seem different.

On the other hand, it's a work that talks about the ability to adapt. It connects to what's human and becomes organic. This need to adjust is very human, to change depending on where we are, and it's the key to our species' success. I see *Resina* (Resin) as being closely related to these ideas. Additionally, it was also an opportunity to make the work in its greatest capacity since it's a three-level space with several elements that are a part of the architecture, something that seduced and challenged me, and I love it.

L. S. R: I remember a piece of the Milan brochure from the exhibition «¿Soy Cuba?» (Am I Cuba?) was incorporated into the work *Resina* (Resin), and everyone was alarmed, they wanted to restore it right away, and you, very parsimoniously (and laughing complicity), told me that you were glad that piece of paper had ended up there, resembling the fossilization process that takes place with amber. How do you live this experience with the work?

O. G: This that you're asking me is very interesting, since I believe we have spoken several times about how error and



chance take part in my work, and above all, how they can lead to the final result of the process. Thus, I am always aware that those things that could be seen as mistakes can lead to other paths within my work. I am not an artist who carefully calculates each detail. Although creating the work is controlled, thought through, and analyzed, other factors develop my relationship with the work.

Regarding installations, specifically, these types of events have to do with time. To describe a time or imagine a time that has passed, the kind of event you describe in your question becomes the mark, the mark of the moment that has already happened, that moment that will not return. The possibility the work has of catching instants, filling itself with time, does not repeat itself, that time that remains only in our memory. All these things that make each work a living thing, something unique and autonomous, can happen through chance. The work exists and includes a story that will not repeat itself and will remain caught inside it forever.

L. S. R: What connection did you find in Colombia to carry out new works?

O. G: The new series of works *Memo-rias robadas* (Stolen memories) made on plexiglass, is linked to the idea of making myself from other people's intimate memories. This series comes from images that I download from social media or real estate sites in Colombia, specifically in Bogota. One of the most interesting things is that these spaces belong to individuals from different social and cultural levels and contexts. Interestingly, these spaces have their origin canceled in the process of representation. That's another idea that has always accompanied my work: understanding reality and transforming it into an artwork. At this point, all these spaces become the same, erasing the past, erasing memory, everything starts to tell

itself through art, and we can rewrite history through its representation.

L. S. R: How was encountering the space and the work of Niurma Pérez as the curator of the exhibition?

O. G: The space has been a challenge, as I said, I love it. Above all, these are works that can be thought of in advance, but the relationship with the space is indispensable. Specifically, in this work, I was planning, at first, to install it on the gallery's first floor. Later on, after several encounters with Niurma, the idea came up to display it all along the center and expand the limits. We held several video calls and shared photographs to have a better and more accurate idea of the space from a distance. And thus be able to think about what would be the best way to install the piece on-site, but, des-

pite all these initiatives, reality was the one that gave the last word.

My first encounter with the physical space left me breathless for several reasons. It was the largest space I had come across; monumental would be a better way to describe it. That was why it was the most significant exhibition for me at the moment, and it was in that instant that the weight of the place fell upon me, the scale of NC-arte. You start to think about all the artists that have come through this place. Now it was my turn. You think about the support of "Galleria Continua," all of that weight upon me, but I like working under pressure; it's part of the adrenaline that I enjoy. The challenge was immense, and

I wanted to overcome it. I knew that I could do it because I had the feeling that I was about to fulfill my dream.

I can say Niurma's work is intense. Working with her is an incredible process where you enjoy yourself, but you're exhausted at the end of the day because she is very demanding. She is always looking for you to overcome yourself; you have to give, not just your best, but extra, and she accomplishes it. I am fortunate enough to have been working with her since 2016, and it has been an incredible journey. With this project, specifically, she gave me a great deal of space, she allowed me to fly and dream and not think about the exhibition, and for that, I thank her enormously.

L. S. R: Has the process of installing been complex?

O. G: It has been the most complex of all. The space has a superior quality: the height of several places in which we had to improvise, we even went as far as taking risks that compromised our physical integrity (this I say, partly as a joke, for we always took all the necessary safety precautions, but it was difficult anyway). You have to be careful when working with Scotch tape so that it doesn't bend, and if that does happen, or if it sticks to the previous line, you take the risk of losing the work you've done so far. The most complicated parts of the space were its height and empty spaces. We had to be very creative. We would all pitch in. My premise when doing this kind of work is that I allow a lot of participation. I never think that I have control or the solution to all problems; I let everyone intervene and contribute to different situations. Consequently, it always generates a positive vibe when working, and the piece is enriched. There would be days when I collapsed,



where I couldn't see a solution that, maybe, was already there, but it would come from one of the boys of the team, who would say: "hey, let's do it this way," and I would realize that was the way to go. This is part of the concept of chance that I talk about so much.

L. S. R: Do you think this individual exhibition at NC-arte marks a critical moment in your career?

O. G: Yes, there's no doubt about that. NC-arte is a prestigious place, corroborated by the artists' quality and more than ten years of projects. It establishes new guidelines, and new horizons open up. In the year 2018, because of a residence in New York, I introduced new materials, such as resin, to create works on plexiglass, and I hadn't been able to work with it since then. Still, the desire to include it as a material remained. NC-arte gave me the possibility to use it once more, and thanks to working with it and having more time to understand it, I decided to use it in the production of my works since this exhibition always uses it. The possibility that Galleria Continua gave me in 2017, in France, to feel that I could carry out large-scale projects, and the opportunity now in NC-arte, reaffirms that it's a path to take and everything can be possible.

There might be some things that I am not capable of noticing regarding the incidence that certain events can have on the future of a career, but there are other things that are clearer, for they have to do with the work, process, and conclusions. Here, you have more control, and it's where you realize what moment in your career you are. Because of everything I have told you, because of the challenge, the possibility of bringing a utopia to reality, with all certainty, I can affirm that this exhibition is not only key but also the beginning of a long journey.

L. S. R: Your exhibition at NC-arte will mark a before and an after. Beyond artistic transcendence, it will also have historical-temporal transcendence. Among those who attended the opening, there

could've been people with COVID-19. Then, everything would collapse in Colombia and the world. How do you think your work connects with this isolation to which we are all subjected?

O. G: Everything happened so fast. It was as if we were living in a movie about the end of the world. Everything was quite surreal. Since I arrived in Colombia, I have been paying close attention to the topic of COVID-19 for several reasons: first, I have plenty of loved ones, friends that are my family, who were, from that moment, starting to feel the horrors of the pandemic. Besides, I already had a date to exhibit in Galleria Continua, San Gimignano, in May, which made me see how the illness was coming along. I'm not going to lie to you, at first I hoped that it wasn't anything that complicated, but the passing of the days showed otherwise.

I felt as if I were in limbo. On the one hand, I felt the happiness the project brought me, but at the same time, I was worried about what was happening in Europe and Asia. I returned to Cuba on March 15, and the next day, I decided to start a quarantine. Cuba continued to function, and there were only 21 confirmed cases at the time. Three days later, my wife was sent home by her workplace, and from this date on, the three of us are together. At this moment, my daughter has not left for three months while I am answering your question.

It has been a situation that I am still figuring out how to digest. No one was

ready for something like this to happen and radically change the way we think about the world. It will now have to be different, especially considering that we will have to learn to live with the virus for now, for there isn't a vaccine yet.

Amid all this situation, I finished carrying out this project in Colombia that has brought me so much joy because I don't think of it as a misfortune that it couldn't be visited because the doors of NC-arte remain closed. I see in this exhibition, above all, an incredible personal satisfaction. What stays with me are those 20 days that I didn't leave the gallery except to eat, all those who participated, what we achieved, that energy, that feeling that we all knew each other. The warmth was incredible. They informed me that the exhibition would be extended until August 30, which I think is excellent. Therefore, there will be time for people to see it and witness how time was encapsulated in NC-arte, that time we lived before the world changed.

The sensation of isolation is something that I don't seek through the appearance of my work. I always like to say that my works talk about presence through absence. Still, the reality is, and it can even be poetic to see how this exhibition is talking, among other things, about time and how to keep it

and remains as a documentation of a moment like this one. Neither my generation nor my parents' generation had to live through anything like this. Being at home was natural, but now, the way we face being at home is different, for it isn't something we decide to do. Human beings think that what makes us free and different is deciding on everything that surrounds us. Now we have a civic, moral, and social obli-

gation. Staying at home is an obligation to save yourself and save others. I was telling you about the quality the works have been adapting. This quality arises from an analogy with the natural world, with what is human. We'll have to adjust and reframe life from home, from a distance, and we will have to be warmer, for, in the end, the great fortune is being alive and participating in this enormous universe.

This text was written during the COVID-19 pandemic between March-May 2020



OSVALDO GONZÁLEZ

Se graduó del Instituto Superior de Arte de La Habana en el año 2006.

Entre sus principales exposiciones personales se encuentran: *El principio de todo* en Galería Servando, Habana (2019), *Autofagia* en Galería Servando, Habana (2016); *Como es lo que es* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Habana (2014); *Una escena doméstica* en Galería 23 y 12, 11na Bienal de La Habana); *Temas Aislados* en Galería Luz y Suárez del Villar, Madrid (2010); *Kunta* en Galería Guayasamín, Habana (2009).

Su obra ha formado parte de las siguientes exposiciones colectivas: *Umbrales* en Galleria Continua, Habana (2019); *Art of Treasure Hunt* en Toscana, varias sedes (2019); *Ola Cuba* en Gare de Saint Sauveur, Lille (2018); *Diamante en bruto* en Galleria Continua, Habana (2018); *Cuba mi amor* en Galleria Con-

tinua, Les Moulins, Francia (2017); *¿Soy Cuba?* Palazzina dei Bagni Misteriosi, Milan (2017); *Nido sin árbol* en la Unión Nacional de los Arquitectos e Ingenieros de la Construcción de Cuba UNAICC, Habana (2017); *Las riberas del Aqueronte* en el Museo Farmacia Johnson, 12ma Bienal de La Habana (2015); *Reeditus II* en Galería Raymaluz, Madrid (2012); *El extremo de la bala. Una década de arte cubano*, Pabellón Cuba, Habana (2010); *Bomba* en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Habana (2010); entre otras.

En el 2018 recibió una beca para el programa *Residency Unlimited* en la ciudad de Nueva York, auspiciada por Rockefeller Brothers Fund y ganó el Premio de Adquisición al mejor artista emergente en Zona Maco, Ciudad de México.

Vive y trabaja en La Habana.

Camagüey, Cuba, 1982

He graduated from the Higher Institute of Art, Havana in 2006.

Amongst his main solo shows, we mention: *El principio de todo* at Galería Servando, Habana (2019), *Autofagia* at Galería Servando, Habana (2016); *Como es lo que es* at Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Habana (2014); *Una escena doméstica* at Galería 23 y 12, 11na Bienal de La Habana); *Temas Aislados* at Galería Luz y Suárez del Villar, Madrid (2010); *Kunta* at Galería Guayasamín, Habana (2009).

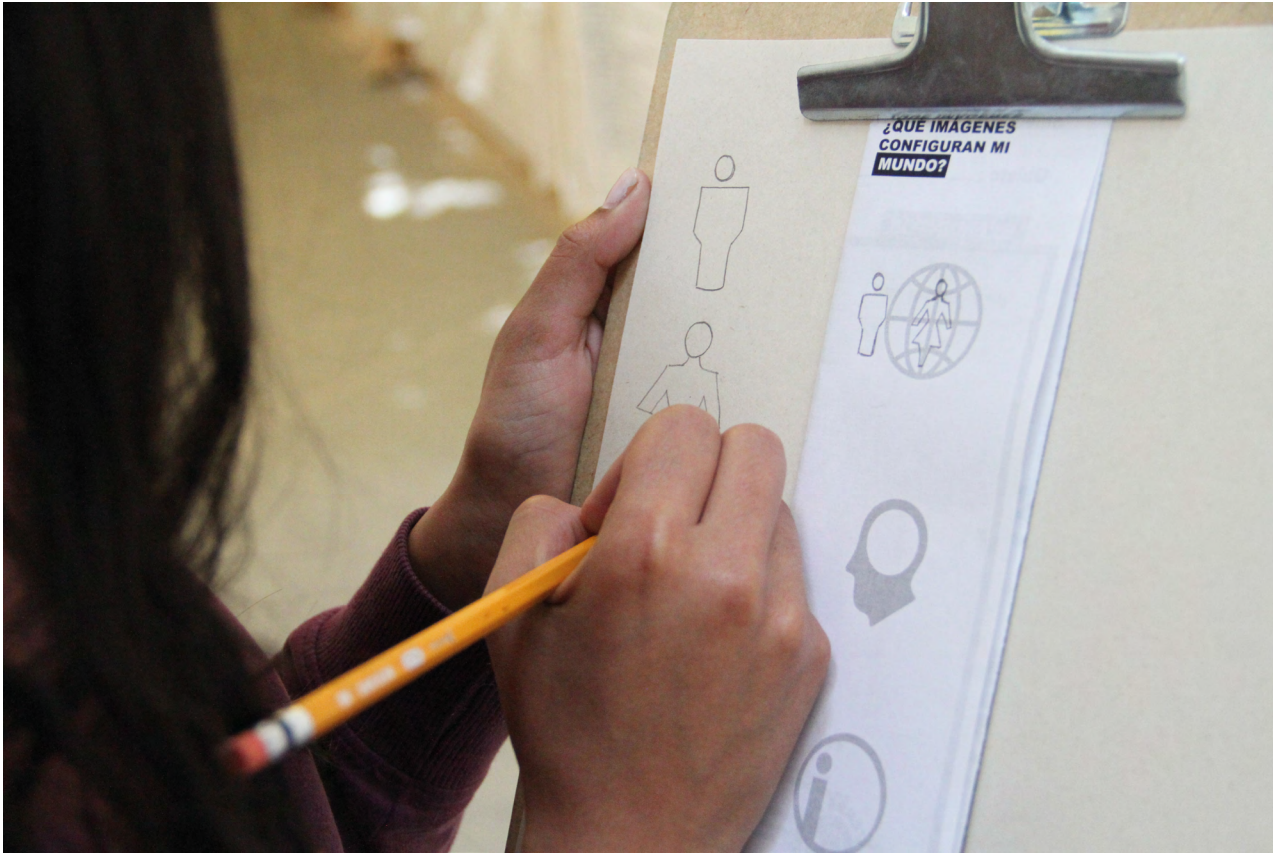
His work has been part of the following group exhibitions: *Umbrales* at Galleria Continua, Habana (2019); *Art of Treasure Hunt* in Toscana, varias sedes (2019); *Ola Cuba* en Gare de Saint Sauveur, Lille (2018); *Diamante en bruto* en Galleria Continua, Habana (2018); *Cuba mi amor* en Gal-

Camagüey, Cuba, 1982



PROYECTO EDUCATIVO

2019-2020









EL EJERCICIO DE (CO) EXISTIR EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Por Caridad Botella

“Aunque sepultado en el fondo del pantano, alguien desde ahí me indicaba que podía emerger la poesía”.

La danza de la realidad
Alejandro Jodorowsky

Comienzo por la mitad. El 2019 terminaba con una serie de talleres realizados en el MUAC (MX). Llevamos a los participantes a reflexionar acerca de qué particularidad personal traían a su práctica como mediadores, aquella que los hacía capaces de generar experiencias significativas para el público. Después de una serie de ejercicios y demostraciones bastante emotivas, quedó flotando en el aire la idea de que, aunque avalados por un marco institucional, la diferencia entre experiencias está marcada por lo que el/la mediador/a aporte de sí, a un nivel muy personal.

El poner sobre la mesa los intereses de cada uno de los mediadores del equipo educativo de NC-arte, y llevarlos a la práctica en los talleres y otros programas, se ha convertido en una de nuestras formas de convivir y trabajar. Coincidimos en un espacio y un tiempo, y es dentro de ese marco limitado donde tenemos la oportunidad de propiciar experiencias significativas para el individuo y para la colectividad. (Co)existir es un ejercicio constante. Esta idea de la conciencia de habitar un espacio y un tiempo recorre, quizá, todas las exposiciones y programas que tuvimos ese año.

A lo largo de 2019 y 2020, gracias a la idea de imagen expandida —articulador temático que conectó las exposiciones de



ambos años—, tuvimos un profundo acercamiento a la complejidad de las percepciones de la llamada realidad, y este marco conceptual fue ideal para meternos de lleno en dos nuevos intereses que surgieron a finales del año pasado y que hemos incorporado en nuestra forma de hacer y en nuestros objetivos. Uno de ellos es el pensamiento poético como parte de las dinámicas de mediación y como lenguaje que hemos integrado en los talleres. El otro, como resultado del taller de Víctor Laignelet en el NC-LAB 2018, es la percepción ampliada a la consideración de los tres cuerpos: racional, emocional, sensorial. Estos dos aspectos han permeado el planteamiento y diseño de todos los talleres y otras actividades.

A lo largo de las exposiciones «Representing the Work» de Matt Mullican, «Un proyecto de Pieter Vermeersch», «Órdenes Sistémicos» de Cristián Salineros y «Ámbar» de Osvaldo González, hemos recorrido y ahondado en las distintas posibilidades de percepción del espacio y del tiempo, del color y de la imagen. En este sentido, se abrieron caminos a múltiples perspectivas sobre el mundo, o a la idea de que existen tantos puntos de vista como personas, aunque los espacios que transitamos y habitamos nos reduzcan a una serie de códigos impuestos y compartidos. ¿Cómo mediar entre la voluntad del individuo y el marco social en el que nos movemos? ¿Cómo poner de manifiesto la importancia de los distintos tipos de inteligencia y de percepción? ¿Cómo entendernos dentro de la aplastante perspectiva del tiempo en el expansivo marco del universo? A la luz de estas preguntas, no sería inadecuado decir que ha sido un año existencial; también lo ha sido de contrastes y crecimiento al interior de la institución y de las personas que la habitan. El 2019 finalizó con una sucesión de turbulencias sociales y paros nacionales a nivel continental. Por todos lados suena la alarma de la toma de conciencia y podemos decir que NC-arte la ha acogido e impulsado desde lo individual y lo social.

Dentro de la exposición «Representing the Work» pudimos recorrer los mundos de Matt Mullican: el mundo de lo físico, el de lo cotidiano, el de la representación o las artes, el del lenguaje y el código y el de lo subjetivo. Desde lo puramente objetivo hasta la extrema subjetividad y la posible disociación del ser, nuestros visitantes pudieron ponerse en la *realidad* de los distintos mundos, precisamente para cuestionar la idea misma de verdad absoluta y para interpretarse a sí mismos y lo que les rodea a través del mapa de posibles percepciones que Mullican ha venido elaborando desde los comienzos de su trayectoria artística. A través del programa *Acompañamientos* pudimos imaginar la posibilidad de trasladar los mundos de Mullican al aula, convirtiendo la exposición en un dispositivo pedagógico para docentes.

Esta multifacética exposición fue escenario de tres ediciones de *Muestra abierta*, programa dedicado a trabajar con estudiantes universitarios y sus docentes en un proceso de diálogo con la exposición en curso. El resultado se muestra de manera efímera durante un día en el que invitamos al público general y especializado a ver el resultado. Este año se trabajó con la Universidad Javeriana, la Universidad El Bosque y la Academia de Artes Guerrero. Los jóvenes artistas abordaron la exposición especialmente desde lo afectivo y lo emocional, lo cual generó una especial atención al trabajo con el cuerpo.

Además de los resultados plásticos, cabe destacar el creciente rol de este programa como un espacio real para artistas en formación en el que pueden producir la muestra de su obra —desde la concepción hasta la producción e instalación final— con el acompañamiento del equipo de NC-arte. Esta exposición acogió también la primera versión de *Clase abierta*, una invitación a que docentes de universidad dicten una clase a sus estudiantes con la posibilidad de abrirla al público. En este caso, los docentes Elkin Rubiano y Felipe Beltrán (Universidad Jorge Tadeo Lozano) compartieron sesión y estudiantes para analizar de qué manera la exposición se relacionaba con sus materias. Esta iniciativa responde a un deseo de abrir NC-arte como aula de clase y acercar estos momentos de encuentro e intercambio al público general para ir más allá de la comunidad educativa.

Tras convivir con una gran cantidad de imágenes, la exposición «Un proyecto de Pieter Vermeersch», abrió un espacio de contemplación espacio-temporal y, de alguna forma, devolvió la mirada hacia adentro de cada uno, hacia la relatividad de la existencia. Los talleres tuvieron un especial énfasis en entender y hablar del color desde los tres cuerpos, como un filtro a través del cual percibir el mundo.

Clase Abierta tuvo aquí su segunda versión con sesiones tanto cerradas como abiertas al público del docente y artista Sebastián Fierro, quien trabajó en torno a un acercamiento al bodegón desde el plano emocional. Las paredes monocromáticas de esta exposición fueron también escenario de una musical sesión de *eNcuentos*, llevada a cabo por la cantante María del Sol Peralta, quien convirtió la exposición en un lugar de encuentro para familias y para los más pequeños, propiciando acercamientos lúdicos e interdisciplinarios al arte contemporáneo para todas las edades. Este evento fue especial porque *eNcuentos* pasó de ser un programa que tenía lugar entre semana, dirigido a jardines infantiles de la zona, a un evento especial los sábados, dirigido a familias,

así ampliamos el tipo de público que se beneficia de la programación pública.

El último semestre del año tuvo como denominador común el clima de agitación social, las manifestaciones y paros nacionales que sacudieron el ritmo de las ciudades. Nuestro último invitado del año, el artista chileno Cristián Salineros, vivió los efectos de este momento histórico en su propio país al tiempo que empezaban a suceder en otros países como Colombia. La exposición «Órdenes sistémicos» no podía haber sido mejor escenario para establecer una conexión entre lo que estaba ocurriendo en el mundo “exterior” y en el interior de la galería.

¿De qué manera determina la arquitectura, el espacio modulado, nuestro comportamiento? Teniendo en cuenta que el espacio es una característica intrínseca de la identidad de NC-arte, nuestro contenedor, arrollado por las arquitecturas de jaulas ancladas en el techo de la galería, se convirtió en un pequeño simulacro de la sociedad, en una jaula a gran escala que apuntaba en la dirección de la otra jaula que habitamos con cierta ilusión de libertad.

Los talleres se centraron en la idea de ordenación del espacio, en la obediencia/desobediencia social, especialmente enfocados en el cuerpo. La exposición sirvió



de marco para un taller especial de danza contemporánea, *Tramas danzadas*, liderado por la bailarina e historiadora del arte Ana Contreras, junto con sus compañeros Estefanía López y Daniel Corredor. Este taller, parte del programa *Diálogos con el cuerpo*, sacó máximo partido de la instalación o, más bien, la instalación sacó el máximo partido de los participantes en un intenso careo e intercambio. Entrar y salir de la dominante estructura permitió experimentar en carne propia los conceptos del espacio que dictan los comportamientos del individuo y de la sociedad. En clave más experimental, como parte de *eNcuentos*, la artista Carolina Siabatto ofreció al público familiar una experiencia sensorial y de exploración de los materiales a partir de las sombras y la morfología de la instalación.

«Ámbar», de Osvaldo González, en 2020, cierra este ciclo de exposiciones como un umbral, como una bisagra entre dos etapas de la vida de NC-arte. La idea del artista de utilizar la metáfora del ámbar como elemento que encapsula la memoria, y la referencia a los interiores y a la vida cotidiana, fueron premonitores de lo que estaba por suceder. «Ámbar», la exposición, tuvo que cerrar sus puertas al poco de inaugurar a causa de la pandemia, pero ha sido recorrida en 3D en los talleres virtuales y las visitas guiadas que se han dado estos meses. La conexión entre el tema de la exposición y la situación de confinamiento abrió la posibilidad a abordar las historias de las personas desde el afecto, lo emocional y lo creativo de la cotidianidad. Además, *Muestra abierta* pudo funcionar desde el recorrido virtual, lo que nos permitió trabajar con estudiantes de la Universidad Santo Tomás de Villavicencio. En esta edición, desde el simulacro del espacio y las posibilidades de su recorrido, el enfoque estuvo en el uso y la resignificación de los materiales *trash* empleados por el artista.

La experiencia del espacio expositivo transitó los extremos, desde el *horror vacui* en la exposición de Matt Mullican, el acaparamiento espacial generado por la invasiva e inmersiva instalación de Salineros hasta el vacío meditativo de Pieter Vermeersch. Cada exposición funcionó como una membrana entre el adentro y el afuera personal y social, entre el individuo y la ciudad que comienza o termina a las puertas de NC-arte.

Desde hace unos años venimos escribiendo en nuestros catálogos sobre *NC-arte extramuros* para referirnos a las actividades educativas que se llevan a cabo en otros contextos y a partir de otras preguntas, distintas a las que surgen en las exposiciones. Realizamos dos grandes proyectos en el exterior: uno es la residencia artística en el Colegio Los Nogales (abril - agosto de 2019), enfocada en los procesos de registro como herramienta pedagógica, que culminó con la exposición «*Stills* de un archivo en residencia». El otro tuvo lugar en septiembre de 2019, en el marco de la feria ARTBO, para la cual realizamos, el pabellón pedagógico de dicho evento.

En ARTICULARTE, a través de cinco módulos, abordamos el pensamiento creativo como algo transversal a todas las áreas de la feria, desde los procesos de creación artística, al coleccionismo o el trabajo colaborativo. En ambas ocasio-

nes profundizamos en la variedad y uso de los dispositivos de mediación y de escenografías pedagógicas con distintos niveles de interacción, acerca de los cuales escriben en esta sección Tatiana Benavides y Juan Sebastián Bernal.

Este año se afianzó el trabajo con pares nacionales e internacionales dentro del marco de trabajo en red, a través del cual compartimos metodologías y buscamos alianzas con otras instituciones y personas del gremio de la mediación y la educación artística. En el mes de noviembre de 2019 estuvimos presentes en la residencia *Pausa para dudar* por invitación del MUAC, como resultado del trabajo desarrollado en la Red de Pedagogías Empáticas. Allí realizamos una serie de sesiones de trabajo con el equipo de educación del museo: talleres con profesionales de museos, una charla abierta al público y talleres con los mediadores de la institución anfitriona.

Más allá de compartir nuestras metodologías de trabajo, profundizamos en la parte afectiva y personal de la labor de educación y mediación en el museo, teniendo en cuenta los momentos de pausa y duda como detonantes de los ejercicios y conversaciones. Haber estado inmersos en el día a día de una institución como el MUAC fue un aprendizaje mutuo que abrió la posibilidad de ofrecer más oportunidades como esta al interior de NC-arte.

Proyectando deseos para el futuro, identificamos la necesidad de poder invitar a educadores, curadores y artistas internacionales para que vengan a realizar una residencia en Bogotá para incidir en el contexto local y enviarlo, como una espora, por los vientos que surcan otras prácticas fuera del país.

Siguiendo en la línea del intercambio entre colegas y el trabajo en red, a lo largo del año tuvieron lugar las ediciones 4 y 5 de los encuentros de la red local de mediación ¡Así Somos! sobre el cual Yuly Riaño escribe un recuento. Gracias a esto

se fortalece la práctica de compartir metodologías y herramientas; también se abre el tema de la réplica y la copia, sobre el cual hemos empezado a trabajar, como *modus operandi*, a la hora de aprender los unos de los otros.

El NC-LAB, entendido desde el 2018 como un laboratorio permanente que se desarrolla en distintas fases, comenzó actividades en marzo de 2019, con las primeras sesiones del Grupo de Estudio para conceptualizar el laboratorio, el cual abordará la relación entre trabajo en red y pensamiento creativo. Además, la próxima versión hará parte del III Encuentro de Pedagogías Empáticas, red internacional a la que pertenece NC-arte desde 2017. Desde finales del año pasado, hemos tenido sesiones de trabajo con el departamento de educación del Museo del Banco de la República y con el Colectivo Laagencia, aliados locales con los que se organiza el encuentro que tiene por tema *Copia, réplica y apropiación*.

A pesar de que las calles y los espacios han estado cerrados y todavía no reciben a tantas personas como antes, las actividades artísticas y culturales no han parado, prueba de ello es la feria ART-BO que se adaptó a los tiempos y migró a formato virtual. Por segunda vez, NC-arte estuvo encargado de ARTICULARTE, sección educativa de la feria,

para la que dimos continuidad al Laboratorio de Experiencias Públicas (L. E. P). Los talleres virtuales se desarrollaron a partir de cinco campos de reflexión: los espacios para el arte, el coleccionismo como práctica creativa, los procesos de creación, el escenario del arte y el trabajo en red. Desde este punto de partida llevamos a los participantes a explorar e identificar los lugares de sus casas, barrios y lugares de residencia. En este momento de sobreoferta de talleres virtuales, nuestro reto ha sido darles un giro a las dinámicas planas de la pantalla incluyendo instrucciones previas al taller.

Por otro lado, la plataforma *TABLERO* ha seguido invitando a personas clave de la educación y la mediación, dando voz a pareceres y posturas nacionales e internacionales. Este año, gracias a la alianza con el MUAC, contamos con invitados como Mónica Amieva (MX), José Miguel González Casanova (ES/MX), Violeta Célis o Claudia Córdoba; por nuestro lado pudimos sumar las voces de Maya Juracán (GU), Pablo Lafuente (BR/ES), Mayali Tafur (CO), Marcela Tristanchó (CO) o Franklin Aguirre (CO), entre otros. Entre todos contribuyeron a hablar sobre la relación de los museos con las comunidades, con las poblaciones indígenas, o sobre estrategias de diálogo con población con capacidades diversas. Como siempre, los invitamos a que vean los videos en el canal de YouTube *TABLERO. Archivo virtual de arte y educación*.

Después de cerrar el 2019 con el espacio intermitentemente abierto por los días de paro nacional, y tras vivir el 2020 con el espacio cerrado durante meses por la primera pandemia del siglo, pareciera que nada podrá continuar igual. Sin embargo, hemos podido analizar la realidad que vemos, pensamos y sentimos, la hemos puesto en perspectiva para ver cómo existimos dentro de ella. Es el momento de la transformación. Ahora, más que nunca, necesitamos poder imaginar.



«MUESTRAS ABIERTAS» Y EL DESAFÍO DE INTERVENIR UNA EXPOSICIÓN

El programa de «Muestras abiertas» propone a los estudiantes un desafío como espectadores y artistas, invitándoles a preguntarse con mayor profundidad ¿Qué leo en la obra expuesta? ¿Cómo me identifico con esta y qué elementos de ella atraviesan las preguntas que hago en mi proceso creativo?

En las muestras que tuvimos este año con docentes de la Universidad Javeriana, la Universidad El Bosque y la Academia de Artes Guerrero planteamos ejercicios que permitieron a los estudiantes dar inicio, paulatinamente, a un diálogo plástico y reflexivo tanto con el espacio de NC-arte como con las obras expuestas. Procuramos que partieran de sus afectos y de las emociones suscitadas por las piezas, analizamos los aspectos de mayor resonancia respecto a su proceso creativo y las posibles intervenciones que podrían proponer en el espacio, que evidenciaran poéticamente sus asociaciones. Un ejercicio exigente, teniendo en cuenta que, aún para artistas de larga trayectoria, el desarrollo de montajes impecables al interior de NC-arte supone un reto y, sumado a esto, las condiciones de la muestra abierta requieren la exploración de soluciones efímeras, libres de anclajes, perforaciones o cualquier intervención invasiva en la arquitectura. Hubo un cambio en el paradigma de cómo instalar, mostrar o insertar una obra en un espacio expositivo.

En respuesta a estas condiciones, cada grupo halló diferentes estrategias para asumir el reto. Los estudiantes de la Academia, junto con Sebastián Mesa (docente encargado del grupo), plantearon una estrategia muy distinta a las desarrolladas en muestras anteriores: la realización de un video acompañado de una publicación que pudiese dar cuenta del proceso desarrollado al interior de NC-arte y en la clase. Su intervención se materializó en una serie de acciones pensadas para la cámara como una forma de habitar y transitar en el espacio, jugando con la sobreposición de planos y perspectivas, reemplazando la noción de marco por encuadre. Este ensamble les permitió construir un texto audiovisual a partir de la obra de Matt Mullican.

Por otra parte, los estudiantes de la Universidad El Bosque y la Javeriana, acompañados por las docentes Beatriz Eugenia Díaz y Cristina Figueroa, desarrollaron un performance en el

espacio de la exposición. Entrelazaron el dibujo y la interacción con objetos como otra extensión de la obra de Matt Mullican, y se convirtieron en navegantes al interior de sus mundos.

Las tres muestras permitieron ahondar en la idea de los cinco mundos implícitos en la obra del artista. Los estudiantes habitaron los mundos de Mullican desde el video, la escritura y el performance, expandiéndose a una realidad más propia a ellos. Este ejercicio inmersivo estableció una conversación más explícita sobre la identidad de género y su construcción cultural, y sobre el cuerpo como receptáculo de sensaciones, experiencias y conceptos. Así, la apropiación de la muestra se dio de una manera mucho más íntima.

Los ejercicios llevados a cabo abrieron espacio a la reflexión sobre la naturaleza efímera de la muestra respecto a la temporalidad del registro de procesos artísticos y su disposición como obra. Una temporalidad extendida —de saltos en el tiempo, puntos de inflexión e hitos, como frases de imágenes— articularon los vínculos entre las propuestas de los estudiantes y la obra de Mullican.

La exposición de este artista en particular llevó a los estudiantes a proponer juegos de montaje y performance que desembocaron en pensar las posibilida-

des físicas y virtuales de intervenir una obra, de dialogar con su discurso y de poner en juego la realidad y la ficción, sus límites y configuraciones conceptuales, tema fundamental en el proyecto de Matt Mullican.

Finalmente, uno de los aspectos más destacables de este proceso fue el espíritu colaborador y solidario de los grupos, que permitieron una construcción colectiva de las muestras, tejiendo un proyecto a otro, entendiendo la riqueza y los matices que cobraban al estar en diálogo unos con otros. Es un aspecto que en las clases de artes suele ser inconsciente: es inevitable permear el proceso del propio trabajo con el de otros y construir líneas de pensamiento conectadas por una experiencia común en el aula. El flujo de sus ideas propició ese abrirse a desdibujar la noción de autoría y explorar aspectos mucho más orgánicos de la creación. Se crearon textos e interpretaciones poéticas en las que, tras terminar las sesiones, se pudo rescatar un ambiente lúdico y festivo, muy cercano entre el grupo.



ESCENOGRAFÍAS PEDAGÓGICAS Y DISPOSITIVOS DE MEDIACIÓN

Lo visible y lo invisible de la expansión pedagógica

LO VISIBLE

Escenografía pedagógica: dispositivos de mediación expandidos al espacio

Durante el año 2019 NC-arte participó de algunos proyectos en los que su práctica pasó de estar supeditada a los temas de la exposición en curso, a trasladar sus propuestas educativas a un espacio. Entre los proyectos que supusieron esta expansión de las ideas del Proyecto Educativo están la residencia artística realizada de marzo a noviembre en el colegio Los Nogales, y el pabellón pedagógico ARTICULARTE de la feria ARTBO 2019. El trabajo en estos espacios nos ha llevado a plantear la idea de **escenografías pedagógicas** relacionada con los **dispositivos de mediación**, proyecto que hemos desa-

rollado desde el año pasado. Ambos son una invitación al público para la activación de una propuesta artística por medio de preguntas y ejercicios sencillos que indagan sobre los temas expuestos, buscando generar una interpretación crítica de lo presentado. Como resultado, los visitantes tienen una forma de llevarse un recuerdo material de la exposición, a modo de *souvenir educativo*.



**Escenografía pedagógica: el caso de L. E. P.
(Laboratorio de Experiencias Públicas - ARTICULARTE)**

La propuesta de NC-arte para el pabellón pedagógico de ARTBO 2019 consistió en situar el pensamiento creativo como elemento transversal de la feria a través de cinco ejes temáticos: espacio, rol, pensamiento artístico, trabajo en red y proceso. Para relacionar estos temas con el contexto de la feria, el equipo identificó tres situaciones: el potencial creativo del público, el circuito artístico establecido en Bogotá y la feria como escenario del arte. Desde estas premisas se plantearon las estaciones y las actividades correspondientes a cada una.

Las cinco estaciones resultantes fueron **Mapa, Camerino, Colección de colecciones, Taller del artista y Redes**. Cada una contenía ejercicios creativos que partían de las siguientes preguntas:

1. MAPA: ¿En dónde está el arte en su casa, su barrio, su ciudad? ¿Qué espacios para el arte puedo inventarme como espectador?

2. CAMERINO: ¿Quiénes son los personajes que participan en el circuito artístico y cuál es su función dentro del mismo? ¿Cuál es el rol del público dentro del circuito? ¿Qué tiene que decirle el público al arte contemporáneo desde su posición como espectador?

3. COLECCIÓN DE COLECCIONES: ¿Puede ser coleccionar un ejercicio creativo? ¿Por qué coleccionamos? ¿Qué coleccionamos? ¿Cómo son mostradas las colecciones? ¿Qué hacer con las colecciones?

4. TALLER DEL ARTISTA: ¿Cuál es la aproximación que tiene el público al proceso creativo de los artistas? ¿Cuál es el conocimiento que tiene el público de los distintos lenguajes y formatos empleados por el arte contemporáneo? ¿Qué hace un artista en la actualidad?

5. REDES: ¿Cuál es la importancia de generar redes de trabajo en el ámbito de las artes?

El diseño de la escenografía¹ del pabellón para el desarrollo de las actividades educativas surge de la intención de crear un espacio para la interacción en donde se generen relaciones no sólo entre los visitantes con las estaciones y los mediadores, sino también entre

1. Elementos físicos, visuales y sonoros, que forman parte de la ambientación de un escenario, como el decorado, los accesorios y la iluminación, etc.

todas las partes involucradas, entendiendo el espacio del pabellón como un todo interconectado por la creación.

En esta escenografía no existe una distinción entre actores y público espectador, todas las personas participan simultáneamente de las acciones que se dan en el escenario, desde activar las estaciones, observar los resultados de los ejercicios creativos, escuchar las conversaciones, recorrer el espacio haciéndose preguntas sobre lo que allí sucede, hasta descansar un rato de la feria, incluso conversar con un mediador sobre el pabellón o la feria.

Las interacciones dan lugar a la performatividad, entendida como la creación en el momento presente. La propuesta escenográfica cobra sentido al entrar en relación con el público que la activa. Por lo tanto, el espacio implica, para quien participa, tomar consciencia —corporal, intelectual, sensible y emocional—, pues cada una de las actividades apelan a las experiencias personales que, independientemente del contexto de cada uno, pueden conectarse con su vida a partir de las preguntas que presentan las estaciones. De esta manera, la experiencia del visitante en esta escenografía pedagógica resuena en el interior, y transforma, además de la visión sobre el arte contemporáneo, la forma de sentir, pensar y vivir el mundo.

**Residencia artística colegio Los Nogales.
Una exposición participativa**

Desde el año 2019 el Proyecto Educativo ha indagado en el potencial del registro de procesos pedagógicos y creativos para convertirse en una herramienta de investigación, divulgación y revisión de nuestros procesos de mediación dentro y fuera del espacio expositivo de NC-arte. Partiendo de esta hipótesis desarrollamos, durante cinco meses, en la residencia artística del colegio

Los Nogales, una investigación sobre los procesos de registro presentes en el colegio y, en especial, el caso de los docentes del departamento de Artes.

Al situarnos en las dinámicas del colegio, asistiendo a las clases, yendo al restaurante a compartir el almuerzo con docentes y estudiantes, tomándonos un café en la sala de profesores, inclusive tomando el bus para volver a casa, indagábamos sobre nuestros propios métodos de registro, a partir de intereses personales bajo la misma línea de investigación.

Durante el tiempo de la residencia experimentamos los planteamientos sobre el registro mediante ejercicios que proponíamos a los estudiantes en las clases, en conversaciones con los docentes y en reuniones internas. Los resultados de estas experimentaciones nos llevaron a algunas conclusiones sobre el registro de procesos pedagógicos y creativos que compartimos aquí por medio de preguntas: ¿De qué manera el registro de un proceso creativo/pedagógico puede convertirse en insumo de investigación? ¿Cuáles son las etapas por las que pasa el registro de un proceso? ¿Cómo podemos compartir metodologías de registro de procesos creativos y pedagógicos? ¿Es el tipo de registro consecuente con la práctica que está siendo registrada? ¿Es necesario pensar o incluir el tipo de registro que se realizará desde el diseño de las experiencias pedagógicas?



Otro de los resultados de la residencia fue la exposición llamada «Stills de un archivo en residencia». A partir de las tres primeras etapas de la vida del registro, estructuramos la exposición en tres estaciones de trabajo, a manera de invitación para la comunidad del colegio Los Nogales a interactuar con la exposición. Las fases que planteamos desde la investigación, traducidas en las estaciones de la exposición son:

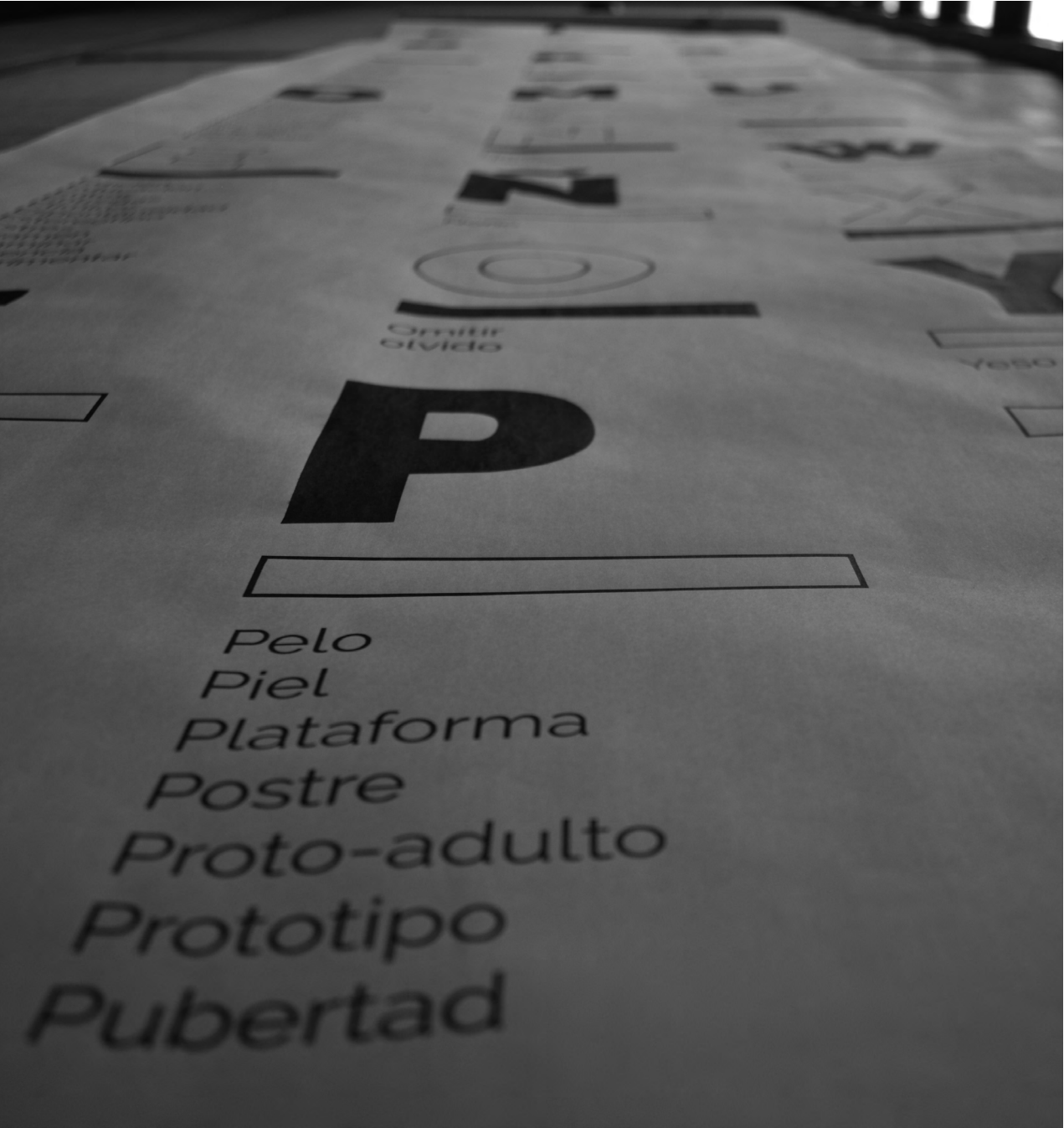
1. REGISTRO: ¿Qué voy a registrar?, ¿para qué?, ¿durante cuánto tiempo?, ¿qué medios utilizaré según la especificidad del proyecto?

2. ARCHIVO: ¿De qué manera organizo el material recolectado?, ¿en qué plataformas físicas o digitales conservaré lo registrado?, ¿cuál es el potencial comunicativo y de visibilización del archivo?

3. MONTAJE: ¿Qué quiero comunicar con el montaje del archivo?, ¿qué medios son efectivos para comunicar lo que quiero según la experiencia registrada?

La invitación distaba de ser exclusivamente una contemplación pasiva de los resultados de nuestra investigación. En el caso de «Stills», la idea de escenografía pedagógica estaba presente en la posibilidad de interacción que podían tener con la exposición los estudiantes de cualquier grado, los docentes de distintas asignaturas y los trabajadores de las distintas dependencias del colegio. Cada visitante activaba el espacio a partir de los ejercicios propuestos, según sus experiencias. Las intervenciones, además de completar el resultado de la escenografía pedagógica, hacían de este un lugar en constante transformación, no sólo por el montaje, sino por las ideas que se ponían en juego a partir de la experimentación.

El resultado de esta experiencia generó nuevas preguntas sobre el registro de procesos pedagógicos. Para el equipo, además, abrió un nuevo campo de indagación con respecto a las posibilidades de la escenografía pedagógica como plataforma para la interacción y experimentación entre los públicos de arte y las propuestas expositivas artístico-pedagógicas.



El deseo de insurrección espacial

“Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia material, corpórea y espiritual plenamente integrada.

Ofrece formas y superficies placenteras moldeadas por el tacto del ojo y de otros sentidos, pero también incorpora e integra estructuras físicas y mentales otorgando a nuestra experiencia existencial una coherencia y una trascendencia reforzadas”.

Juhanni Pallasma

¿Es posible imaginar una realidad diferente? ¿Qué hace falta para que no sólo sea pensada, sino creada y habitada o, por lo menos, para que podamos experimentarla de tal forma que la veamos como una nueva? Particularmente, mi deseo imperante por desafiar los espacios en los que me encuentro y el uso que se supone debemos darles, me ha permitido preguntarme de qué forma se puede evitar que la arquitectura sea la que condicione o modele nuestro comportamiento y, al contrario, seamos nosotros quienes podamos transformarla según nuestra voluntad y necesidad.

Ser parte de un espacio dedicado a la producción artística ha encauzado el trabajo del equipo hacia una colección de aprendizajes respecto a la posibilidad que tiene un espacio (sea una galería, una bodega, una oficina abandonada) de

contener el infinito. En la medida en que el cuerpo puede percibirlo y recorrerlo, el espacio devela su capacidad de doblarse en sus múltiples planos y direcciones, de ser habitado, fragmentado, compartimentado, transitado, suspendido, y cada una de estas acciones revela atisbos de su propia inmensidad.

El ensamble de estructuras efímeras, tarimas, despensas de materiales, carritos que circulan con obras hechas por el público en medio de ferias de arte, objetos de utilería, cuerpos y arquitecturas, son algunos elementos con los que hemos jugado para desdibujar las fronteras que puedan separar el taller de artista de una sala de conferencias, de conciertos, o de un aula de clase, para empezar a concebir el espacio como un escenario de creación en donde nada parece fijo en un lugar espe-

cífico. En realidad, su configuración es producto de quienes allí se encuentran y de las provocaciones suscitadas en y por el espacio.

¿Cómo gestionar dichas provocaciones? He aquí otro de los temas importantes en nuestra búsqueda del extrañamiento espacial. Los dispositivos de mediación, los cuales hemos entendido como una herramienta adjunta a la práctica, se presentan como provocaciones gráficas o instalativas para interactuar en el espacio. Desde una perspectiva más teatral, podrían entenderse como guiones abiertos, detonantes de participación, que no requieren, necesariamente, de la presencia de un mediador para interactuar o desarrollar ejercicios vinculados al espacio expositivo (o, en otros casos, a los espacios de ARTICULARTE, el NC-LAB o nuestra residencia en el colegio Los Nogales). Lejos de condicionar o dirigir cerradamente la relación con el público, estos dispositivos logran, justamente, abrir las posibilidades de acción en un determinado lugar.

Esta integración de imagen, espacio, mobiliario y arquitectura enriquece los sentidos de forma simultánea en la conjugación del escenario con la experiencia del participante o espectador inmerso en el ambiente. En la medida en que el cuerpo se integra ocurre el desafío de vincular su historia con un lugar verdadero de referencia que, a su vez, le sitúa como actor y creador de su propia realidad.

Por otro lado, la escenografía pedagógica configura el espacio mismo como soporte de registro, creación y contenedor de información. La síntesis

de nuestra metodología se da en los procesos de pensamiento en el espacio y en los objetos, es una respuesta plástica y material a una forma de operar y de abordar las preguntas por el pensamiento creativo, la creación y su relación con los procesos de aprendizaje y mediación.

El trabajo con la escenografía pedagógica y los dispositivos de mediación nos ha permitido percibir la infinidad de información que contiene un espacio y escribir sentido con el cuerpo a través de los objetos y la interacción con ellos. A través de dichos aspectos buscamos que el espectador se sienta convidado a ver diferente una situación y apropiarse de ella, a ser más consciente de ciertos estímulos sensoriales, a cuestionarse respecto al lugar en el que se encuentra y, si acaso, a propiciar experiencias similares en su propio contexto.

En conclusión, deseamos que las personas que se ven interpeladas por nuestras propuestas sean invitadas a crear o modelar una realidad diferente para sí mismos y su entorno, y a explorar aspectos y cualidades que, bajo la luz adecuada, puedan ser cómplices perfectos para potenciar procesos creativos y de aprendizaje.

-
- DESEO N.º 1

Desafiar el espacio de exposición como un lugar exclusivo para la contemplación. Convertirlo en escenario de aprendizaje, de diálogo y permanencia.
- DESEO N.º 2

Convertir cualquier espacio (bodegas vacías, salas de exposiciones, oficinas, cocinas, etc.) en espacio de creación y encuentro, talleres de cuerpo, aulas de clase no convencionales, comedores, cámaras de experimentación, laboratorios de creación.
- DESEO N.º 3

Crear aulas de clase como laberintos aéreos y multinivel, como templos, como salones de yoga, como rampas o pistas, como escenas, como lo que el participante quiera imaginar.
- DESEO N.º 4

Modelar espacios de aprendizaje como lugares íntimos de introspección, a veces de silencio, a veces de sonido, a veces sólo de contemplación.
- DESEO N.º 5

Hacer de la experiencia de comer un espacio para el aprendizaje y la creación.
- DESEO N.º 6

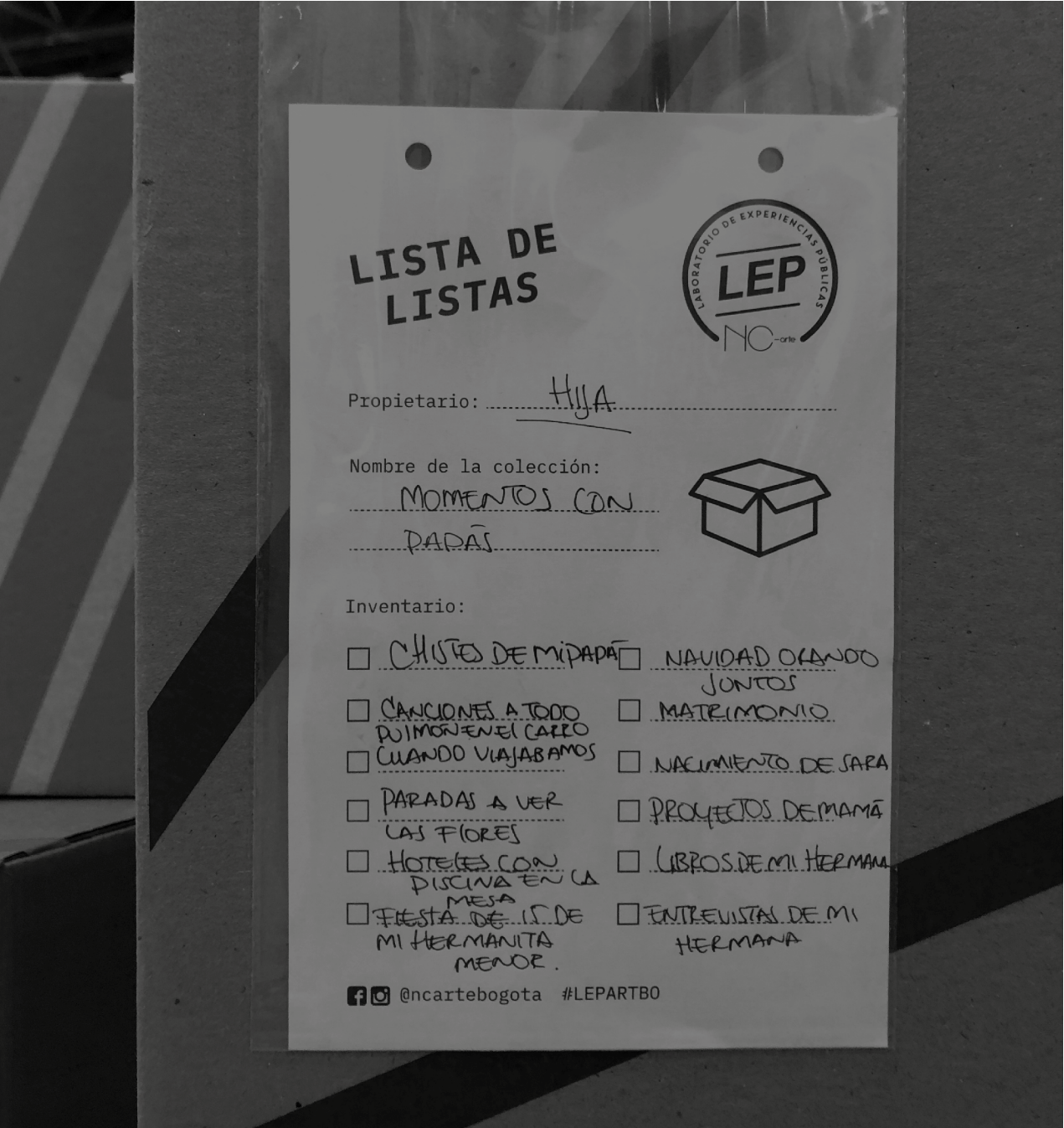
Convertir una feria de arte en un recinto de creación, desobediencia, cuestionamiento, anticoleccionismo o coleccionismo intangible, de trueque o de PQRSFO (peticiones, quejas, reclamos, soluciones, felicitaciones y otros).
- DESEO N.º 7

Enmarcar el infinito en espacios arquitectónicos de carácter efímero.
- DESEO N.º 8

Hacer de cualquier espacio un lugar indefinido, ambiguo y mutable.
- DESEO N.º 9

Liberar el espacio con el cuerpo / liberar el cuerpo a través del espacio.

Tatiana Benavides



HOMÓNIMOS DE UN ENCUENTRO DE MEDIACIÓN

Señales de un bautizo sin verificación

Por Yuly Riaño Cárdenas

Alguien me preguntó en uno de los encuentros que si nos llamábamos así por el programa de televisión. En ese momento, confundida, dije que no, pero la verdad no sabía muy bien a qué se refería. El otro día recordé el suceso cuando, pasando de canal, me encontré de frente con nuestro homónimo en la televisión nacional, una serie de cápsulas que cuentan lo que nos define como colombianos. La verdad no vi más allá del nombre en la pantalla porque fue una breve propaganda.

Me quedó la curiosidad de saber si existían otros tocayos por internet y, al escribir en el buscador, efectivamente había unos cuantos más: un programa de televisión chilena sobre sucesos paranormales sin explicación, una agencia digital en

Bogotá y una revista virtual de una fundación en España. Cuando pensamos en bautizarnos con ese nombre no verificamos la cantidad de homónimos que teníamos. Nunca se nos ocurrió. Para el momento, denominarse así tenía todo el sentido para lo que queríamos iniciar y, claramente, nos identificábamos con lo que significaba.

Cada vez me queda más claro que presentarse, nombrarse o renombrarse es una labor de cuidado.



¿Quién quiere alardear de quién es o lo que ha hecho?, o ¿quién espera sonar pretencioso al enumerar los proyectos que ha realizado? Todos queremos que nos reconozcan y, ojalá, por lo bueno que hacemos, sin parecer presumidos.

Soy

Eres

Es

Somos

Sois

Son

Primera persona del plural (nosotros), presente, modo indicativo del verbo ser, anticipada por un de esta manera y una exclamación de sorpresa: **¡Así somos!**

¡Así somos! es un encuentro de mediación, y es un deseo conjunto entre el Museo de Arte Contemporáneo MAC y NC-arte. La colaboración es un pretexto para gestar proyectos que beneficien a educadores de museos, mediadores y públicos. Este encuentro, desde su primera versión en 2017, ha creado un espacio de diálogo e intercambio entre

diferentes instituciones educativas, culturales y museales interesadas en educación y mediación cultural.

Con el fin de crear comunicación interinstitucional a largo plazo, en beneficio de los públicos y los colegas del sector, ¡Así somos! traza un mapa del campo de la mediación cultural en Colombia, como herramienta para develar y profundizar el papel de los departamentos educativos y sus metodologías, y comprender los diferentes roles de quienes hacen parte de los equipos de trabajo.



Aprendices de voces e ideas

Cuatro conceptos fueron recurrentes en los diálogos conjuntos y dieron el nombre a ¡Así somos 4! Autocuidado, colectividades, redes y didácticas. Estas palabras se tradujeron en preguntas que, a su vez, marcaron los dos momentos de la jornada. El inicio de la mañana con el *Encuentro de mediación*, y la tarde que culminó con el *Laboratorio de materiales didácticos* en colaboración con el Programa de Fortalecimiento de Museos¹. El anfitrión de este día, el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, nos recibió con café caliente y galletas como aperitivo para situar la importancia del autocuidado del mediador y “atrevernos a conocer el MAC”, nombre del rap que nos rapeó el equipo de educación y que dio cuenta de las redes que el museo ha establecido con vecinos, voluntarios, visitantes y artistas. Hablar de autocuidado nos situó como aprendices en un taller de voz donde proyectamos y modulamos nuestras voces con herramientas tan sencillas como un palo de paleta y un pitillo.

Cuatro conceptos fueron recurrentes en los diálogos conjuntos y dieron el nombre a ¡Así somos 4! Autocuidado, colectividades, redes y didácticas. Estas palabras se tradujeron en preguntas que, a su vez, marcaron los dos momentos de la jornada. El inicio de la mañana con el *Encuentro de mediación*, y la tarde que culminó con el *Laboratorio de materiales didácticos* en colaboración con el Programa de Fortalecimiento de Museos¹. El anfitrión de este día, el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, nos recibió con café caliente y galletas como aperitivo para situar la importancia del autocuidado del mediador y “atrevernos a conocer el MAC”, nombre del rap que nos rapeó el equipo de educación y que dio cuenta de las redes que el museo ha establecido con vecinos, voluntarios, visitantes y artistas. Hablar de autocuidado nos situó como aprendices en un taller de voz donde proyectamos y modulamos nuestras voces con herramientas tan sencillas como un palo de paleta y un pitillo.

Descentralizar el encuentro siempre será un interés, pero para que eso suceda hay que construir redes con diferentes actores, así que el espacio se dispuso para conectarlos en videollamada con dos museos regionales. Después de algunas fallas en la comunicación logramos conocerlos y saber un poco más sobre los programas que vienen desarrollando. Así, la tarde finalizó con una feria de experiencias, situando el escenario para visibilizar materiales didácticos de museos y espacios asistentes. Juntos compartimos estrategias que hemos diseñado y usado para crear correspondencia con los públicos en la ciudad y a nivel nacional.

Sin más, cerramos la jornada, trabajando en varias mesas de aprendizaje para analizar y compilar las lecciones aprendidas en la práctica, a manera de tips y recomendaciones a la red al momento de diseñar material, rutas y experiencias en sala.

1. El Programa Fortalecimiento de Museos surge como una instancia cuyo propósito es la implementación de la Política Nacional de Museos en el país, y como una dependencia catalizadora de los procesos de demanda de la comunidad museística a partir de los retos que plantea el desarrollo de los museos de hoy.
<http://www.museoscolombianos.gov.co/Paginas/default.aspx>

Con la sensación de que el tiempo fue muy corto

Después de cada encuentro quedamos con la sensación de que el tiempo fue muy corto, que faltaron muchas cosas por decir y que en el próximo no nos debería faltar nada. Quizás con esta impresión fue que el *¡Así Somos 5! Educación en un proyecto curatorial, inclusión y copia como metodología de trabajo*, estuvo rebotante de ideas. Reconocer el papel y los aportes del trabajo educativo en los proyectos curatoriales, pensar los públicos en condición de discapacidad y las “mediaciones complejas” como oportunidades para crear experiencias creativas y significativas, fueron excusas más que suficientes para conocer 80 años de historias compartidas del Museo del Oro, asumirnos como “públicos complejos”, cuestionar esta mirada (ya que ¿qué nos hace pensar que son o no complejos?) y desde allí inventar una estrategia, un material o un proyecto con la idea de la inclusión.

Copiarse podría considerarse inapropiado, pero esa copia podría revelar de dónde vienen nuestras prácticas; consciente o inconscientemente lo hacemos. La invitación que hizo el Museo de Arte Miguel Urrutia a cada institución consistió en presentar un proyecto o metodología que le gustaría copiarse de otro museo, para compartir y que otros lo puedan copiar. En siete minutos se presentaron ideas que ya se han copiado o que se espera copiar.

A manera de autocrítica, es importante mencionar que en los últimos encuentros hemos frecuentado algunas metodologías y formatos de diálogo, el reto para los próximos *¡Así somos!* será el de afirmarnos como un punto de referencia y reciprocidad entre educadores de museos, mediadores

culturales y personas interesadas en estos campos, y asumir nuestro campo de trabajo como una oportunidad de acción cultural, educativa y, a la vez, como una práctica que autopromueva el pensamiento crítico no solo de los públicos, sino de quienes están al interior de las instituciones. Vienen nuevos encuentros con otras redes, talleres en la ciudad y enlaces entre instituciones para gestar proyectos; sabemos que este recorrido ha abierto caminos y cambiado miradas sobre el trabajo en colaboración, eso queremos creer. Esperamos el nuevo año con ansias de compartir las memorias de estos encuentros y con la sensación de que el tiempo es un poco más largo.



LABORATORIO DE FORMACIÓN DE NUEVOS COLECCIONISTAS

Del viaje de campo a la charla virtual

Al momento de presentar la propuesta para una beca del Ministerio de Cultura que solicitaba realizar un proceso de formación para nuevos coleccionistas, nunca nos imaginamos que íbamos a terminar llevándola a cabo entre cuatro paredes, en nuestras casas. Durante la construcción de la propuesta investigamos las posibilidades de realizar un *Laboratorio de formación de nuevos coleccionistas* en distintas ciudades. Elegimos, en principio, Cali y Medellín. A finales de abril de 2020 y dadas las circunstancias de confinamiento y distanciamiento social, nos vimos en la necesidad de adaptarnos a los formatos digitales de videoconferencia para poder llevar a cabo lo que nos hubiera trasladado geográficamente.

Lo que tendría que haberse dado en dos viajes, uno a Medellín y otro a Cali, para realizar charlas, talleres y recorridos por las galerías locales acompañados por conferencistas e invitados, terminó sucediendo en una plataforma de reuniones virtuales en la semana del 20 al 23 de abril.

Antes de que se dieran estas raras circunstancias, y como parte de la contextualización del laboratorio, realizamos viajes de preproducción a Cali y a Medellín. A partir del trabajo de campo, al entrar en contacto con el medio artístico local, adaptamos y ajustamos nuestras ideas iniciales a las necesidades del sector para dar forma a la programación de cada ciudad. Así conformamos un grupo de instituciones

y personas en las que pensamos en todo momento a la hora de diseñar la programación. Durante este proceso, siempre asumimos que el coleccionismo sucede gracias a la interacción con espacios y obras de arte físicos, que el deseo de coleccionar se detona en contacto cercano con personas que comparten una serie de gustos e intereses.

A dos semanas del primer evento programado en Cali, el COVID-19 llegó a Colombia y hubo una modificación total de las rutinas y las formas de encuentro. Ante la necesidad de dar continuidad al laboratorio, convertimos el formato de taller en charlas virtuales interactivas en una plataforma digital de reuniones, pensamos preguntas para que los participantes respondieran acerca del contenido compartido y pudimos interactuar con los participantes a través de los chats abiertos en cada reunión.

Para Medellín (20 y 21 de abril) se llevó a cabo la charla *Introducción al mercado del arte y al coleccionismo* por Charlotte Pieri y, además, un conversatorio entre la galerista Manuela Velásquez, el coleccionista Guillermo Oliveros y Charlotte Pieri; para Cali (22 y 23 de abril) se propuso la charla *Arte contemporáneo en perspectiva*, a cargo de Conrado Uribe y de nuevo invitamos a Charlotte Pieri para introducir nociones de mercado del arte y coleccionismo.

El cambio fue radical, pero los resultados estuvieron por encima de nuestras expectativas, por varios motivos: por un lado, la cantidad de participantes que asistieron a las charlas; por otro, el nivel de participación e interés a la hora de for-

mular preguntas y compartir comentarios y, por último, por la flexibilidad de las personas para adaptarse a estas nuevas propuestas de encuentro. Aunque a veces pensemos que “esta situación” es temporal, lo cierto es que hay formatos de transmisión de conocimiento que facilitan que los eventos ocurran sin necesidad de enfrentarse a las vicisitudes de la ciudad o de las barreras geográficas.

La experiencia del laboratorio se recogió en una publicación digital, a modo de memoria, en la que compartimos textos de los invitados y los videos de las charlas ofrecidas, más una recolección de opiniones y preguntas del público. Artistas, galleristas, curadores y coleccionistas tienen su voz allí representada para seguir nutriendo el debate a nivel nacional. Más que respuestas, lo que este proceso ha evidenciado son las preguntas que se abren para continuar y alimentar iniciativas de formación de este tipo.

Enlace a la publicación: <http://nc-arte.com/laboratorio-de-formacion-de-nuevos-coleccionistas/>



THE EXERCISE OF (CO) EXISTING IN SPACE AND TIME

By Caridad Botella

"Although buried at the bottom of the swamp, someone told me that poetry could emerge."

La Dance of Reality
Alejandro Jodorowsky

I will begin in the middle. 2019 ended with a series of workshops conducted by the MUAC (MEX). We made the participants reflect upon what personal particularity they brought to their practice as mediators making them capable of generating meaningful experiences for the public. After a series of exercises and quite emotional demonstrations, an idea prevailed: although supported by an institution, the difference between experiences is determined by what the mediator contributes personally.

Presenting the interests of NC-arte's education team of mediators and applying them in workshops and other programs has become a way of living and working together. We coincide in a space and a time, and it's within this limited framework that we have the opportunity to promote meaningful experiences for individuals and the community. (Co)existing is a recurrent exercise. This idea of the consciousness inhabiting a space and a time perhaps is constant in all the exhibitions and programs we had that year.



Throughout 2019 and 2020, thanks to the idea of the expanded image—the thematic link of both years' exhibitions—we had an in-depth approach to the complex perceptions of the so-called reality. This conceptual framework was ideal to fully immerse ourselves in two new pursuits that emerged at the end of 2019, which we've incorporated into our work and our objectives. One of them is poetic thinking regarding mediation dynamics; poetic thinking as a language we've integrated into the workshops. As a result of Victor Laignelet's workshop at the NC-LAB 2018, the other interest is the extended perception concerning the three bodies: rational, emotional, sensory. These two aspects have permeated the approach and design of all workshops and activities.

During the exhibitions «Representing the Work» by Matt Mullican, «Un Proyecto de Pieter Vermeersch» (A project by Pieter Vermeersch), «Órdenes Sistémicos» (Systemic Orders) by Cristián Salineros, and «Ámbar» (Amber) by Osvaldo González, we have explored and delved into different perceptions of space and time, color and image. Consequently, opening new paths to multiple perspectives of the world or the idea that there are as many points of view as people, although the spaces we circulate and inhabit, limit us to a series of imposed and shared codes. How to mediate the

individual's will and the social framework in which we move in? How should we highlight the importance of different types of intelligence and perceptions? How do we understand ourselves within the overwhelming perspective of time in the expansive structure of the universe? Regarding these questions, it would not be inadequate to say that it has been an existential year. Additionally, a year of contrasts and growth within the institution and the people who inhabit it. 2019 ended with a succession of social turbulences and national strikes at a continental level. Everywhere, an alarm of awareness rang, and we can say that NC-arte has embraced it and promoted it from an individual and social level.

In the exhibition «Representing the Work,» we were able to explore Matt Mullican's worlds: the physical world, the everyday, the representation or the arts, of language, codes, and the subjective. From the purely objective to the extremely subjective and the possible dissociation of being, our visitors could immerse themselves into the reality of different worlds. Thus, questioning the very idea of absolute truth and interpreting themselves and what surrounds them in Mullican's possible perception map—elaborated since the beginning of his artistic career. Through the program Acompañamientos (Companionships), we could imagine the possibility of transferring Mullican's worlds to the classroom, transforming the exhibition into a pedagogical device for teachers.

Mullican's multifaceted exhibition was the setting for three editions of the program *Muestra Abierta*, dedicated to working with college students and their teachers in dialogue with the current exhibition. The result is then showcased ephemerally during a day in which we invite the general and specialized public. That year, we worked with the Universidad Javeriana, Universidad El Bosque, and the Academia de Artes Guerrero. The young artists approached the exhibition from the affective and the emotional, which generated special attention to the work with the body.

Aside from the plastic results, it's worth noting the program's increasing role as a space for artists in formation where they can produce a show of their work—from concepción to production and final installation—with the support of NC-arte's team. Mullican's exhibition also welcomed the first version of *Clase abierta* (Open classroom), an invitation for university teachers to conduct classes for their students, and the possibility of opening them to the public. In this specific case, teachers Elkin Rubiano and Felipe Beltrán (Universidad Jorge Tadeo Lozano) shared sessions and students to analyze how the exhibition relates to their subjects. This initiative responds to the urge to open NC-arte as a classroom and bring these moments of encounter and exchange to the general public beyond the educational community.

After living with a large number of images, the exhibition «Un proyecto» (A project) by Pieter Vermeersch exposed a spatial-temporary space for contemplation and, somehow, returned the gaze within each other and towards the relativity of existence. The workshops emphasized understanding and talking about color from the three bodies as a filter through which we perceive the world.

During Vermeersch's exhibition, *Clase abierta* (Open classroom) had a second version with closed and open sessions to the public by the teacher and artist Sebastián Fierro, who worked on an emotional approach to still life. This exhibition's monochromatic walls were also the stage to a musical session of *eNcuentos* carried out by the singer María del Sol Peralta. Consequently, transforming the exhibition into a place for gathering families and younger ones, providing ludic and interdisciplinary approaches to contemporary art for all ages. This event was unique because *eNcuentos* shifted from being a program for kindergartens nearby, which took place during the week, to a special event on Saturdays for families. Thus, expanding the type of public that benefits from the public program.

In the last semester of 2019, a common factor was social unrest, manifestations, and national protests. Our final guest of the year, the Chilean artist Cristián Salineros, experienced this historical moment in his own country while it began to occur in other countries like Colombia. The exhibition «Órdenes Sistémicos» (Systemic Orders) was an ideal setting to establish a connection between what happened in the “outside” world and inside the gallery.

In what way does architecture, the modular space, determine our behavior? Keeping in mind that the space—our container—is an intrinsic characteristic of the identity of NC-arte and overwhelmed by the architecture of cages anchored to the gallery's ceiling, it became a small simulation of society in a large-scale cage. It points towards the direction of the other cage that we inhabit with a particular illusion of freedom.

The workshops focused on space management in social obedience/disobedience, mainly centered on the body. The exhibition functioned as a framework for a special contemporary dance workshop: *Tramas danzadas*, directed by the ballerina and art historian Ana Contreras, besides her colleagues Estefanía López and Daniel Corredor. This workshop was part of the program *Diálogos*



con el cuerpo (Dialogues with the body). It benefited from the installation, or rather, the installation benefited from the participants in an intense confrontation and exchange. Entering and exiting the dominant structure allows experiencing firsthand the concepts of space that dictate the individual's and society's behavior. In a more experimental approach, as part of eNcuentros, the artist Carolina Siabatto offered family audiences a sensory experience and exploration of materials based on the shadows and the installation's morphology.

«Ámbar» (Amber) by Osvaldo González in 2020 closed the cycle of exhibitions as a threshold, as a hinge between two stages in the life of NC-arte. The artist's idea was to use the metaphor of amber as an element that encapsulates memory and references interiors and everyday life, premonitory of what was about to happen. The exhibition «Ámbar» (Amber) closed its doors shortly after opening due to the pandemic, but it has been visited in 3D in virtual workshops and guided tours in these past months. The connection between the theme of the exhibition and the confinement situation opened the possibility of approaching people's stories from affective, emotional, and creative aspects of everyday life. Furthermore, *Muestra abierta* could operate from virtual tours, working with students of the Universidad Santo Tomás in Villavicencio. In this edition, from the simulation of space and the possibilities of circulation, the focus was the use and resignification of the artist's trash materials.

The experience of the exhibition space circulated the extremes, from the *horror vacui* in the exhibition of Matt Millican, the spatial hoarding generated by Salineros' invasive and immersive installation to Pieter Vermeersch's meditative void. Each exhibition functioned as a membrane between inside and outside, personal and social, the individual and the city beginning or ending at the doors of NC-arte.

For the past few years, we have been writing in our catalogs about NC-arte *extramuros* to refer to the educational activities carried out in other contexts and from other questions, different from those that arise in the exhibitions. We conducted two significant projects outwards. On the one hand, the artistic residency at Colegio Los Nogales (April - August 2019) focused on documentation processes as pedagogical tools, which culminated with the exhibition «*Stills de un archivo en residencia*» (Stills of an archive in residency). On the other hand, in September 2019, at the art fair ARTBO, we carried out the pedagogical pavilion: ARTICULARTE.

In ARTICULARTE, we approached creative thinking through five modules that intersected all the areas of the fair, from the artistic creation processes to collecting or collaborative work. We dived into the various interaction levels on both occasions, which Tatiana Benavides and Juan Sebastián Bernal elaborate in this section.

That year, the work with national and international peers was strengthened within the networking framework, sharing methodologies and seeking alliances with other institutions and individuals from the mediation and artistic education sector. In November 2019, we were present in the residency *Pausa para du-*

dar invited by the MUAC. As a result, we developed the Red de Pedagogías Empáticas (Network of Empathetic Pedagogies). There, we created a series of work sessions with the museum's education team: workshops with museum professionals, public lectures, and workshops with mediators from the host institution.

Beyond sharing our work methodologies, we delved into the affective and personal aspects of the museum's work in education and mediation, taking into account the moments of pause and doubt as triggers for exercises and conversations. Having been immersed in the daily life of an institution like the MUAC was a mutual learning experience that opened the possibility of offering more opportunities like this within NC-arte.

While projecting our desires for the future, we identified the necessity of inviting educators, curators, and international artists to participate in a residency in Bogotá to influence the local context and send, like a spore, through the winds that plow other practices outside the country.

Following this line of exchange between colleagues and networking throughout the year, the 4th and 5th edition of *¡Así Somos!* (This is us!) about which Yuly Riaño writes a recount took place, local mediation gatherings. Thus, strengthening the practice of sharing methodologies and tools. Moreover, introducing the theme of replication and copying, on which we have begun to work on, as a *modus operandi* when it comes to learning from each other.

Since 2018, NC-LAB is understood as a permanent laboratory that develops in various phases. It began activities in March 2019 with the first sessions of the Grupo de Estudio (Study Group) to conceptualize the laboratory, which will address the relationship between networking and creative thinking. Furthermore, the next edition will be part of the III Encuentro de

Pedagogías Empáticas: an international network that NC-arte has been a member of since 2017. Since the end of last year, we've held working sessions with the Education Department of the Museo del Banco de la República and with the collective Laagencia: local allies with whom we organize the gathering, whose theme is *Copy, Replication, and Appropriation*.

Despite the streets and spaces being closed and still not receiving as many people as before, artistic and cultural activities have not stopped, such as the fair ARTBO that adapted and migrated to a virtual format. For the second time, NC-arte was in charge of ARTICULARTE, the educational section of the fair for which we continued the Laboratorio de Experiencias Públicas (L. E. P). The virtual workshops were developed from five fields of reflection: art spaces, collecting as a creative practice, processes of creation, the stage of art and networking. From these starting points, we invited the participants to explore and identify their homes, neighborhoods, and places of residence. In this saturated moment of virtual workshops, our challenge has been to shift the screen's flat dynamics by including prior instructions to the workshop.

Additionally, the platform *TABLERO* (Blackboard) has continued to invite key

individuals from the education and mediation realm, giving a voice to national and international opinions and postures. This year, thanks to the alliance with the MUAC, we had guests such as Mónica Amieva (MX), José Miguel González Casanova (ES/MX), Violeta Célis o Claudia Córdoba. From our efforts, we were able to add the voices of Maya Juracán (GU), Pablo Lafuente (BR/ES), Mayali Tafur (CO), Marcela Tristanchó (CO), and Franklin Aguirre (CO), among others. They all contributed by talking about museums' relationships with communities, with indigenous populations, or dialogue strategies for people with diverse capacities. As always, we invite you to see the videos on our YouTube channel: *TABLERO. Archivo virtual de arte y educación*.

After closing 2019 with NC-arte intermittently open due to the national strikes and living 2020 with the space closed for months due to the first pandemic of the century, it seems that nothing can continue to be the same. However, we have analyzed the reality we see, think, and feel; we have put it into perspective to see how we exist within it. It's the moment for transformation. Now, more than ever, we need to be able to imagine.



«MUESTRAS ABIERTAS» AND THE CHALLENGE TO INTERVENE AN EXHIBITION

The program «Muestras abiertas» challenges students to think as spectators and artists, inviting them to question themselves profoundly: what do I read in the work exhibited? How do I identify with it, and what elements intersect the questions I ask in my creative process?



The program «Muestras abiertas» challenges students to think as spectators and artists, inviting them to question themselves profoundly: what do I read in the work exhibited? How do I identify with it, and what elements intersect the questions I ask in my creative process?

The shows we had this year with professors of the Universidad Javeriana, Universidad El Bosque, and the Academia de Artes Guerrero proposed exercises that allowed the students to initiate, gradually, a visual and reflective dialogue with the space of NC-arte as well as with the works exhibited. We strived to make them start from their affections and the emotions evoked by the artworks. We analyzed the most significant aspects regarding their creative process and the possible interventions they could propose in the space, which would poetically showcase their associations. Thus, a demanding exercise, keeping in mind that even for long career artists, generating impeccable installations at the interior of NC-arte is a challenge. Additionally, the show's conditions required exploring ephemeral solutions, free of anchors, perforations, or invasive architecture interventions. There was a shift in the paradigm of how to install, show, or insert works in an exhibition space.

In response to these conditions, each group explored different strategies to assume the challenge. The students of the Academia, along with Sebastián Mesa (lead instructor of the group), presented a very distinct approach from the ones developed in previous shows: the production of a video accompanied by a publication that depicted the process developed at the interior of NC-arte and in class. Their intervention unfolded in a series of actions conceived for the camera; a way of inhabiting and moving in space, playing with the juxtaposition of shots and perspectives, replacing the notion of a frame by frame. This ensemble allowed them to build an audiovisual text based on the work of Matt Mullican.

Additionally, the students of the Universidad El Bosque and Javeriana, accompanied by the professors Beatriz Eugenia Díaz and Cristina Figueroa, developed a performance in the exhibition space. They intertwined drawing and the interaction with objects as another extension of Matt Mullican's work, and they became navigators within their worlds.

The three shows deepened the idea of the five worlds implied in the artist's work. The students inhabited Mullican's world from video, writing, and performance, expanding towards a reality more distinctive than their own. This immersive exercise established a more explicit conversation about gender identity and its cultural construction—furthermore, the body as a vessel of sensations, experiences, and concepts. Thus, the appropriation of the show occurred much more intimately.

The exercises allowed the groups to reflect on the show's ephemeral nature regarding the temporality of the documentation of artistic processes and their disposal as artworks. An extended temporality of leaps in time, turning points, and milestones, as picture phrases, articulating the ties between the students' proposals and Mullican's work.

In particular, Mullican's exhibition led the students to propose installation and performance games that resulted in thinking about the physical and virtual possibilities of intervening a work. Consequently, dialoguing with its discourse and testing reality and fiction, its limits, and conceptual configurations—a fundamental theme in Matt Mullican's project.

Finally, one of the most significant aspects of this process was the collaborative and supportive spirit of the groups, allowing a collective construction between the shows, intertwining one project to the other, understanding its affluence, and the nuances gained when in dialogue with each other. In art classes, it is usually unconscious; it's inevitable to penetrate the process of individual works with others and build currents of thinking connected by a common experience in the classroom. The circulation of these ideas erased the notions of authorship and explored much more organic aspects of creation. After finishing the session, they created texts and poetic interpretations, thus showing a ludic and festive atmosphere between the group.



PEDAGOGICAL SCENOGRAPHY AND MEDIATION DEVICES

The Visible and the Invisible of the Pedagogical Expansion

I- THE VISIBLE

Pedagogical scenography: mediation devices expanded in space

During the year 2019, NC-arte participated in some projects where its practice went from being subjected to the exhibitions' current themes to shifting its educational proposals towards a space. Among the projects involved in the Educational Project's expansion is the artistic residency conducted from March till November in the school Los Nogales. Furthermore, the pedagogical pavilion ARTICULARTE of the art fair ARTBO 2019. The work in these spaces has led us to present the idea of **pedagogical scenography** related to **mediation devices**, a project developed since last year. Both are an invitation to the public to activate an artistic proposal through questions and

simple exercises that explore the themes exhibited, seeking to generate a critical interpretation of what is presented. As a result, visitors are able to take a material memory from the exhibition as an educational souvenir.

Pedagogical scenography: the case of L. E. P. (Laboratory of Public Experiences - ARTICULARTE)

NC-arte’s proposal for the pedagogical pavilion of ARTBO 2019 consisted of situating creative thinking as an intersecting element of the fair through five central themes: space, role, artistic thought, networking, and process. To relate these issues to the fair’s context, the team identified three situations: the creative potential of the public, the artistic circuit established in Bogotá, and the fair as an art scene. On the basis of these premises, NC-arte proposed stations and activities corresponding to each one.

The five resulting stations were **Mapa** (Map), **Camerino** (dressing room), **Colección de colecciones** (Collection of collections), **Taller del artista** (Artist studio), and **Redes** (Networks). Each one contained creative exercises that drew upon the following questions:

1. MAPA: (Map): Where is the art in your house, your neighborhood, your city? What art space could I invent as a viewer?

2. CAMERINO: (dressing room): Who are the characters who participate in the artistic circuit, and what is their function within it? What is the public’s role within the circuit? What should the public say to contemporary art from its position as a viewer?

3. COLECCIÓN DE COLECCIONES: Can collecting be a creative exercise? What and why do we collect? How are collections displayed? What should be done with collections?

4. TALLER DEL ARTISTA: What is the public’s approach to the creative process of artists? What knowledge does the public have of the different languages and formats used in contemporary art? Currently, what does an artist do?

5. REDES: What is the importance of creating networks in the field of the arts?

The pavilion’s scenography¹ for the development of the educational activities emerges from the intention of creating a space for interaction. In this space, connections are not only generated between the station’s visitors and the mediators but also between all the other parties involved, understanding the pavilion as a whole, interconnected by creation.

1. Physical, visual, and sound elements that are part of the setting of a stage, such as the scenery, accessories, lighting, etc.

In this scenography, there is no distinction between actors and spectators. People participate simultaneously in the actions that occur in this scenario: from activating the station, observing the results of creative exercises, listening to conversations, walking around the space asking questions about what is happening, taking a break from the fair, or even talking to a mediator about the pavilion or the fair.

Interactions lead to performativity, understood as the creation in the present moment. The scenography proposed gains meaning when related to the public who activates it. Therefore, the space intends, for whom participates, to take conscience—corporal, intellectual, sensible, and emotional—since each activity calls upon personal experiences that, regardless of each person’s context, can connect from the questions presented in each station. Therefore, the visitor’s experience in this educational setting resonates in the interior and transforms, including the vision of contemporary art, the way of feeling, thinking, and living the world.

Artistic residency school Los Nogales: a participatory exhibition

Since 2019, the Educational Project has explored the potential of documenting pedagogical and creative processes to transform into a tool for investigation, dissemination, and revision of our own mediation processes, in and out of the exhibition space of NC-arte. Based on this hypothesis, we developed an artistic residency in Los Nogales for five months, an investigation about the school’s current documentation processes, and, specifically, regarding the teachers of the Arts Department.

When situated in the dynamics of the school—attending classes, going to the restaurant to share lunch with teachers and students, having a coffee in the staff room, even taking the bus home—we inquired about our methods of documentation, drawing from personal interests under the same line of research.

We experimented with documentation approaches during the residency through exercises that we proposed to the students in class, through conversations with the teachers, and internal meetings. The results of this experimentation led us to some conclusions about documenting pedagogical and creative processes. We share it through questions: in what way can documenting a creative/pedagogical process become a contributor for investigation? What are the stages that the documentation process goes through? How can we share methodologies for documenting creative and pedagogical processes? Is the type of documentation consistent with the practice being registered? Is it necessary to think about or include the type of documentation since the design stage of the pedagogical experience?

Another result of the residency was an exhibition titled «Stills de un archivo en residencia» (Stills of an archive in residency). Initiating from the first three stages of the documentation process, we structured the exhibition in three workstations as an invitation for the school community of Los Nogales to interact with the exhibition. The phases we proposed from the investigation, translated into the exhibition's stations:

1. REGISTRO: What will I document? Why? For how long? What mediums will I use according to the specificity of the project?

2. ARCHIVO: In what way will I organize the material collected? On what physical or digital platforms will I keep what is registered? What is the communication and visibility potential of the file?

3. MONTAJE: What do I want to communicate with uploading the file? What means are suitable to communicate what I want, according to the recorded experience?

The invitation differed from being exclusively a passive contemplation of the results of the investigation. In the case of «Stills», the idea of pedagogic scenography was present—students of any grade, teachers of different subjects, and the workers of the school's different units could interact with the exhibition. Each visitor activated the space through the exercises presented, based on each of their experiences. Besides fulfilling the pedagogical scenography, the interventions made this a place of constant transformation, not only because of the installation but also because of the ideas carried out through experimentation.

The result of this experience generated new questions about the documentation of the pedagogical processes. Furthermore, for the team, it opened a new field of inquiry regarding the possibilities of pedagogical scenography as a platform for interaction and experimentation between art audiences and the artistic-pedagogical expository proposals.



THE INVISIBLE

The desire for spatial insurrection

“An architectural work is not experienced as a series of isolated retinal images, but in its full material, corporeal and spiritual essence, fully integrated. It offers pleasing shapes and surfaces molded by the touch of the eye and of other senses, but also incorporates and integrates physical structures and mental structures, granting to our existential experience coherence and a reinforced transcendence.”

Juhanni Pallasma

Is it possible to imagine a different reality? What does it take for it to be not only invented but created and inhabited, or at least, so we can experience it in such a way that we see it as if new? My prevailing desire is to challenge the spaces I find myself in and the use we are supposed to give them. Therefore, it has allowed me to ask myself how we can avoid architecture from conditioning or shaping our behavior. On the contrary, we are the ones who can transform it according to our will and need.

Being part of a space dedicated to the artistic production has channeled the team's work towards a collection of knowledge regarding the possibility that a space has of containing the infinite (be it a gallery, a warehouse, an abandoned office). As long as the body can perceive and circulate it,

the space unveils its folding capacity in multiple planes and directions: of being inhabited, fragmented, compartmentalized, traveled, suspended. Each of these actions reveals glimpses of its own immensity.

The assemblage of ephemeral structures—stages, pantries with materials, carts circulating with works made by the public amid art fairs, props, bodies, and architectures—some elements with which we've played to erase the borders that can separate the artist's workshop from a conference room, a concert, or even a classroom. Thus, to begin to conceive the space as a creative setting where nothing seems fixed in a specific place. In reality, its configuration is the product of those present and the provocations stimulated in and by the space.

How to manage such provocations? Here's another critical theme in our search for spatial estrangement. The mediation devices, which we understand as a tool attached to the practice, are presented as graphic or installation provocations to interact in the space. From a theatrical perspective, they could be understood as free scripts, triggering a participation that doesn't necessarily require a mediator to interact or develop exercises related to the exhibition space. In other cases, the space of ARTICULARTE, NC-LAB, or our residency in the school Los Nogales. Far from conditioning or directing a relationship with the public, these devices accomplish, precisely, to open the possibilities of action in a specific place.

This integration of image, space, furniture, and architecture simultaneously enriches the senses in the stage's composition with the participant's experience or the spectators immersed in the setting. As the body integrates, the challenge is to engage its history with a place of reference, which situates it as an actor and creator of its own reality.

Additionally, pedagogical scenography configures the space itself to support the documentation, creation, and containment of information. The synthesis of our methodology occurs in the thought processes in space and in objects. Thus, it is a plastic and material response to operating and addressing creative thinking, creation, and its relationship with learning and mediation processes.

The work with pedagogical scenography and mediation devices has allowed us to perceive the infinity of information that a space contains. Furthermore,

to create meaning with the body through objects and their interaction. Through these aspects, we want for the spectator to feel invited to see a situation differently and appropriate it, be more aware of specific sensory stimuli, question where they are, and, if anything, promote similar experiences in their context.

In conclusion, we want to invite the people who question our proposals to create or model a different reality for themselves and their surroundings. Furthermore, to explore aspects and qualities that, under the right circumstances, can become perfect accomplices to promote creative processes and learning.

WISH N.° 1

Defy the exhibition space as an exclusive place for contemplation. Transform it into a stage for learning, dialogue, and permanence.

WISH N.° 2

Transform any space (empty warehouses, exhibition spaces, offices, kitchens, etc.) into spaces of creation and encounter, body workshops, non-conventional classrooms, dining areas, chambers of experimentation, laboratories of creation.

WISH N.° 3

Create classrooms as aerial and multilevel labyrinths, as temples, yoga spaces, ramps, or tracks, as scenes. However the participants want to imagine it.

WISH N.° 4

Shaping learning spaces as intimate places of introspection, sometimes silent, sometimes noisy, sometimes just contemplation.

WISH N.° 5

Make the experience of eating into a space for learning and creation.

WISH N.° 6

Transform the art fair into a premise of creation, disobedience, questioning, anti-collecting or intangible collection, exchanges, or "PQRSFO" (petitions, complaints, reclaims, solutions, compliments, and other).

WISH N.° 7

Frame infinity in architectural spaces of ephemeral character.

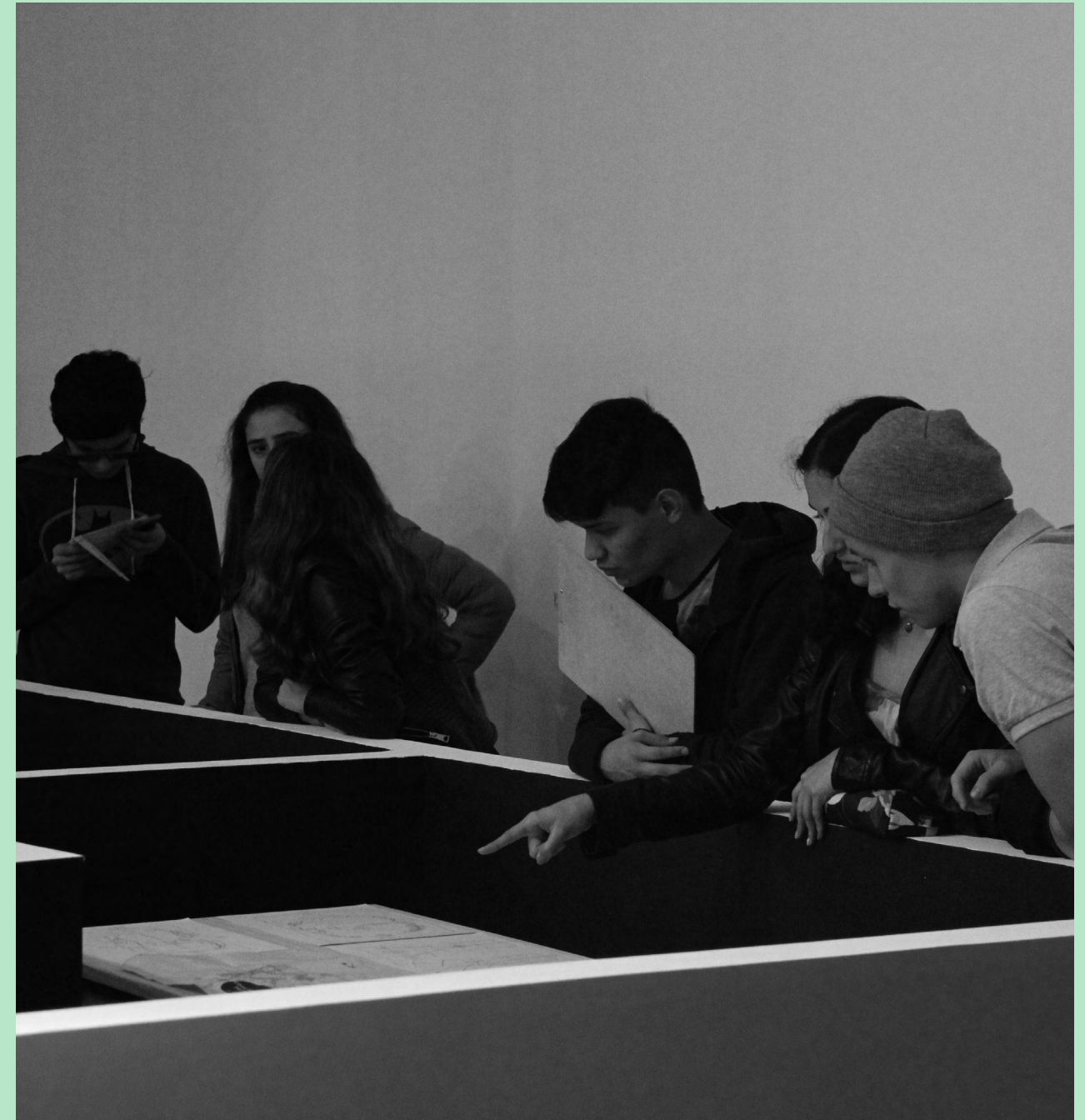
WISH N.° 8

Make of any space an indefinite, ambiguous, and mutable place.

WISH N.° 9

Liberate the space with the body / liberate the body through the space.

Tatiana Benavides





HOMONYMS OF A MEDIATION GATHERING

Signs of a baptism without verification

Por Yuly Riaño Cárdenas

Someone asked me in one of the gatherings if our name is because of the television program. At that moment, confused, I said no, but I didn't know what it referred to. The other day, I remembered the experience of clicking through the channels when I came face to face with our homonym on national television, a series of episodes that explore what defines us as Colombians. The truth was I did not see beyond the name on the screen because it was a short commercial.

I was curious to know if there were other homonyms on the internet. When typing in the search engine, there were a few more: a Chilean television program about unexplained paranormal events, a digital agency in Bogotá, and a virtual mag-

azine of a foundation in Spain. When we thought about baptizing ourselves with the name, we did not verify the number of homonyms. It never occurred to us. For the moment, the name made sense for what we wanted to start, and, clearly, we identified what it meant.

Each time it's more apparent that to present, name, or rename is a labor of care and attention.



Who wants to brag about who they are or what they have done? Or, who hopes to sound pretentious when listing the projects they’ve done? We all want to be recognized and, hopefully, for our accomplishments, without sounding arrogant.

Soy (I am)

Eres (You are)

Es (Is)

Somos (We are)

Sois (You are)

Son (They are)

First person of the plural (nosotros), present tense, indicative mood of the verb to be, anticipated by a thus and an exclamation of surprise: ¡Así somos! (This is us!).

¡Así somos! (This is us!) is a mediation gathering and a collective wish between the Museum of Contemporary Art (MAC) and NC-arte. Collaboration is the pretext to create projects that benefit museum educators, mediators, and the public. Since its first version in 2017, this gathering has generated a space for dialogue and exchange between differ-

ent educational, cultural, and museum institutions interested in education and cultural mediation.

With the aim of creating long-term interinstitutional communication, for the benefit of the public and colleagues of the field, ¡Así somos! (This is us!) traces a map of the cultural mediation sector in Colombia as a tool to reveal and examine the education departments’ roles and methodologies. Therefore, comprehend the different functions of those who compose the work teams.



Apprentices of voices and ideas

Four concepts were recurrent in the collective dialogues and gave the name to “¡Así somos 4! Autocuidado, colectividades, redes y didácticas.” (This is us 4! Self-care, collectivities, networks and didactics). These words translated into questions that likewise marked the two moments of the session. The beginning of the morning with the *Encuentro de mediación* (Mediation gathering), and in the afternoon culminated with the *Laboratorio de materiales didácticos* (Laboratory of didactic materials) in collaboration with the Programa de Fortalecimiento de Museos¹. That day the host was The Museum of Contemporary Art of Bogotá (MAC). They welcomed us with warm coffee and cookies as an appetizer to emphasize the mediator’s self-care and “challenge us to know the MAC,” name of the rap that the education team rapped for us, highlighting the networks that the museum has established with neighbors, volunteers, visitors, and artists. Self-care made us apprentices of a voice workshop where we projected and modulated our voices with simple tools such as popsicle sticks and straws.

Decentralizing the gathering will always be an interest, but you have to build networks with different actors for this to occur. Therefore, the space arranged for us to connect through a video call with two regional museums. After some communication failures, we got to know them and learn a little more about their developing programs. Thus, the afternoon ended with a fair of experiences, situating the stage, and highlighting the didactic material of museums and spaces participating. Together we shared strategies that we have designed and used to create relationships with the city and national public.

Without further ado, we closed the session working in several tables to analyze and recollect the lessons learned in practice and formulate them as tips or recommendations for the network to consider when designing materials, routes, or experiences in the space.

1. El Programa de Fortalecimiento de Museos arises as a program whose purpose is to implement the National Museum Policy in the country and act as a catalyst for the demands of the museum community based on the challenges presented by the development of museums today. <http://www.museoscolombianos.gov.co/Paginas/default.aspx>.



With the sensation that time was too short

After each encounter, we end with the sensation that time was too short, that there were many things left to say, and that we should not miss anything in the next one. Perhaps it was with this impression that *“¡Así Somos 5! Educación en un proyecto curatorial, inclusión y copia como metodología de trabajo”* (This is Us 5! Education in a curatorial project, inclusion, and copying as a work methodology) was overflowing with ideas. To recognize the role and the contributions of education teams in curatorial projects, think about the public with disabilities and of “complex mediations” as opportunities to create creative and significant experiences. These were enough excuses to learn about 80 years of shared stories from the Gold Museum, to question what we assume as “complex audiences,” since, what makes us think they are complex or not? And consequently, invent a strategy, a material, or a project with the idea of inclusion.

Copying could be considered inappropriate, but the copy could reveal from where our practices come from; we do it consciously or unconsciously. The invitation by the Museo de Arte Miguel Urrutia to each institution consisted of thinking of a project or methodology that you would like to copy and share from another museum so that others can copy it. The group presented ideas that have already been or expected to be replicated.

As a form of self-critique, it’s important to mention that we have revised some methodologies and dialogue formats in the last encounters. The challenge for the next *¡Así somos!* (This is us!) will be affirming ourselves as a point of reference and reciprocity between museum educators, cultural medi-

ators, and people interested in these fields. Furthermore, to assume our work field as an opportunity for cultural and educational actions, and as a practice that self-promotes critical thinking in the public and those in the interior of institutions. New encounters with other networks will proceed, workshops in the city, and links between institutions to generate projects. We are aware that this journey has opened roads and shifted perspectives on collaborative work; we want to believe that. We look forward to the new year, eager to share the memories of these encounters and with the feeling that the time is a little longer.



TRAINING LABORATORY OF NEW COLLECTORS

From the Field Trip to the Virtual Lecture

When presenting the proposal for a grant of the Ministry of Culture that requested to carry out a training process for new collectors, we never imagined that we would end up conducting it within the four walls of our homes. During the construction of the proposal, we researched the possibilities of fulfilling in different cities a *Laboratorio de formación de nuevos coleccionistas* (Training laboratory of new collectors). Initially, we chose Cali and Medellín. At the end of April 2020 and given the circumstances of confinement and social distancing, we were obliged to adapt to the digital for-

mats of video conferencing to carry out what would have transported us geographically.

What should've happened in two trips, one to Medellín and the other to Cali, to conduct talks, workshops, and tours of local galleries accompanied by speakers and guests, ended up happening on a virtual meeting platform the week of April 20 to 23.

Before these bizarre circumstances occurred and as part of the laboratory's contextualization, we made pre-produc-

tion trips to Cali and Medellín. Based on fieldwork, when coming in contact with the local artistic environment, we adapted and adjusted our initial ideas to the sector's needs, shaping the program of each city. Thus, we constituted a group of institutions and individuals that we thought of at the moment of designing the program. During this process, we always assumed that collecting happened thanks to the interactions between spaces and physical artworks; furthermore, the desire to collect was generated in close contact with individuals who share a series of likes and interests.

Two weeks prior to the first event programmed in Cali, COVID-19 arrived in Colombia, modifying routines and ways of gathering. Given the need to continue the laboratory, we turned the workshop's format into interactive virtual talks through a digital meeting platform. We thought of questions for the participants to answer about the content shared and interacting with the participants through open chats in each meeting.

For Medellín, we carried out a lecture on April 20 and 21: *Introducción al mercado del arte y al coleccionismo* (Introduction to the art market and collecting) by Charlotte Pieri. Furthermore, a lecture between the gallerist Manuela Velásquez, the collector Guillermo Oliveros and Charlotte Pieri. For Cali

on April 22 and 23, we proposed the talk *Arte contemporáneo en perspectiva* (Contemporary art in perspective) directed by Conrado Uribe, and, once again, we invited Charlotte Pieri to introduce notions of the art market and collecting.

The change was radical, but the results were beyond our expectations for various reasons: the number of participants that assisted the lectures, the level of participation and interest when formulating questions and sharing comments, and lastly, the people's flexibility adapting to these new formats of gathering. Although we sometimes think that "this situation" is temporary, the truth is that there are formats for transmitting knowledge that facilitate events to occur without having to face the vicissitudes of the city or geographical barriers.

A digital publication gathered the laboratory's experience, as a memory, sharing the guests' texts and the videos of the talks offered, plus a collection of opinions and questions from the public. It represents the voice of artists, gallerists, curators, and collectors to continue fostering the debate nationally. More than answers, what this process has shown are the questions that surge to continue and nurture training initiatives of this type.

Link to the publication: <http://nc-arte.com/laboratorio-de-formacion-de-nuevos-coleccionistas/>

Los invitamos a visitar el nuevo sitio web donde hemos
compilado un extenso archivo con textos, imágenes y videos
del recorrido en la memoria de NC-arte.

WWW.NC-ARTE.ORG

We invite you to visit the new website where we have
compiled an extensive archive with texts, images, and videos
of NC-arte's journey.