



bienal

internacional de arte

siart

Bolivia 2007

q u i n t a v e r s i ó n

bienal

internacional de **arte**



siart
B o l i v i a 2007

q u i n t a v e r s i ó n

EDICIÓN

BIENAL SIART BOLIVIA 2007

Norma Campos Vera

Unión Latina - Bolivia

COORDINACIÓN EDITORIAL

Denisse Aguilar Ariñez

FOTOGRAFÍA

Antonio Suarez

Danilo Barragán Rocha

APOYO FOTOGRÁFICO

Carlos Contente

Artistas Participantes

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Fátima Gutiérrez

IMPRESIÓN

Artes Gráficas Sagitario

DEPÓSITO LEGAL

4 - 1 - 2839 - 08

La Paz - Bolivia

COMITÉ DE HONOR

Pablo Groux
VICEMINISTRO DE DESARROLLO DE CULTURAS

Juan del Granado
H. ALCALDE MUNICIPAL DE LA PAZ

Walter Gómez
OFICIAL MAYOR DE CULTURAS DE LA PAZ

Bernardino Osio
SECRETARIO GENERAL DE UNIÓN LATINA

François Zumbiehl
Martha Prieto
DIRECCIÓN DE CULTURA - UNIÓN LATINA

ORGANIZACIÓN

Norma Campos Vera
DIRECCIÓN GENERAL DE LA BIENAL
REPRESENTANTE UNIÓN LATINA - BOLIVIA

CURADURÍA

Ramiro Garavito. CURADOR GENERAL
Pilar Contreras. CURADOR ADJUNTO

COORDINACIÓN DE LA BIENAL

Denisse Aguilar Ariñez

COMITÉ ASESOR

Teresa V. de Aneiva
José Bedoya S.

Jaime Vargas Delos
Marcelo Araúz

CO-ORGANIZACIÓN

Walter Gómez
Daniel Rico
OFICIALÍA MAYOR DE CULTURAS

Michela Pentimalli
ESPACIO SIMÓN I. PATIÑO

GRAN PATROCINADOR

EMBAJADA REAL DE LOS PAÍSES BAJOS

Martin de la Bey
Embajador

Harmen van Dijk
Agregado Cultural

Birgit Ellefsen
Asuntos Culturales

PREMIOS CONCURSO INTERNACIONAL SIART 2007

GRAN PREMIO HOLANDA
Embajada Real de los Países Bajos
Martin de la Bey

PREMIO UNIÓN LATINA
François Zumbiehl - Norma Campos

PREMIO CAPITAL IBEROAMERICANA DE LA CULTURA
Gobierno Municipal de La Paz
Walter Gómez. Oficial Mayor de Culturas

PREMIO PRODEM FFP
Eduardo Bazoberry. Gerente General

PREMIOS CONCURSO NACIONAL ARTE JOVEN

PREMIO ALEMANIA
Erich Riedler. Embajador
Mathias Müller. Agregado Cultural

PREMIO ITALIA
Silvio Mignano. Embajador

AUSPICIOS

Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación
COSUDE
Marco Rossi - Carlos Caraffa

GRAFTEC
Jaime Vargas D. Gerente General

MULTIVISIÓN
Rodrigo Aliaga. Gerente Mercadeo

EXPOSICIONES INTERNACIONALES DE HONOR

EMBAJADA DE BRASIL
Federico Cezar de Araujo. Embajador
Patricia Cortes Barbosa. Agregada Cultural
Viviana Rodríguez. Asistente Cultural

EMBAJADA DEL ECUADOR
Leonardo Carrión. Embajador
Fabián Paliz Dávila. Agregado Cultural

EMBAJADA DE ESPAÑA
Francisco Montalbán. Embajador
Javier Martín - María Azorín. Asuntos Culturales

EMBAJADA DE ITALIA
Silvio Mignano. Embajador

EMBAJADA DE MÉXICO
Roberta Lajous Vargas. Embajadora
Christopher Schubert. Agregado Cultural

EMBAJADA DEL PERÚ
Fernando Rojas Samanez. Embajador
Jorge Wurst. Agregado Cultural

GOTEHE INSTITUT
Sigrid Savelsberg. Directora

MUSEOS Y GALERÍAS

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE
Ramiro Molina - Fredy Taboada

MUSEO NACIONAL DE ARTE
Valeria Paz - José Bedoya

MUSEOS MUNICIPALES
Wara Cajías

MUSEO TAMBO QUIRQUINCHO
María Teresa Rojas

ALIANZA FRANCESA
Bertrand Dufieux. Director
Marie Prieto. Encargada Cultural

CASA DE LA CULTURA
Sonia Valverde

ARTESPACIO CAF
José Carreras, Alfredo La Placa,
Cecilia Lampo, Jorge Rodriguez

CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS
Rosana Siqueira

COLABORACIÓN

CONSULADO GENERAL DE CHILE
Roberto Ibarra. Cónsul General
Alejandro Manríquez. Agregado Cultural

JURADO INTERNACIONAL

Marco Tonelli / ITALIA
Iván de la Torre Amerighi / ESPAÑA
Ricardo Arcos Palma / COLOMBIA
Francisco Brugnolli / CHILE
Pedro Querejazu / BOLIVIA

COMITÉ PRESELECCIÓN

Ramiro Garavito
Pedro Querejazu
Michela Pentimalli
Valeria Paz
José Bedoya

APOYO

Javier Chávez
Raphael Ramírez
Fátima Gutiérrez
Lidia Cuevas
Rosio Chacón
Miguel Aranda

AGRADECIMIENTOS

Esperanza Téllez. Conservatorio Nacional de Música
Mario Castro. Radio Cristal
Mabel Franco. La Razón
Jorge Soruco. La Razón
Martín Zelaya. La Prensa
Armando Gutiérrez. El Diario
Andrés Zaratti - Fernando Lozada
Arley Villegas - Paula Valdéz
Julio Loayza

La *Bienal Internacional de Arte SIART*, fue creada el año 1999 inicialmente como Salón Internacional de Arte, y es a partir del año 2005 que toma el nuevo rumbo a Bienal de Arte.

En estos años, ha logrado constituirse en el espacio de mayor significación en Bolivia para el desarrollo de la creación artística contemporánea. Sus diferentes ámbitos han incluido los Concursos Internacionales, Exposiciones Internacionales con invitados de honor, exposiciones de homenaje a importantes artistas que han coadyuvado al desarrollo de las artes visuales en Bolivia, al Concurso Nacional Arte Joven, que ha generado un impulso fresco y pleno de vitalidad en la expresión visual de la última década, así como los diferentes eventos académicos y las publicaciones logradas, hacen que esta actividad se convierta en un punto de encuentro e integración a través de las expresiones creativas, donde artistas de Bolivia y de diferentes países, tanto de Europa como de América son los protagonistas principales.

La presente versión ha sido impulsada desde Unión Latina con el apoyo del Gobierno Municipal de La Paz, el Viceministerio de Desarrollo de Culturas y del Espacio Simón I. Patiño. La propuesta expositiva ha sido a partir del texto curatorial de Ramiro Garavito, *Heterotopía*.

Heterotopía, un desafío lanzado a los creadores contemporáneos para develar esos espacios en que lo diferente se hace presente en lo cotidiano, ganando una dinámica propia y marcando territorios y límites subjetivos, que conviven en nuestras realidades urbanas, generando una reflexión importante y un impulso creativo, que permitió la exhibición de obras en espacios públicos, galerías y museos de la ciudad de La Paz, del 18 de octubre al 16 de noviembre de 2007.

Además del mes de intensa actividad, concluida la Bienal en La Paz y gracias al Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño, se ha expuesto una selección de obras incluyendo las premiadas, en la ciudad de Cochabamba, a fin de ampliar el campo de exhibición de la Bienal.

Esta importante actividad sería imposible realizarla sin el apoyo y participación de instituciones, por ello, queremos agradecer el patrocinio y la valiosa colaboración de la Embajada Real de los Países Bajos, del Embajador Martin de la Bey, de Harmen van Dijk y de Birgit Ellefsen. Nuestro agradecimiento al Espacio Simón I. Patiño, al Gobierno Municipal de La Paz. A la Embajada de Alemania y a la Embajada de Italia por los Premios otorgados en el Concurso Nacional de Arte Joven y la presencia de artistas de cada uno de estos países. De igual manera nuestro

reconocimiento a las Embajadas de España, de México, de Brasil, del Ecuador, del Perú, al Consulado General de Chile, al Goethe Institut, a la Agencia Suiza para el Desarrollo y Cooperación COSUDE. A Graftec a través de Jaime Vargas nuestro sincero agradecimiento por ser parte de esta actividad desde hace años. Agradecer también a Prodem por otorgar un Premio en el Concurso Internacional. Gracias también a Multivisión, a la Alianza Francesa, al Museo Nacional de Etnografía y Folklore, al Museo Nacional de Arte, a los Museos Municipales, a la Casa de la Cultura, al Artespacio CAF y al Centro de Estudios Brasileños, por el apoyo brindado a este proyecto cultural.

Nos queda seguir trabajando en la línea del fomento a la creación y difusión de la expresión artística, pese a las dificultades que conlleva el desarrollo de acciones culturales como es la Bienal Siart.

Organización de la V Bienal Internacional de Arte
Siart, Bolivia 2007
Norma Campos Vera

Lo mismo que un proyecto artístico, la *Bienal Siart* es una propuesta que implica una reflexión y una acción donde lo colectivo es un agregado efervescente que complejiza las naturales preocupaciones conceptuales y administrativas propias de su realización.

Pero además, la Bienal tiene la virtud de generar alianzas e instancias artísticas con otros espacios culturales y diversas entidades, creando un momento de máxima intensidad en las relaciones normalmente atenuadas entre el arte y la ciudad.

Esta gran *movilización* cultural que se realiza cada dos años desde su primera versión en 1999, no habría podido sobrevivir si en su concepción y realización organizativa no habría un espíritu abierto y heroico de experimentación y riesgo que desafiara toda clase de dificultades.

Todas estas características, si bien no expresan el significado último de la bienal como proyecto y tampoco manifiestan sus principios fundamentales, son sin embargo, ese *corpus* vital que construye un aspecto importante de su identidad, aquello que precisamente posibilita la afirmación de su sentido. De hecho, esto ha materializado, durante las cinco versiones, un gran ámbito de reflexiones y actividades simbólicas que han indagado, dragado y removido la superficie reiterativa de la realidad. Queda por determinar el significado de este desmontaje epistemológico en nuestra sociedad.

Por el momento, y sin pretender armar la historia de la Bienal, creo necesario señalar las instancias sobre las que se hizo posible un itinerario de ocho años. Es una manera de llegar a comprender lo que fue la V Bienal.

La primera Bienal de 1999 abrió un gran espacio de encuentro caracterizado por la amplitud y diversidad de manifestaciones artísticas nacionales e internacionales, lo que hizo posible la visibilidad inédita de lenguajes artísticos contemporáneos que hasta entonces no se exhibían sino en el exterior o en ámbitos locales muy restringidos. La intención de la organización de integrar una diversidad amplia de propuestas artísticas que incluían obras de carácter tradicional, condujo a una valoración cuantitativa del evento. Aún cuando el conjunto de las obras mostraron un predominio de los medios tradicionales como la pintura, la Bienal mostró el estado de las cosas en el mundo del arte boliviano, confrontado con obras del exterior.

La segunda Bienal se concentró en consolidar el carácter integrador de amplitud y diversidad que se había propuesto la primera, de hecho, la cantidad de artistas participantes seleccionados

llegó a casi 150, superando a la primera en algo mas de treinta. Sin embargo, hay que mencionar que en esta edición, las obras premiadas en el concurso internacional, marcaron un importante indicio cualitativo del sentido que la Bienal pretendería mas tarde.

La tercera Bienal hizo una lectura lúcida de su desarrollo progresivo y por primera vez incorporó en la museografía del evento una consultoría curatorial que asumió la necesidad de establecer nuevas relaciones y parámetros de exhibición, más cercanas y enriquecedoras, entre el espectador tradicional y esos nuevos lenguajes que tendían a crecer no solo en número, sino también en calidad. En conjunto la Bienal mostró casi 250 piezas seleccionadas, lo cual significó para la organización un record positivo dentro de sus propósitos iniciales. Mas allá de estos importantes logros, se podía percibir en el numeroso y heterogéneo conjunto de las obras la necesidad de nuevos criterios que centraran su atención en los aspectos cualitativos, lo cual, por cierto, solo podía ser posible si había una reestructuración conceptual en los objetivos últimos de la Bienal.

La cuarta Bienal hizo posible precisamente eso, aunque *avant la lettre*, es decir sin un discurso previo que hiciera una declaración de principios y objetivos, lo que hubiera supuesto plantearse la naturaleza del evidente avance de la producción objetual en nuestro país en desmedro de la pintura, sin que eso signifique estimular o detener ese avance. De todos modos la Bienal hizo lo que su propio desarrollo le indicaba en términos de progreso; eso fue suficiente para fortalecer su creciente prestigio.

La incorporación de una curaduría general, capaz de sintonizar el sentido de ese desarrollo, posibilitó en esta cuarta Bienal una relación orgánica entre las partes con el todo; museología, museografía, imagen institucional del evento, diseño del catalogo, composición del jurado, etc. se articularon por primera vez a partir de una orientación contemporánea del arte y un concepto rector curatorial concebido en el análisis del contexto cultural en el que tenía su lugar natural la bienal. En consecuencia, el concepto de *Latidos Urbanos* propuesto a los artistas significó además poner de relieve el carácter reflexivo del arte, una de las especificidades más importantes del arte contemporáneo.

La curaduría y el jurado tuvieron la capacidad conceptual para que los criterios de valoración cualitativa de las obras fueran esta vez mas importantes que la cantidad; de casi trescientos concursantes fueron seleccionados alrededor de cincuenta: la Bienal comenzaba a crecer en un sentido cualitativo. El resultado de todo esto puede sintetizarse en la obras ganadoras: desde el gran premio hasta los premios en arte joven exhibieron una poética transformadora y renovada que desplazaba los ámbitos tradicionales de la forma y el concepto, recuperando el sentido reflexivo y revelador que tiene el arte desde Marcel Duchamps.

La quinta Bienal mantuvo el mismo esquema de la cuarta Bienal, consolidando así su convicción de fomentar del arte contemporáneo en el país. Comprometida con esta voluntad integral, la nueva curaduría definió el sentido del desarrollo del proyecto *Bienal Siart* y decidió fortalecer un aspecto que dentro del arte contemporáneo es clave para entender el carácter de sus contenidos y sus diferencias con el sistema tradicional del arte clásico: la indagación reflexiva

en el mismo proceso creador del artista. Para ello propuso como matriz de reflexión el concepto de heterotopía, el cual, mas que una idea filosófica alrededor del cual los artistas debían trabajar, era una estrategia instrumental que le permitía a los artistas convocados instalarse de una vez en el centro de dislocación y redefinición de la realidad. Esto supuso para algunos artistas, sobre todo los nacionales, una reconsideración de la especificidad de su actividad. El riesgo de plantear una actitud artística reflexiva en un medio donde se sobrevalora aún el oficio y el saber-hacer académico era evidente, sin embargo, los que se sintieron convocados llegaron a sumar casi trescientos artistas, la misma proporción que en la Bienal anterior; de ellos se seleccionaron sesenta y tres artistas, por cierto, una cantidad que define y reafirma la convicción de fortalecer cualitativamente la Bienal.

En cuanto a las obras, estas mostraron la creciente emergencia de la imagen artística construida por la fotografía; la consolidación de la producción objetual; y los indicios de una recuperación pictórica sobre la base de una practica crítica.

Creo que hemos llegado a una etapa de madurez en el desarrollo de la Bienal, en la que las presentaciones como esta, debieran referirse en el futuro, mas a lo que suscita las obras exhibidas, en un sentido amplio, que a consideraciones generales o estadísticas que expliquen o justifiquen las características innovadoras de cada versión de la *Bienal Siart*.

Es cierto que hasta el momento se ha hecho lo pertinente y adecuado. Queda pendiente sin embargo, un discurso necesario y una praxis consecuente, que haga posible la incidencia de la Bienal en las condiciones de producción de las obras, en sus efectos sociales, en el contexto en el que tiene lugar, sea este nacional o regionalmente latinoamericano, sin caer en chauvinismos ni xenofobias, sino aprovechando los lenguajes internacionales del arte al servicio de los intereses locales y particulares de cada artista.

Curador General
de la V Bienal Internacional de Arte. Siart, Bolivia 2007
Ramiro Garavito

Este año se realiza la quinta versión de la *Bienal Internacional de Arte*, si bien fue presentada en 1999 como *Salón Internacional de Arte SIART*, a partir de la última versión pasó a ser Bienal para así consolidarse en el ámbito internacional. Este año el evento contará con el Concurso Internacional, el Concurso de Arte Joven, la Exposición Internacional de Honor y la Exposición de Homenaje.

La experiencia de las cuatro versiones anteriores nos motiva a seguir trabajando para que los artistas tengan la posibilidad de manifestarse a través de sus obras, en un diálogo con la ciudadanía.

PROPUESTA CURATORIAL

Ramiro Garavito, Curador General

Después de cuatro ediciones en ocho años de vida, la *Bienal Internacional de Arte, SIART*, es sin duda el evento artístico de mayor relevancia en Bolivia, no solo por que su convocatoria tiene un alcance internacional, sino, y sobre todo, por que fue la primera en sintonizar el proceso de transición que vivía la practica artística en nuestro país, para convocarla en un medio de una libertad inédita, coherente sin embargo, con el momento de inevitable entropía que vive el arte de nuestro tiempo.

Las tres primeras versiones de la Bienal, se realizaron en función de acoger lo que el arte en términos de lenguaje era capaz de hacer, más allá de lo que se quería decir con él. Al no haber un concepto que propusiera reflexionar acerca de un aspecto de la realidad, ni categorías que limitaran el alcance de su práctica, los artistas experimentaron lenguajes como paisajes que se alteran durante un viaje íntimo, no para buscar la banalidad de lo nuevo, sino para encontrar la singularidad formal que dé cuenta de sus reflexiones y sus emociones, pero también para asumir las consecuencias del status de indefinición que parece disfrutar el arte actual.

La última y cuarta versión, en cambio, hizo que en esa inseparable relación del arte con la realidad, los artistas se sintieran convocados a poner el peso de sus reflexiones en un aspecto de la realidad, es decir, la ciudad y el espacio urbano en el que viven.

HETEROTOPÍA

La propuesta curatorial de la quinta versión de la *Bienal Internacional de Arte*, en la medida en que asume la práctica artística contemporánea como una actividad cognitiva, reflexiva antes que meramente perceptual; y su obra como una forma de producción contextualmente cultural, propone a los creadores, una matriz de reflexión sobre este presente que nos concierne, a partir de la idea de heterotopía.

Heterotopía, designa ese lugar otro y real que alberga lo imaginario, al margen de lo homogéneo y de la red de relaciones que se estructuran en las ciudades contemporáneas: Heterotopía también como metáfora de lo que está por esencia fuera, sin voz, desubicado, pero ubicable, existente y liberado de las imposiciones del principio de realidad vigente.

Heterotopía es ese espacio ficticio pero existente, donde la diversidad de los ámbitos culturales, a veces incompatibles y antagonicos, se encuentran, dialogan y discuten, exhibiendo sin embargo plena coexistencia y materialidad en una inevitable atmósfera de familiaridad y extrañeza simultáneas. Heterotopía por tanto, como lugar existente de dislocamiento de los ordenamientos espaciales que regulan las relaciones cotidianas entre lo privado y lo público, la alta cultura y la cultura popular; entre el arte y la comunidad, entre lo local y lo global.

La heterotopía no es utopía porque ésta, a diferencia de aquella, es un emplazamiento sin lugar existente. La heterotopía, en cambio, designa espacios que ya existen, de lo que se trata es de develarlos, localizarlos con una mirada reflexiva, para plasmar, de un modo estético, más allá de lo anecdótico, su significado en nuestra sociedad y/o en nuestras vidas. Para ello no hay límites de categorías, medios o lenguajes artísticos, sin embargo su emplazamiento debería mencionar lo urbano.

La intención curatorial no pretende sugerir determinadas visiones utópicas de mundos posibles o imposibles, o definir pautas claras y nítidas que los artistas tendrían que seguir para no equivocarse. Lo que se busca es ofrecer espacios conceptuales apropiados para la reflexión y el proceso artístico; espacios múltiples, diversos, ambiguos, interpretables, de incertidumbre y posibilidades, donde ellos encuentren la manera y la necesidad vital de *decir* algo al respecto.

CONVOCATORIA

DE LAS FECHAS

El certamen se realizará en la ciudad de La Paz, Bolivia, del 18 de octubre al 16 de noviembre de 2007.

DE LOS PARTICIPANTES

- Podrán participar artistas bolivianos y extranjeros, sea cual fuere su residencia actual.
- Los artistas ganadores en la Bienal Internacional de Arte SIART - Bolivia 2005 no podrán participar en esta versión como concursantes.

- Podrán participar los artistas sin distinción de técnicas ni estilos, que sean capaces de realizar su propuesta artística dentro de la línea curatorial.

DE LAS PROPUESTAS

- Los participantes deben enviar para el proceso de selección, el Formulario de Aplicación y entregar la mayor información posible para la total comprensión de sus propuestas, adjuntando -lo que corresponda- fotografías, proyectos con resumen, planos detallados, medidas en centímetros y especificación de materiales, así como las necesidades técnicas para su realización y montaje. Podrán acompañar también videos, DVD's, discos compacto, diskettes u otros medios.
- Las propuestas presentadas al concurso deben ser inéditas.
- Los artistas participantes autorizan al Comité Organizador la reproducción fotográfica de todas las obras en concurso -sin costo alguno- para efectos de documentación y difusión del evento, a través de catálogos, publicaciones de prensa y material audiovisual.
- Los artistas participantes correrán con los gastos de traslado de sus trabajos, tanto de envío como de retorno a su lugar de origen, así como del montaje de obras especiales o instalaciones. Se les comunicará las empresas de courier que colaboren con el evento, con las que se tendrán costos preferenciales.

DE LOS PLAZOS Y LA RECEPCION DE OBRAS

- La recepción del formulario de aplicación con el material de ilustración fotográfico y proyectos, cierra el viernes 15 de junio de 2007. El material deberá ser remitido a: Señores Bienal Internacional de Arte SIART - Bolivia 2007. Dirección: Unión Latina - Bolivia. Edificio "San Pablo" El Prado N° 1479, Piso.5 - Of. 501. Tel/fax (591-2) 2117609. Casilla Correo 9804. La Paz - Bolivia. En el plazo de 15 días, el Comité de Selección hará conocer los proyectos y obras aceptadas al Concurso.
- Los artistas indicarán el título, técnica utilizada, fecha de ejecución y nombre del autor.
- Las obras que requieran un proceso de instalación previa, deberán ser realizadas por sus autores del 11 al 14 de octubre de 2007.
- Las obras seleccionadas para el Concurso deberán ser remitidas hasta el viernes 1 de octubre de 2007 dirigido a: Señores Bienal Internacional de Arte SIART - Bolivia 2007. Dirección: Museo Nacional de Arte. Calle Comercio esq. Socabaya, Telef. (591-2) 2408542 Tele/Fax (591-2) 2408600. La Paz - Bolivia.

DEL JURADO

Se conformará:

- a) Comité de Selección. Constituido por el Curador de la Bienal y personalidades ligadas a la actividad artística. Sus facultades serán:
 - Seleccionar las obras y proyectos presentados en las diferentes formas de expresión.
- b) Jurado Internacional de Premiación. Constituido por personalidades internacionales y nacionales ligadas a la actividad artística. Sus facultades serán:
 - Otorgar los premios establecidos
 - Otorgar menciones de honor
- El fallo del Jurado será inapelable y publicado en acta circunstanciada. Los Premios se entregarán en el acto de inauguración el día 18 de octubre de 2007.

DE LOS PREMIOS

- a) Se otorgarán los siguientes Premios:

Gran Premio Bienal SIART - Bolivia 2007. consistente en Bs. 30.000.- (Treinta mil 00/100 bolivianos).

Dos Premios Únicos consistentes en Bs. 22.000.- (veintidos mil 00/100 bolivianos) cada uno, que serán otorgados por el Jurado Calificador.

Un Premio especial “La Paz, Capital Iberoamericana de la Cultura, 2009” otorgado por la Gobierno Municipal de la ciudad de La Paz, consistente en Bs. 22.000.- (veintidos mil 00/100 bolivianos).

- b) Se otorgarán Menciones de Honor para cada una de las formas de expresión, de acuerdo a criterio del Jurado.
- c) Las obras premiadas integrarán la Colección SIART - Bolivia. El resto de las obras deberán ser recogidas en el plazo máximo de 30 días concluida la exposición. Pasado este plazo, las obras no recogidas serán subastadas para el Fondo SIART - Bolivia, sin derecho a reclamo alguno por los artistas.

DE LAS EXPOSICIONES

- Las obras seleccionadas serán expuestas a partir del 18 de octubre hasta el 16 de noviembre de 2007, en los diferentes espacios de la ciudad de La Paz, Bolivia.

Acta del Jurado Calificador Concurso Internacional Siart

En fecha 17 de octubre de 2007, en instalaciones de la Unión Latina - Bolivia de la ciudad de La Paz Bolivia, se reunió el Jurado Internacional para examinar en privado las obras preseleccionadas al Concurso Internacional SIART 2007, después de un cuidadoso estudio y debate sobre cada una de las obras, éste llegó a las siguientes conclusiones:

- 1 Otorgar el GRAN PREMIO “HOLANDA” al conjunto de la obra (*Tarjeta de identidad, Carta astral, Bitácora de llegada*) de la artista Areli Vargas Colmenares de México, por que su obra refleja el tratamiento del concepto de identidad desde una perspectiva paródica, que resulta muy adecuada frente a la pregunta que gira en torno a la idea de la vinculación ideología nación, cuestionado hoy en día frente a los fenómenos contemporáneos de la mundialización cultural.
- 2 Otorgar el PREMIO “UNION LATINA” a la obra a la obra *Memorial (summer of 2005)* de Vijai Maia Patchineelam de Brasil.
- 3 Otorgar el PREMIO “PRODEM” a la obra *Pianos* de Pontogor de Brasil.
- 4 Otorgar el PREMIO EXPECIAL “CAPITAL IBEROAMERICANA DE LA CULTURA, 2009” otorgado por el Gobierno Municipal de La Paz, a la obra *45 cartas a los Magnusson antes de la primavera* de Anabel Castro de México.

Asimismo, el JURADO CALIFICADOR decidió otorgar, las siguientes Menciones de Honor:

- 1 Al artista Bruno Miguel por la obra *Construindo Paisagens* de Brasil.
- 2 A la artista Jessica Ángel por la obra *Urbanía* de Colombia.
- 3 Al artista Roberto Unterladstaetter por la obra *Los bolivianos no entienden* de Bolivia.
- 4 Al artista Evan Abramson por la obra *Ser: encuentro entre historia y rapto* de Estados Unidos.
- 5 Al artista Osvaldo Cibils por la obra *Sergio: el mono que se dejó agarrar por Klaus Kinski* de Uruguay.

Para constancia, se firma el presente Acta en triple ejemplar.

Iván de la Torre Amerighi - España
Marco Tonelli - Italia
Francisco Brugnoli - Chile
Ricardo Arcos Palma - Colombia
Pedro Querejazu Leytón - Bolivia

Convocatoria

Concurso Nacional Arte Joven

Bienal Internacional de Arte, SIART Bolivia 2007

Uno de los ejes principales de la *Bienal Internacional SIART-Bolivia, 2007* es el Concurso Nacional Arte Joven, que se desarrolla gracias al patrocinio de diferentes Embajadas Europeas en Bolivia. Se realiza a nivel nacional y está destinado a incentivar la creación contemporánea entre los jóvenes artistas bolivianos. Se otorga un Premio que consiste en un viaje y estancia en un país de Europa.

Así también, se selecciona al representante boliviano para participar en el Concurso “Premio Unión Latina a la Creación Joven en Artes”, que participará oficialmente para optar al premio que otorga la Unión Latina a nivel de Latinoamérica y que consiste en una estancia en varios países europeos.

CONVOCATORIA

DE LAS FECHAS

- El certamen se realizará en la ciudad de La Paz, Bolivia, del 18 de octubre al 16 de noviembre de 2007.

DE LOS PARTICIPANTES

- Podrán participar artistas bolivianos entre los 18 y 30 años de edad, cumplidos antes del 1° de enero de 2007 (adjuntar fotocopia legalizada de carnet de identidad).
- El artista ganador del Concurso Arte Joven “Premio Europa” 2005 no podrá participar en esta versión.
- El concurso es abierto a todas las especialidades y formas de expresión artística.

DE LAS PROPUESTAS

- Los participantes deben enviar para el proceso de selección, el Formulario de Aplicación y entregar la mayor información posible para la total comprensión de sus propuestas, adjuntando -lo que corresponda- fotografías, proyectos con resumen, planos detallados, medidas en centímetros y especificación de materiales, así como las necesidades técnicas para su realización y montaje. Podrán acompañar también videos, DVD's, discos compacto, diskettes u otros medios.

- Las obras presentadas al concurso deben ser inéditas.
- En el caso de obras excepcionales, los artistas deberán justificar y negociar con el Curador o Comité Organizador.
- Los artistas participantes autorizan al Comité Organizador la reproducción fotográfica de todas las obras en concurso -sin costo alguno- para efectos de documentación y difusión del evento, a través de catálogos, publicaciones de prensa y material audiovisual.
- Los artistas participantes correrán con los gastos de traslado de sus trabajos, tanto de envío como de retorno.

DE LOS PLAZOS Y LA RECEPCION DE OBRAS

- La recepción del formulario de aplicación con el material de ilustración fotográfico y proyectos, cierra el viernes 15 de junio de 2007. El material deberá ser remitido a: Señores Bienal Internacional de Arte SIART - Bolivia 2007. Concurso Arte Joven. Dirección: Unión Latina - Bolivia. Edificio "San Pablo" El Prado N° 1479, Piso.5 - Of. 501. Tel/fax (591-2) 2117609. Casilla Correo 9804. La Paz - Bolivia. En el plazo de 15 días, el Comité de Selección hará conocer los proyectos y obras aceptadas al Concurso.
- Los artistas indicarán el título, técnica utilizada, fecha de ejecución y nombre del autor.
- Las obras que requieran un proceso de instalación previa, deberán ser realizadas por sus autores del 11 al 14 de octubre de 2007.
- Las obras seleccionadas para el Concurso deberán ser remitidas hasta el viernes 1 de octubre de 2007 dirigido a: Señores Bienal Internacional de Arte SIART - Bolivia 2007. Concurso Arte Joven. Dirección: Museo Nacional de Arte. Calle Comercio esq. Socabaya, Telef. (591-2) 2408542 Tele/Fax (591-2) 2408600. La Paz - Bolivia.

DEL JURADO

Se conformarán:

- a) Comité de Selección. Constituido por el Curador de la Bienal y personalidades ligadas a la actividad artística. Sus facultades serán:
 - Seleccionar las obras y proyectos presentados en las diferentes formas de expresión.
- b) Jurado Internacional de Premiación. Constituido por personalidades internacionales y nacionales ligadas a la actividad artística. Sus facultades serán:
 - Otorgar los premios establecidos
 - Otorgar menciones de honor

El fallo del Jurado será inapelable y publicado en acta circunstanciada. Los Premios se entregarán en un acto especial el día 18 de octubre de 2007.

DE LOS PREMIOS

- El jurado otorgará el Premio a la mejor obra en concurso, consistente en un diploma y una estancia en un país de Europa, a realizarse el año 2008.
- Seleccionará al artista que representará a Bolivia ante el Concurso Creación Joven en Artes, organizado por Unión Latina.
- Se otorgarán Menciones de Honor
- Las obras premiadas integrarán la Colección SIART - Bolivia. El resto de las obras deberán ser recogidas en el plazo máximo de 30 días concluida la exposición. Pasado este plazo, las obras no recogidas serán subastadas para el Fondo SIART - Bolivia, sin derecho a reclamo alguno por los artistas.

DE LAS EXPOSICIONES

- Las obras seleccionadas serán expuestas a partir del 18 de octubre hasta el 16 de noviembre de 2007, en los diferentes espacios de la ciudad de La Paz, Bolivia.

Acta del Jurado Calificador

Concurso Nacional Arte Joven

En fecha 17 de octubre de 2007, en instalaciones de la Unión Latina - Bolivia, ciudad de La Paz, se reunió el Jurado Internacional para examinar en privado las obras preseleccionadas al Concurso Nacional Arte Joven de la quinta versión de la Bienal Internacional de Arte SIART 2007. Luego de un cuidadoso estudio y debate sobre cada una de las obras, se llegó a las siguientes conclusiones:

- 1 Otorgar el PREMIO - ITALIA a la obra: *El arte al pueblo o el pueblo al arte* de Juan Pablo Calero Araoz, por el fenómeno de la transferencia apropiada de íconos culturales internacionales a situaciones locales.
- 2 Otorgar el PREMIO - ALEMANIA a la obra: *Antitesis del espacio público motorizado* de Ivette Mercado Zubieta, por el asedio de lo cotidiano y su transformación en un posible otro.
- 3 Seleccionar al Colectivo Imantata por la obra: *Número infinito*, para participar a nivel de América en representación de Bolivia en el “Premio Unión Latina a la Creación Joven en Artes”.

Además decidió otorgar las siguientes menciones a:

A la artista Alejandra Andrade, con la obra *Ñatita In, Ñatita Out*
A la artista Sandra de Berduccy, con la obra *Horizonte sin Horizonte*

Para constancia, se firma el presente Acta en triple ejemplar.

Iván de la Torre Amerighi - España
Marco Tonelli - Italia
Francisco Brugnoli - Chile
Ricardo Arcos Palma - Colombia
Pedro Querejazu Leytón - Bolivia



Concurso Internacional

BIENAL SIART BOLIVIA 2007

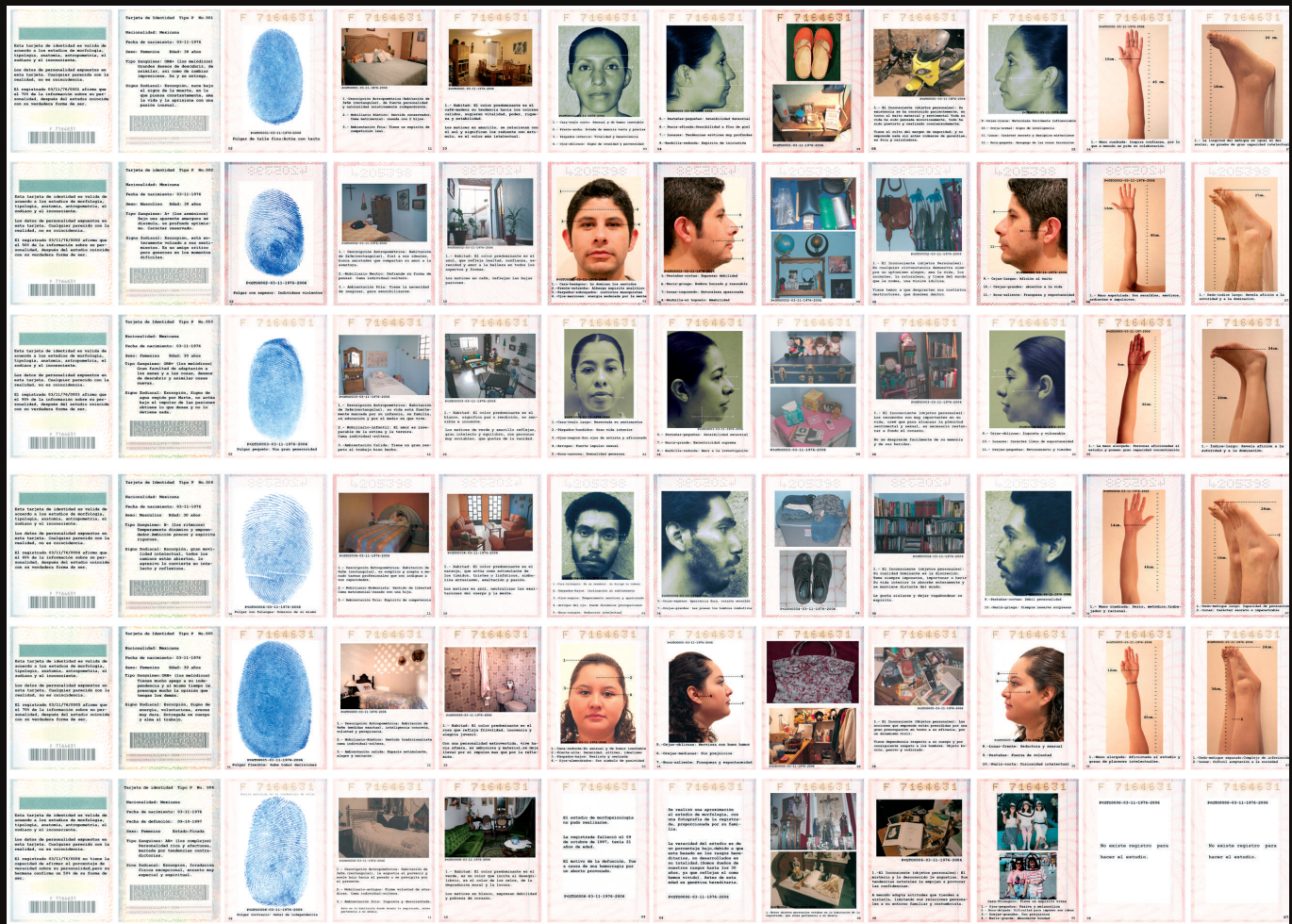
Concurso Internacional **Siart Bolivia 2007**

Uno de los ejes principales de la *quinta Bienal Internacional de Arte SIART*, ha sido el *Concurso Internacional SIART*, el mismo que es difundido a nivel nacional e internacional, en el cual se han recibido propuestas de diferentes países de América y Europa.

Heterotopía, ha sido el tema de la Bienal propuesto por la Curaduría para que los artistas investiguen sobre esta matriz de reflexión y luego puedan plasmar sus conclusiones en una obra de arte. Un reto para ellos.

Han sido varios los espacios que cobijaron las obras del *Concurso Internacional*, (museos, galerías y espacios abiertos), a fin de mostrar las propuestas seleccionadas previamente por un Comité para luego ser evaluadas por el Jurado Internacional de Selección.

Los nuevos lenguajes en la creación artística han sido la línea que ha caracterizado a este Concurso, en el que los Premios Holanda, Unión Latina, Prodem y Capital Iberoamericana de la Cultura fueron entregados a las obras que se consideraron las más representativas por expertos de diferentes países que conformaron el Jurado Internacional.



Tarjeta de identidad
Fotografía - Objeto



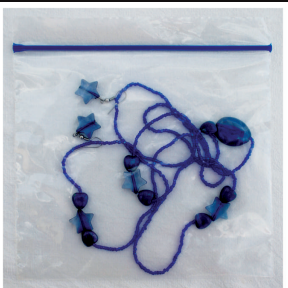
Arelí Vargas Colmenares
México



P>00001-03-11-1976-2006
Atributos: Fijas, no aceptan terminos medios, enérgicos, vitales, el tiempo no se lineal en su vida.



P>00002-03-11-1976-2006
Elemento: Fuego-apasionado, posesivo y obsesivo
Color: Rojo-sigiloso, belicoso y vengativo



P>00003-03-11-1976-2006
Regente Astral: Estrella-intuitiva, imaginativa y extrema
Piedra: amatista-psicología natural y emocional



P>00004-03-11-1976-2006
Palabra Clave: Yo desearo-envidioso e insatisfechos
Planta: Acibar-Competitivo, arrogante.



P>00005-03-11-1976-2006
Flores: Orquídea, amapola-gran poder de seducción
Animales: Escorpión, dragón-parapicaces y destructivos

1



B<0001-03-11-1976-10:35 hrs-2006-10,950 dias vividos
Lo esperado llegó en un momento inesperado, la diversión y el espíritu de aventura, era más fuerte...



B<0002-03-11-1976-16:57 hrs-2006-10,950 dias vividos
La llegada dejó por un momento a un lado las obligaciones, al día siguiente nada sería igual...



B<0003-03-11-1976-21:20 hrs-2006-10,950 dias vividos
La cotidianidad invadía la casa, la llegada transformó la rutina y todo cambió...



B<0004-03-11-1976-14:36 hrs-2006-10,950 dias vividos
No era el día de la llegada, todo estaba listo para un viaje corto, pero los siete meses fueron suficientes...



B<0005-03-11-1976-18:15 hrs-2006-10,950 dias vividos
Todo estaba listo para la llegada, sabíamos que llegaría ese día, solo esperábamos el momento...

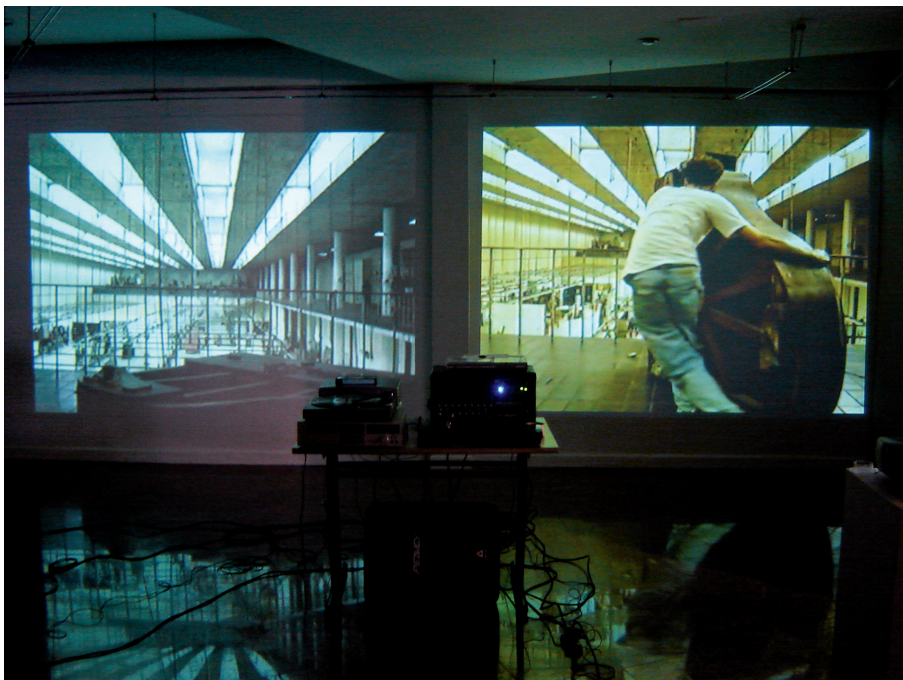
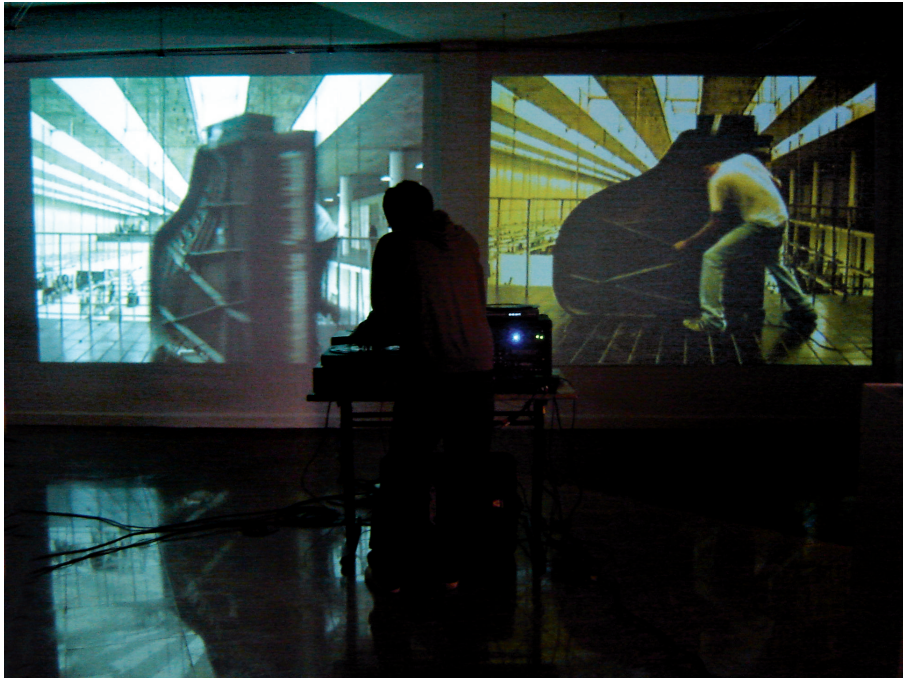
2

1. Carta astral / Fotografía
2. Bitácora de Llegada / Fotografía

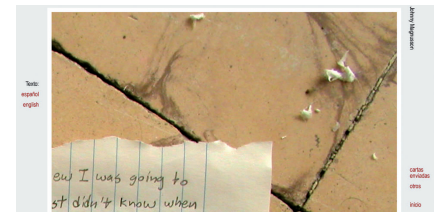
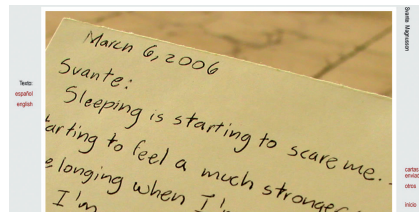
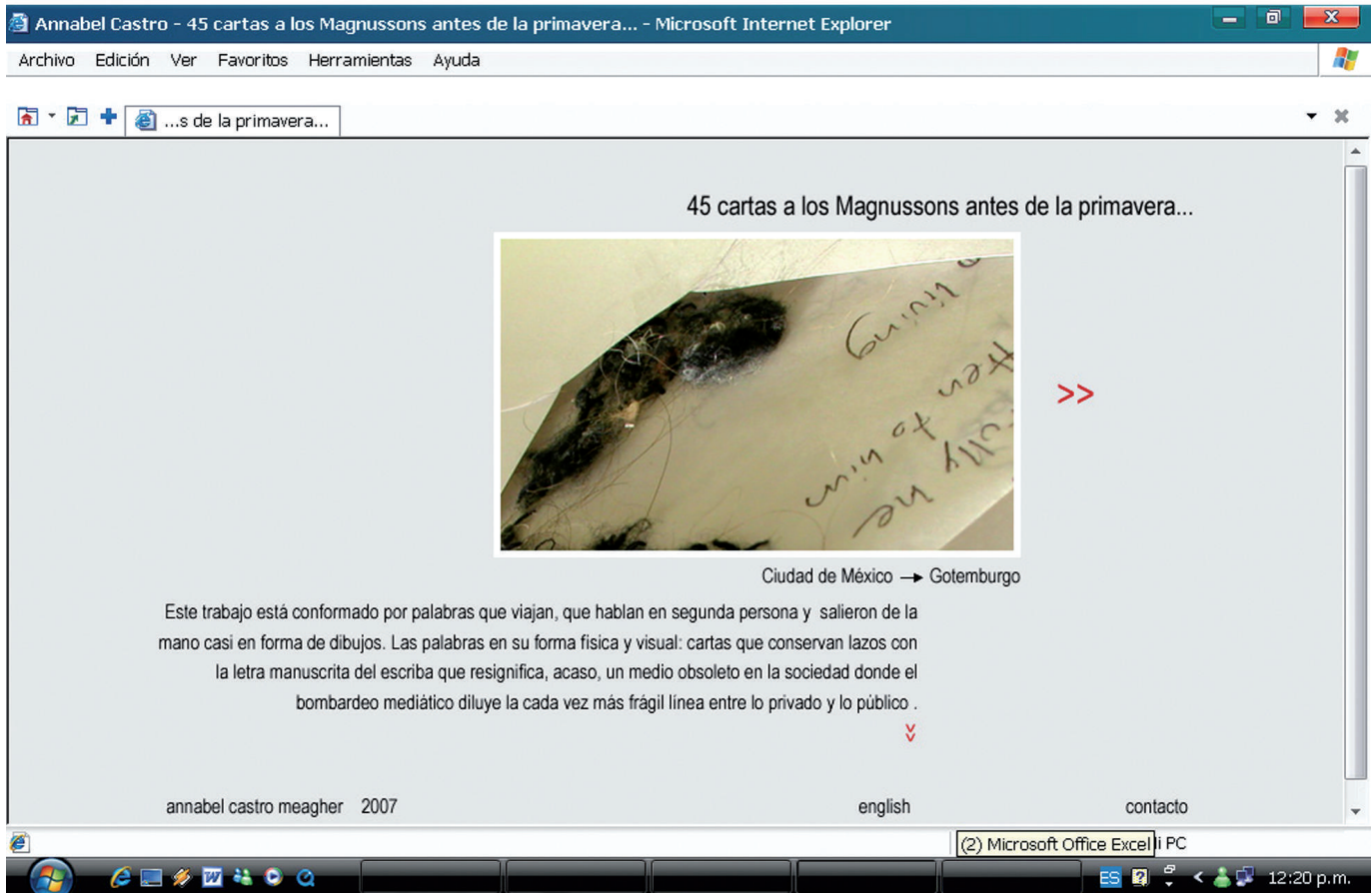


Memorial (summer 2005) / Fotografía

Pontogor
Brasil



Pianos
Video - Performance



45 cartas a los Magnusson antes de la primavera
Digital (página web)

Roberto Unterladstaetter
Bolivia



Los bolivianos no entienden
Intervención urbana



Museo Costumbrista



Museo Nacional de Etnografía y Folklore



Espacio Simón I. Patiño



Museo Tambo Quirquincho

Construyendo Paisajes
Plantación (site specific)

Jessica Ángel
Colombia



Urbana
Pintura - Intervención



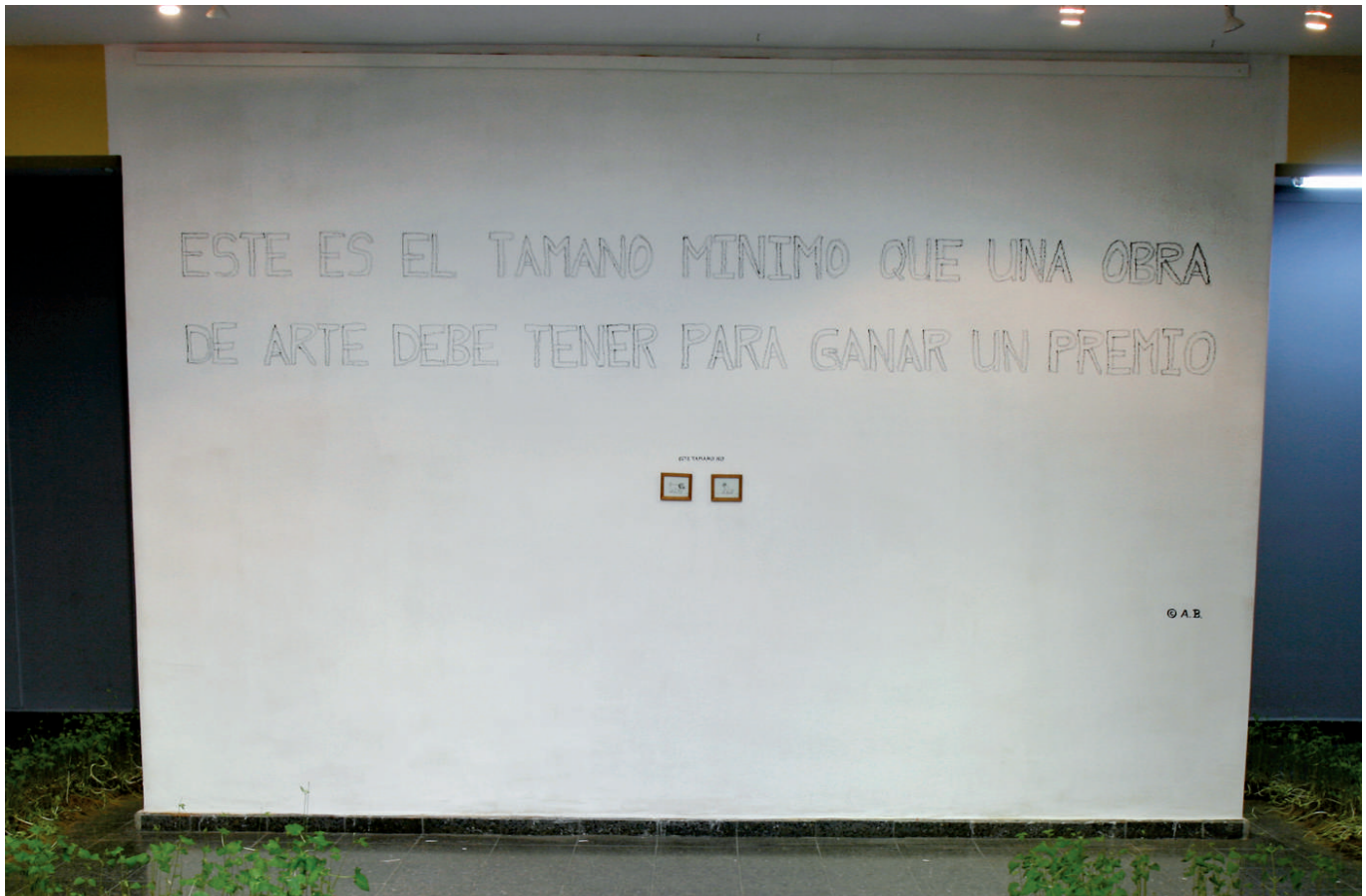
Ser: encuentro entre historia y rapto
Video - Performance



Osvaldo Cibils
Uruguay



*Sergio: el mono que se dejó
agarrar por Klaus Kinski*
Video 6' 40"



Displaced
Dibujo - Performance



Michael Bahr

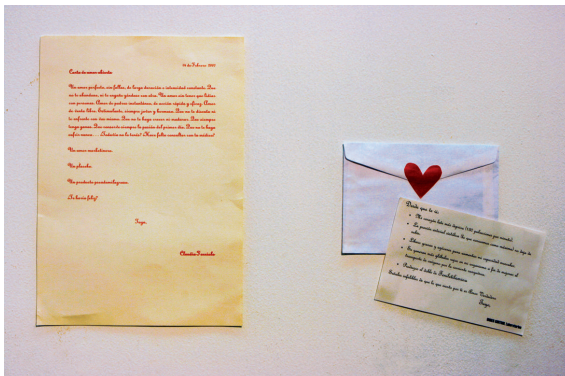
Alemania - Uruguay

Concurso Internacional

[illegible][illegible][illegible][illegible][illegible]

FRANCESCO DI SAN CARLO		LUIGI DI SAN CARLO		GIULIO DI SAN CARLO		PIRELLA GALLORO		100
1. FRANCESCO DI SAN CARLO	1994	1. LUIGI DI SAN CARLO	1994	1. GIULIO DI SAN CARLO	1994	1. PIRELLA GALLORO	1994	100
2. FRANCESCO DI SAN CARLO	1995	2. LUIGI DI SAN CARLO	1995	2. GIULIO DI SAN CARLO	1995	2. PIRELLA GALLORO	1995	101
3. FRANCESCO DI SAN CARLO	1996	3. LUIGI DI SAN CARLO	1996	3. GIULIO DI SAN CARLO	1996	3. PIRELLA GALLORO	1996	102
4. FRANCESCO DI SAN CARLO	1997	4. LUIGI DI SAN CARLO	1997	4. GIULIO DI SAN CARLO	1997	4. PIRELLA GALLORO	1997	103
5. FRANCESCO DI SAN CARLO	1998	5. LUIGI DI SAN CARLO	1998	5. GIULIO DI SAN CARLO	1998	5. PIRELLA GALLORO	1998	104
6. FRANCESCO DI SAN CARLO	1999	6. LUIGI DI SAN CARLO	1999	6. GIULIO DI SAN CARLO	1999	6. PIRELLA GALLORO	1999	105
7. FRANCESCO DI SAN CARLO	2000	7. LUIGI DI SAN CARLO	2000	7. GIULIO DI SAN CARLO	2000	7. PIRELLA GALLORO	2000	106
8. FRANCESCO DI SAN CARLO	2001	8. LUIGI DI SAN CARLO	2001	8. GIULIO DI SAN CARLO	2001	8. PIRELLA GALLORO	2001	107
9. FRANCESCO DI SAN CARLO	2002	9. LUIGI DI SAN CARLO	2002	9. GIULIO DI SAN CARLO	2002	9. PIRELLA GALLORO	2002	108
10. FRANCESCO DI SAN CARLO	2003	10. LUIGI DI SAN CARLO	2003	10. GIULIO DI SAN CARLO	2003	10. PIRELLA GALLORO	2003	109
11. FRANCESCO DI SAN CARLO	2004	11. LUIGI DI SAN CARLO	2004	11. GIULIO DI SAN CARLO	2004	11. PIRELLA GALLORO	2004	110
12. FRANCESCO DI SAN CARLO	2005	12. LUIGI DI SAN CARLO	2005	12. GIULIO DI SAN CARLO	2005	12. PIRELLA GALLORO	2005	111
13. FRANCESCO DI SAN CARLO	2006	13. LUIGI DI SAN CARLO	2006	13. GIULIO DI SAN CARLO	2006	13. PIRELLA GALLORO	2006	112
14. FRANCESCO DI SAN CARLO	2007	14. LUIGI DI SAN CARLO	2007	14. GIULIO DI SAN CARLO	2007	14. PIRELLA GALLORO	2007	113
15. FRANCESCO DI SAN CARLO	2008	15. LUIGI DI SAN CARLO	2008	15. GIULIO DI SAN CARLO	2008	15. PIRELLA GALLORO	2008	114
16. FRANCESCO DI SAN CARLO	2009	16. LUIGI DI SAN CARLO	2009	16. GIULIO DI SAN CARLO	2009	16. PIRELLA GALLORO	2009	115
17. FRANCESCO DI SAN CARLO	2010	17. LUIGI DI SAN CARLO	2010	17. GIULIO DI SAN CARLO	2010	17. PIRELLA GALLORO	2010	116
18. FRANCESCO DI SAN CARLO	2011	18. LUIGI DI SAN CARLO	2011	18. GIULIO DI SAN CARLO	2011	18. PIRELLA GALLORO	2011	117
19. FRANCESCO DI SAN CARLO	2012	19. LUIGI DI SAN CARLO	2012	19. GIULIO DI SAN CARLO	2012	19. PIRELLA GALLORO	2012	118
20. FRANCESCO DI SAN CARLO	2013	20. LUIGI DI SAN CARLO	2013	20. GIULIO DI SAN CARLO	2013	20. PIRELLA GALLORO	2013	119
21. FRANCESCO DI SAN CARLO	2014	21. LUIGI DI SAN CARLO	2014	21. GIULIO DI SAN CARLO	2014	21. PIRELLA GALLORO	2014	120
22. FRANCESCO DI SAN CARLO	2015	22. LUIGI DI SAN CARLO	2015	22. GIULIO DI SAN CARLO	2015	22. PIRELLA GALLORO	2015	121
23. FRANCESCO DI SAN CARLO	2016	23. LUIGI DI SAN CARLO	2016	23. GIULIO DI SAN CARLO	2016	23. PIRELLA GALLORO	2016	122
24. FRANCESCO DI SAN CARLO	2017	24. LUIGI DI SAN CARLO	2017	24. GIULIO DI SAN CARLO	2017	24. PIRELLA GALLORO	2017	123
25. FRANCESCO DI SAN CARLO	2018	25. LUIGI DI SAN CARLO	2018	25. GIULIO DI SAN CARLO	2018	25. PIRELLA GALLORO	2018	124
26. FRANCESCO DI SAN CARLO	2019	26. LUIGI DI SAN CARLO	2019	26. GIULIO DI SAN CARLO	2019	26. PIRELLA GALLORO	2019	125
27. FRANCESCO DI SAN CARLO	2020	27. LUIGI DI SAN CARLO	2020	27. GIULIO DI SAN CARLO	2020	27. PIRELLA GALLORO	2020	126
28. FRANCESCO DI SAN CARLO	2021	28. LUIGI DI SAN CARLO	2021	28. GIULIO DI SAN CARLO	2021	28. PIRELLA GALLORO	2021	127
29. FRANCESCO DI SAN CARLO	2022	29. LUIGI DI SAN CARLO	2022	29. GIULIO DI SAN CARLO	2022	29. PIRELLA GALLORO	2022	128
30. FRANCESCO DI SAN CARLO	2023	30. LUIGI DI SAN CARLO	2023	30. GIULIO DI SAN CARLO	2023	30. PIRELLA GALLORO	2023	129
31. FRANCESCO DI SAN CARLO	2024	31. LUIGI DI SAN CARLO	2024	31. GIULIO DI SAN CARLO	2024	31. PIRELLA GALLORO	2024	130

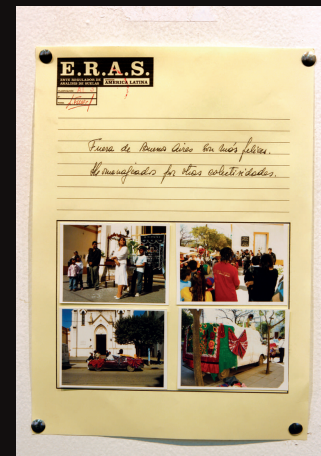
LB 880/927
Mixta



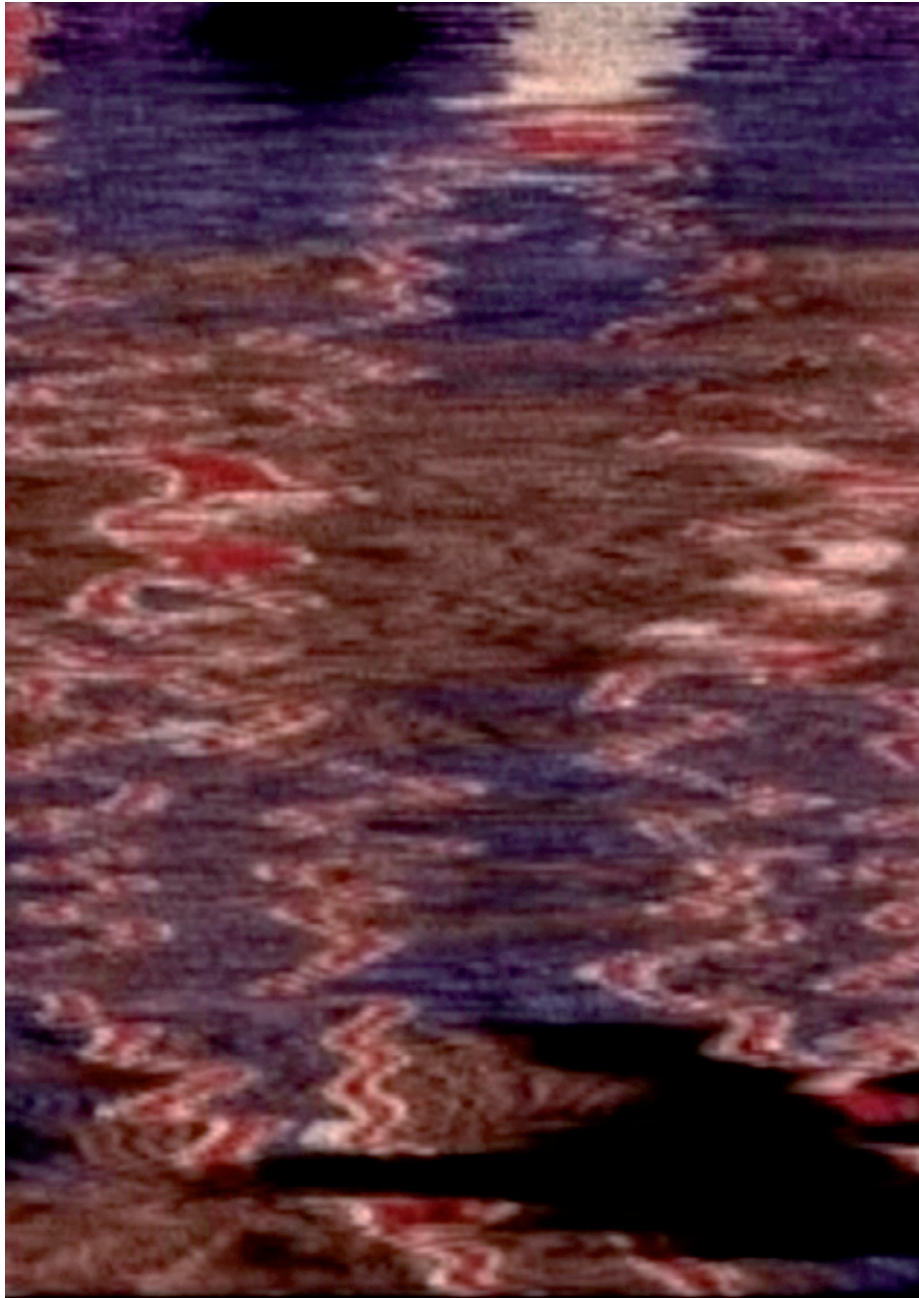
Placebo
(De la serie pastillas milagrosas)
Instalación



La mamá de Superman
Fotografía



E.R.A.S. - División América Latina
Mixta bidimensional



Agua-rodando
Video - Instalación - Fotografía

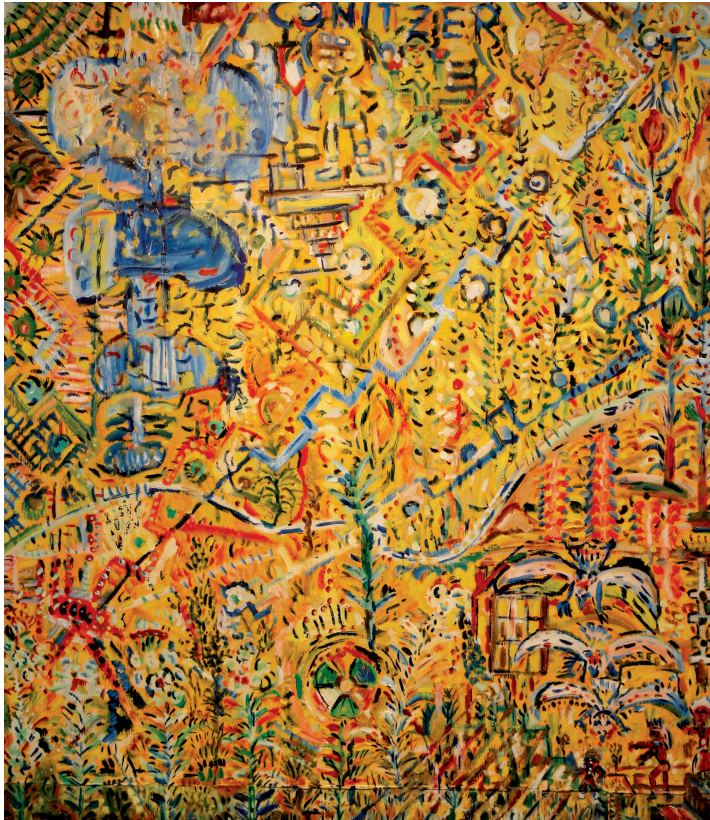


*Copa, paracaídas,
mesa de ping-pong
(De la serie
Coleccionables poética
en miniatura)*
Fotografía



Voces cotidianas
Intervención urbana

1



2



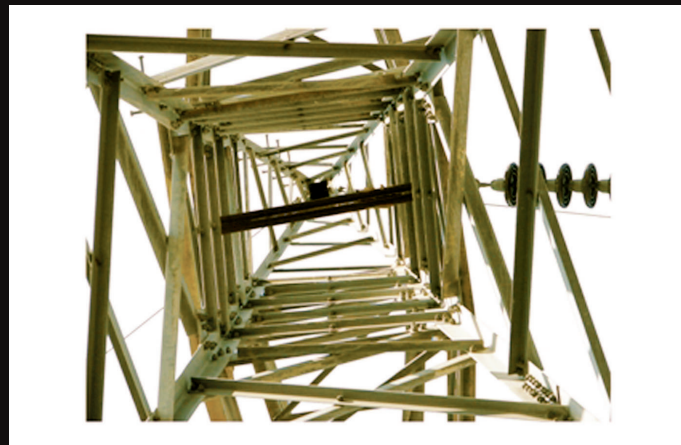
-
1. *No te acerques* / Óleo sobre madera
2. *Signo* / Óleo sobre madera



1



3



2

-
1. *Espejismo* / **Fotografía**
2. *Invertebrados* / **Fotografía**
3. *Rompecabezas* / **Fotografía**

1



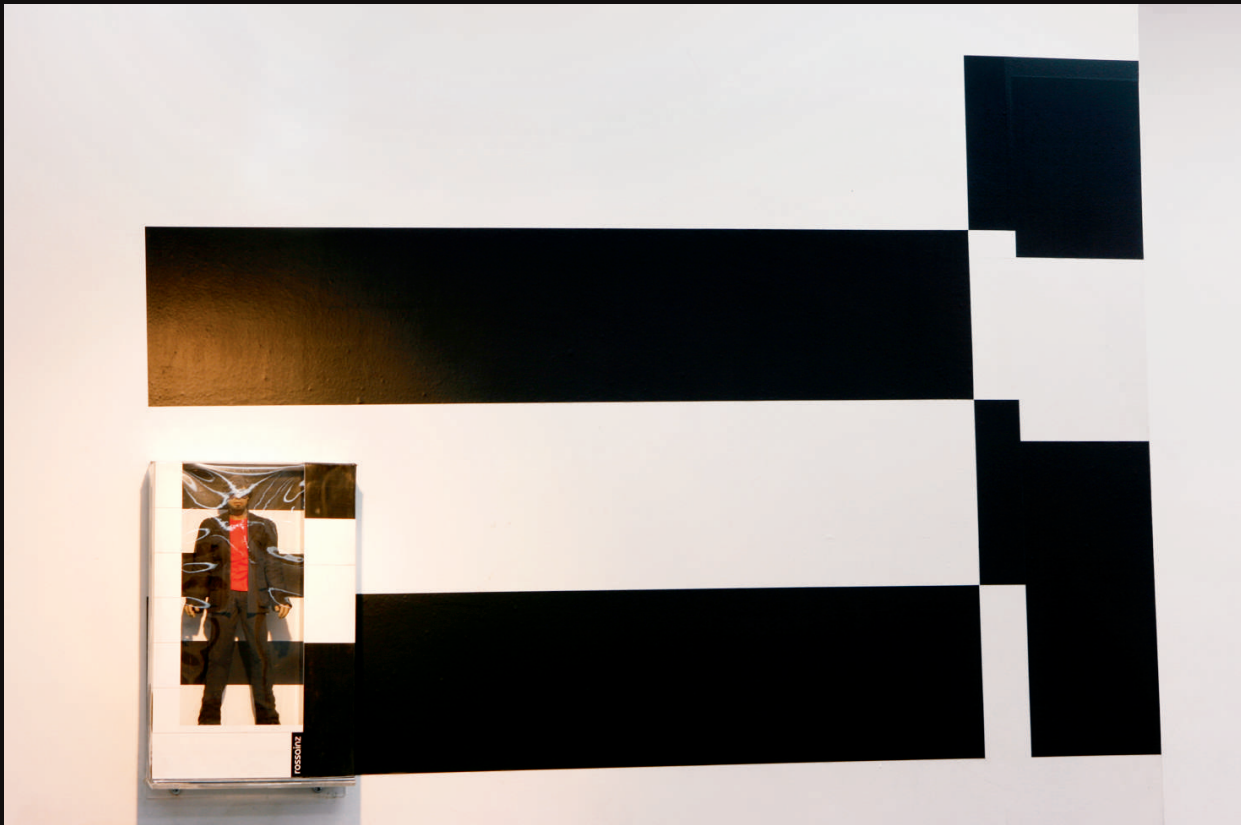
2



3



-
1. *Paraíso lejano* / **Fotografía intervenida**
 2. *Destinos* / **Fotografía intervenida**
 3. *Silencios* / **Fotografía intervenida**



Acto fallido
Instalación



Vaciador
Instalación

Eduardo Ribera (BlueBox)

Bolivia

Concurso Internacional



Hasta que la muerte nos separe
Performance



Espacios compartidos
Instalación



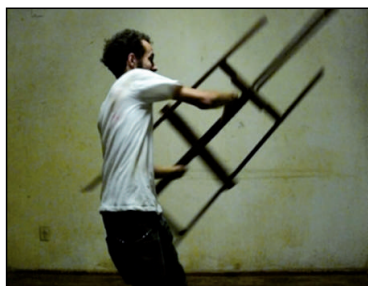
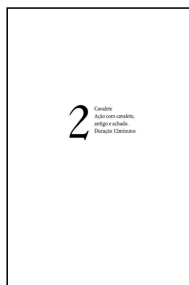
Recuperemos nuestro mar (Coreografía en traje de baño)
Video 1'46"

Interfase
Instalación urbana



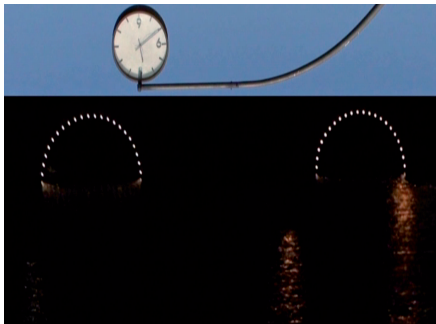


Libro 1-2
Objeto

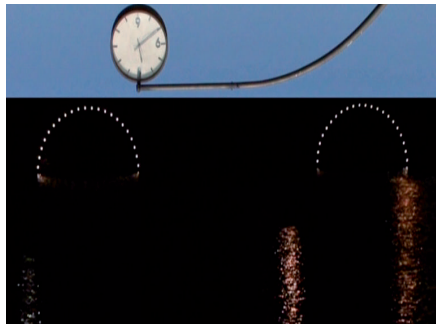




Kantuta - SP
Registro fotográfico de intervención



1



2



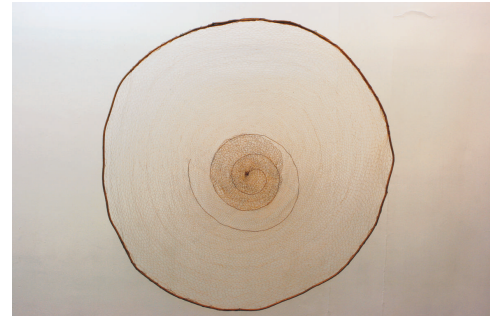
-
1. *Elapsed* / **Video 4'30"**
2. *Whisper* / **Video 4'**



1



2



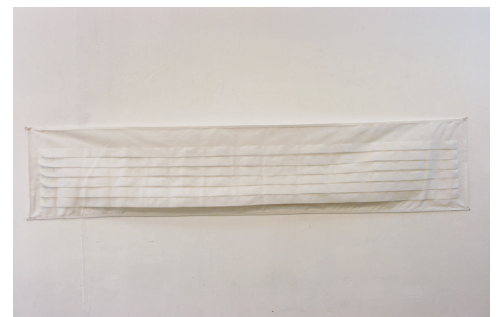
3



4

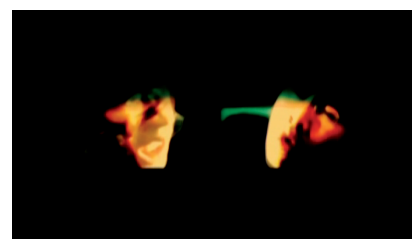
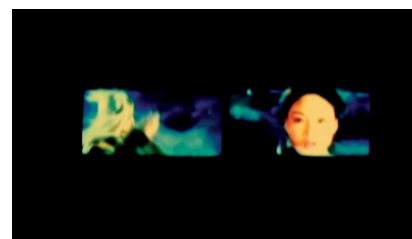
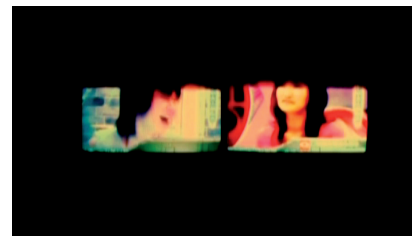
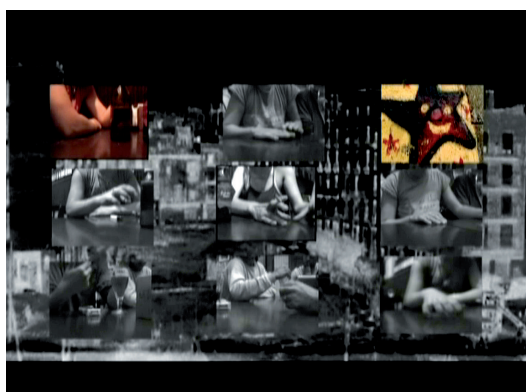
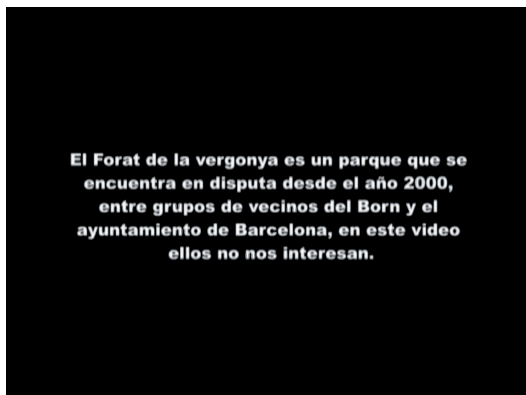


5

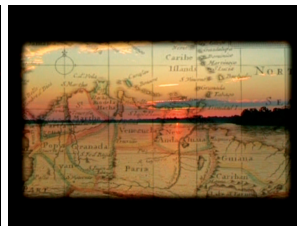
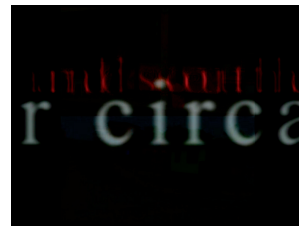
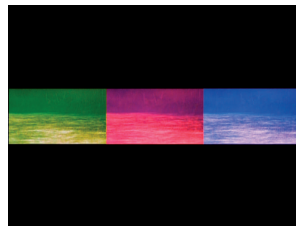
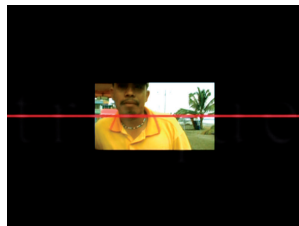


6

-
1. *Tempo* / **Tejido**
 2. *Silencio* / **Tejido**
 3. *Mandala* / **Tejido**
 4. *Casulo* / **Tejido**
 5. *As garças* / **Tejido**
 6. *Tejido arquitectónico* / **Tejido**



-
1. *Los últimos monos* / Video 3'17"
2. *Los hijos de Mao* / Video 1'4"

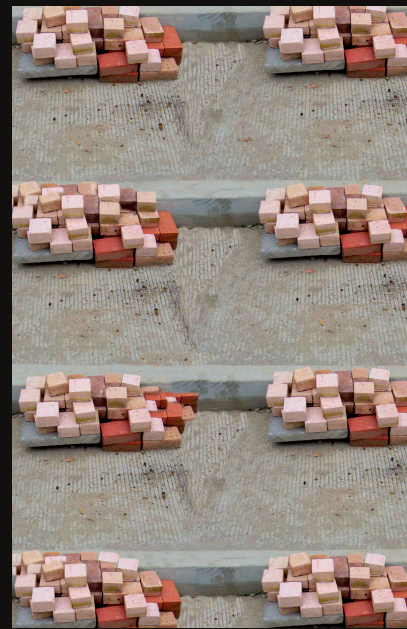
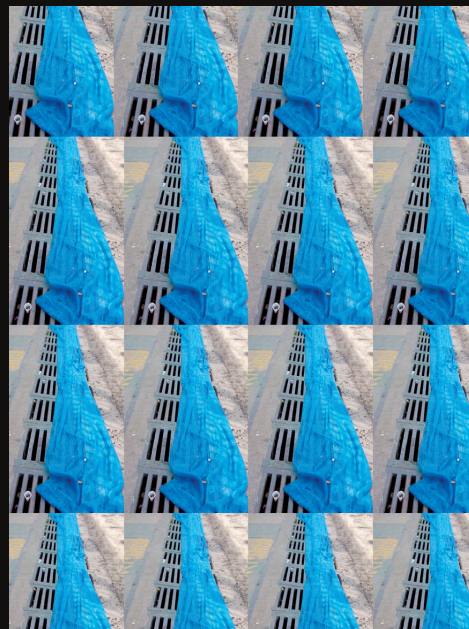
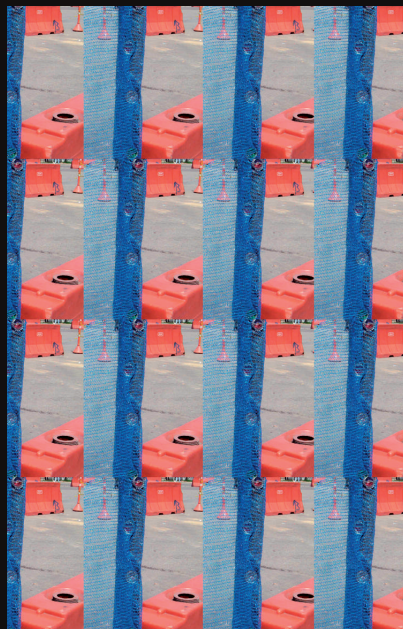
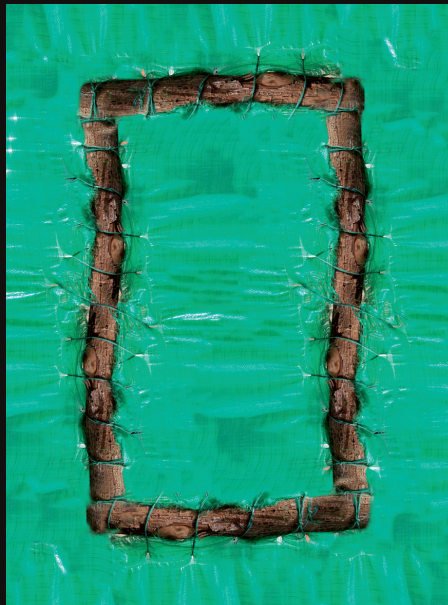




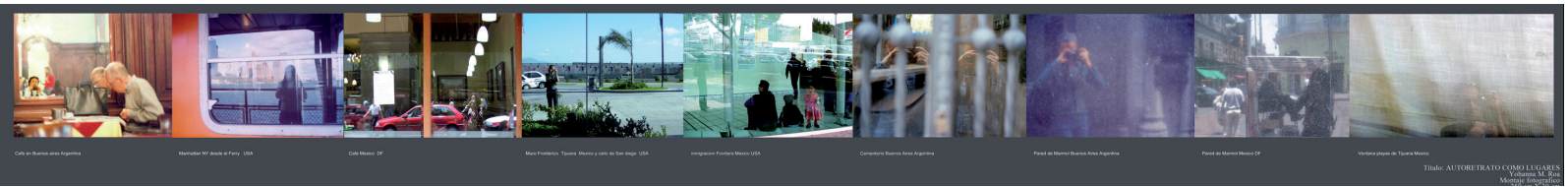
De la serie Mariposas I

1. *Beneplácita lujuriosa*
Fotografía digital sobre lienzo
2. *Sombra del Sur*
Fotografía digital sobre lienzo
3. *Tunante de larga espera*
Fotografía digital sobre lienzo





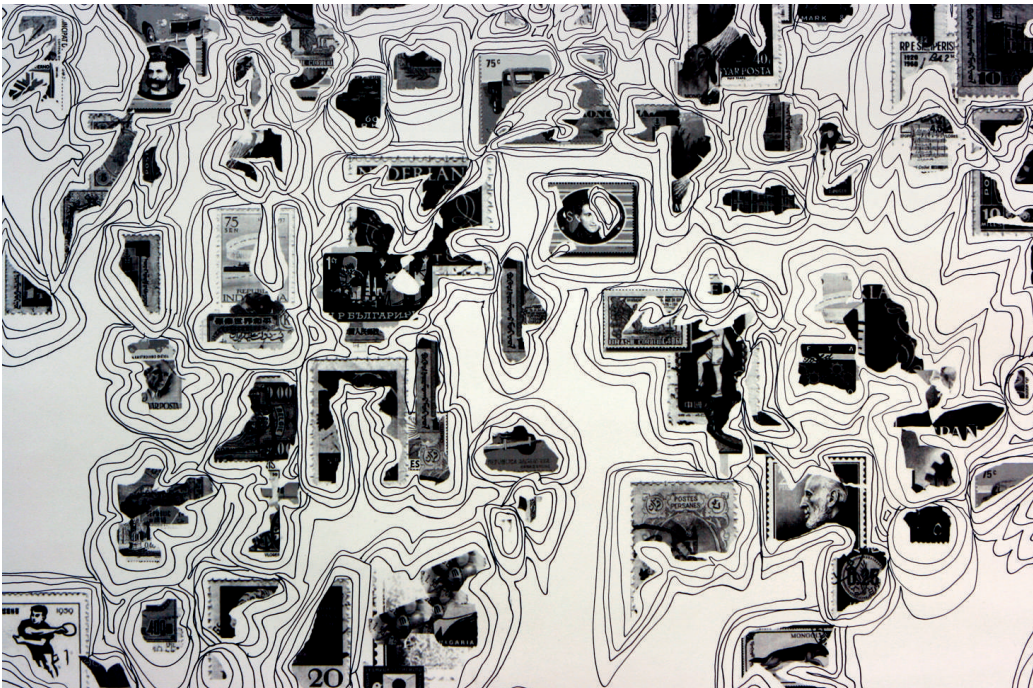
Obra en la vía
Fotografía



Autorretrato como lugares
Fotografía



Memoria
Fotografía

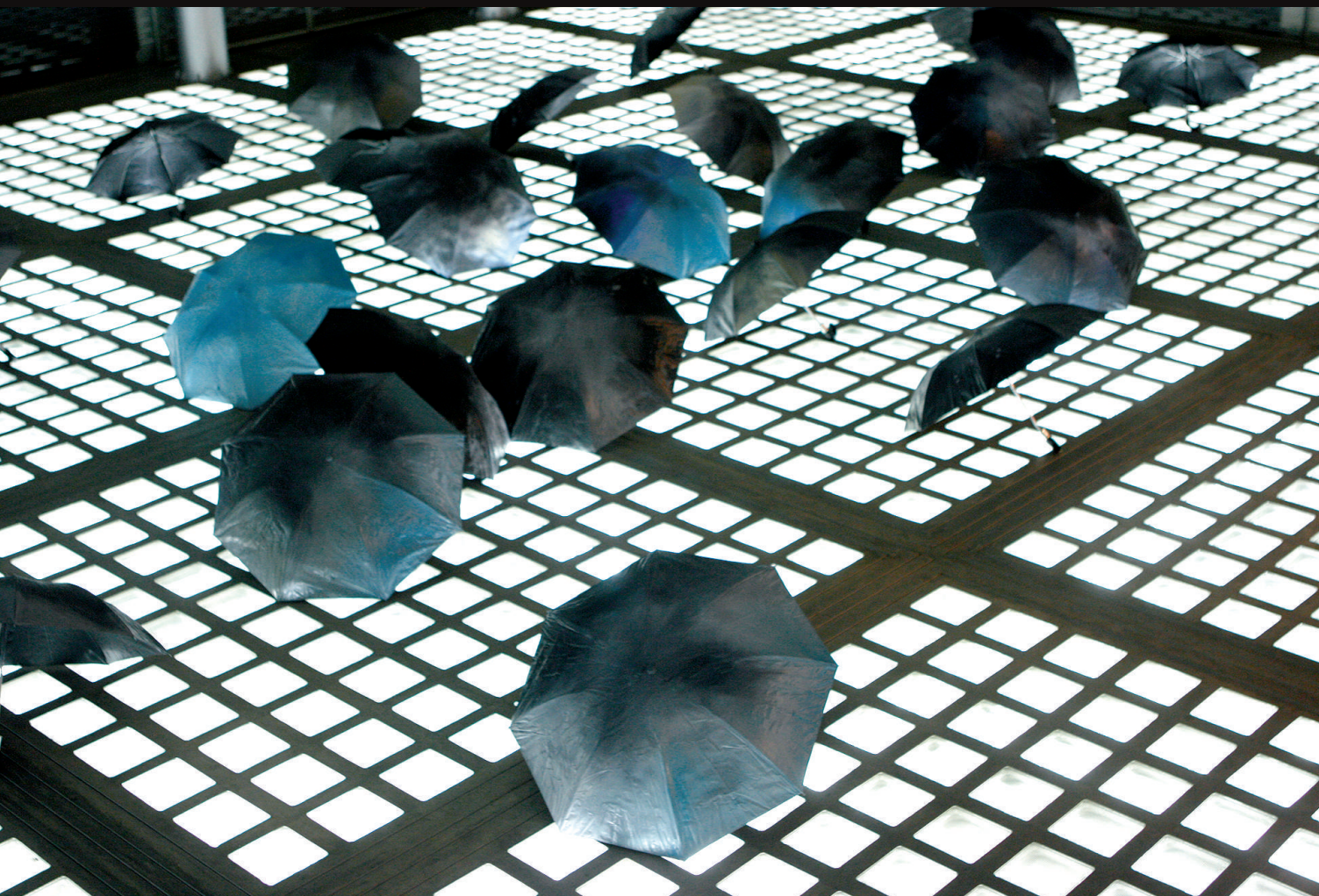


Detalle

Road Movie
Dibujo mixto



Navío de tierra firme
Fotografía



Bóvedas celestes
Instalación



Detalle

Sobre la sociedad del arte en América
Mixta bidimensional



Schilala
Instalación - Pintura mixta



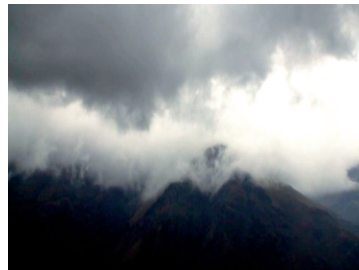
me gustan las armas,
figúrese que esta es solo para asustar,
impresionar,
no dispara nada....
pero hay que tener una, ser guardia
sin arma no tiene gracia.
en otros países todo el mundo
tiene, en la casa, en todos lados,
allá no podría trabajar.....
si todos tienen para que necesitarían
un guardia como yo?



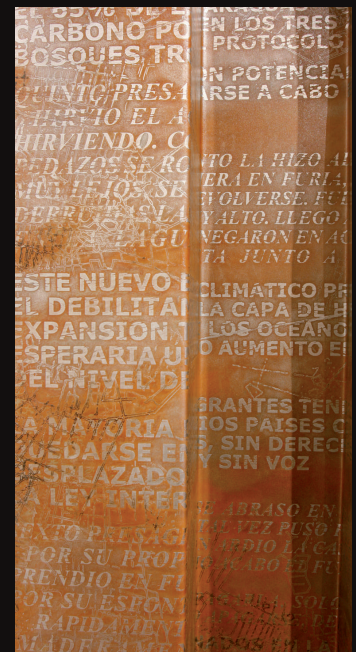
da poder,
a uno lo miran,
me siento bien
este trabajo es tranquilo
pero yo me siento
como un rambo



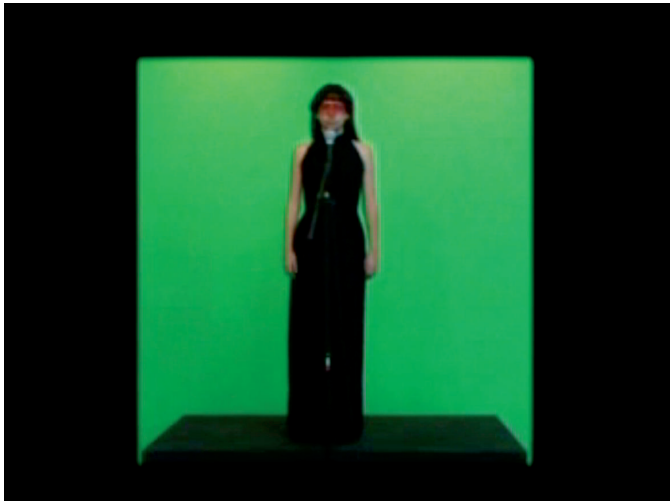
Vientos del norte
Medios mixtos



"Wiñaypaq Yuyay" De lo real a lo Sagrado del Reflejo
Video - Instalación



Fragmentos territoriales
Instalación



Réquiem Huao
Video 1'20"



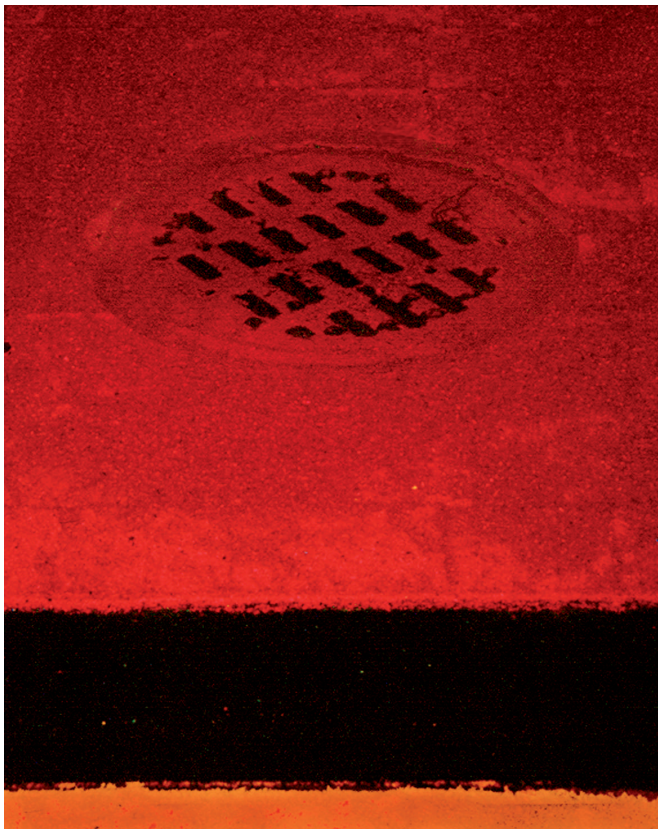
200 gramos de memoria
Video 10'28"



Siendo ligado
Fotografía



R. Mutt not dead
Video - Instalación



1



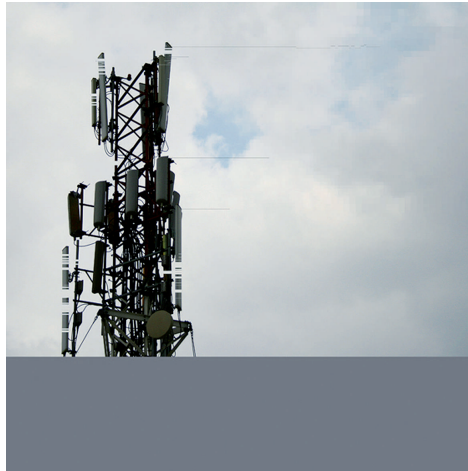
2



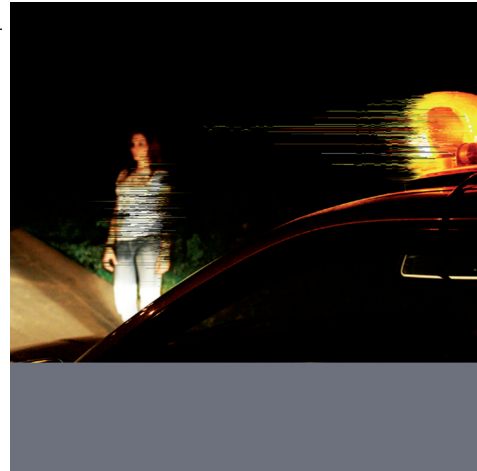
3

-
1. *Coladera alfombrada*
Fotografía
 2. *Estrellas de vidrio*
Fotografía
 3. *Huellas de gato*
Fotografía

1



4



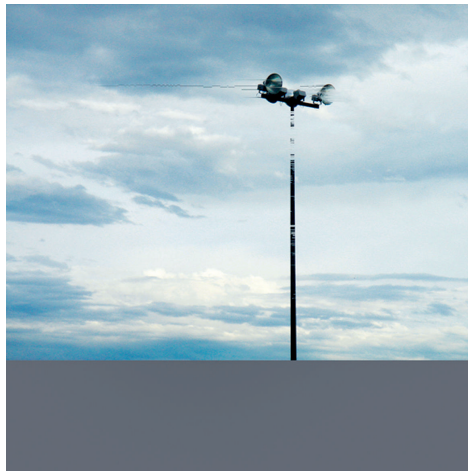
2



5



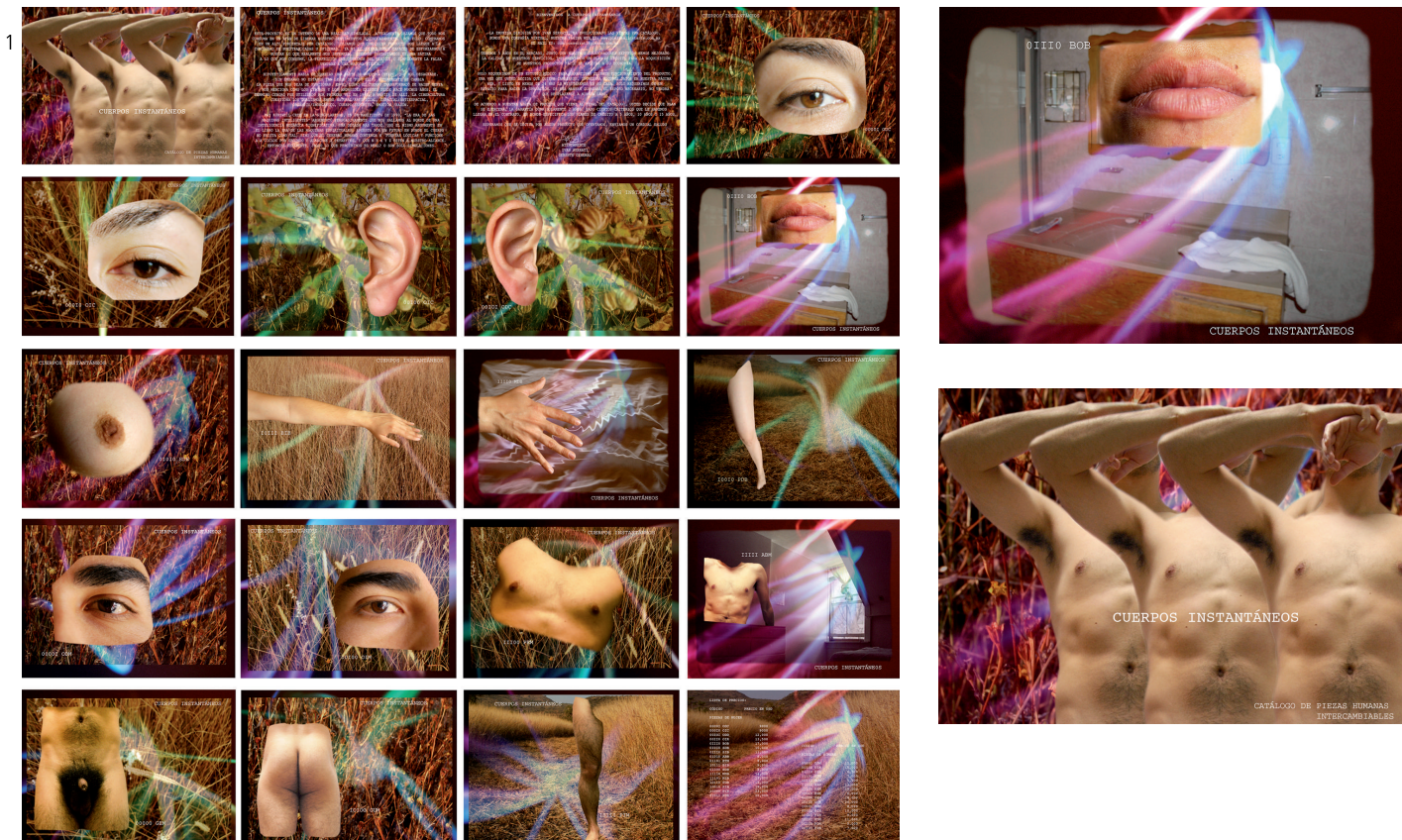
3



6



1. *Frecuencia*
Fotografía
2. *Masas*
Fotografía
3. *Polifonic*
Fotografía
4. *144*
Fotografía
5. *Quita a todos*
Fotografía
6. *GR*
Fotografía



1. De la serie: *Cuerpos instantáneos*
Fotografía
2. De la serie: *Estudio de objetos encontrados*
Fotografía

2





Mapas excéntricos
Arte relacional e instalación



Esta mañana desperté con
el olor de la contaminación.
Me lavé la cara y pude ver
al sol emerger desde el mar.
Este día será igual que ayer.
Este día será igual que mañana.
Este día será igual que este día.



1

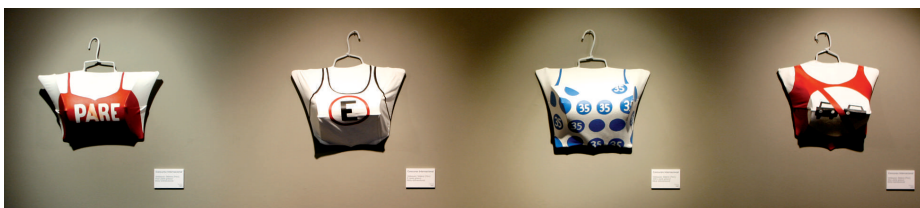


2

1. *Autorretrato*
Video 2'
2. *Levantamiento de disco frente a reproducción gigante de escultura de Man Ray*
Video 2'30"



D.F. Plastic city
Esmalte plástico



Serie gineco
Mixta bidimensional





Comuna Red
Interacción social (registro)



Lo mismo y lo otro
Xilografía sobre tela



Siete formas de morir en casa
Fotografía



Espacio onírico
Bidimensional mixto



Patrones mentales
Mixto bidimensional



Concurso Nacional **Arte Joven**

PREMIO EUROPA

Concurso Nacional **Arte Joven**

Una vez más, se realiza en el marco de la *Bienal Siart* el *Concurso Nacional Arte Joven*, dirigido a jóvenes bolivianos que acceden a premios que en esta versión han sido otorgados por la Embajada de Italia y la Embajada de Alemania, consistentes en viajes de estudio a ambos países, para los dos primeros lugares.

Este Concurso es un espacio propicio para la creatividad artística a cargo de los jóvenes artistas que están en carrera y requieren motivaciones e incentivos en su trayectoria. Está abierto a todo boliviano que quiera participar, sin ninguna distinción. Es un punto de encuentro, de promoción y de difusión del arte contemporáneo para los creadores que tomaron como rumbo las artes visuales.

Son cada vez más innovadoras las propuestas, los nuevos lenguajes y los recursos para exhibir. Todas las propuestas han sido sometidas a un jurado de preselección y posteriormente, a un Jurado Internacional de Premiación, quienes también tienen la tarea de seleccionar al representante de Bolivia ante el Concurso Unión Latina Creación Joven en Artes, que se realiza cada dos años en Francia.



El arte al pueblo o el pueblo al arte
Instalación



La habitación de Van Gogh

Ivette Mercado
Bolivia



Concurso Nacional Arte Joven



Antitesis del espacio público motorizado
Performance - Happening

Colectivo Imantata

Bolivia

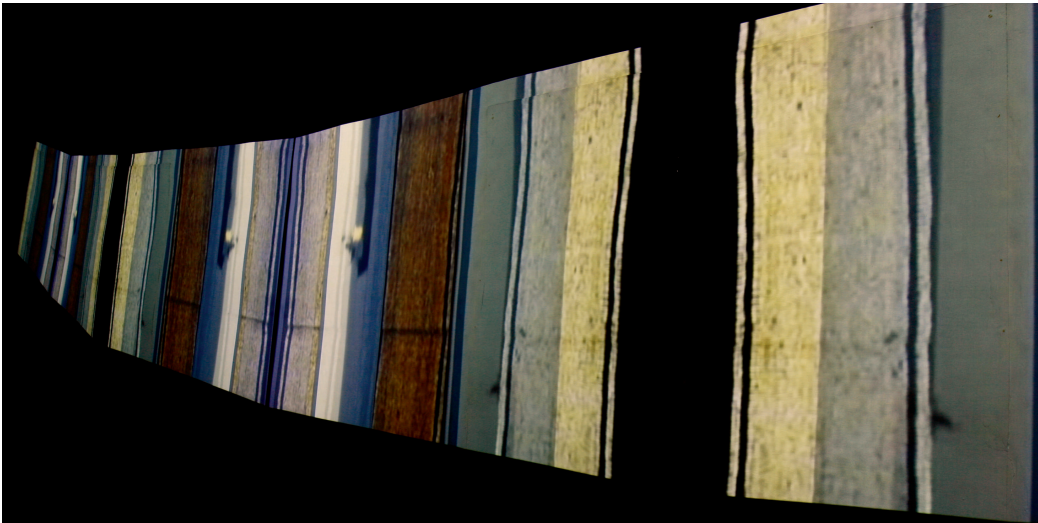


∞
Instalación

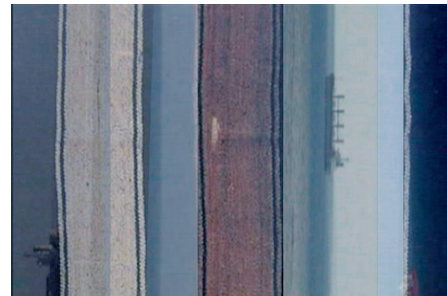
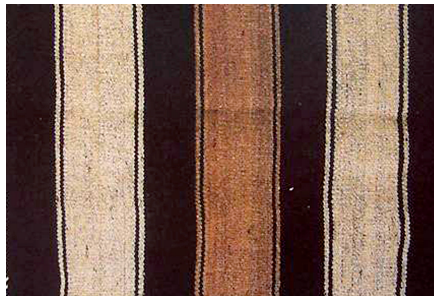
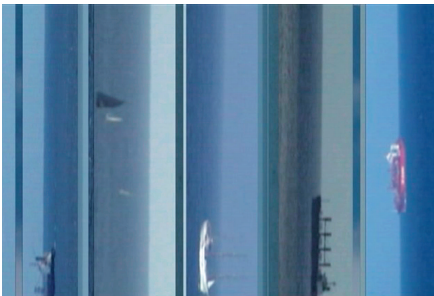


Natita In, Natita Out
Video - Instalación

Sandra de Berduccy - Aruma
Bolivia



Horizonte sin Horizonte
Video - Instalación





Espacios Íntimos
Instalación



Valentina Bacherer

Bolivia

Concurso Nacional Arte Joven



08:15

12:05

18:20

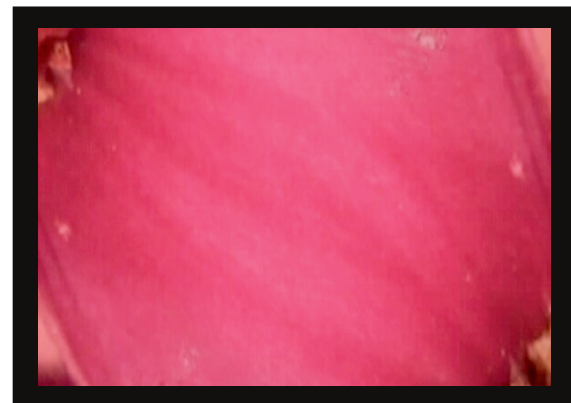
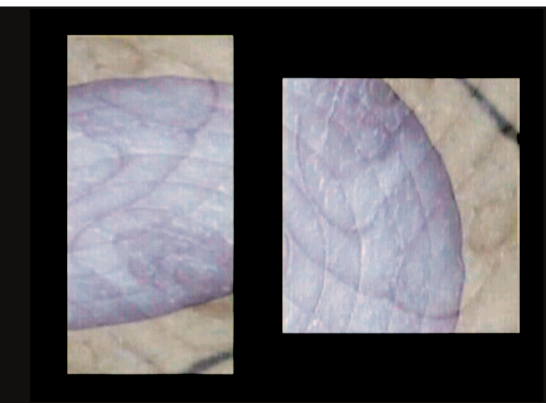
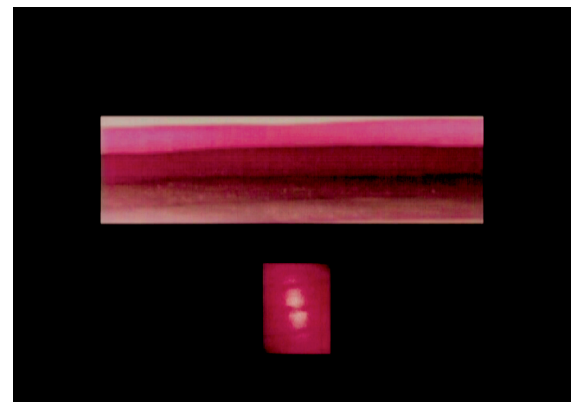
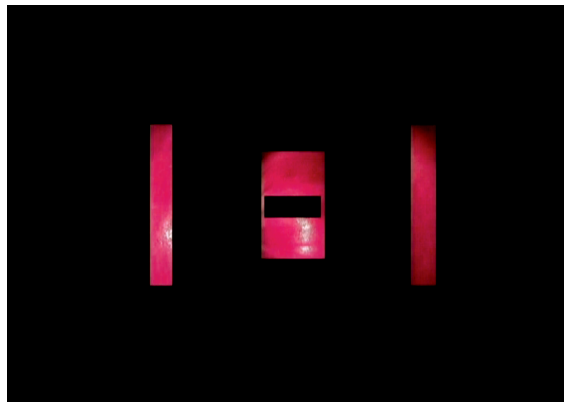
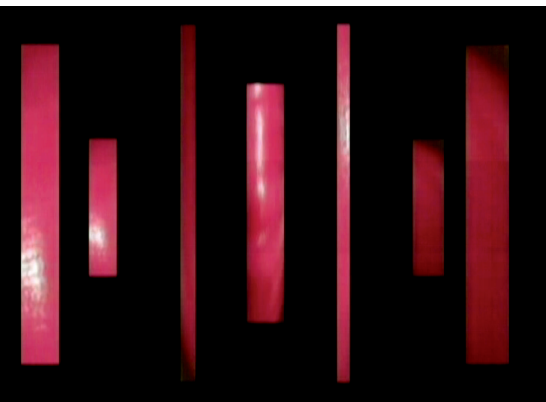
21:35

Sin título
Video





Sin título
Video - Instalación



Lacrimosa
Video



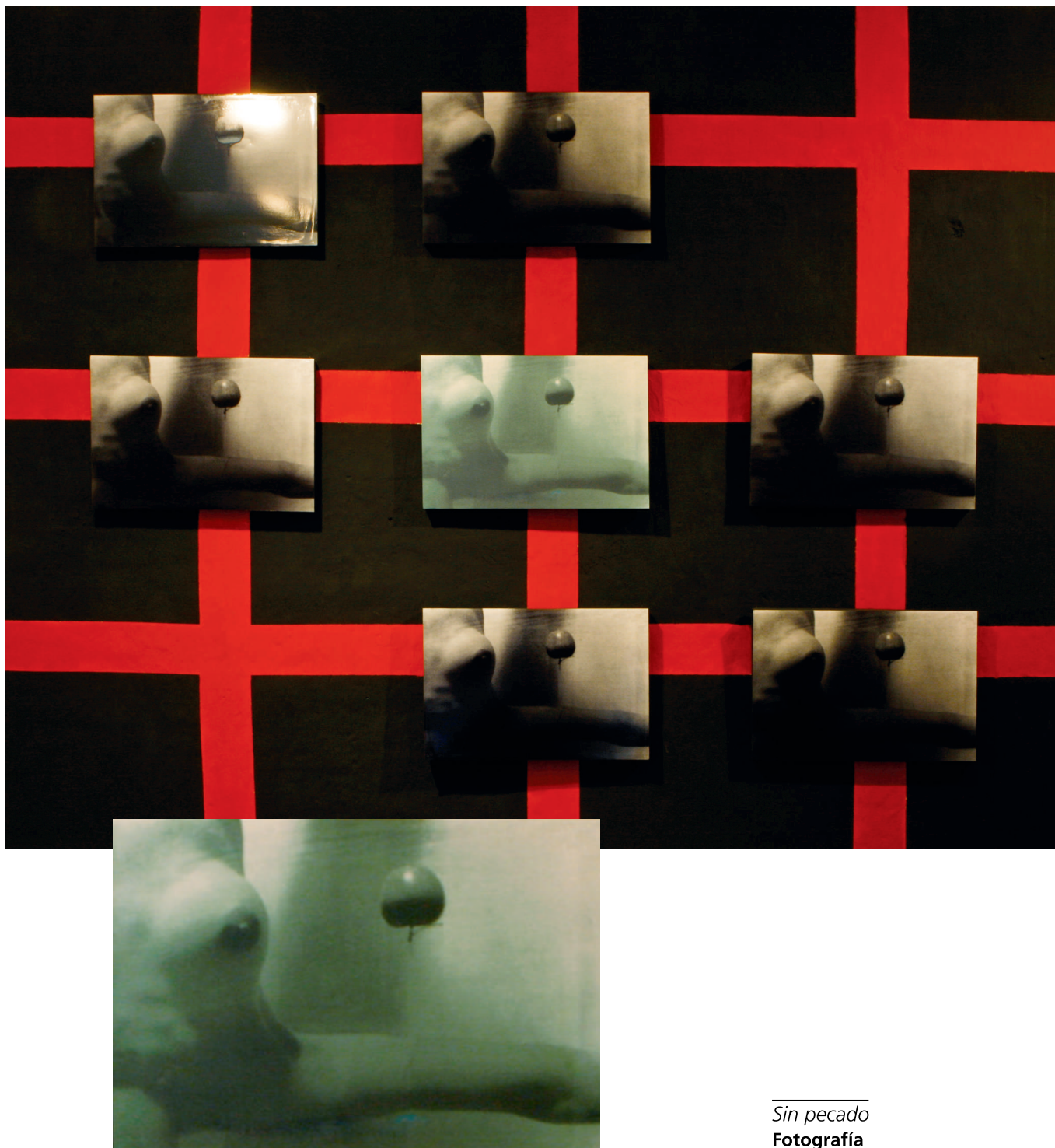
Cajas y ventanas de mi existir
Medios mixtos



Nickname
Instalación



Metáfora
Pintura acrílica



Sin pecado
Fotografía



... y silencio alrededor
Video

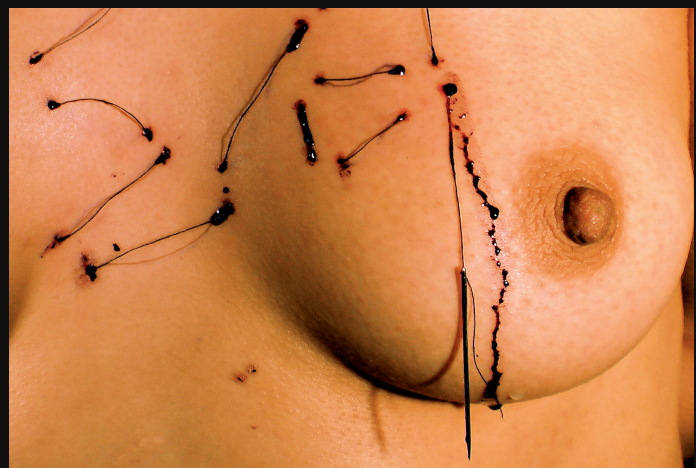




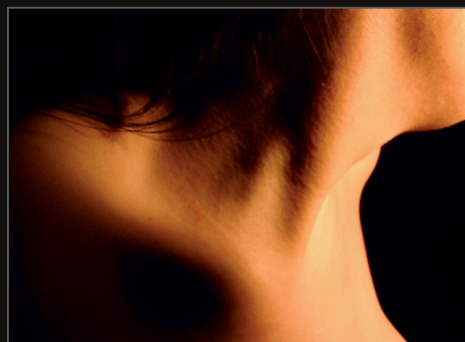
Tipología de lo efímero
Fotografía



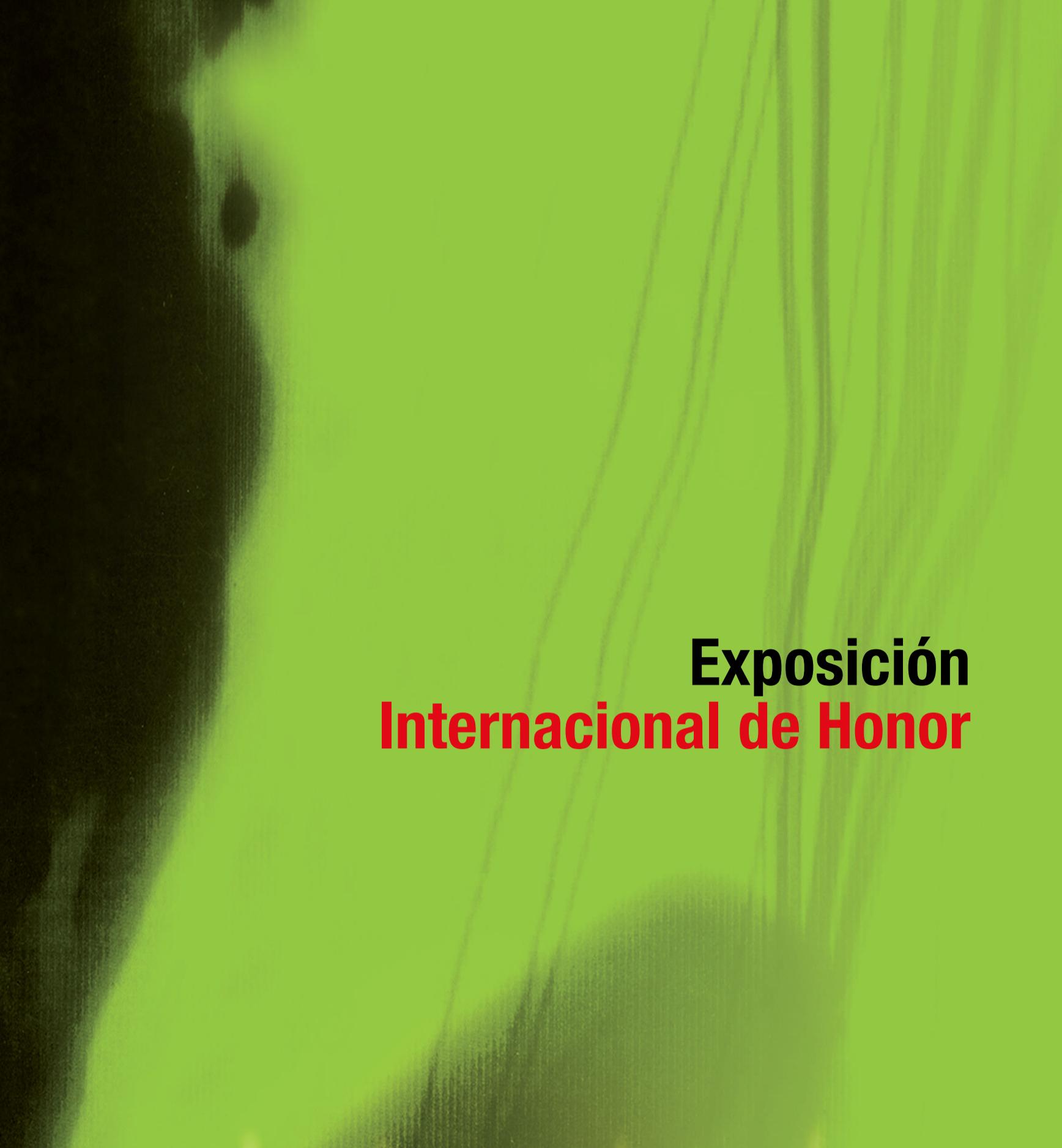
Mundo infrarrojo
Pintura digital



Mi primera clase de costura
Fotografía



Escabeche de mi
Instalación



**Exposición
Internacional de Honor**

Exposición Internacional de Honor

La *Exposición Internacional de Honor* se ha constituido en uno de los componentes más importantes de la Bienal en su propósito de alternar el arte nacional con la creación internacional, y enriquecer así las posibilidades de integración y constitución de un arte contextual capaz de asumir la creciente interculturalidad en su sentido más amplio e integrador.

En este sentido se invitaron también a algunos destacados artistas bolivianos cuyos antecedentes artísticos fueran ejemplares para las nuevas generaciones.

En general, la exhibición de los artistas invitados contribuyó para que la *quinta Bienal* alcanzara una jerarquía singular.

Eva Maria Wilde (Alemania); Melina Berkenwald (Argentina); Paulo Von Poser (Brasil); Giancarlo Neri (Italia); Mauricio Cannavacciuolo (Italia); Alfredo Marquez (Perú); Boris Biskin (México); Secundino Hernández (España); Tatiana Medal (España); Ana Hernández (España); Jorge García (España); Miguel Betancourt (Ecuador); Raquel Schwartz (Bolivia); Joaquín Sánchez (Bolivia); Rodrigo Bellot (Bolivia); fueron los artistas invitados por la Bienal para la Exposición Internacional de Honor.



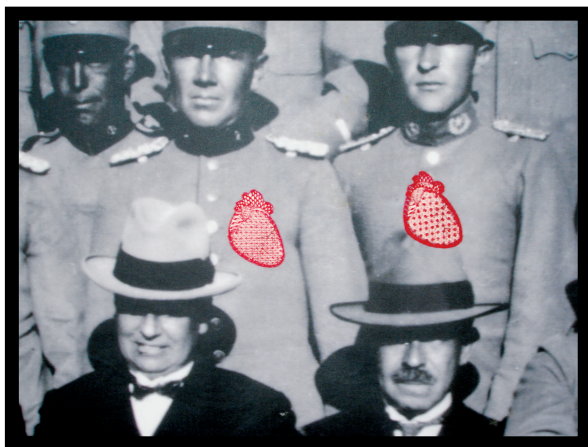
Megalópolis
Intervención urbana



Road movie
Video



Reflejo Irreversible
Intervención urbana



Las sábanas
Instalación

Exposición
Internacional
de Honor

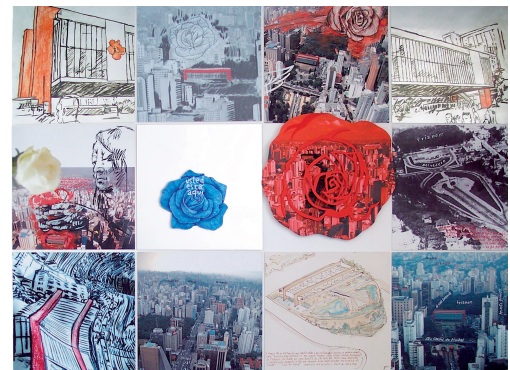
Rodrigo Bellot
Bolivia



Hombres descabellados
Video

Paulo Von Poser Brasil

Exposición Internacional de Honor



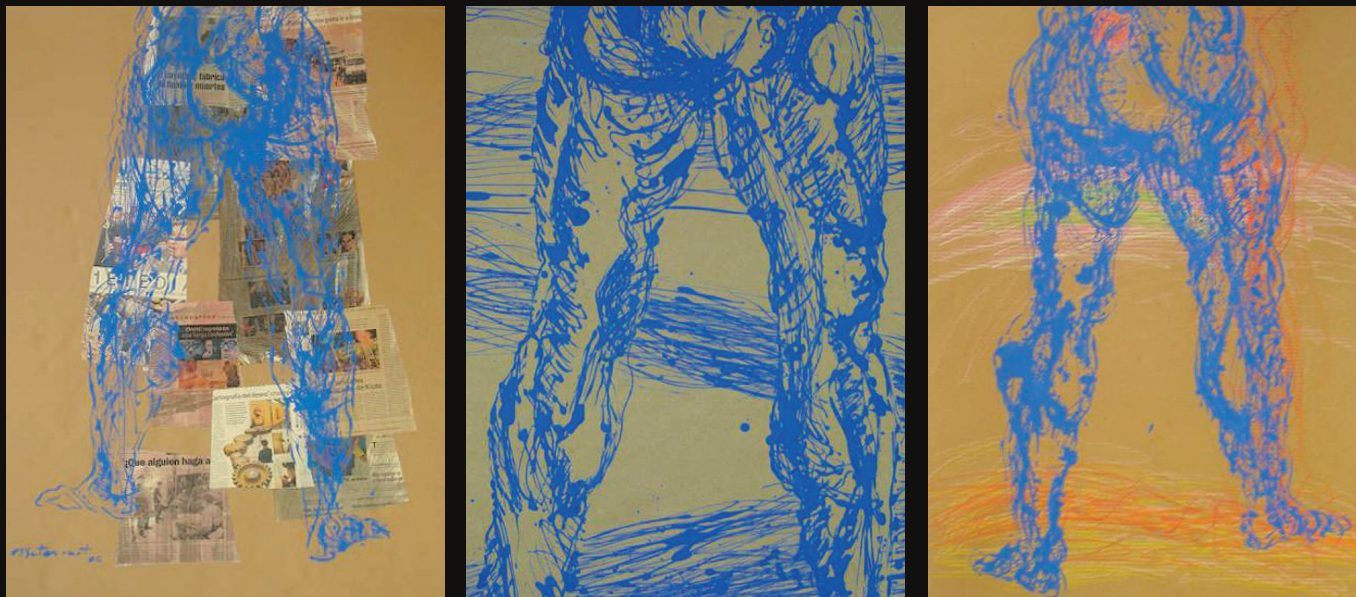
Heterotopías Paulistanas
Medios mixtos



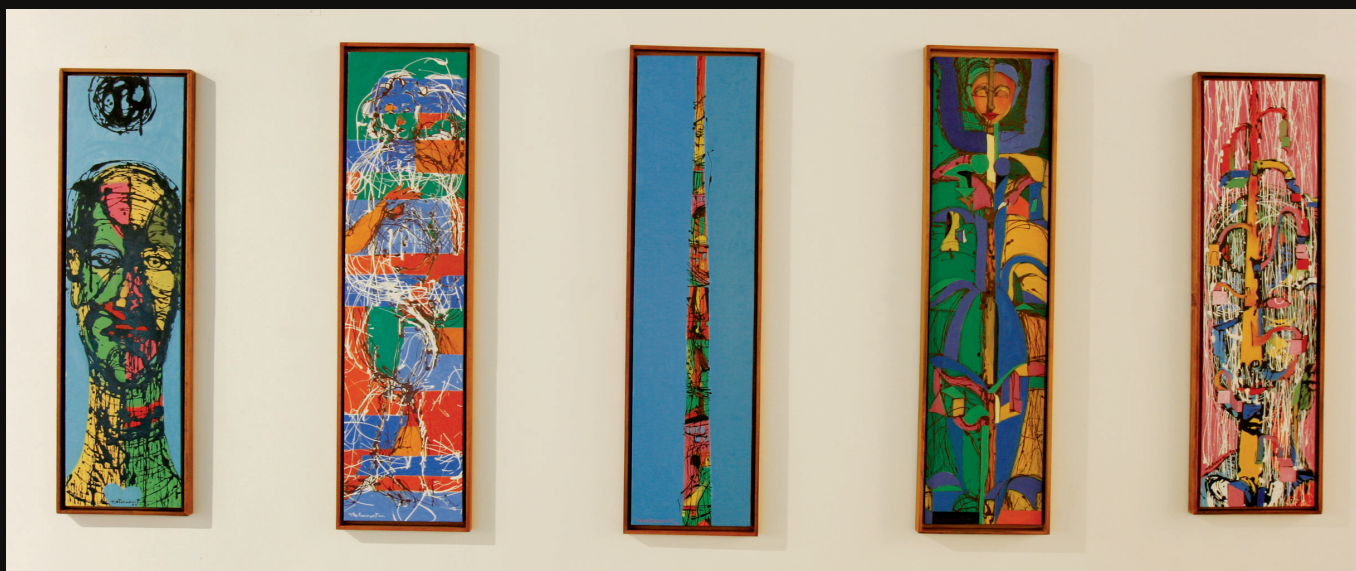
Signos que calcinan
Óleo sobre lienzo

Miguel Betancourt
Ecuador

Exposición Internacional de Honor

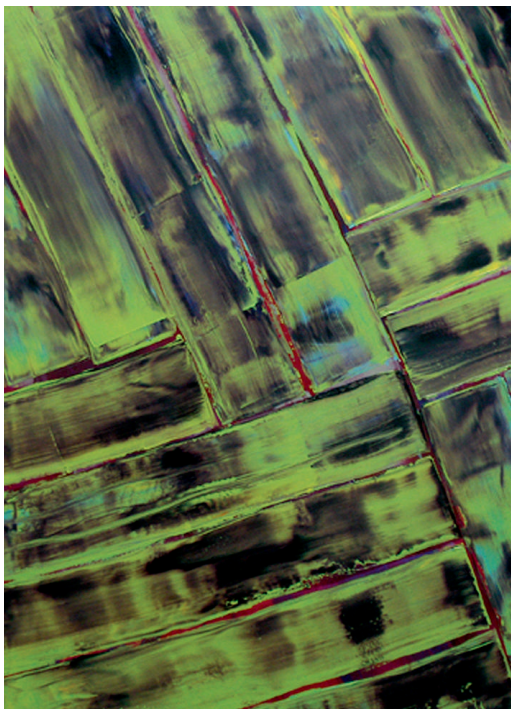
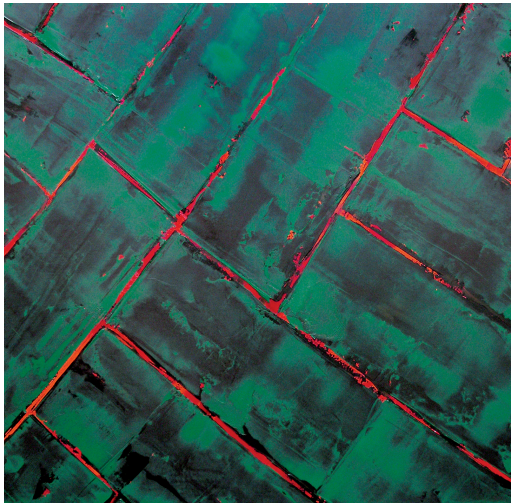


1

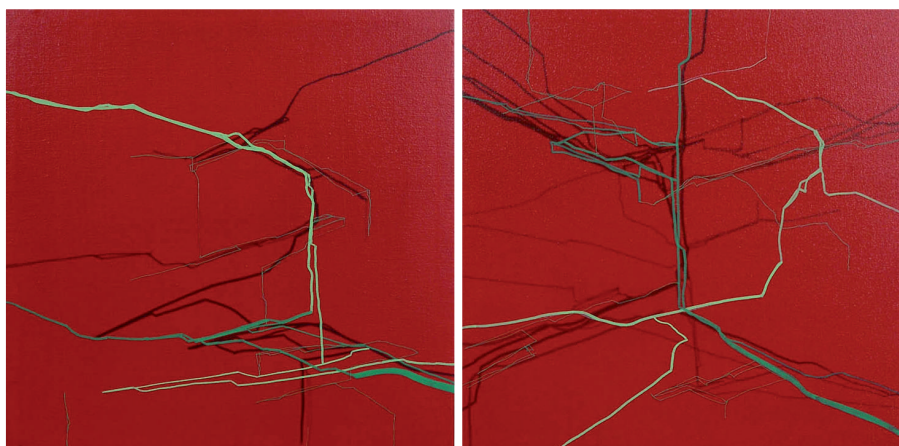
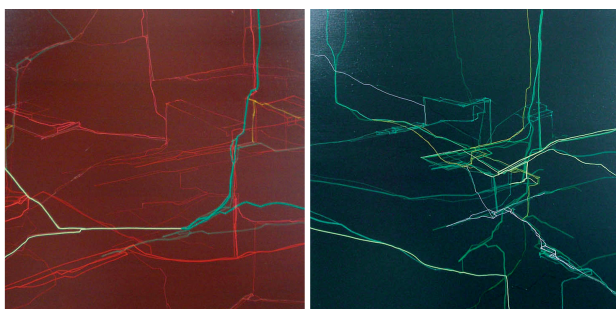
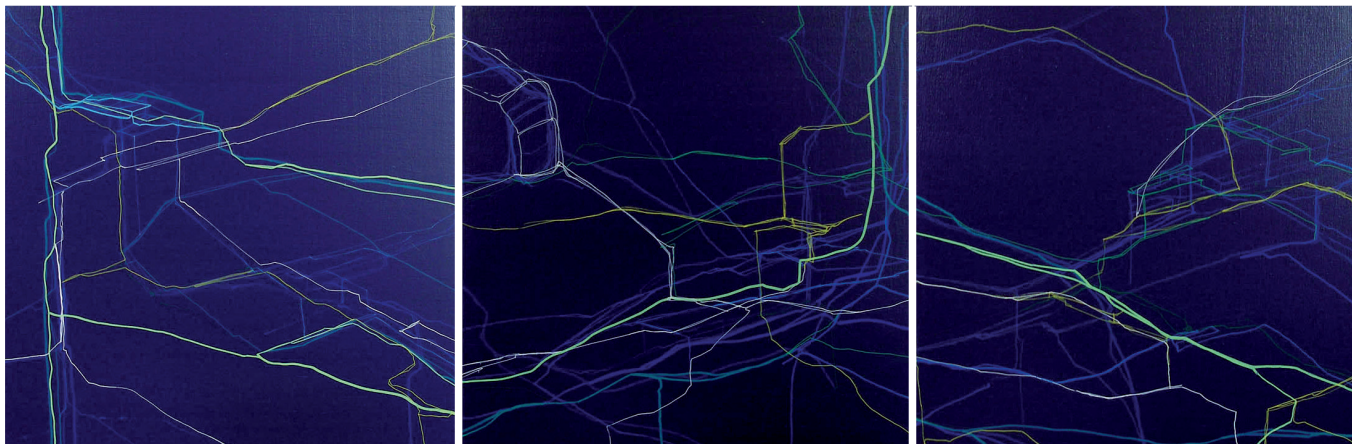


2

1 *Sin título*, Mixta sobre cartón
2 *Sin título*, Óleo sobre lienzo



Sin título
Acrílico sobre tela



Sin título
Acrílico sobre tela

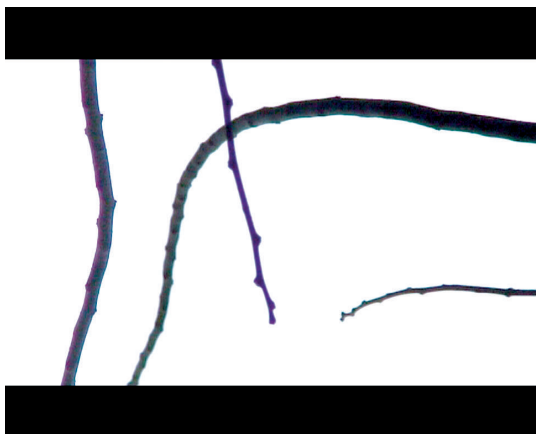
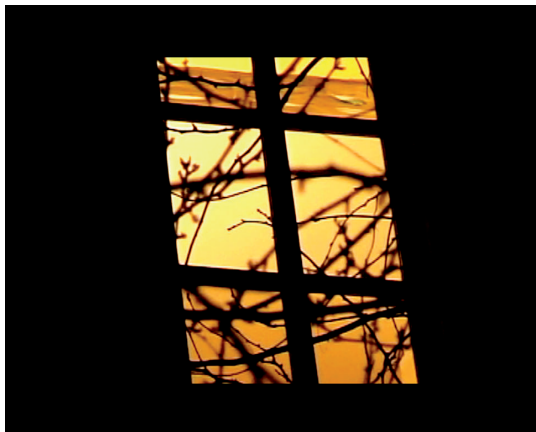


Sin título
Técnica mixta

Jorge García Velayos

España

Exposición Internacional de Honor



*Il ragno porta
guadagno*
Video

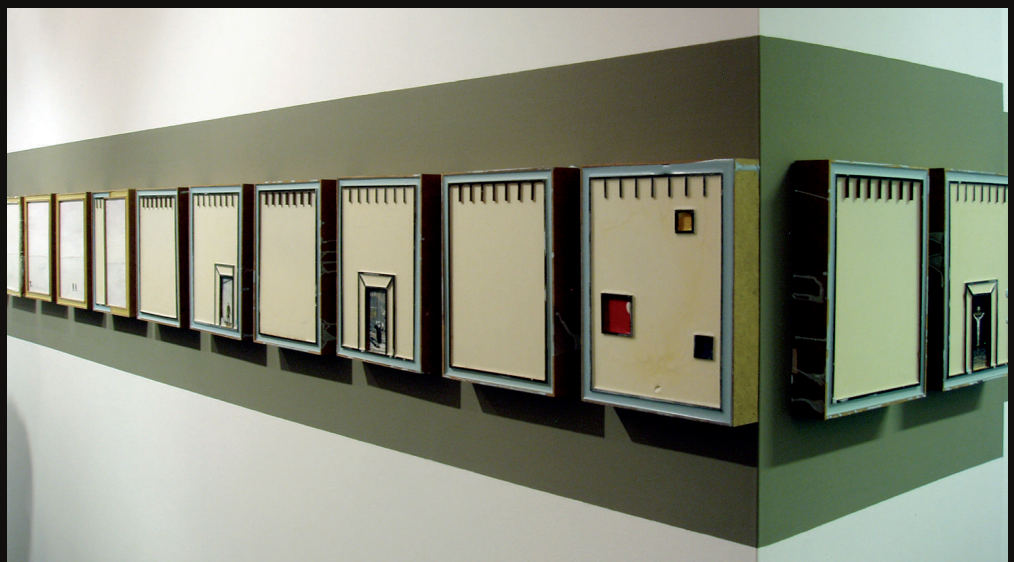
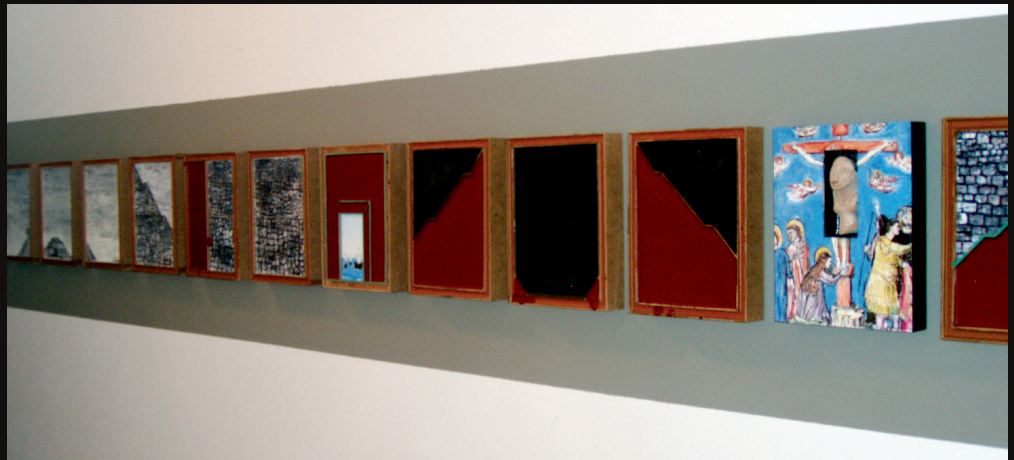


Monumento Pobre
Intervención urbana

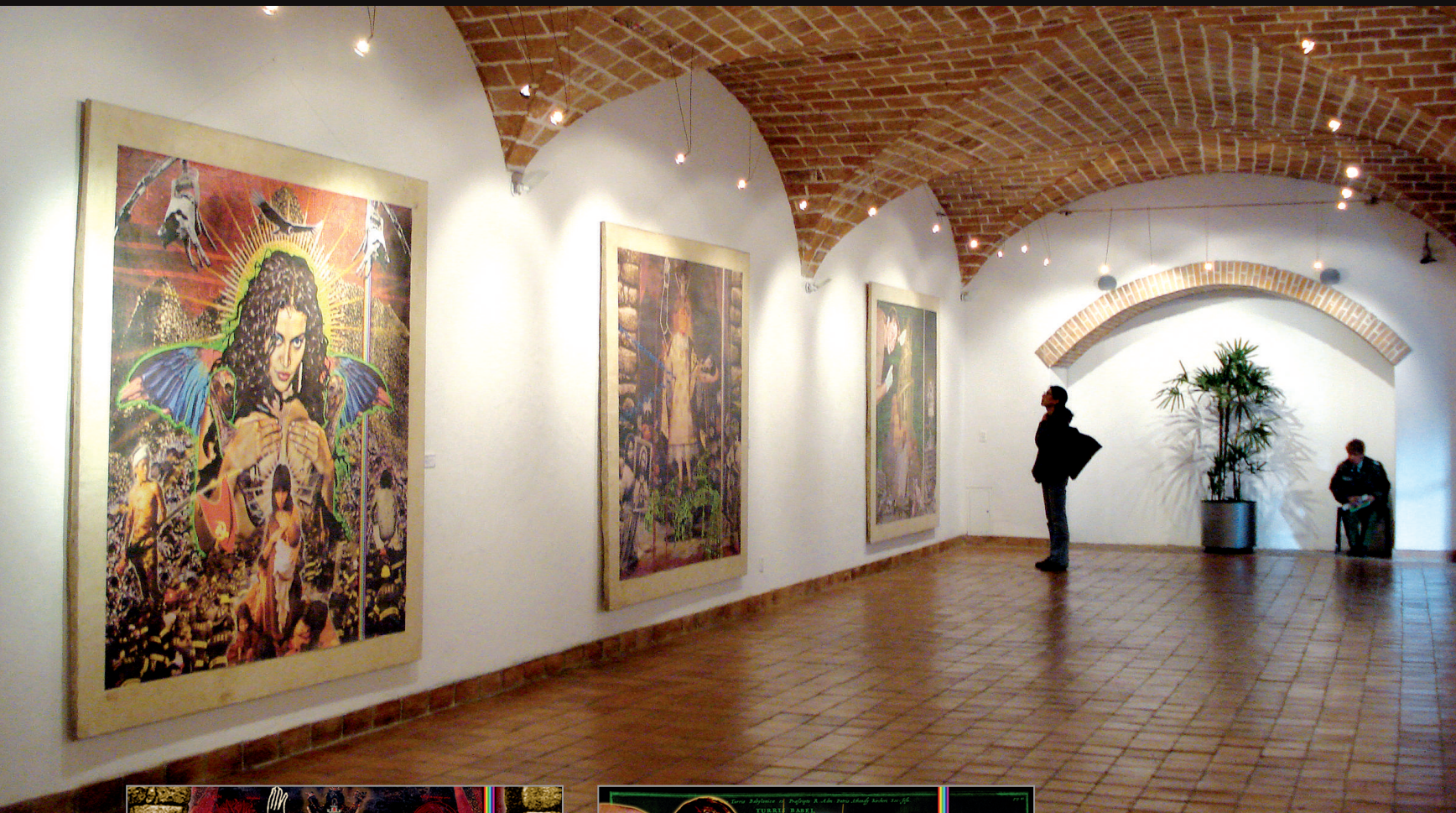


Detalle de uno de los dibujos

Aguayo
Instalación



Sonata para noche cíclica
Políptico de 95 cuadros



1



2

1. *Punchao rescue room*
Óleo sobre tela
2. *Babel Paradise*
Óleo sobre tela
3. *Mamá Ícaro*
Óleo sobre tela



Biografías Exposición Internacional de Honor

EVA MARÍA WILDE / ALEMANIA

Nacida en Dresden. Estudió Pintura y Artes Gráficas en la HfBK (Academia de Artes) en Dresden (Alemania). Realizó viajes de estudio a Nueva York, China, Hong Kong, Shanghai, Singapur, Malasia, Brasil, Marruecos y Norcorea. Desde 1997 ganó numerosos premios y becas gracias a su sobresaliente trabajo artístico. Se destaca la beca artística de la Fundación Dresdner Bank AG de 1999 a 2000 y el Premio Marion Ermer el 2001. Sus obras fueron presentadas en los últimos siete años en 25 exposiciones individuales y grupales a nivel nacional e internacional.

MELINA BERKENWALD / ARGENTINA

Nació en Buenos Aires. Doctora en Arte y Comunicación, especialista en dibujo, pintura y fotoperiodismo. Además de la producción artística trabaja en docencia, crítica y gestión cultural. Es co-organizadora y fundadora del proyecto RIAA (Residencia Internacional de Artistas en Argentina). En 1997 fue seleccionada para exhibir sus obras en el Chelsea College of Art & Design, MA Final Show, en Londres. Ha participado en diversos certámenes y exhibiciones internacionales en España, Estados Unidos, India y Reino Unido.

RAQUEL SCHWARTZ / BOLIVIA

Nacida en La Paz. Realizó estudios de cerámica y escultura en Santa Barbara City College, California, Estados Unidos. Diseño gráfico en Wizo School of Design, Haifa - Israel. Ha sido seleccionada para representar a Bolivia en Bienales Internacionales, conferencias y workshops. Ha realizado exposiciones en Bolivia, Perú, Cuba, Chile, Brasil, Argentina, Paraguay, Colombia, Ecuador, Venezuela, México, Estados Unidos, Reino Unido, Trinidad Tobago, Italia, Suiza, España, Corea, Israel y Rusia en otros. En 2006, junto a Roberto Unterladstaetter y Sergio Antelo, abrieron la Galería de arte contemporáneo Kiosko.

JOAQUÍN SÁNCHEZ / BOLIVIA

Nacido en Paraguay. Vive y trabaja en La Paz. Entre sus exposiciones individuales se destacan: *Tejidos*, en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz - Bolivia; *X Teresa en México* (2003-2005), *Sin culpa*, Museo Nacional de Arte, La Paz - Bolivia (2004). Ha expuesto en México, Bolivia, Paraguay, Brasil, Italia y Francia. Obtuvo Premios en el CONART(2002), Cochabamba - Bolivia, en el SIART - 2001, La Paz - Bolivia. Participó en la Bienal de Venecia el 2005, en la Bienal del Mercosur el 2003 y 2005, en la Bienal CONART el 2004 y en la Bienal de Valencia.

RODRIGO BELLOT / BOLIVIA

Nacido en Santa Cruz de la Sierra. Director y guionista. Licenciado en Historia del Arte y Cine. Como artista visual ha participado de varias exhibiciones colectivas en Nueva York, México y Bolivia. Fue uno de los cinco nominados por la Academia de Ciencias Cinematográficas de Hollywood para un Oscar a la Mejor Película Estudiantil. En 2003 presentó su ópera prima *Dependencia Sexual* en el Festival de Locarno, Suiza, donde gana el Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI) y con el que participó en la Sección Oficial de los Oscar 2004 en la categoría Mejor Película Extranjera por Bolivia. Reside en Nueva York. Enseña Cine en el New York School of the Arts desde 2002.

PAULO VON POSER / BRASIL

Nacido en Brasil. Estudió la Carrera de Arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (USP) en 1982. Ha realizando exposiciones regulares, como *Mar de Rosas* (1996) en el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo. Destaca en su creación el trabajo intenso en diversas áreas de actuación profesional, proyectos gráficos, vídeos, escenarios, ilustraciones, estampas, cerámicas, fotos, paneles de azulejos, también dando clases de diseño, relacionando las diferentes expresiones de su arte pop y gráfico.

MIGUEL BETANCOURT / ECUADOR

Nacido en Quito. En 1988, recibe una beca del British Council para un postgrado en Slade School of Fine Art, Universidad de Londres. En 1993 representa a su país en la XLV Exposición Internacional de Arte, Bienal de Venecia. El mismo año recibe el Premio Pollock-Krasner, conferido por la fundación homónima en Nueva York. Se destaca una exposición itinerante en Europa en 1998, otra itinerante en Centroamérica entre el 2001 y 2003. Presenta su muestra antológica *"Evidencias"* en Quito. En 2004 forma parte de *"Tendencias Visuales del Ecuador Contemporáneo"*, CAF, Caracas.

ANA HERNANDEZ / ESPAÑA

Nacida en Cáceres. Especialista en pintura. Se graduó en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona el 2002. Después de una residencia en la Academia de España en Roma, gracias a una Beca de Artes Plásticas del Ministerio de Asuntos Exteriores el 2005, la artista ha sido escogida para trabajar en uno de los estudios de Piramidón, Barcelona, Centro de Arte Contemporáneo con presencia internacional. Entre sus exposiciones se destacan la exposición colectiva en la galería Kunsthaus, Barcelona el 2005 y la exposición colectiva en la Real Academia de España el 2006.



Diálogos sobre Arte

Lo último de lo último

Algunas derivas en el arte joven español

Iván de la Torre

Introducción

La presente conferencia no trata de pontificar, no trata de establecer conclusiones genéricas -sería absurdo, por otro lado- ni de compendiar todas las posibilidades, líneas de trabajo o derivas por las que transita el arte más joven en España. Son múltiples los caminos y, sin duda, requeriría más tiempo y espacio entrar a delimitar, analizar e investigar cada uno de los trayectos personales o colectivos emprendidos para después cohesionarlos según afinidades plásticas, estéticas, críticas. Lo que vamos a tratar es de exponer y catalogar ciertas concomitancias que considero singulares, por tanto arraigadas en la actualidad del arte nacional español, al tiempo que conectan con intereses que pueden detectarse a nivel internacional. Se trata de intereses y actitudes que comparten esa doble condición de ser universales, mientras no renuncian a partir de generarse y encontrar sus raíces en un sustrato genuino y particular. Aquí podríamos traer ese nuevo término que la teórica contemporánea siempre ávida por aumentar su vocabulario ha dado en llamar *“lo Glocal”*.

1 La ironía como mecanismo para la denuncia

Tras dos décadas (80/90) en las cuales la conciencia crítica había quedado relegada a un tercer plano, en los ochenta cegada por la celebración del encuentro entre arte y mercado y en los noventa -cuando el mercado quiebra- cegada por una búsqueda, también un refugio, en la excelencia técnica reformulada en la videocreación, la performance y la fotografía; debemos llegar al albor de un nuevo siglo para que el artista se preocupe de su entorno y del papel que sus creaciones pueden jugar en el plano denunciativo o redentor. No sólo se van a fijar objetivos en la problemática mundial, también esa mirada se va a hacer íntima, abordando aspectos muy cercanos, pero no por ello menos importantes. Y no se van a embarcar en este proceso sólo las manifestaciones tecnológicamente más avanzadas, también los géneros de siempre (el campo de lo pictórico, de lo escultórico) se van a sumar a estas derivas. Pero esta recarga crítica no va a ser un enfrentamiento directo, se va a emplear un subterfugio: la ironía. Se parodian las situaciones, se superficializan en una estrategia que, sin embargo, no desarma la denuncia, sino que la potencia.

Veamos algunos ejemplos:

- *“Índices de audiencia”* (2003). Uno de los artistas de mayor interés, dentro del marco pictórico joven es Matías Sánchez. Una frase resume su modo de acción: *“Cada vez que enciendo la televisión, abro la ventana o bajo a la calle, encuentro un tema para mi obra”*. En esta pieza, el artista critica el salvajismo y la aidez de los medios de comunicación y de la telerrealidad más zafia, en un momento clave de su desarrollo en España.
- *“El Especulador”* (2003) de Matías Sánchez. Entre la multitud, entre la masa, trata de ocultarse el traidor sin conseguirlo.
- *“Nosotros los artistas españoles”* (2007) de Matías Sánchez. Mirada interior hacia el panorama del arte nacional, con sus disputas, traiciones, bajezas, obstáculos de un mercado que no puede acoger a tantos artistas.
- *“Memorial”* (2005). Serie Democracia. Colectivo El Perro. La tragedia de la tortura en la cárcel iraquí de Abu Giraib se convierte en soporte para una posible escultura pública. No se renuncia a la ironía como motor de la crítica. Ello convierte la realidad en más cruda aun.
- *“Fuente”* (2003) de Fernando Sánchez Castillo. Convierte una de esas famosas 'lecheras' (camiones blindados que lanzaban chorros de agua a presión para dispersar a las masas), que reprimieron las últimas manifestaciones contra el franquismo a fines de los sesenta y principios de los setenta, en un mecanismo para el ocio y el disfrute. Se ha ubicado en un paraje natural en la Fundación Montenmedio (NMAC) en Cádiz.
- *“Estimulación Temprana (De seis a cuatro años)”* (2006) de Miguel Soler. Instalación que convierte cascos de guerra en lúdicos elementos colgantes de un carrusel infantil. Llamada de atención sobre la violencia cotidiana que queda impunemente a mano de nuestros niños. Gira y tiene un hilo musical infantil que se contrapone a las formas.



COLECTIVO. *El perro*. Memorial Serie Democracia 2005.

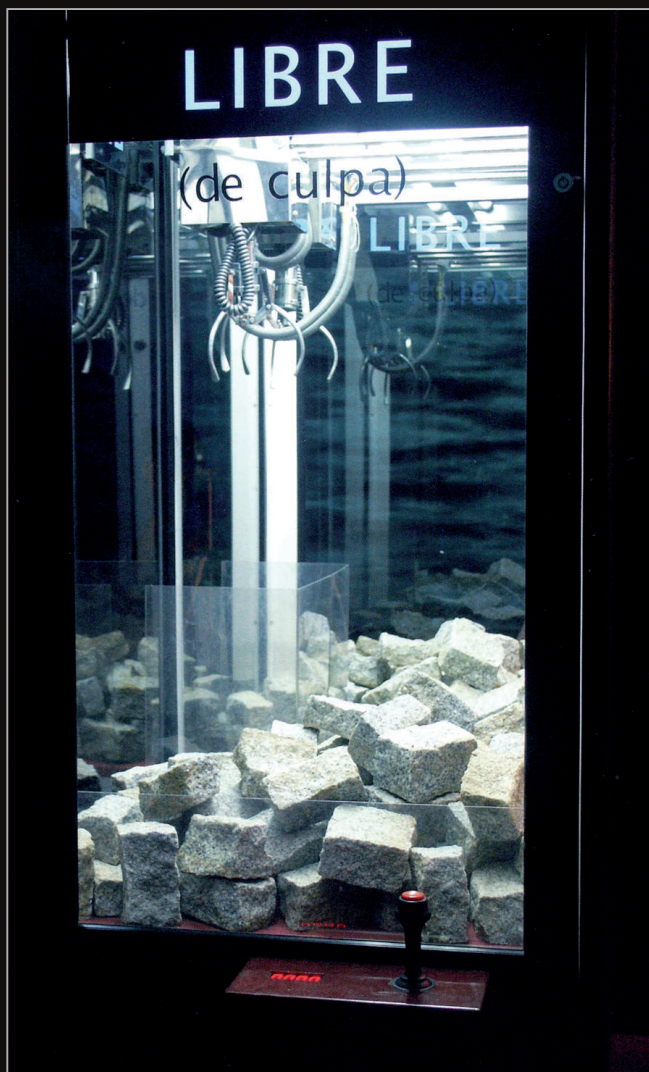


SÁNCHEZ CASTILLO. *Fuente*. Fundación NMAC (Cádiz) 2003.

- *“Libre de Culpa”* (2003), instalación de Valeriano López. El artista recrea una de esas máquinas de ocio de todas nuestras ferias donde hay que probar la habilidad de sacar mediante un gancho algún peluche, reloj, regalo, etc. Aquí lo que se sacan son piedras que remiten a la cita bíblica, y que denuncia la hipocresía social que siempre ve en el otro defectos, faltas y pecados.
- *“El Recreo”* (2007) de Paco Pomet. Sin duda un maestro de unir realidades antónimas alejadas (un poco siguiendo al Marqués de Lautreamont cuando apelaba a la belleza de la unión de elementos dispares) que en su combinación fuerzan interesantes interpretaciones. Militar tirándose por un tobogán.
- *“El Heredero”* 2007. Paco Pomet se apoya aquí en una fotografía del peruano Martín Chambi para elaborar un retrato de la ausencia de infancia en algunas clases sociales, para lo que emplea la reducción al absurdo surrealista no exenta de fuertes implicaciones metafóricas. Las piernas del niño, ser etéreo por excelencia, que sólo debería pensar en jugar, sin embargo se anclan firmemente a la realidad por medio de estas sólidas patas de mueble.
- Por último vamos a terminar con la acción performática de Santiago Sierra, tal vez el más polémico de los jóvenes creadores españoles, que ya estuvo representado en la pasada edición de la Bienal de Venecia, titulada *“3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm.”*, obra desarrollada en 2002 en la citada Fundación Montenmedio (Cádiz). En ella contó con un número de inmigrantes ilegales norteafricanos, a los que se dio de alta en la Seguridad Social y se les pagó el salario diario estipulado por convenio, para que cavasen 3000 agujeros en apariencia inútiles.

Más allá de un primer nivel de interpretación, la realidad se vuelve más agria e irónica, por cuanto los huecos son rápidamente reconocidos como tumbas. Tumbas para otros inmigrantes con menos fortuna que ellos; inmigrantes ilegales que cada día llegan muertos, ahogados, a las costas españolas. El único trabajo limpio que les queda a estos indocumentados es cavar un sepulcro que es también sepultura para sus ilusiones. Es curioso y trágico saber cuántos de estos llamados *“sin papeles”* sólo obtendrán los suyos, tras su muerte, en un frío certificado de defunción.

Por otro lado, cabría reflexionar sobre las implicaciones de un arte cuyas realizaciones obtienen la belleza partiendo del dolor ajeno.



VALERIANO LÓPEZ. *Libre de Culpa*. Instalación. 2003.



SANTIAGO SIERRA. *3000 huecos de 180 x 50 x 50*. 2002-2007.



PACO POMIET. *El Heredero*. Óleo Lienzo 120x103. 2006.

2 Escenografías para el extrañamiento

De un tiempo a esta parte, sobre todo en el campo de la fotografía (gracias a las posibilidades de manipulación digital de esta), el arte ha buscado escenarios que cuestionen las capacidades del espectador para distinguir lo real de lo irreal, al punto que se ha alcanzado un estadio donde la representación de ciertas realidades nos parece imposible, artificiosa, un simulacro; mientras que en otras ocasiones la ficción es tomada como verosímil, como plausible. Ello se encuentra directamente inmerso en la polémica sobre el poder de la imagen como testimonio de fe en la sociedad actual y también como herramienta de manipulación en manos de poderes sociopolíticos y económicos. El arte reacciona denunciando esta situación del único modo que tiene, poniendo en duda las certezas que tenemos, sin renunciar a unos niveles estéticos y de poesía visual y narrativa muy potentes.

- *“Noche Americana”* (2006) de Manolo Bautista. Escena sin trascendencia, que poco a poco (en un recurso propio del artista) va abriendo nuevos significantes [monos, tities, pingüinos] a los que no podemos encontrar significado en el todo. ¿Qué hace alguien descuartizando unos animales a la orilla de un río, por qué viene en una autocaravana, qué es ese panel de fotografías privadas que ha sacado a la puerta del vehículo? Nos desconcierta al tiempo que nos atrae hacia un jeroglífico sin solución. Ya el título, que hace referencia a un recurso cinematográfico para recrear la oscuridad nocturna durante el día, nos habla del engaño como ámbito de actuación.
- *“Dead on the Dance Floor”* (2005) de Manolo Bautista. En los mismos términos que la anterior, una lancha fueraborda que acaba dentro de un salón de baile clásico e inmaculado. Aunque en este caso el efectismo resulta más evidente, sin embargo, la potencia plástica de la imagen es innegable.
- *“Lenguaje Universal”* (2006). Miguel Ángel Tornero es un jovencísimo fotógrafo que transita por las mismas sendas, aunque en sus piezas siempre hay una fuerte carga de melancolía y de sexualidad reprimida. Esta imagen es un buen ejemplo. Hay quien resalta que a Tornero no le interesa la pulcritud en la adhesión de imágenes distintas, quiere que se vea claramente que la ficción la propicia la mente del artista.
- *“Lázaro”* 2006. Tornero se muestra aquí más críptico y también más cruel. El título nos remite al pasaje de Lázaro, pero nuestro personaje no sólo no anda sino que es abandonado de noche en su silla de ruedas en medio de un bosque por alguien que se marcha corriendo. ¿Quién podría hacerlo? ¿Por qué no confiamos en que se produzca el milagro? El impacto del flash sobre los objetos en primer plano es un recurso muy utilizado por el creador, para dotar a la escena de un aura de frío extrañamiento.
- *“Die Fűrér”* 2004. Cristina Lucas es una de las artistas más polifacéticas y que más campos expresivos toca del panorama español. Lucas fuerza la carga semiótica contenida en el título y la enfrenta a la propuesta visual lo que deriva en multiplicidad de posibles interpretaciones. En piezas como *Die Fűrér* parece que nos hallásemos ante un retrato colectivo de los poderes públicos, fácticos, de las fuerzas vivas que se decía antaño, pero donde hoy algunos roles han cambiado y otros no.
- *“La Anarquista”* (2004) de Cristina Lucas. Asociamos una consigna política con una imagen ilógica, anacrónica. ¿Qué hace esta señora de avanzada edad lanzando un cóctel molotov en lo que parece su propio comedor? ¿Qué hay oculto, de ficticio o real, tras esta puesta en escena?
- *“Las Fascistas”* (2004). Una de las imágenes que más me interesan. Tres mujeres, cada una guardando la actitud de su estatus, al parecer tras un banquete familiar en un espacio que les es propio, privado, donde ellas gobiernan. En lo que podría ser una representación clásica de las tres edades de la mujer (la anciana, en actitud pasiva, la matriarca sentada, dominando las labores que requieren más pericia, y la joven, con la actividad más dura, pero para la cual no hace falta cualificación). Sin embargo, hay silencio, no hay comunicación entre los tres ejes, cada una guarda un secreto propio, y talvez todas guarden también un secreto compartido. Todas van de negro o colores oscuros, cercanos al luto. ¿Por qué titular esta obra las fascistas? ¿Hay algo de vivencial y familiar en la escena? Probablemente nunca lo sabremos.
- *“El Bombero Torero”* (2005/2006). De la serie *“Y Fueron Felices...”* de Carlos Aires. Estamos ante el caso contrario. Debemos preguntarnos, hasta dónde es capaz la realidad de llegar para que la consideremos posible. Talvez ustedes sepan quienes son la *“Cuadrilla de los Bomberos Toreros”*. Para mí es una imagen que tengo en la retina aunque hoy la vea con la lejanía de la melancolía de otro tiempo que se fue, más básico, menos tecnológico, de humor más directo y sin tanta maldad, pero cargado de tristeza. Porque es triste ir a divertirse con estas familias de enanos que arriesgan su vida a costa de generar comicidad con algo que no pueden evitar, su propia realidad: la condroplasia. Estamos ante la cara contraria del héroe solitario que representa el matador, antítesis que prologa el espectáculo de primera que vendrá después. Son los modernos bufones. Pero lo verdaderamente interesante es que esta imagen, a cualquiera que no tenga el poso idiosincrático y visual hispánico, mediterráneo, le debe parecer una pose preparada. Esto no puede ser realidad, pensarán. La realidad no puede ser tan cruel. Más aun si alguien sabe que quien personifica la grupa del fingido caballo del picador es el hijo pequeño del actor principal, que no es enano. ¿Supera o no la realidad cualquier ficción?

- “La Vedette” (2005/2006). De la Serie “Y fueron felices...” de Carlos Aires. ¿A quién se le puede ocurrir vestir de vedette, de cupletista, a esta anciana, carente de todo atractivo, haciéndola tensionar el gesto y desvestiéndola con tanto impudor en la búsqueda de una improbable respuesta morbosa en el espectador? a Carlos Aires.

Observen sin embargo la mirada arrogante de quien ha sido. Esa mirada que nunca se pierde aunque la vida nos desplace de la gloria. No, esta no es una pose, ni una escenografía realizada ex profeso con actrices para regodearnos en la decrepitud, esta es una verdadera vedette que con más de setenta años continúa actuando en un cabaret de Ámsterdam.



BAUTISTA. *Noche Americana* 2006. CPrint 122x200.



CRISTINA LUCAS. *Die Führer* 2004.



CARLOS AIRES. *El Bombero Torero*. Serie Y Fueron Felices. 2005-2006.



CARLOS AIRES. *La Vedette*. Serie Y Fueron Felices. 2005-2006.

3 Identidad, Cuerpo y Fractura

Resulta evidente la emergencia del cuerpo en los últimos treinta años como espacio para la interrogación artística. Aún hoy es campo de batalla de enconadas diatribas y es frecuentemente utilizado como lugar y objeto sobre los cuales edificar teorías creativas. La fractura, la desmembración de sus partes, como denuncia o en el plano investigativo, junto a la auto-representación como medio de reivindicación del artista, o, por último, el cuerpo como inevitable panel demostrativo de la fugacidad e intrascendencia de la mundanidad son algunos de los ejes que vamos a descubrir en las siguientes obras.

- *ST* (2006). Serie Publicidad Engañosa, del joven artista Cyro García. Se toman imágenes de una conocida empresa de moda española, Zara, para dislocarlas mediante la utilización del collage, incluyendo fragmentos de imágenes-detalle (ojos, boca...) de mujeres maltratadas. Resulta curioso la utilización de una herramienta como el collage, que amplía la interpretación, puesto que debemos preguntarnos: ¿cómo podemos considerar estas imágenes de la feminidad, que nos son vendidas por la moda como paradigmas de la perfección y la belleza sino como collages, superposiciones, operaciones de adición o eliminación?
- *Serie Fichados-Tatuados* (2005) del madrileño Germán Gómez. El artista plagió una ficha policial que aplicó a varios amigos, eso nos abre el conocimiento de estos terceros. Pero en un camino paralelo, le tatuó a cada uno de ellos una fecha, una imagen o ilustración que ya no les pertenece, sino que es metáfora de un momento importante de la vida del artista. Ahí se vuelve críptico, pues desconocemos las referencias. El discurso de Gómez indaga en la posibilidad que poseemos como seres humanos de convertirnos en memoria para el otro, de lo cual a veces somos conscientes y otras no.
- *Serie Compuestos* (Alberto, Carlos, Iván, Manuel), 2004. Recomposición de un todo otro, de una heteromorfia, a partir de la fragmentación de cuatro cuerpos y de su recomposición en un uno unitario y unificado.
- *Serie Compuestos* (2007). La serie ha tomado otra deriva en el último año, jugando a la reconstrucción de la imagen por medio del dibujo y no al contrario, como sería lógico. Al tiempo que se reivindica una técnica, se incide en la posibilidad destructora del arte, en una suerte de figurinismo o patronaje inverso de las formas.

- *Autorretratos*, de Santiago Ydáñez. Claves en las que trabaja desde 2004. La pintura como medio para el autorreconocimiento / enmascaramiento de la identidad del arte.
- *Autorretratos*. Sin embargo, esos procesos reivindicativos pueden desembocar en la autocomplacencia y la desmesura megalómana en el discurso. Obra impactante pero ampulosa.
- *ST* (2005) de Noelia García Bandera. Joven fotógrafa, que participó en la muestra *"The Sock Strategy"* (2006) que comisarié al hilo de la BIACS II de Sevilla. ¿Por qué nos importuna la imagen de la decrepitud? ¿Por qué tratamos de esconder la vejez? Muchas personas, en las exposiciones de la artista, se acercan y le preguntan por qué no las ha realizado en B/N o que así serían mucho más bellas. Mi teoría es que lo molesto es lo que de contemporáneo e inmediato tiene el color, nos habla de un momento presente, mientras que las gentes se sentirían más aliviados con un planteamiento en un "tiempo otro", que posibilita la ausencia cromática.

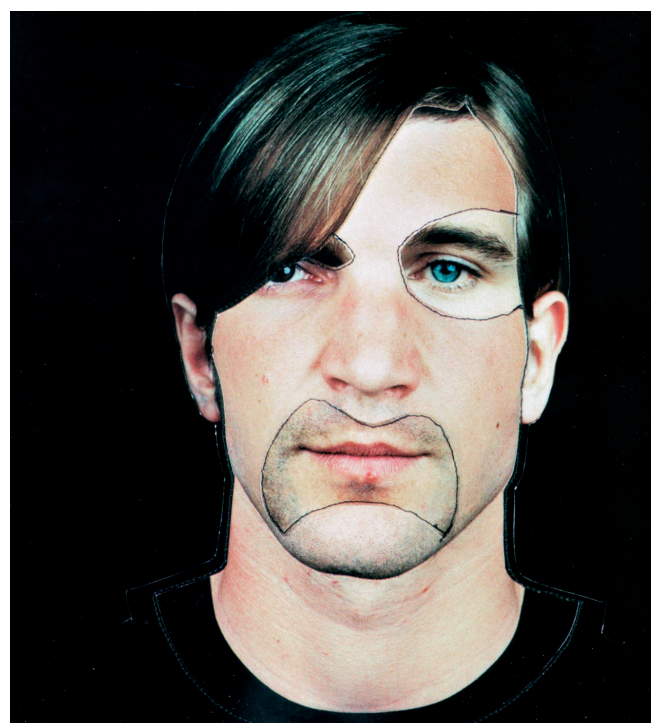
4 Conclusiones

Como resumen de todo lo dicho, valga recordar la declaración que encabezaba la conferencia: son estas unas simples líneas que recogen otras tantas derivas por las que transita el arte joven español, pero no son las únicas y, probablemente, tampoco las más importantes. Establezcamos, pues, que nos hallamos ante la visión particular de un oteador habituado a la convivencia con las experiencias últimas de artistas incipientes, pero de ningún modo estas apreciaciones deben elevarse al grado de dictamen. Podríamos, de igual modo, haber puesto el acento en otros intereses tanto o más interesantes que los reseñados: los discursos que abordan la cotidianidad como marco espacio-temporal, como posicionamiento mental o como experiencia de los esplendores cercanos; aquellos lenguajes que investigan y se apropian de los procesos artísticos precedentes en una suerte de canibalismo estético o las posturas que reivindican una revisión de los géneros, en especial esos que imponen una mirada nueva sobre, por ejemplo, el paisajismo y sus múltiples extensiones.

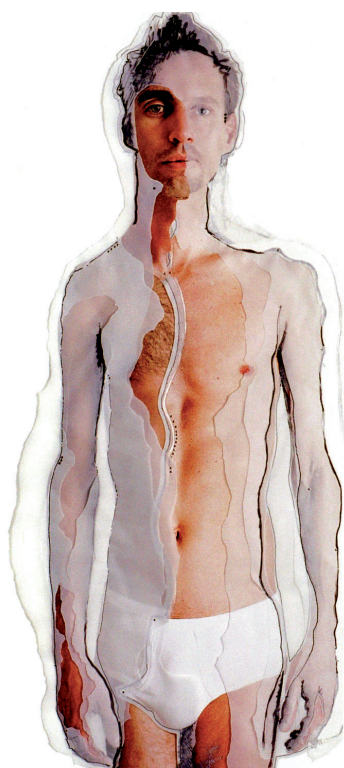
Esta, y no otra, debe ser la misión del crítico. Si renegamos o renunciamos a la función del profesional como traductor de la experiencia creativa, siguiendo las consabidas pautas de Herbert Read, o a su papel preponderante en la *"experimentación dirigida"*, parafraseando a Gombrich o a su dimensión en cuanto *"vigía y vigilante de lo verdadero"* que defendía Dorflès, apelemos, al menos, a su capacidad para contribuir en la detección, apoyo e impulso de lo que de importante, contemporáneamente, está sucediendo a su alrededor.



GERMAN GOMEZ. *Fichados-Tatuados 2*. 2005.



GERMÁN GÓMEZ. *Serie Compuestos*. (Alberto Carlos Iván Manuel) 2004.



GERMÁN GOMEZ. *Compuestos*. 2007.



Noelia. *ST*. 2005.

El lugar del arte entre obra y sistema

Marco Tonelli

Marshall McLuhan, el más grande estudioso de medios de comunicación del siglo veinte, escribió en *Understanding Media* libro que lo hizo famoso, que para los habitantes de Bali no existe el concepto de arte, debido a que están acostumbrados a hacer las cosas como mejor pueden. Visto de esta manera ¿Acaso el arte no es para los balineses una manera especial de pensar, como lo es para nosotros los occidentales?

De otro lado, Joseph Beuys, artista chamánico que influyó y todavía influye sobre generaciones de artistas, equiparó el trabajo de un cocinero o de un basurero con la actividad artística y para añadir algo más, este año el famoso cocinero Andrià representó a España en la Documenta de Kassel, una de las más importantes manifestaciones de arte contemporáneo del mundo. Acaso ¿La profecía de una difusión total del arte se cumplió? ¿Acaso seremos todos balineses?

Está muy de moda afirmar que la creatividad del artista contemporáneo tiene que estar atravesada por la contaminación de todos los lenguajes, tanto que para el artista no es importante saber hacer cuanto tener ideas, porque todos pueden ser artistas. Los más reaccionarios afirman que la pérdida del “saber hacer”, de la técnica, es un signo de decadencia y de deterioro del mismo arte. Hoy en día hay cada vez más jóvenes artistas indiferentes a la técnica (usan con mucha desenvoltura video, foto, dibujo, pintura, instalaciones, según las necesidades). No creo que esto sea por sí mismo negativo, el problema es que esta indiferencia los torna impasibles al contenido del arte. Y entonces ¿por qué realizan obras de arte?

Maurizio Cattelan uno de los más conocidos artistas contemporáneos, que yo defino “publicitario de obras de arte”, afirmó haberse hecho artista, porque era la única manera de ganar dinero y ser tomado seriamente sin trabajar. ¿Cuál es el contenido del arte entonces? Y sobre todo se preguntaron alguna vez ¿porqué hacer, escribir y hablar de arte?

El arte (no solo el arte visual, también la poesía, la escritura, el cine y la música) no va a cambiar el mundo ni lo va a mejorar ni a empeorar, pero sí representa un lugar de crítica a la sociedad, de expresión de belleza, de momento de reflexión, de experiencia de emotividad, de tradición que se renueva en el tiempo. Si todo esto no tiene ninguna importancia, entonces qué es lo que nos queda.

Es difícil creer que hoy en día el arte contemporáneo, después del urinario de Duchamp, el Aire de Paris embotellado de Klein, la mierda en lata de Manzoni o el tiburón en formalina de Hirst pueda tener algo que ver con el concepto de arte que se tenía hasta los años 50. Nunca había ocurrido, hasta hoy, que críticos y artistas se preguntaran si una obra es o no es arte. Se podía discutir sobre el valor de la obra, sobre su belleza, sobre la habilidad del artista, pero no se discutía sobre si una obra califica o no como tal. Sin embargo, desde hace poco más de treinta años, nos hacemos esa pregunta.

El arte contemporáneo sin el soporte de todos los instrumentos que lo rodean (ferias, crítica, editores, coleccionistas, galerías, bienales) no sería arte. No se cuanto llegue a ustedes el eco sensacionalista que logra la calavera de diamantes de Hirst o la compra por algún potente galerista o coleccionista como Gagosian o Saatchi de una obra por millones y millones de dólares. ¿Acaso piensan que todo esto es sólo un rumor? Pues no, este chisme es el verdadero contenido del arte contemporáneo, un juego especulativo, donde falta el valor de la crítica y de la reflexión.

Es por esto que en los años setenta teorías como la “institucional” de Danto y Dickie afirmaron que la obra de arte no era tal sin su contexto. Es por esta razón que hoy se le da mucha importancia al sistema del arte como elemento para determinar la estética del arte contemporáneo y no sólo como instrumento útil para su valorización y divulgación. Así que -cada vez más- es la economía del arte la que determina cuáles son las condiciones para la supremacía estética.

Entonces ¿Cuál es la diferencia entre el arte del presente y el arte contemporáneo? Presente es el arte que se hace hoy, contemporáneo es el arte producido según un criterio muy preciso, o sea hecho de transgresión y contaminaciones de medios y técnicas, anulación de la subjetividad y función relacional de una obra. Es que acaso no es suficiente ver una obra producida hoy, para saber si es de género clásico, moderno o contemporáneo. Hoy parece necesario entender los usos, contextos y el mundo donde está insertada la obra.

Algunos curadores y críticos sostuvieron que movimientos artísticos enteros, como por ejemplo la “Transavanguardia” italiana, fueron sólo especulaciones financieras. Pero si, como lo decía Picasso, el arte es transformar en verdad las más grandes mentiras, no es

importante que el arte contemporáneo sea una ejecución teatral por razones económicas o de performance mediática; que se hable de ello es lo que crea la verdad y la realidad.

Ser independientes de todo esto es el verdadero contenido del arte. Es decir que sólo el tiempo, el diálogo, la crítica, aun la destrucción de lo que se hizo o la aceptación de la derrota son los elementos que dan substancia al arte. Tener el coraje de criticar, de no estar de acuerdo, de no alinearse a la moda, de estar en contra, de crear una zona de resistencia: este es el propósito del artista. No abrazando fusiles o pistolas sino las armas de la cultura y del intelecto. Es extraordinario ver como un artista puede crear su mundo y su poética y más fuerte y verdadera será cuanto más se independice del mercado y de la publicidad.

Buscar el suceso y la fama no es el fin del arte aun si el arte puede llevar suceso y fama. Ojala separar el arte de las otras actividades sea la tarea del crítico y del artista. Devolverle esa substancia especial que pocos pueden realizar para tantos, volver a ser algo incoherente con las reglas de la sociedad, del mercado de la finanza, de la moda. Que todos puedan crear una obra de arte no significa que todos puedan crear una buena obra. Este es el peligro que lleva pensar que “todos son artistas”. El arte no es cocinar, hacer fotos o pintar: son técnicas. Arte es creer que en la obra hay una parte de si mismo, una parte viva, valida si toca puntos vitales de la personalidad y de los pensamientos de cada uno.

Por ejemplo, entre los artistas de los últimos treinta años, pocos tendrían que ser considerados dignos de representar las ansias y los dramas de nuestro tiempo (Bill Viola y Anselm Kiefer por ejemplo), pero ellos son centenares, miles. Hay que volver a considerar que el artista es una persona especial, pero no que todos los artistas son especiales.

En este sentido creo sin embargo que el arte tiene que mantener un lugar separado de la sociedad y del modo común de vivir el cotidiano. El arte que se enfrenta con la realidad cotidiana es una magnífica forma de creatividad, pero es más una forma comunicativa que estética. Sin una concepción estética del mundo (vale decir partida de ello), sin el marco de la historia del arte, sin el espacio abstracto del museo, sin el discurso teórico sobre el arte, no habría el arte sino sólo formas creativas de política, sociología, economía, comunicación, relaciones humanas. Una concepción estética del mundo creo que por principio y propia definición debe estar separada del mundo, aunque de allí venga.

En este sentido creo que hay que distinguir, hoy más que ayer, dentro el común lugar del arte contemporáneo, lo que es una práctica sociológica de lo que es una práctica estética. Y si esta distinción no puede más aplicarse al arte, según cuanto cada vez más va pasando en manifestaciones de arte contemporáneo, tenemos que empezar a razonar sobre esto y preguntarnos si

tiene un sentido la convivencia de una escultura o una pintura con una performance o si no es mejor distinguir entre estética y comportamiento por ejemplo, y analizar la primera a través de una teoría estética, vale decir artística, y el segundo según una teoría psicológica o sociológica. Y creo además que el conjunto del sistema del arte, más que cada obra u artista, está destinado a devenir en el verdadero contenido del arte. Una previsión que no puede impedir sin embargo que cada obra u artista continúe siendo formas individuales y solitarias, identidades expresivas diversas del sistema entero.

Así como cuando publico un texto tengo que poder decir si tiene algo de especial respecto a los demás, así en la obra se tiene que evaluar no quién la hizo, quién la vende o cuánto vale, sino qué es lo que dice. Una manifestación como esta Bienal tendría que servir para esto: para enfrentar y confrontar la propia obra con la de los demás, para ver si dice algo más, si puede caminar sola.

Un día me gustaría organizar una gran exhibición con grandes, medios y pequeños artistas sin comunicar el nombre de los autores o de las galerías que los representan y ver si el público del arte, el que se lo cree importante, sin la ayuda de etiquetas o instrucciones es capaz de entender quienes son los mejores artistas. Esto es: volver a tener el coraje de no apoyar la pintura o la escultura, el arte conceptual, el arte video, la performance, si no la obra que tiene un contenido, y para hacerlo hay que conocer la historia, la que ya fue escrita.

La sensación o el riesgo es que hoy todo lo que se hace ya fue hecho de una u otra manera. ¿No es verdad que el arte sea una actividad libre y sin fin, tiene que nacer del conocimiento, del estudio, de errores, de constricciones, tiene que aspirar a dejar algo de importante, de especial? Tiene que distinguirse de la publicidad, del Internet, de las imágenes del telediario, de la televisión, del mundo real. Tiene que considerar todo esto, pero superarlo, transmitir una formula simbólica, reinventarla en otro lenguaje. O el arte es un gran arte o no lo es. Puede parecer un delirio, pero creo que es la única manera de conservar un sentido y de distinguir esta actividad de otras.

Ustedes, en este país, tienen la gran suerte de ver convivir una tradición milenaria todavía viva en la fisonomía de la gente, en las costumbres mágicas, en la naturaleza del paisaje con el espíritu del progreso y, desgraciadamente, la sobreexplotación occidental. Es una oportunidad para mostrar, a través del arte, los defectos de este espíritu progresista y los méritos de una tradición en contacto con las fuerzas de la naturaleza amenazadas por el progreso, no produciendo un arte político sino dando forma a identidades, personales y privadas, ligadas a vuestra memoria, cultura, lengua, historia. Sólo esto tendría que no dejarlos indiferentes: tienen una alternativa al sistema.

El arquitecto Carlos Villagómez me ha dicho que el verdadero arte de La Paz se ve en las calles, durante las fiestas o en el

carnaval. Este tipo de creatividad es lo que caracteriza la artísticidad del arte boliviano. Pero yo también he presentado y advertido, encontrando artistas durante mi estancia en La Paz y viendo las obras de artistas jóvenes de la Bienal Siart, que hay como una identidad original, vale decir una fuerza moral, que no es sólo deseo de afirmar la propia estética, sino también un modo de delinear el propio lugar en el mundo. El punto es que vivir hoy en día en Bolivia o en Sur America, más que en Europa por ejemplo, parece automáticamente y necesariamente un contenido del propio trabajo artístico.

Los artistas en Europa no tienen más que conciencia de ser en Europa, máximo tienen conciencia de no ser en África, Asia o Sur America y trabajan sobre esta forma de ser en el mundo. La conciencia de un lugar europeo u occidental es interiorizada totalmente. El modo de hacer arte a lo occidental en sentido amplio (también un sentido sociológico como Hans Haacke, político como Lucy Orta, anarquista como Jason Rhoades) es algo que se considera casi universal, más desarrollado y evolucionado que otras formas expresivas, algo que siempre ha existido, casi originario ya. Lo que falta a esta concepción del arte es la conciencia de un propio lugar, un lugar entendido no en sentido folklórico, geográfico o cultural; una conciencia para mí muy vital y que la globalización y la tecnología arriesgan eliminar, dándonos

la ilusión de estar siempre por todas partes a través de Mc Donald, Internet y la Televisión.

Creo y espero que países fuera de los grandes sistemas del arte contemporáneo, puedan aun representar una alternativa al espectáculo, con tanta frecuencia vacío, en cuanto países con culturas no corrompidas por la avidez del mercado, con tradiciones todavía fuertes, con signos e iconografías nuevos. No para adecuarse a los códigos oficiales, pero para preservar la propia originalidad.

Hoy, por ejemplo, se habla mucho del arte chino y se organizan muchas exposiciones. Sin embargo, lo que vemos no es la tradición del arte chino sino la manera con la cual el artista chino, como un camaleón, entra en el mercado occidental y exporta su producto. Así es para el arte africano y pronto será para el indio o el árabe, quien sabe. Esto es documentación, información, política, adaptación.

Por este motivo querría finalizar citando una frase de Gabriel García Márquez, pronunciada en ocasión del Premio Nobel que le fuera concedido en 1982, en un discurso titulado *La soledad de America Latina*: “La interpretación de nuestra realidad a través de esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios.”

El grito y la hipermodernidad

Johnny Gavlovski E.³

¿Cuál es el origen de toda ciencia? ¿Qué, el espíritu científico no es, acaso, más que miedo y una panacea contra el pesimismo, un ingenioso expediente contra... “la verdad?”¹

“...El momento actual de la civilización, donde no es el deseo del Otro lo que está tan presente sino la insistencia de su demanda política bajo la forma de la democracia y del mercado considerados como valores a los que esta sujeto su bien. De manera que se vuelve incomprensible, hasta monstruoso, lo que se presenta como una preferencia: ser rechazado del orden de estos beneficios”²

Jacques Alain Miller

Desde Septiembre 2005, el mundo del arte, y concretamente, el pueblo noruego se conmocionó con las afirmaciones de un escultor de Oslo quien dice haber realizado caretas de yeso con las cenizas de los cuadros "El Grito" y "Madonna" del pintor Edvard Munch, los cuales fueron robados en agosto de 2004; fecha en la que además, el busto de bronce que reposa sobre la tumba del artista, fuera sustraído del cementerio, y apareciera, semanas después, dentro de una cubeta, en un callejón cercano al palacio real, apolillada y con corbata.

Si bien la noticia ya es bastante grave, para el mundo del arte; considero que más grave aún son las declaraciones del decano de la facultad de artes visuales de Oslo, Staale Stenslie, quien al enterarse de una sospecha acerca de la cual, los ladrones hicieron máscaras con las cenizas de los cuadros, afirmó que los cuadros tienen "más valor quemados en tanto representaciones espirituales e inmateriales", que colgados en el museo. Al mismo tiempo, afirmó que si era cierto que los ladrones hicieron máscaras con las cenizas de los cuadros, alentó al museo Munch a abrir una exposición dedicada a las mismas "si son lo único que queda" dado que tendrían más interés que los originales".

Curiosa apreciación la de Stenslie. Curiosa en tanto aprecia más el incremento del valor de los cuadros, que el rescate de las obras de arte, patrimonio de la humanidad. Curiosa, más no alejada del espíritu de la hipermodernidad, heredera de aquella Revolución Industrial, en cuyo marco, Munch pintó su obra. Verdadera revolución que marcó un "acto" histórico, a saber, un antes y un después en la estructura socio-económica de la civilización occidental.

Y es que a partir de entonces, la sociedad se subordinó a un sistema de mercado, donde "todos los factores de producción eran considerados "mercancías destinadas a la venta y sujetas al mecanismo de la oferta y demanda" ⁴.

El propio Edvar Munch se percató de ello y alertó:
"Lo que está arruinando el arte moderno es el comercio, al exigir que los cuadros se vean bien una vez que se los cuelga en la pared. No se pinta por el deseo de pintar... o con la intención de pintar una historia. Yo que fui a París hace siete años (Munch residió en París en 1885) lleno de curiosidad por ver el salón y que estaba dispuesto a dejarme llevar por el entusiasmo -lo que sentí fue sólo repugnancia" ⁵.

¿Cómo se sentiría Munch entrando hoy día en su museo y viendo expuestas las cotizadas cenizas de sus obras?”.

Sus premonitorias palabras, están vigentes hoy más que nunca, en nuestra sociedad post industrial. Sociedad basada en nuevas tecnologías que cambiaron nuestra forma de vivir, diluyendo culturas y lenguajes, fragmentando la experiencia humana, al permitir que la tecnología dejara de estar al servicio de la economía y la política social para aparecer “en la conformación del gusto y en el disciplinamiento de la subjetividad”⁶.

Estas observaciones no fueron ajenas para un lector tan agudo del malestar de la cultura como lo fue, Jacques Lacan, quien logró ver en este devenir, una forma de lazo social que denominó discurso capitalista. Discurso propio de nuestra hipermodernidad. Tiempos del “sujeto sin referencias”⁷, al decir de J. A. Miller, donde sólo puede obtenerlas a partir de “zonas restringidas de certezas”. Tiempos que vivimos donde el individuo es espectador del desfallecimiento de ese significante que impone la ley simbólica y que desde Lacan llamamos “Nombre-del-Padre”.

Así encontramos al habitante de nuestros tiempos, como marioneta expuesta a una multiplicidad de objetos de goce, de satisfacción imposible, por mercancía producida desde un enfurecido sistema de mercadeo.

Lacan nos advirtió en “Radiofonía” sobre el “ascenso al cenit social del objeto (a)”⁸. Se refería a esta tendencia hipermoderna a colocar en la mira de nuestra satisfacción pulsional ese objeto que nunca vamos a alcanzar. Su producción excesiva por parte de quienes usufructúan la ciencia, llámense transnacionales, laboratorios farmacéuticos, etc., no sólo empujaron al hombre a un desenfrenado deseo de consumo y satisfacción, sino que llevaron a colocar en equilibrio precario los reguladores simbólicos que aglutinan a los Otros, incluido lo impensable: los “Estados”, quienes comenzaron a perder autoridad cuando su competencia y efectividad para controlar actividades económicas, comenzó a disminuir⁹.

Así, los intereses nacionales comenzaron a entrar en conflicto con los derechos sociales, la globalización se convirtió en excusa para invertir en el exterior y no en el suelo propio, el estado se tornó ente recaudador más que sistema gobernante, trayendo como consecuencia que sus ciudadanos se reconviertan en “consumidores y usuarios que deben organizarse para defender sus derechos en tanto que puedan pagar”¹⁰. ¿Y ante esto qué: ¿la náusea sartreana o la repugnancia de Munch?. Quizás el actual movimiento del eje terrestre sea una advertencia del empuje de estos tiempos hacia el Goce total, la muerte.

Ya en 1920, Freud escribió: “La meta de toda vida es la muerte; y retrospectivamente: lo inanimado estuvo ahí antes de lo vivo”¹¹.

Siguiendo a Freud, Lacan apunta en Abril de 1960, hacia lo que llamará “la novedad del Malestar en la Cultura”¹², a saber, el

señalamiento que hace Freud, en éste texto, al emplear “dos términos, pulsión de destrucción y pulsión de muerte. Pulsión de muerte como sustrato económico y biológico, nos dice Lacan; y pulsión de destrucción, en tanto aspecto psicológico de la misma.

Muerte y destrucción serían entonces experiencias inherentes a la condición humana, que Lacan condensa en una sola palabra. Goce. Un concepto que va definiendo a lo largo de su enseñanza como:

- Es un trozo de ley sin sentido, de carácter insensato y feroz (*Seminario I*).
- Un imperativo que no tiene contenido, sólo: -“ ¡Tú debes...!.
- Imperativo no comprendido por el propio sujeto, sin dialéctica. (*Seminario III*).
- Mandato a gozar, sin condiciones. (*Seminarios XVI y XX*).
- Malestar de la cultura que revela la gula del gozar¹³.

De hecho, a partir de esto, Lacan contrapone “ética” con “moral” la cual termina definiendo como un “cataplasma de la adaptación”¹⁴.

La pulsión de muerte, y los efectos de su rostro de destrucción pulsan no sólo desde el afuera, sino desde el interior del ser, a pesar de lo que escribiera Freud en “De guerra y muerte”: “La muerte propia no se puede concebir”¹⁵.

Sin embargo, nuestros tiempos rompen con esa observación de Freud. El desarrollo tecnológico y las guerras a distancia, ya no nos hacen ver la muerte ajena como algo que nunca nos tocará, sino por el contrario, nos anticipan la posibilidad de nuestro propio fin.

Con estas reflexiones, volvemos, una vez más, a la imagen de la obra “El Grito”, pudiendo ver en ésta un reflejo del sujeto de la hipermodernidad, de éste individuo-objeto, individuo-basura, *trash*, profiriendo un alarido que penetra a la naturaleza misma; alarido mudo para los transeúntes más cercanos, tal como su creador, Edvard Munch lo describió:

*“Iba caminando con dos amigos por el paseo. El sol se ponía. El cielo se volvió de pronto rojo. Yo me paré. Cansado me apoyé en una baranda. Sobre la ciudad y el fiordo oscuro azul, no veía sino sangre y lenguas de fuego. Mis amigos continuaban su marcha, y yo seguía detenido en el mismo lugar temblando de miedo -y sentía que un alarido infinito penetraba toda la naturaleza”*¹⁶.

¿Sangre y lenguas de fuego son lo que realmente lo aterroriza?. O es acaso como aquel padre que Freud evocara en “La

interpretación de los sueños”, que no sabe que está muerto, y como no lo sabe, sigue viviendo.

En “El Grito”, un ser, sin mayor definición, da un alarido infinito que penetra toda la naturaleza. La pregunta es: ¿Ante qué grita?. Munch responde: “*no veía sino sangre y lenguas de fuego*”, responde. De inmediato, esto nos remite ante aquello que anticipa el hombre de la hipermodernidad, su propia muerte, al saber que su vida vale menos que un barril de petróleo, que quizás en una carta abierta al descuido, pueda encontrar el efecto de una nueva mutación creada para la guerra bacteriológica.

¿Quién grita entonces?. Imagen viva de lo siniestro, de quien vive la “inquietante extrañeza”¹⁷. De quien se enfrenta al terror, ante la omnipresencia de lo que Lacan dio por llamar “*la segunda muerte*”, inspirado en la idea sadeciana de “un crimen radical y absoluto que libera la fuerza creativa de la naturaleza”¹⁸, y que se inscribe en nuestras vidas a través de las imágenes de los atentados, así como las guerras biológicas y termonucleares.

Terror ante el desaparecer tras ese vacío de lo no simbolizable en nuestras vidas; ese vacío original que nos marca desde nuestro nacimiento, y que el arte no ha dejado de recrear en el cine en películas para niños como “Los cuatro fantásticos” hasta aquellas cintas de terror como “El Cubo”, “Poltergeist”, etc.

Imágenes que nos parasitan, y que nos ponen, frente a frente, ante el goce total, con la pulsión de muerte y su envés, ya no Eros, sino la pulsión de destrucción. Imágenes que, como habitantes de la hipermodernidad, nos constituyen¹⁹.

Partenaires informativos que exaltan “lo real del goce”, el cual, como señala el Dr. Portillo, “en esencia constituye la matriz de las llamadas “patologías contemporáneas” y que el psicoanálisis de orientación lacaniana ha titulado como “nuevos síntomas”²⁰, sean los trastornos de alimentación, los estados de pánico, o ese nuevo espectro que se comienza a perfilar como “El sujeto sin Otro”: un individuo que sin ser psicótico, manifiesta una inquietante falta de relación. Un sujeto que goza solo, desde un modo de gozar “segregativo, autista, antisocial”.

Podemos encontrar en las calles a estos sujetos desconectados, deambulando en los no-espacios de cualquier mall, haciéndose ver a través de un uniforme que los inscribe en un mecanismo llamado “fashion”, que les otorga una suerte de código, no ya de pertenencia, sino de status, a través de los dictámenes que el mecanismo del mercadeo llama moda. Después, estos mismos sujetos, se pierden en cyber-café a enchufarse con el mundo, en la soledad de una cabina privada, que ofrece café, papel higiénico y lubricantes como única compañía, demostrando todo ello que “el sujeto más que relacionarse con el Otro se relaciona con su objeto de goce”.

Límites líquidos, virtuales, viscosos, entre las realidades del film MATRIX. Extrapolación del siniestro hipermoderno que abre grietas

en nuestro espacio, desde nuestra capa de ozono hasta nuestro cuerpo. Siniestro cada vez menos externo y más interior en nuestras vidas. Violencia a la que, poco a poco nos vamos acostumbrando, desde ese mecanismo de negación, que gracias a Charles Darwin confundimos con adaptación.

Violencia que suspende al sujeto. Maquinaria de producción interminable que troca al individuo en desecho. Sustituible en sus puestos de trabajo por máquinas. Bajo la convicción que su ser ya no depende de él, sea por efecto del terrorismo, de la guerra bacteriológica, o por nuevas armas a distancia que no le dan la opción de defenderse. Sea por la aparición de nuevas enfermedades, o por ser una ficha más de un juego del poder imperante, o sencillamente, por ser víctima de “lo nuevo”, significativo que marca estos tiempos donde no terminamos de comprar un computador, o adquirir un conocimiento cuando cualquiera de estos ya ha caducado bajo una nueva versión.

Ante este significativo de “lo nuevo” nacemos con fecha de caducidad, más allá de la muerte natural. Una vez más lo nuevo cuyo goce se vuelve cada vez más insistente, más exigente, en rivalidad mortífera con lo obsoleto”²¹.

Antonio Di Ciaccia, presentifica la relación del sujeto hipermoderno en lo que denominó el *célibe y su partenaire-gadget*, a saber “una pareja de solteros... una pareja que no soporta más que una relación a uno, ya que la pareja en cuestión es una pareja no-viva, no-viviente, no-deseante pero que sabe circular por todas partes, y sabe hacerte creer que está en todas partes. Una pareja que da justo ese poco de goce a horas que no interrumpe el avanzar quieto e inexorable de la silenciosa pulsión de muerte: una pareja hecha a imagen y semejanza de un computador”²².

Todas estas apreciaciones nos remiten a un par de reflexiones hechas por Freud. En 1915, Freud nos decía que el hombre que no participaba a modo de “partícula de la gigantesca maquinaria de guerra” - se siente confundido en su orientación e inhibido en su productividad”²³; en 1926, señalaba como la empresa de la guerra comenzaba a limitar la capacidad de contacto en el hombre: “Eros quiere el contacto pues pugna por alcanzar la unión, la cancelación de los límites espaciales entre el yo y el objeto amado. Pero también la destrucción, que antes del invento de las armas de acción a distancia sólo podía lograrse desde cerca, tiene como premisa el contacto corporal, el poner las manos encima”²⁴.

Y así, el sujeto de la hipermodernidad se quedó sin contacto físico, segregado, aislado; al igual que el personaje de Munch, su grito sordo ya no es advertencia para quienes caminan a su lado.

Aún queda por dilucidar si este sujeto sin Otro que les he mencionado es el denominado *trash*²⁵, o comienza a preformarse a partir del *trash*, o paralelo a éste.

Desde el arte, surge una propuesta. El arte siempre anticipatorio, y de quien Lacan no se cansaba de recordar que debía ser tomado como modelo²⁶.

Algunos artistas vienen investigando alrededor de lo que han denominado “el individuo post-humano” argumentando que “la cirugía plástica y la reconstrucción genética están añadiendo una nueva etapa a la evolución humana darwiniana... la generación de nuestros hijos podría ser muy bien la última generación de “puros” humanos²⁷.

La obra de Taro Chiezo, representó esta tendencia cuando hizo pasear inteligentemente por una calle de Tokio cinco pequeños vestidos inhabitados por cuerpos de niñas²⁸.

También puede verse en las fotografías de Cindy Sherman de maniqués mujeres y hombres con partes corporales obscenamente intercambiables.

El movimiento “post humano” en el arte, nacido en 1992 intenta demostrarnos que “la nueva construcción del yo es conceptual más que natural, ayudada por morfos informáticos y cirugía plástica... el nuevo concepto de personalidad se dedica a superficies más que a profundidades”²⁹, encontrando esto en la expresión de la artista Orlan, cuando proclama: “El cuerpo es obsoleto. Yo peleo contra Dios y el ADN”.

El hombre hipermoderno pareciera estar al otro lado del espejo de aquel personaje de Lautréamont que “había crecido dentro de una membrana cerrada y silenciosa y que, enfrentado a lo monstruoso de la deidad, rompe la burbuja con su propio grito, ingresando así en el mundo del sonido y el sufrimiento”³⁰.

Metamorfosis de la contemporaneidad, patologías cual morboso partenaire de la soledad del hombre que ofrece “refugios de goce refractarios a toda dimensión del inconsciente, develando la presencia de un real sin ley, sin sentido, excluido del saber del inconsciente”³¹.

Extranjero, extraño, extrañeza. Ominosas contingencias a las que se va habituando, mientras esté “enchufado” a un aparato, que lo nutra de imágenes con las que pueda fabricarse una nueva subjetividad domesticada, - que no sólo le dé órdenes sino que le produzca necesidades³², no importa a costa de que, con tal de que la maquinaria del discurso capitalista funcione.

Un sujeto bombardeado por excesos de información, de imágenes, de individualismos, que nos hace sentir que la historia se acelera; donde cada vez, olvidamos más por nuestra incapacidad de

procesar el exceso de datos que llegan a nuestra memoria; y que en consecuencia nos hace habitar “una cultura del olvido que perpetra una especie de *negativa auto-inducida* en la que el significado del pasado reciente se pierde continuamente o es deformado”³³.

Individuo de la hipermodernidad, exiliado a la soledad de los *no-lugares*³⁴ para sentirse por un instante liberado del peso de las relaciones, en la gama de posibilidades que estos tiempos ofrecen al atacar ese espacio fuertemente simbolizado llamado “nuestro lugar” (independientemente del significante que cada uno le ponga) para sumergirnos en “el no-lugar”, llámense autopistas, aeropuertos, malls o supermercados, hoteles o televisión por cable³⁵.

Las palabras de Munch vuelven a nuestros oídos:

*“Iba caminando con dos amigos por el paseo. El sol se ponía. El cielo se volvió de pronto rojo. Yo me paré. Cansado me apoyé en una baranda. Sobre la ciudad y el fiordo oscuro azul, no veía sino sangre y lenguas de fuego. Mis amigos continuaban su marcha, y yo seguía detenido en el mismo lugar temblando de miedo y sentía que un alarido infinito penetraba toda la naturaleza”*³⁶.

La Cosa. Lo real. El terror. Los nuevos síntomas. Mutaciones en psicoanálisis. El individuo de Munch. El hombre hipermoderno. El trash. El sujeto-sin otro. El célibe y su partenaire-gadget. El hombre frente a la gran maquinaria de goces. El gran premio: El Goce total.

La muerte ahora es anticipable, representable, en el día a día, bajo nuestras propias ventanas, temerosos que la ciencia, con sus efectos segregacionistas, siga llevando su nefasto poder al punto de torcer el eje de la tierra. Lo real tiene su saber, sus leyes. El tsunami las representa. Los deslaves, los terremotos, los huracanes...

Quizás el alarido del hombre de la hipermodernidad sea la expresión de lo que Lacan llamó: ese *dolor de ser*, que “está ahí en el fondo. Yo no lo hago surgir, no lo extrapolo: está indicado por Freud como siendo ese algo que hay que considerar como el residuo último de la ligazón de Thánatos con Eros... La naturaleza está ahí, pero hay algo que queda bien ligado en su interior, ese *dolor de ser* es algo que le parece verdaderamente fundamental, ligado a la existencia misma del ser viviente”³⁷.

Notas

- 1 Nietzsche, F.: “Ensayo de autocrítica” (1886). En “El origen de la tragedia”. Tomo I. Pág. 470. Obras inmortales. Edic. Teorema. Barcelona, 1985.
- 2 Miller, Jacques Alain: “El inconsciente es político”. Revista Lacaniana. EOL. Pág. 12. Buenos Aires, 2003.
- 3 Psicólogo Clínico y Psicoanalista miembro de la NEL CARACAS - Asociación Caraqueña de Psicoanálisis y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Docente de las Escuelas de Humanidades y de Psicología de la Universidad Metropolitana de Caracas.
- 4 Imagen de la Economía. El Grito de Munich. <http://www.ucm.es/info>
- 5 Bischoff, U.: “Munch”. Edit Taschen. Alemania, 1994.
- 6 Fragomeno, Roberto: “Las tribulaciones de la modernidad”. Edic. Perro Azul. Pág. 9-10. Costa Rica, 2005.
- 7 Miller, J.A: Op Cit. Pág. 16.
- 8 Lacan J., “Radiofonía”, Edit Anagrama.
- 9 Fragomeno, R.: Op cit. Pág. 16.
- 10 Fragomeno, R.: Op cit. Pág. 22.
- 11 Freud, S.: “Más allá del principio del placer”. Amorrortu editores. Tomo XVIII. Pág. 38. Bs Aires, 1979.
- 12 Lacan, J.: Seminario 7. Sesión del 27 de Abril de 1960.
- 13 Radiofonía & Televisión. Op cit pág. 113.
- 14 Miller, J.A.: Op cit.
- 15 Freud, S: “La muerte propia no se puede concebir; tan pronto intentamos hacerlo, podemos notar que en verdad sobrevivimos como observadores”. En “De guerra y muerte. Temas de actualidad” (1915) Buenos Aires, 1979.
- 16 Bischoff, U.: Op cit.
- 17 Término con el que Lacan designa el concepto de “lo ominoso” propuesto por Freud.
- 18 Zizek, S: “El sublime objeto de la ideología” Siglo XXI editores. Pág. 180. México, 1992.
- 19 Melenotte, George Henri: citando a Guy Debord “Commentaires sur la société du spectacle” en “Sustancias de lo Imaginario”. EPELE. Pág. 54. México, 2004.
- 20 Portillo, Ronald: “La declinación del ideal, la exigencia de goce”. CAPITON 2. CID -Las Mercedes., 2005.
- 21 Miller, JA: El síntoma charlatán. Paidós. 1 edición, 1998. Barcelona, España. Pág. 15.
- 22 Di Ciaccia, Antonio: Op. Cit. (N del A: Se modificó del original “ordenador” por “computador”).
- 23 Freud, S: “De guerra y muerte. Temas de actualidad” Op cit. Pág. 277.
- 24 Freud, S.: “Inhibición, síntoma y angustia” Op cit. Pág. 117.
- 25 Propuesto por Graciela Brodsky como quinta mutación del psicoanálisis.
- 26 Lacan, Jacques: SEM 21: “Los Incautos no yerran” Clase 11 del 9 de Abril de 1974. Pág. 141.
- 27 Jeffrey Deitch, curador citado por Linda Kauffman en “Malas y perversas”. Fronesis. Pág. 62. España, 1998.
- 28 Kauffman, Linda: Op cit. Pág. 63.
- 29 Kauffman, Linda: Op cit.
- 30 Jameson, E: Op. cit. pág. 36.
- 31 Portillo, R. Op cit.
- 32 Melenotte; G. Op cit y sus ejemplos con la película “The Matrix” y las estrategias de la “Coca-cola” en pág. 56-57.
- 33 Andrea Juno. Entrevista: “Vale & Juno”. Angry Woman, 67; citado en “Malas y perversas”.
- 34 Augé, Marc: “Sobremodernidad”. Internet www.memoria.com.mx/129/auge.htm
- 35 Augé, Marc: Op cit.
- 36 Bischoff, U.: Op cit.
- 37 Lacan, Jacques: Seminario 5: Las formaciones del inconsciente. Sesión 13 del 12 de febrero de 1958. Primera edición. Argentina, 1999.

Del libro de la almohada a la mirada de lo cotidiano

Omar Rocha Velasco

Para describir el concepto de Heterotopía (que es el concepto que nos convoca en esta bienal) Michel Foucault recurre a un texto literario que deja traslucir el desplazamiento de los puntos de apoyo aludidos en el concepto. Se trata del ensayo de Jorge Luis Borges el “Idioma Analítico de John Wilkins”, que es parte del libro *Otras inquisiciones* (1952). Allí el escritor argentino reflexiona sobre el lenguaje, sobre sus posibilidades e imposibilidades para dar cuenta de la compleja y heteróclita realidad. Para eso recurre a John Wilkins, un Obispo que en el siglo XVII intentó construir una lengua que dé cuenta de todo lo existente, siguió las pautas lanzadas por Descartes para crear un idioma nacido del sistema decimal y de numeración. Fue uno de los intentos, como muchos otros, de lo que Umberto Eco llamó La Lengua Perfecta. A pesar de que ninguna palabra en este idioma inventado es arbitraria y, por el contrario, cada letra es significativa como las Sagradas Escrituras para los cabalistas, Borges encuentra “imperfecciones”, puntos ciegos, podríamos decir, o, en términos del propio Borges: “ambigüedades, redundancias y deficiencias”, parafraseo al autor: es más o menos lo mismo que Kuhn encontró en la Enciclopedia China que se llama *Emporio Celestial de los Conocimientos Benévolos*, allí aparece una extraña clasificación de animales:

Los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

Borges sin decirlo explícitamente, muestra que todo lenguaje es una construcción arbitraria de signos. El mundo, lo real, la realidad siempre centellea como espacio ausente; las “ambigüedades, redundancias y deficiencias” del idioma de Wilkins son las de cualquier clasificación, desde la más simple hasta la más abarcadora. Todas las clasificaciones son arbitrarias y conjeturales. El sistema de signos llamado lenguaje, también. Sólo que el hombre contemporáneo (Borges lo dice citando a Chesterton): “*Cree que del interior de una bolsista salen realmente ruidos que significan*

todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo” y eso es imposible.

Foucault retoma este hermoso texto, lo pone como inicio de su libro *Las Palabras y las Cosas* y a partir de él, del tipo de monstruosidad que generan, determina lo que son las Heterotopías: Esos no lugares del lenguaje en los que los espacios se juxtaponen. Ese “topos” en el que los puntos de apoyo se desvanecen, ese ámbito en el que las palabras comunes sucumben, “la sintaxis se arruina”, en definitiva, aquello que rompe el vínculo, la unión que se creía y se cree que tienen las palabras y las cosas.

Nada más poderosamente artístico, más pretenciosamente “novedoso”. Pienso que abre una vía para reflexionar sobre las explicaciones o intentos de aproximación a aquello que genera cierto extrañamiento, cierto encantamiento, cierta seducción o ciertos desplazamientos sorprendentes de la obra de arte en general. Al fin y al cabo, existen más palabras que cosas, al fin y al cabo ¿qué podemos saber de ellas? La única posibilidad es dar un paliativo al horror que nos produce su presencia por medio del lenguaje. En efecto, no hay nada más horroroso que enfrentarse a la mirada impenetrable de un animal, al silencio que produce el murmullo de las hojas (en términos de Sartre) o a la máquina de afeitar que yace al lado de cualquier otro utensilio horroroso en la casa que en cuanto se la nombra deja de ser casa.

“Sola en su habitación una mujer se inclina hacia el tintero de piedra, toma su barra de ceniza y con un poco de agua prepara la tinta que utilizará para escribir. De pronto, nota que un cabello se ha pegado en la piedra donde frota su barra de ceniza y se produce un sonido chirriante y desagradable. Tan delicada observación será escrita más adelante en *El Libro de la Almohada*. Esto escribía Jessica Freudenthal como presentación del texto de Sei Shonagon que publicamos en la revista de literatura La Mariposa Mundial. *El libro de la almohada* o *The Pillow Book*, escrito hace mil años, comparte con la clasificación citada por Borges las mismas monstruosidades, el gesto de anotar el sonido que la presencia de un cabello produce en la piedra donde se frota una barra de ceniza se repite insistentemente, veamos algunos ejemplos:

Distintos modos de hablar

El lenguaje de un monje.

La conversación de los hombres. La charla de las mujeres. La gente de inferior condición siempre tiende a agregar sílabas superfluas a sus palabras.

Cosas que hacen latir más deprisa el corazón

Gorriones alimentando sus crías. Dormir en una habitación donde ardió un fino incienso. Pasar por un lugar donde juegan niños de pecho. Notar que tu elegante espejo chino se ha ennegrecido un poco. Ver a un caballero detener su carruaje ante la puerta y advertir que instruye a sus sirvientes anunciar su llegada. Lavarse el cabello, asearse y vestir una bata perfumada, aún si nadie te ve, éstos arreglos producen igual íntimo placer. Es de noche y una espera a un visitante. De pronto, con el sonido de las gotas de lluvia que el viento sopla contra las puertas, sobresaltarse.

Cosas elegantes

Un abrigo blanco sobre un corsé violeta.

Huevos de pato.

Hielo granizado mezclado con aguamiel de bejuco, todo colocado en un tazón de plata reluciente.

Un rosario de cristal de roca.

Flores de glicina. Flores de ciruelo cubiertas de nieve.

Un hermoso niño comiendo frutillas.

Cosas que aunque parecen lejanas son próximas

El Paraíso.

El curso de un bote.

Las relaciones entre un hombre y una mujer.

El lugar otro, la monstruosidad, el extrañamiento, la fascinación que estos textos nos producen está ligada a un descentramiento de puntos de apoyo. De ordenamientos previos que permiten establecer criterios de clasificación y, por tanto, relacionarnos con los seres y las cosas. Se trata de pequeños desplazamientos que nos remiten al aparentemente insignificante, pero no por eso menos horroroso mundo de lo cotidiano, ámbito que comparten arte y literatura, ámbito desde el cual se puede pensar el horror y la creación, ámbito desde el que discurren las heterotopías.

Lo protagónico en el horror de lo cotidiano es lo no completamente humano o lo humano precisamente en definitiva, sino vestiduras, enseres, cosas: todo aquello que es complementario a la persona y delimita su espacio. Lo protagónico son los objetos que dotan a las obras de colores, tactos y olores tan integrados en la intimidad que, sin explicar, nos proporcionan la clave de sus circunstancias. En el caso de los textos citados (el de Borges y el de Sei Shonagon)

el tono solemne, lúgubre de una enumeración se complementa con la calidez inherente a los materiales mismos, un vestido, una piedra, un pincel, un animal que de lejos parece una mosca. Surge la paradoja de un ambiente familiar, de un mundo referencial explícito como la habitación, el hogar o la familia, que es cuestionado en su carácter de refugio, que problematiza las ideas de tranquilidad o seguridad y las, por el contrario, las expone o denuncia. Invertir un espacio, “quitando la mesa de disección sobre la que cualquier objeto se apoya” como diría Foucault es mostrar el horror y la duda, no lejos de ese entorno de presunta seguridad. No lejos de las más profundas proximidades.

Mi inclinación y preocupación por lo cotidiano en un ámbito poético o artístico, se sostiene en estos espacios efímeros, transitorios y esto obliga a una cierta levedad espacial (fácilmente asimilable a la yuxtaposición en términos de la Heterotopía Foucaultiana). Levedad entendida como un velo, como una espacialidad fina que se teje sobre una realidad física. Son los usos cotidianos, la intensidad de sus vivencias las que tejen este velo fino sobre un espacio físico generalmente “común”, sin atributos. Siendo su único atributo el tener la capacidad de sostener diariamente el velo de cotidianeidad que la cubre. Tal vez lo propio de lo cotidiano sea el quedar en un ámbito indefinido pero a la vez tremendamente familiar. Es posible, como dice Gilbert Garcín que en el ámbito artístico no se trata de resolver problemas o plantear cuestionamientos, sino poner a los espectadores ante sus propias reflexiones y que ellos saquen conclusiones. Enfrentarlos a su nada, a su imposibilidad, a su vacío o llenado.

A veces se intenta ir muy lejos o se busca ingenuamente la monstruosidad en la construcción de objetos bizarros, en la estupidez de la explicitación de lo que se quiere decir, sobre el sexo, sobre la política, sobre la vida. Con los avances de las comunicaciones sufrimos de una sobreexposición de información cada vez más lejana de nuestra realidad cotidiana. Se generan cultos a tendencias que tratan de negar la realidad inmediata al ser extrapoladas de forma literal y que al cabo de un tiempo queda en evidencia su falta de sustancia al no resistir la prueba más dura de la permanencia. Quizás hace falta un acto de humildad para comprender que tras lo que aparentemente resulte poco atractivo e incluso desechable en una primera aproximación, probablemente pueda proporcionarnos las pistas para entender la labor artística como un fenómeno cultural valioso para cada contexto específico y no por eso menos universal.

Pienso que eso le permite decir a Saenz, por ejemplo: “Dando por sentado que la ciudad de La Paz tiene una doble fisonomía, y admitiendo que mientras una se exterioriza la otra se oculta, hemos querido dirigir nuestra atención a esta última”. Doble fisonomía presente en la mirada, no debajo, ni en la noche, ni

oculta y enrevesada ni negada, sino presente cultivada por una mirada de lo cotidiano.

Lo cotidiano posee también como particularidad el uso que se hace de un lugar. Existe un compromiso, una cierta complicidad con los lugares cotidianos. Este uso, sin embargo, implica un desgaste. Es aquel roce lateral, aquella marca que dejan los cuerpos al rozarse con un objeto, al ocupar los espacios. El cuerpo tiende a hacer suyo lo cotidiano, amoldándolo, y lo cotidiano por su parte tiende a envolver al cuerpo (como dice un amigo cortador de papel, la única forma de cortar papel es romántico). Este amoldamiento de lo cotidiano no es sino una manera de hacer nuestro ese momento, ese lugar, una manera de poseer; de esta forma se genera una pertenencia otra, me pertenece algo que no es mío, y es eso lo que lo hace especial. Es algo personal, mío,

pero a la vez de otra persona, privacidades compartidas. Hay una cierta complicidad tremendamente seductora en el uso de los espacios cotidianos.

Lo cotidiano, por su parte, envuelve al cuerpo con sus olores, sabores, etc. En él nosotros somos protagonistas, parte de esa seducción. Porque lo cotidiano implica la presencia y uso humano aunque éste no sea protagónico necesariamente.

Termino con un fragmento de Clarice Lispector:

... Lo que tenía el gusto que la lengua tiene en la propia boca. Y la ausencia de tal nombre es como la ausencia de nombre que la lengua tiene en la boca. No era, pues nada más que eso...

Arte y palabra

Mónica Navia

Cuando el arte se mira y se lee, y cuando el arte sólo se lee, entonces surge la pregunta de cuál es el rasgo constitutivo que lo comprende. También media la pregunta sobre la manera como la tierra -entendida en términos heideggerianos como aquello que se cierra esencialmente en sí mismo- que erige el mundo de la obra de arte instala una obra de arte, en esa batalla de la creación, donde ahora interviene la palabra. Bien sabemos que Hölderlin, el poeta de la poesía, como lo llamó Martin Heidegger, expresa en la palabra poética este rasgo que permite el claro de la verdad de la obra de arte, del mismo modo que Góngora lo hace al pintar un mundo barroco con palabras que abren a un sentido de lejanía, de vejez, de belleza, de *descriptio puellarum*, etcétera. La obra, como palabra, como música, como cosa, se abre a la existencia. Para Heidegger:

En los destellos de ese esplendor brilla, es decir, se aclara, aquello que antes llamamos mundo. Erigir quiere decir abrir la rectitud, en el sentido de esa medida que orienta a lo largo del trayecto y bajo cuya forma lo esencial nos da las directrices. Pero ¿por qué la instalación de la obra es un erigirse que consagra y glorifica? Porque la obra exige tal en su ser-obra. ¿Cómo es que la obra exige semejante instalación? Porque es ella misma instaladora en su ser-obra. ¿Qué instala la obra en tanto que obra? Alzándose en sí misma, la obra abre un *mundo* y lo mantiene en una reinante permanencia¹.

Pero también, por las transformaciones y cuestionamientos sobre el sentido del arte, encontramos, además de esta tradición representativa, performances -como la del artista boliviano Bluebox, que consistió en un matrimonio realizado en una iglesia local y festejado en el patio del Museo Nacional de Arte- que se filtran en la realidad de las representaciones culturales dejando, por un instante, en muchos espectadores la sensación del debilitamiento de las fronteras entre aquello que es real y aquello que constituye mera representación. Algo de esto se pudo apreciar en el reciente Salón Internacional de Arte 2007 lanzado bajo el concepto heterotopía, a cargo del curador Ramiro Garavito y también en diferentes exposiciones y performances de la Bolivia de esta última época.

Las actuales intervenciones del arte, que, dicho sea de paso, si nos apoyamos en el trabajo artístico de Duchamp, ya llevan casi

un siglo de vida, han dado lugar a pensar en el sentido de la representación, por ende, en la manera de hacerlo. Así, los soportes tradicionales del arte: el bastidor, el lienzo, el papel, el marco, y, a su vez, su instalación en la sala de exposiciones reconocida como el espacio oficial de difusión del arte, rodean -paradójicamente- sus propios fundamentos para dudar de sus sentidos, interrogarse sobre su función en la cultura contemporánea, y sospechar del aura que lo rodea.

Ello ha motivado a preguntarse sobre qué es lo que hace de la obra de arte, colgada en una pared de un museo como una cosa más, o suspendida del techo o, quién sabe, como efímero art body o performance, precisamente, una obra de arte. Pensemos, por un lado, en un lienzo admirado por años de cuidado a cargo del espectador: un paisaje de Portocarrero, de Borda, de Cezanne, de Van Gogh. Allí, el trabajo del artista hace aparecer, ante la mirada del espectador, la imagen de un espacio determinado, con una disposición estética de elementos, primeros planos, luces, sombras, detalles, intensificaciones, etc.

La palabra inscrita en la obra

Por otro lado, nos tropezamos con un soporte de madera sobre el cual está inscrita una proposición como “Paisaje... con gente pobre, pero feliz”, del artista boliviano Roberto Valcárcel. En ésta, el espectador observa un texto que habla de un paisaje, de personas en el paisaje y del estado de ánimo en el cual se encuentran estas personas. Aquí, la obra figurativa ha desaparecido, aunque se conserva todavía una carga emotiva en la representación lingüística. Asimismo, presenciamos una visión irónica del paisaje representado.

Otra obra del mismo artista es un cuadro que contiene una sola palabra: “Paisaje”. En ésta, se extrema la mirada del artista en relación con el trabajo de creación de la obra de arte. El objeto no sólo le retira toda materialidad a la obra, sino que la desprende de su carácter figurativo: sólo queda la palabra, una expresión lingüística que se imprime en una tipografía plana sobre la madera. También de Valcárcel, apreciamos una silla de madera común o clásica que ha sido pintada de color mostaza. Sobre la base, se lee la frase “El mensaje poético”. Ya no es cuadro, no cuelga de la pared, no es un soporte que se ha fabricado expresamente

para convertirse en una obra de arte; de hecho, la silla se trata de un instrumento del cual, según Heidegger, se extrae toda la materialidad para llegar a ser un útil.

Un último ejemplo, “Silla”, de Fernando Rodríguez Casas. Se trata de un lienzo de cinco por tres metros donde una pintura de una silla, con asiento y espaldar de mimbre, pende del soporte pintado de rojo, casi creando el efecto de que está cayendo sobre el espectador; el lienzo, que ha sido cortado, está atravesado por una cuerda de mimbre real. Esta reflexión entre realidad y representación crea un impacto inverso en el espectador: a veces no se distingue cuál es el objeto real y cuál el representado (la cuerda o la silla). Dicho de otro modo: el tema de la representación no se reduce sólo a la silla pintada sobre el lienzo, sino a la materialidad, la tierra, que la configura y crea del mismo modo como configura la realidad.

Surge así la pregunta por el proceso de la creación artística y por los soportes que la conforman. En esta obra, la ‘silla’ no ha sido nombrada; pero... se filtra una duda: ¿cuál de las dos?

Sigamos con una obra muy conocida: “Una y tres sillas”, de Joseph Kosuth. Es una instalación en la cual se presentan: una fotografía de una silla al tamaño real, una silla y una definición de la silla tomada de un diccionario. En esta obra, el diálogo entre el objeto silla, una reproducción visual y una definición técnica ofrecen al espectador, ya no sólo la contemplación estética de una obra de arte, sino una deconstrucción del sentido del arte. La contemplación de la obra hace más ambiguo el sentido de la propia obra; en cierto modo, porque en ésta, como en los paisajes de Valcárcel, en la silla de Rodríguez Casas, así como en muchas expresiones del arte contemporáneo, la tierra -que instala un mundo- brilla de un modo inusitado al constituirse ella misma, como cosa, en tema de la obra de arte. De algún modo, la tierra en el arte contemporáneo es cosa y, a la vez es mundo. Tal ambigüedad exagera la duda sobre el propio sentido del arte. Esto quiere decir que esta obra de arte instala un mundo desde una tierra que brilla de una nueva manera, al constituirse esta última en mundo de la obra.

En esta Bienal, Roberto Unterladstaetter tapizó la ciudad con cinco mil afiches en los cuales sólo se lee un texto: “Los bolivianos no entienden” (dicho sea de paso, la única obra boliviana que obtuvo mención o premio fue una obra conceptual, precisamente). Por su parte Erika Ewel, quien ganó la segunda versión de esta Bienal, también ha recurrido en varias de sus obras e instalaciones a discursos (imágenes poéticas, fragmentos de canciones, frases hechas, discursos epistolares, entre otros). En un cuadro de fondo rojo, se lee: “el beso de la muerte fue por amor”, en otra de sus obras, un díptico de tres lienzos largos, sobre una hilera de manchas o trazos sin forma definida, se lee:

- Víctima de soledad
- Y era la lluvia ablandando la cara de los pecadores en un día de gloria sin nombre y sin fecha y era una la...

- Morí sin morir
- Y me abracé al dolor
- 1970-1995

La misma artista, en la obra “Virgen de la leche” (2001), se fotografía así misma poco después de nacer su hija y presenta un díptico con nueve fotos de los senos; cuatro de estas fotos están intervenidas con textos:

- Dolor, entrega, pasión
- Eva
- María
- Nombres científicos de la estructura del seno

En estas obras, el discurso parece estar constituido de frases hechas de la vida cotidiana que parecen trascendentes, pero que son absolutamente trilladas. ¿Qué intención tiene la artista de intervenir su obra de esta manera? ¿Satura con palabras el lienzo o la instalación?

Pero estos no son los únicos ejemplos. Esta recurrencia a la palabra escrita como parte de la obra de arte ha sido utilizada en muchas ocasiones en el arte contemporáneo boliviano. La artista boliviana Valiah Carballo incorporó el texto “Artista boliviana” en uno de sus trabajos; en tanto que Sol Mateo no sólo construye una estructura familiar contemporánea, sino que consolida el trabajo con el texto “La sagrada familia”. De otra parte, el artista brasileño Viaji Patchineelam en su obra *Memorial summer of 2005*, (obra premiada en el Siart 2007) no limita su trabajo a una fotografía, donde además de sillas suspendidas en la pared, se puede leer, junto al suyo, el nombre de otros cuatro artistas. Terminamos esta serie de ejemplos con Galo Coca y el performance que presentó en el *Taller el quinto pasajero*, en el que sobre su piel escribió el Himno Nacional de Bolivia, dibujó la bandera nacional y estampó sobre la planta del pie derecho “*Bolivia for export*”. En el mismo taller, se presentó el performance “*Bolivision: Haunted House*”, de Mari Brelloch, una obra en colaboración y con la participación del público. En esta performance colectiva, Brelloch organizó un desfile en el que los participantes del taller aparecieron portando una máscara y un cartel que recogía una imprecación, una pregunta o una aseveración dicha durante los dieciséis días del taller. Las máscaras representaban a un personaje conocido y la frase mostraba el miedo o la preocupación de cada uno de los artistas participantes. Éstas son algunas de las frases:

- El artista alemán mari brellochs: *El concepto de artista ha terminado.*
- El artista boliviano Eduardo Ribera: *Nosotros perdimos el mar, nosotros somos los perdedores.*
- El artista boliviano Roberto Unterladstaetter: *El arte es lindo.*
- Evo Morales: *Un artista es un artista, no un hippie.*
- Llama: *Nosotros los bolivianos somos los k'aras.*
- El artista boliviano Sol Mateo: *¿Democracia?, no.*

- El escritor boliviano Víctor Hugo Viscarra: *“En busca del verdadero marxismo” es un tema muy importante, no lo pierdan.*
- El griego Homero: *Justo ahora es lo cercano a nunca terminar.*
- El conquistador español Cristóbal Colón: *Las ventanas negras en los autos son ilegales; antes se usaban para los servicios secretos, para prácticas sexuales escondidas, para tirar, para tomar drogas.*

La palabra tierra

De lo anterior, surge, entonces el cuestionamiento: ¿Por qué esa recurrencia a insertar textos en estas obras? ¿Qué dicen las palabras en obras en las que los trazos, las formas, los volúmenes no se completan por sí mismos? ¿Qué hay en la palabra dicha en la obra de arte? ¿Qué escuchamos en ellas? La respuesta se puede encontrar en la obra misma, que nos habla. Esta búsqueda no contempla los rasgos que encontramos en ellas, o los conceptos que la tradición historiográfica del arte impone. Tal vez sea mejor, como afirma Heidegger, dejar reposar la obra en el cuidado de ésta. Es decir, detenerse en ella para desocultar su esencia, pues

“Lo que despliega el poema en tanto que proyecto esclarecedor de desocultamiento y que proyecta hacia adelante en el rasgo de la figura, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y de tal manera, que es sólo ahora cuando el espacio abierto en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene²”.

Las obras se instalan como cosas en el museo del mismo modo que las cosas se instalan en un puesto de mercado, en una exposición de productos. Las transportamos como cosas en la maletera del auto, en un paquete, etc. Muchas veces, estas obras son efímeras, como la aguda obra de un artista brasileño que se presentó a esta Bienal que consiste en instalar un promontorio de tierra en los patios de varios museos de esta ciudad. Estas cosas artísticas, sin embargo, a diferencia de los objetos útiles o meramente decorativos, crean un mundo, lo inauguran, lo instalan. Este mundo se aparece ante nosotros mediante esta obra creada, compuesta por una materia formada. Así, vemos a estos objetos brillar en las salas de arte o espacios exteriores y, en su brillo, al mundo que lo compone.

Es tan fuerte el peso de las palabras que éstas se instalan e incluso configuran históricamente un discurso en esta Bienal; definen qué se expone y qué no; le otorgan una línea: heterotopía; discriminan cierto tipo de arte; jerarquizan, aceptan, niegan, instalan un modo oficial de ser del arte contemporáneo. De allí, desde la palabra, la elección de obras con recurrencia conceptual entre las premiadas: léase en “Bitácora de llegada” la obra premiada; léase en la obra del colectivo brasileño o en la obra “Los bolivianos no entienden”.

En el objeto como útil, la cosa desaparece en su utilidad; en cambio, la obra de arte hace “que el material destaque en lo

abierto del mundo de la obra”; así, en el rasgo de la pintura, de la escultura, de la tierra dispuesta sobre el patio del museo, de las fotografías que cruzan la tierra sobre la línea ecuatorial, la cosa no se desgasta, sino que aparece, en su sencillez, trayendo un mundo a la mirada. La palabra en la obra de arte aparece así, como una materia más de la obra, en algunos casos, casi como la materia de la obra. Entonces, la frontera entre la obra de arte se introduce en el territorio de la nominación y, a la inversa, la nominación se filtra en el modo de decir de la obra de arte.

La obra, como acontecimiento, como evento, trae delante un mundo instaurado por la materia de la cual ha sido hecha, la pintura, la tierra, las bolsas plásticas, el video, la fotografía. En ella, la palabra nombra, habla, comunica y confunde. Afirma Michel Foucault:

“Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje³”.

Y entonces me pregunto: ¿No será que esta yuxtaposición de expresiones, de tierras que levantan mundos, que se muestran en su claridad en la apertura de la obra de arte ha invadido el mundo del arte, el mundo de la palabra? ¿No será que el poema de Carlos Drummond de Andrade se ha filtrado en un cuadro de Erika Ewel, en una clara yuxtaposición de topos que hacen coexistir imágenes, sonidos, colores, volúmenes? ¿Y tal vez el Paisaje de Valcárcel no realizará el mismo juego en dirección contraria? Tal vez en este 'paisaje' la tierra es el fondo negro y la palabra al mismo tiempo. La desmaterialización del arte crea juegos donde los espacios se comunican aun sin estar juntos; nombrar la silla en la obra misma es parte de esos espacios en un espacio, como lo es la pipa de Magritte o los nombres de los artistas brasileños en *Memorial summer of 2005*.

Una vez más encuentro este sentido de la verdad de la obra de arte en la obra misma. Así, pues, acompaño a Vattimo en su afirmación sobre la relación entre mundo y obra:

“Verdad es que llegar a la obra implica siempre ponerse en relación con un mundo. Sin embargo, como ese mundo no puede ser el mundo histórico originario de la obra de arte (ya que de hecho en general no lo es, aunque la obra se pueda entender lo mismo), deberemos admitir que la obra de arte lleva consigo su propio mundo, mundo que ella misma funda e instituye, de manera que para ser comprendida no necesita ser colocada históricamente en un mundo ambiente. La obra de arte no expresa ni atestigua un mundo constituido fuera de ella o independientemente de ella, sino que se trata de un mundo que ella misma abre y funda⁴”.

Así, puede afirmarse que en el arte contemporáneo se advierte un desplazamiento de la tierra hacia el mundo. El mostrar un todo negro de la palabra radicaliza el contenido de paisaje y del contexto de su uso al eliminar el paisaje como objeto visual. Eso permite que el paisaje sea mostrado en su mayor ambigüedad. De este modo, la tierra es el contenido conceptual y contextual de la palabra, donde la palabra resulta siendo la tierra. De alguna manera se podría afirmar que esa ambigüedad y uso irónico de la palabra es la tierra, y, a su vez, el mundo, olvidándonos de mundo, es la tierra tierra, es decir, sino la tierra del mundo que lo encierra. Lo que podría suceder es que el artista esconde aparentemente la tierra, el paisaje visual, y transforma esa tierra en una palabra “Paisaje”, “Los bolivianos no entienden”, “Culpa”, etcétera. Así, pues, al esconderlo o disimularlo, transforma la palabra en tierra y en mundo. Nunca deja de ser tierra, brilla como tierra, pero a su vez, muestra un mundo. En el arte contemporáneo, tal vez la tierra brille de otra manera.



Vijai Patchineelam *Memorial summer of 2005*. Brasil.

Notas

- ¹ Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte”, Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1997b tomado de: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm.
- ² Heidegger, op. cit.
- ³ Michel Foucault, *De los espacios otros (Des espaces autres)*, tomado de: www.urbanoperu.com/system/files/Foucault_De+los+espacios+otros.doc
- ⁴ Gianni, Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, 1985/86.

Bibliografía

- Antezana J., Luis H., *Teorías de la lectura*, Plural / CESU UMSS, La Paz, 1999.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, 2 t, Salamanca, Sígueme, 1986/92.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1997.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, Samuel Ramos (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, D.F., , 1958.
- Horacio, Arte poética. *Epístola a los Pisones*, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, La Paz, 2007.
- Paz, Valeria y Lux Harm, *El quinto pasajero Taller internacional de arte contemporáneo*, Catálogo. La Paz. 2007.
- Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, Barcelona, 1985/86.



Roberto Valcárcel, *El Mensaje Poético*. Bolivia.

La moral del obturador

Carlos Villagómez

A primera vista, el título de este artículo es un sinsentido. El obturador de una cámara fotográfica no puede tener moral en sí y no puede diferenciar entre el bien y el mal, pero si consideramos al mismo como parte consustanciada del fotógrafo, prolongación de su materia, es casi imposible separar al sujeto, y por consiguiente su moral, de su instrumento de creación. Cuando estamos frente a una cámara fotográfica, el objetivo manda en ese instante suspendido. Nunca nos interesamos por el fotógrafo en sí y más bien fijamos nuestra atención y nuestras posturas en ese instrumento mecánico, nos quedamos quietos, sonreímos y fingimos una pose para la instantánea. Mucho se discute sobre la validez moral de ese instante, pero la fotografía irrumpió sin permiso en nuestra intimidad y hasta la fecha nos deleita o nos angustia entrometiéndose en nuestras vidas y en la de los otros. Con ese envidiable gobierno la fotografía es usada -además- por algunos artistas que utilizan su cuerpo como medio expresivo, con su obra subimos la tensión a una mezcla ideal, para el análisis de la imagen y la moralidad de nuestro tiempo.

Pero ¿esa ética de la imagen puede ser universal y sin matices locales? Con ese cometido reunimos experiencias del norte y de fotógrafos de nuestro medio, que retratan el cuerpo para, a través de su trabajo, conocer los límites donde ambas experiencias se tocan y, por consiguiente, se separan; límites que nos dan signos claros de la diversidad moral que diferencia la artísticidad del norte y la nuestra. Los artistas analizados del norte, que fueron además seleccionados con una vara extrema, están en una ética del ensimismamiento perverso, que no es más que la expresión plena de su arraigado egoísmo eurocentrista que, a veces, se disfraza de un paternalismo asistencial como descargo de culpa. Ellos están en las antípodas del horror y el escarnio en comparación a la ética de socialización que embarga a los artistas de nuestro medio. Y es una alegría que así sea. Las intenciones subyacentes de los artistas locales apuntan más bien a una ética de la socialización y del compromiso político. Aquí aún reina -entre los artistas- la moral de entrega, aunque ésta tenga raíces en una moral judeocristiana en sincretismo con pervivencias precolombinas.

Esta conclusión sobre las diferentes éticas entre los artistas del cuerpo fotografiado, parecería algo maniqueísta, pero el análisis de la selección realizada nos lleva a afirmar que aquí todavía

existen buenos tipos y allá, al retratar un comportamiento extremo y al fijar en la imagen instantes crudos e intensos mucho más allá del comportamiento común, parecen estar algo desquiciados. Sin ser un crítico pechoño, diría al menos es un comportamiento insalubre.

Veamos entonces las experiencias. Del norte seleccionamos dos artistas: uno por que es la representación viva del arte abyecto y otro por que está en los límites de la pornografía y lo vulgar:

David Nebreda nació en Madrid el año 1952. Desde su juventud padece una esquizofrenia aguda que lo llevó a múltiples encierros y tratamientos. A pesar de ello, estudió Artes Plásticas y ahora crea una obra canalla y vil. A cierta edad, Nebreda decidió encerrarse en una habitación a ensayar los martirios y auto padecimientos más extremos que el arte contemporáneo haya conocido. Con abstinencias que terminan por dejar a su cuerpo como un saco de huesos con vida, Nebreda corta, punza y penetra esa maltrecha humanidad en busca del objetivo de su vida artística: “el doble fotográfico”. Ese cometido es explicado en sus palabras como el renacimiento, en las placas fotográficas, de su verdadero yo; para ello, debe terminar por desgarrar su cuerpo físico, en busca de la regeneración hacia ese otro doble.

Sangriento cometido. Para la tradición judeocristiana el martirio es un camino para la redención, pero el martirio auto inflingido es motivo de psicoanálisis. Las imágenes siniestras que Nebreda presenta son mecanismos extremos de la purga demoníaca. Incapaz de verse en un espejo, Nebreda arma su padecimiento con extrema pulcritud, ordenando sus instrumentos de tortura y llevando meticulosamente una documentación fotográfica como si se tratara de una sesión quirúrgica. Es paradójico que, en su condición mental, el gobierno de la técnica fotográfica sea evidente, la puesta en escena, la luz y la composición, de cada autorretrato son impecables. Cuando la revista francesa “La Voz de la Mirada” le preguntó al respecto, Nebreda respondió que “su norma de vida es la regla y la disciplina, yo realizo los autorretratos conforme a la regla, es todo”. De esta manera, y desde hace quince años, este “enfermo” ha creado una ingeniosa logística para su trabajo fotográfico que le permite autorretratarse en soledad evitando con telones una imagen especular.

El desgarrar y el descarnar el propio cuerpo se presta a una filosa interpretación de la moral. Para él es ahí donde “está precisamente la diferencia entre la idea de amor y de inmoral. Y por eso estimo que mi trabajo es difícil, el se desarrolla en una zona fronteriza delante de la moral, sin ser por ello inmoral. Es más amoral que inmoral. Lo amoral es la moral trascendente.” Así con el uso de mierda, sangre y otros fluidos corporales (a excepción tajante del esperma) y sin practicar el arte terapia o el arte sadomasoquista, este artista usa estrategias de auto agresión para lograr su objetivo estético. Nebreda se sublima enterrándose en sus propios excrementos como la sirvienta de la película de 1968 Teorema de Pasolini, que termina enterrada en vida y creando con sus lágrimas una fuente de sanación. No es alarde afirmar que es el artista ibérico más atroz que conozca la historia.

Por su parte, Pierre Radisic nació en Bélgica en 1958 y estudió Arte en la prestigiosa Escuela de La Cambre en Bruselas. En 1982 sus autorretratos compartidos con su compañera Anne Bernard llamados “Paisajes Pornos” levantaron críticas y aplausos por su descarado acercamiento a los límites de la pornografía. Consecuente con su gusto juvenil y voyeuresco, Radisic reunió las fotografías que se tomaba en cada acto sexual que compartía con Anne y en ellas encontró signos de una idea artística. Reunidas en grupos, estas fotos adquirirían un sentido de complementariedad y completitud como si se tratarán de paisajes corporales o de topografías del placer. Una a una no significaban mucho, pero en grupo suspendían en el tiempo la delicia inigualable que nos produce el sexo.

Con esa intención artística, Radisic y su pareja decidieron ir más allá y no escatimaron esfuerzos en recrear las poses y los aderezos más promiscuos a sus sesiones amorosas y por consiguiente a sus retratos. El armado final es una mezcla de pieles y de extremidades que forman efectivamente paisajes que van recreando otros mensajes que los que darian fotograma a fotograma. Sin embargo, es casi imposible no seccionar cada paisaje y empezar a reconocer mórbidamente los detalles del acto sexual o de sus preludios amorosos. Radisic crea esa doble tensión con sus armados fotográficos, una totalidad correctamente compuesta y una singularidad plena de sentido porno, que a todo ser humano nos despierta la visión desnuda y abierta de un sexo femenino encarado por un enérgico pene. Imposible de evitar esa doble mirada con lo cual la paradoja está planteada: arte sí, pero pornografía también.

Oscar Wilde decía que hay dos cosas que no nos podemos explicar: la muerte y la vulgaridad. En esa línea irónica nosotros tampoco podríamos explicarnos el sentido moral de las obras de Radisic (Premio Nacional de fotografía en Bélgica) sin pensar que, no es ni más ni menos, que la representación de un exacerbado ego erótico, si lo vemos artísticamente hablando, o de un simple voyeurismo hecho público. Ambas opciones son al final muestras de un ensimismamiento de la moral que mueve a los artistas del norte.

En contraposición a ellos, hemos seleccionado algunos artistas bolivianos que trabajan con su cuerpo o el cuerpo de otros para construir nuevos significados y sensaciones. Una primera mirada nos hace suponer que a comparación de los casos extremos analizados, los artistas nuestros son tiernos y apocados. Cuando Cecilia Lampo decidió inmiscuirse en nuestras vidas a través de su obra “Formas de ser” en la que fotografió a seis personajes semidesnudos, acompañados de algunos objetos de su interés, al menos pidió permiso. Lampo armó con esas imágenes unos paneles de fondo metálico que recrean la vida de un rockero, un artista o una mujer de leyes. Mostró sutilmente algunos pedazos de piel y nunca se permitió regodearse con las partes íntimas, porque ni ella ni los retratados hubieran estado a gusto con tamaña intromisión. Esta obra debe ser analizada tal como fue montada en la galería. Todos los paneles estaban en el piso, armando conjuntos de cada manera de ser y planteando un recorrido -una *promenade* al espectador- que se debía seguir y que al final aparecía más como un homenaje a la simpleza de nuestras vidas, antes que un como un ensalzamiento a nuestros egos. Si los paneles hubieran sido colocados en los muros el mensaje hubiera sido otro. En el suelo éramos lo que éramos: unos simples mortales que acabaremos, ahí abajo, con nuestros cuerpos y nuestros pocos objetos de valor.

Por su parte Galo Coca, a través de su línea artística, decidió -en el taller “El Quinto Pasajero” - regalar un performance a unos artistas europeos que visitaban La Paz. El artista se ubicó en un extremo del patio de una casa colonial del centro paceño, para desnudarse y escribir sobre su cuerpo la letra del himno nacional. Una vez terminada la escritura se vistió nuevamente y se retiró del espacio. El mensaje de Galo Coca fue simple y claro: llévense de aquí la imagen de un paceño desnudo y patriota a diferencia de ustedes, artistas europeos que ya me aburren con el rollo de ser artistas globales y sin referente patrio. La sentencia de Rem Koolhaas “Fuck the context!!” es un claro ejemplo de esa voluntad en extremo personalizada, sin asidero y moralmente descarada. Los trabajos de los artistas europeos en esa experiencia estaban en ello, tanto los que “conceptualizaban” en extremo su obra, para disfrazar su mediocridad, como aquellos paternalistas que trataban de interactuar con la sociedad paceña. A ellos, la obra de Galo Coca mostró a flor de piel, la vigencia de valores plenos que revientan de orgullo en esta sociedad.

Otro ejemplo es el trabajo de Gastón Ugalde quien siempre genera con su arte sentimientos antagónicos que después se traducen en muestras de admiración o de rechazo, pero nunca de indiferencia. En 1998, convenció a una comunidad del norte de Potosí para realizar una serie fotográfica de los ancianos y ancianas de ese perdido grupo de los andes bolivianos. Todos sabemos de nuestra reserva a mostrarnos desnudos. Los habitantes del ande, por la inclemencia de nuestro clima altiplánico, nacimos arropados y moriremos igual. La sola idea de aparecer desnudos nos agobia y a diferencia de cualquier habitante del llano o la costa, rara vez nos reconocemos socialmente desnudos. Por esa característica

de nuestro ethos, es valorable tal poder de convencimiento, para que una comunidad del campo decidiera desnudar a sus ancianos. Ugalde lo logró y con ello, suspendió en el tiempo las imágenes más lacerantes de nuestra iconografía corporal. Cuerpos lastimeros, cuerpos surcados de arrugas y de dolores, topografías de la afrenta. Sobre fondos oscuros que hacen destacar la ignominia. Ugalde nos recuerda el destino inescrutable de nuestras vidas. Si tenemos suerte y llegamos a viejos, esa será nuestra imagen, ajada y seca de tanto gozar y de tanto sufrir. Sacos arrugados que envuelven osamentas rendidas de tanto levantarse, son los testimonios de esta serie desgarradora, quizás la muestra más intensa de nuestra historia de la imagen y de los desnudos. La muerte nos aterra, pero su antesala nos deprime; más aun, si la muestra es de unos seres olvidados por la historia oficial, es la galería descarnada de los miserables de nuestra sociedad que despiertan más sentimientos y tensiones que cualquier “magnífico” desfile de la belleza plástica que aparece todos los días en los medios locales.

Artistas del cuerpo existen en todas las realidades, pero pocos son aquellos que, por razones difíciles de explicitar, son capaces de convocar y trascender con una inusual potencia. De ellos, tenemos en nuestro medio dos experiencias relevantes: Joaquín Sánchez y María Galindo del grupo Mujeres Creando. Ambos artistas son ejemplos de un cuerpo imantado, aquel organismo que nos atrae sin darnos respiro con una particular voluntad artística, por una vigorosa intención creativa. Respiran por los poros su artísticidad. Son entidades imantadas que pueden realizar obras que convocan y con ello pueden resignificar los mensajes a su antojo. Joaquín Sánchez realizó decenas de veces, tanto en Bolivia como en el exterior, su performance “Tejidos” al punto tal de ser quizás la obra, en esa línea, más vista de la historia contemporánea del arte boliviano. Con una pulcritud y sincronía admirables realiza en una tina circular movimientos en concordancia con imágenes proyectadas sobre su cuerpo desnudo y afeitado. Mensajes de gestación, del líquido amniótico, de reminiscencias culturales, del nacer, del flotar, del gozar, del entretejer etc., son las múltiples interpretaciones que el público recoge de tan tremenda experiencia estética. Cada cual realiza su lectura y cada cual sale satisfecho con el intercambio que Joaquín propone. La clave del éxito está en el poder de transmisión

que emana, el poder de interactuar con el que lo mira, el poder de generar ese territorio ambiguo de la belleza manifiesta y del estupor expectante. En las obras en las que Joaquín Sánchez decide usar su humanidad, el resultado siempre es el mismo, el de un llevadero intercambio con su interlocutor que por un momento entra en trance, en respuesta a esa natural imantación que emana.

En esa línea, pero con mayor sentido político están las obras urbanas de protesta que María Galindo viene ejecutando hace algunas décadas atrás. Convencida de que su obra no es arte y sí es activismo callejero, María Galindo se inscribe en lo que Catherine David llama nuevas prácticas estéticas, aquellas que están más allá de los muros de la galería de arte convencional y burguesa. En esta sociedad machista, María Galindo ha convocado a una reflexión de su postura política en pro de la mujer y su destino; buscando siempre en sus obras el contacto físico violento entre ella y sus represores y con el uso de pintura a modo de sangre a borbotones ha marcado nuestra sociedad y creado un imaginario colectivo, algo de lo que muy pocos artistas pueden jactarse. Recrear memorias, revolver nostalgias, y generar sueños de transformación son respuestas colectivas que sólo el poder de los medios de comunicación y toda su parafernalia pueden construir. Ella y su grupo han logrado en este tiempo de cambios seculares, establecer las bases de una nueva práctica estética con el uso de cuerpos henchidos de discurso político, rebosantes de compromiso y ética, con un mensaje simple y contundente que los partidos tradicionales deberían aprender: una acción llevada por una moral inquebrantable. A pesar de su rechazo, nosotros calificamos al trabajo de María Galindo como la muestra de arte corporal más categórica de nuestra historia contemporánea.

Como corolario y en vista de lo comparativamente analizado, podemos decir que preferimos los trabajos locales de los artistas que trabajan con el cuerpo y su imagen donde el compromiso social o político esta presente y donde los otros son verdaderamente importantes. La necesidad humana que tenemos del roce social, del sentir colectivo es enorme y nos congratulamos que nuestra ética artística todavía esté afincada en ello y no en esa muestra esquizofrénica y egoísta de ayunos y martirios auto inflingidos, propios de sociedades opulentas y aburridas de sí mismas.

El taller del pintor ante la violencia:

Féretro, refugio o taller

Boris Viskin

Me la he pasado la semana entera dándole vueltas al tema, consultando diccionarios, ensayos, uno que otro libro y algunas ponencias y simposios que giran entorno a este tema de la violencia y el Arte.

Hoy me doy cuenta que trato de esconderme tras citas y teorías ajenas y por enésima vez intento escribir algo más personal. Quién fue aquel sabio que dijo que el intelectual es una persona que se la pasa opinando sobre cuestiones de las cuáles no tiene ni idea?

De lo que más o menos tengo idea es de Pintura y desde ella intentaré abordar el tema de la Violencia.

Hablar desde la pintura es hablar con el idioma del cavernícola. Son figuras, signos, colores, que parten a través de la mano guiada por el cerebro. Está relación mente-mano es para muchos científicos el inicio del despegue humano de su condición animal hacia su crecimiento espiritual. La distinta posición del pulgar frente a los dedos restantes, le permitió a la mano humana asir objetos, crear armas y herramientas, y despedirse de su hermano chimpancé.

Me hallo más a gusto en el mundo visual que en el mundo de las palabras. Será que mi trayectoria personal, que implico cambio de países e idiomas, genero en mi cierta desconfianza y distancia con las palabras. En las palabras me pierdo y enredo. En la Pintura me aclaro y calmo.

La Pintura es un lenguaje único. Pigmentos mezclados con algún tipo de medio fijador, depositados sobre algún tipo de soporte plano. Lo único que ha variado en la técnica desde la era de las cavernas es el tipo de medio y el tipo de soporte. Por lo demás sigue siendo igual: un lenguaje bidimensional que habla a través de formas y colores. Esa relación con las formas y colores crea un vínculo directo con el mundo visual.

Si el territorio del idioma es el concepto, el territorio de la Pintura es la forma bidimensional. Y pienso que esa forma bidimensional es tan fuerte para nosotros, pues el hombre recuerda y piensa en imágenes bidimensionales.

Por otro lado si el territorio del idioma es el de la razón y la inteligencia el de la Pintura es el de la intuición y el misticismo. La religión, al igual que el Arte, es un intento de hallarle sentido y valor a la vida. En ambos sucede a menudo que la razón llega a un callejón sin salida, un muro. En su libro: “La historia de Dios” dice Karen Armstrong: “La religión mística es más inmediata y suele prestar más ayuda en tiempos de turbación que una religión predominantemente cerebral. Los métodos del misticismo ayudan al adepto a volver al Uno, el comienzo primordial, y a experimentar de un modo constante su presencia” No quiero enredarnos aquí en el tema de las religiones y creencias, tan solo hacer este paralelismo entre religión versus Arte y misticismo versus Pintura.

En tiempos donde el concepto y la razón se saturan, la intuición ayer vista como debilidad puede devenir en opción y fortaleza.

La otra fortaleza de la Pintura es su capacidad de congelar un fragmento de Espacio en un fragmento de Tiempo. Una fotografía del alma, diría el “cliché”.

En mi serie de “Paletas”, el mayor fracaso comercial en la historia de la Pintura Mexicana, intenté abordar esa cualidad fascinante de la Pintura, su cualidad congeladora. La vida se nos va, se derrite, y la Pintura intenta congelar un instante.

En el catálogo de la serie, mi colega Mauricio Sandoval escribió: “Si lo pensamos un momento, la historia de la Pintura es tiempo detenido, tiempo congelado, fósiles paletas.

Esto es lo que sin saber hemos hecho los pintores, por lo tanto irnos hasta la representación formal de algo helado y muerto: una paleta, que necesita de nuestro calor bucal para efímeramente cobrar vida y tal vez utilidad, es lo mismo que cuando nos detenemos a contemplar un cuadro, sólo entonces deja de ser esa cosa fría y muerta, ése fósil, y se convierte en vida no hecha por la naturaleza sino por el espíritu humano.”

La Pintura pues es un refugio para mi. En mi taller me escondo y desde él contemplo al mundo y a la vida tratando de entenderlos y descifrarlos. Soy yo frente a la tela, el papel o la madera, dueño de cada trazo, de cada figura, de cada mancha.

Las horas y los días en el taller me desconectan del mundo exterior. Es una sensación a ratos de mucho placer pero a ratos de un gran vértigo ante el abismo que crece.

Llegan días en los que me pierdo y siento mis limitaciones, mis laberintos sin salida, mis fórmulas saturadas y agotadas. Entonces huelo a fantasma y mi taller a féretro. Me acuesto en la hamaca del jardín a mirar el cielo.

Los cuadros y telas se llenan de polvo y el óleo en los pinceles se petrifica.

Un buen día, algo se asienta en mí y un guiño amistoso sale desde mi carrito de pinturas, mi cadillac. Pongo un disco de rock y sale el primer trazo. La Pintura resurge joven y bella. La magia de la creación: Presente!

El cavernícola se alista para la cacería del búfalo. El taller es una trinchera. El mundo que intenta devorarme retrocede ante mis disparos.

La poesía gana y la enajenación se rinde.

Resumiendo hasta aquí diría que mi taller de pintor es a veces féretro, a veces refugio y a veces trinchera. Brinco de uno a otro cargado de dudas y emociones. Un día un cuadro es magnífico y va rumbo al museo, pero si nos descuidamos tantito se lo lleva el camión de la basura. La vida y utilidad de mi Pintura oscila igual que mi mente.

Pasemos ahora al tema de la violencia y su relación con mi Pintura. Primero quisiera aclararme: Qué entiendo yo por violencia?. La violencia tiene muchas máscaras y facetas.

Violencia es un acto que se ejecuta en un arrebato pasional. Expresado de éste modo, pareciera que la violencia no necesariamente es destructiva. Es una energía desbordada y contundente.

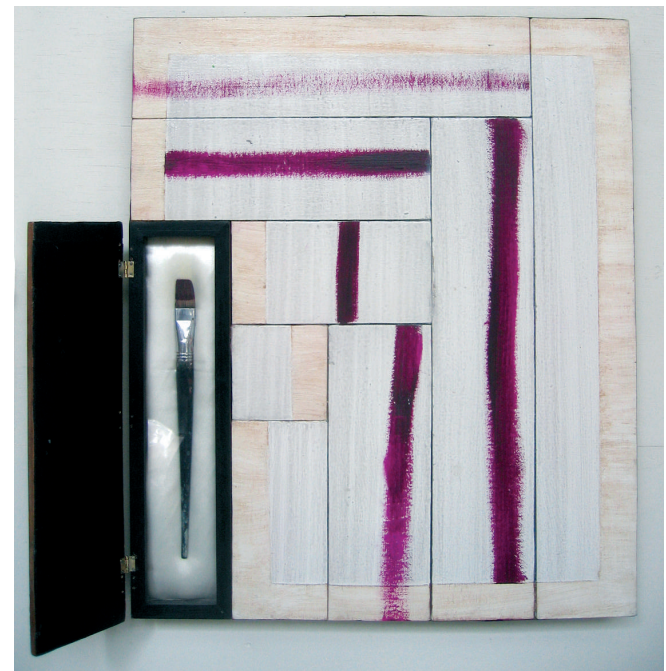
En la Pintura la pincelada violenta de Goya, Velásquez, Rembrandt, El Greco, Tiziano, y (¡Cómo no!) el gran y siempre citado Vincent, funge como puerta hacia el alma del creador. En todos ellos la violencia es guiada por un fin y orden creativo y por ende resulta ser una violencia pacífica, emotiva, inspiradora. La violencia habla desde ese espacio oscuro que todos cargamos dentro, compuesto por nuestros demonios, nuestras pesadillas, nuestras frustraciones. Esa energía que se desborda se asienta en la tela y en vez de destruir: crea.

El espíritu vence a la fiera a través de la fiera.

En mi serie de "Petates" la más Geométrica de mi trayectoria, el elemento de la energía del trazo me era importante para contrastar la frialdad y lo tieso de la trama entre las líneas verticales y horizontales.



Paleta de leche



Feretrol

El resultado para mi es de una Geometría orgánica. Algo muerto y vivo a la vez. Es una violencia contenida y encausada, aunque siempre latente. Algo así como un Rotweiler amaestrado.

Si partimos de la idea que el humano fue, es y será un ser lleno de tinieblas y recovecos oscuros, el Arte puede fungir de liberador y acomodador de esas energías oscuras. En este sentido pareciera que la Pintura sólo serviría al pintor, pues el acto de observar un cuadro parece sumamente pasivo. Ir a un museo dista mucho de un concierto de rock. Aún así, observar un buen cuadro ha sido siempre para mí, una experiencia vital y cargada de emoción.

Pasemos ahora a la faceta primordial de la violencia: su esencia destructiva. El acto injusto que emplea una fuerza excesiva para dañar o destruir algo o alguien.

El hombre no es más violento que su padre cavernícola pero tiene una capacidad destructiva infinitamente mayor. Los músculos no se esfuerzan y el cuerpo no suda. El gesto tranquilo y sereno (nada violento) de apretar un rojo botón, puede causar la muerte y dolor a miles de seres humanos.

Ante esta violencia que puede aportar el Arte y dentro del Arte la Pintura?

Mi respuesta no es muy optimista o alentadora.

Ante la violencia individual, que nace de la frustración y locura de un individuo, el Arte no tiene mucho campo de acción. El que tiene sed de sangre, ninguna obra de Arte lo detendrá. Recordemos a Alex, el héroe de la “Naranja mecánica”. Las sinfonías de Beethoven no solo no detienen su violencia sino que la inspiran y acompañan. Adolf Hitler fue pintor. Bueno o malo pero pintor al fin.

Quizás donde el Arte tenga alguna fuerza y utilidad es ante la violencia más organizada, sea la que proviene del Estado, o la que proviene de las grandes corporaciones.

Suponiendo que el fin oculto de estas fuerzas sea convertirnos en soldados disciplinados o consumidores autómatas y descerebrados, el Arte puede rescatar de las entrañas de la enajenación al individuo como ser único e irrepetible.

Es un granito de arena, pero si como dice la tradición judía: “Rescatar a un individuo es rescatar a un mundo” el Arte puede rescatar un mundo.

Si el enemigo declarado es la enajenación y la pérdida de voluntad, la obra de Arte más eficaz será aquella que rescate nuestra esencia espiritual, a saber: nuestra capacidad de soñar, de sentir y de ser libres.

En este rescate la Pintura tiene gran fuerza.

Una: por su naturaleza íntima de “tú a tú” entre creador y espectador.

Dos: por su lenguaje visual ajeno a los embrollos causados por los idiomas.

Tres: Por sustentarse en materiales arcaicos que nos conectan a nuestros instintos más básicos.

Cuatro: Por su naturaleza más mística que racional.

Mientras más se enfoque el Arte en la experiencia poética y reflexiva más efectivo será ante la violencia.

Dice Miguel de Unamuno: “El Arte no debe ser moral ni inmoral. El caso es que las más grandes obras de belleza, aún las más amorales, las más estrictamente estéticas, surgieron de espíritus nutridos en los grandes cuidados morales y religiosos. Las excelencias mismas del estilo y el lenguaje tienen un origen ético: un hombre realmente frívolo ni siquiera puede llegar a tener estilo. El estilo es un fenómeno de orden moral, o no es estilo sino manera...”

Repitiendo y concretando diré que el Arte no necesariamente tiene que ser un Arte Político y de Denuncia para ser efectivo ante la violencia. Bromeando diríamos: “Más puede una tela por blanca que por cargada de monitos gritando”

En mi “Hombre Rebelde” por ejemplo, intenté crear un homenaje poético y no literal al gran libro de Camus. Camus habla de la delgada línea que divide la violencia justificada y la desbocada. El Hombre Rebelde que olvida sus orígenes caerá en el patrón trillado del fuerte que humilla al débil y perderá la grandeza de su primer rebeldía. El Hombre Rebelde rompe el círculo vicioso y se define como hombre libre.

En lo personal pocas veces he tratado la violencia del mundo y del hombre de manera literal en mi Pintura. Quizás el peso de la herencia del muralismo mexicano que acabo decorando la decadencia de una revolución social, me hizo desconfiar del Arte Político y Comprometido. Aún así, hay excepciones.

Curiosamente la pieza que traigo a la Bienal aquí en La Paz titulada: “Sonata para noche cíclica” es la pieza donde más he abordado las distintas facetas de la violencia humana. Desfilan en ella los sacrificios prehispánicos, el holocausto nazi, la bomba atómica, la crucifixión de Jesucristo, las Torres Gemelas, la Intifada en fin, parece que solo faltó el cabezazo de Zinadin Zidane.

No podría calificar la pieza como obra de denuncia o protesta. Tampoco de mera contemplación o monumento a la apatía y estupidez. Hay un aire de tristeza que acompaña a ese ser tan extraño que es el Hombre, tan aferrado a la creación y sobrevivencia espiritual como a su terco instinto autodestructivo.

La violencia al igual que el Arte son reacciones ante la frustración y los sinsabores de la vida. El primero destruye el otro construye.

Parecieran dos serpientes enroscadas y atrapadas por el mismo destino.

Por último mencionaré una pieza donde la violencia fungió de tema. Se titula “Juárez”.

Al norte de México, frontera con Estados Unidos a razón de un promedio de una cada diez días y por los últimos siete años mujeres jóvenes han sido asesinadas en lo que se sospecha como una cacería sexual con fines de diversión, sean videos snuff u orgías de millonarios. Otros investigadores hablan de tráfico de órganos.

Las muertas de Juárez se erigen como uno de los monumentos más crueles de la violencia humana.

Intenté retratar la soledad, la tristeza, la fragilidad.

Toda mi ponencia gira en torno a la duda de la posibilidad del Arte de enfrentar la violencia y esta obra lo ejemplifica para mí. ¿Puede este cuadro servir a alguna madre de consuelo? ¿Detendrá a algún asesino? No lo creo.

Cito unas frases de la Premio Nobel austriaca Elfriede Jelinek: “Si yo estuviera en México me ocuparía la mayor parte del tiempo de los horribles asesinatos en Ciudad Juárez... Concibo a estas jóvenes mujeres como criaturas desaparecidas, torturadas, desgarradas, me persiguen desde la primera vez que escuche de ellas. Después de todo ¿Qué puede hacer la lengua contra la realidad? No debe poder hacer algo. Por suerte solo puede causar poco en comparación con lo que pueden causar los humanos. El puño siempre es más fuerte que la pluma, esta es una verdad tan atroz, que escribir ensayos, da igual de que traten, es ridículo e inútil, como en el fondo todo acto de escribir es inútil. La escritura debería desaparecer, desperdiciada como la vida de estas desdichadas mujeres.”

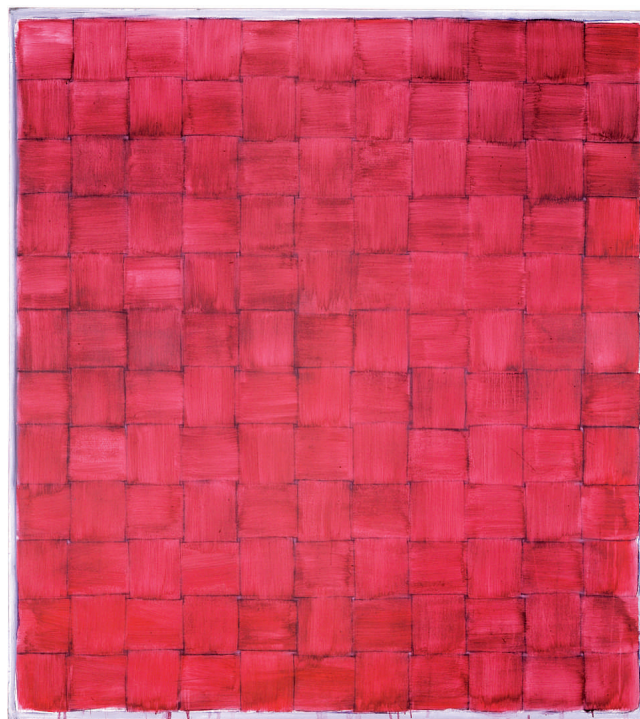
Y Malcom Lowry preguntaba:

“¿Cómo hará el asesinado para convencer a su asesino que no ha de presentársele?”

¿Podrá convencerlo a través del Arte?

Lo dudo.

Aunque recordemos a Scherezada: A ella la literatura le sirvió por mil y una noches.



Petate



Juarez

Colectivo de artistas experimental

El proyecto Casa Tomada es un proyecto de creación de espacios nacido en la ciudad de Cali en el año 2004, conformado por cuatro artistas jóvenes caleños, Mónica Restrepo, Lina Hincapié, Carolina Ruiz y Luis Mosquera.

Nos animamos a impulsar este proyecto -tomando como ejemplo inicial la experiencia de otros espacios y eventos que estaban vigentes en ese momento, como el Festival de Performance de Cali organizado por el grupo Helena Producciones, y en la ciudad de Bogotá el espacio La Rebeca de la curadora independiente Michel Faguet- debido a la necesidad de generar nuevos espacios para el arte joven en la ciudad, ya que no encontrábamos en ese momento muchas opciones en las que pudiéramos participar como artistas.

Casa Tomada es un grupo en constante transformación y se ve a sí mismo como un colectivo de artistas experimental, que se han reunido para construir proyectos participativos y abiertos centrado en el gusto por producir sentido “crítico” desde la dimensión del arte; la difusión directa y eficaz de sus prácticas y la interacción, con otros artistas, colectivos, espacios y comunidades diversas del arte y la sociedad.

Los ejemplos que señalamos a continuación se realizaron con el apoyo de diversas instituciones y se llevaron a cabo en casas ubicadas en diferentes zonas de la ciudad y facilitadas por sus propietarios.

ALGUNOS EJEMPLOS:

CASA TOMADA 01: Algunas cosas se hacen en casa

Esta muestra colectiva de arte se realizó el jueves 24 de junio del año 2004, en Cali en una casa ubicada en el barrio Colseguros y que nos fue facilitada por unas semanas. Este fue el primer intento de realizar una exposición colectiva, con trabajos de los integrantes del colectivo y la colaboración de artistas amigos. La noche de la inauguración se invitó a tres bandas de punk como una estrategia de acercamiento al público. El dinero recaudado cubrió los gastos de montaje y publicidad. El evento tuvo mucho éxito con participación masiva del público.

CASA TOMADA 02

Exhibición + concierto punk

La segunda versión de Casa Tomada, realizada el 23 de Septiembre del 2004, contó con 16 trabajos de jóvenes de Popayán y Cali invitados por los miembros del colectivo.

En esta exhibición se amplió el grupo de expositores y público, ya que convocamos tanto estudiantes de la Universidad del Valle en Cali y de la Universidad del Cauca en Popayán, de los cuales se escogieron 12 trabajos. Cabe agregar que esta vez, como la anterior no hubo una curaduría definida, la intención de la exposición fue propiciar un espacio para que artistas jóvenes y estudiantes encontraran un lugar donde exponer su trabajo colectivamente. Se invitaron a tres bandas de punk y rock para que tocaran la noche de apertura. Hay que resaltar que casi todos los centros culturales caleños están ubicados en el centro de la ciudad, lo que posibilitó la asistencia de un mayor número de personas a nuestro evento. También fue importante la propaganda y una entrevista realizada en Radio Internacional.

El resultado de nuestros esfuerzos fue positivo. En el evento, al que acudieron alrededor de 400 personas, hubo intervenciones espontáneas por parte del público asistente.

CASA TOMADA 03

Convocatoria amor

En la tercera versión de Casa Tomada, realizada al norte de la ciudad, realizamos una convocatoria cuyo tema fue el AMOR y aunque no fue parte de nuestros objetivos, tuvimos la suerte con conseguir una casa ubicada en una zona donde funcionan varios burdeles. Se escogió este tema por ser una idea común entre las personas y que puede utilizar múltiples medios de expresión. Se aceptaron casi todas las propuestas presentadas, tanto de artistas como de personas sin formación en arte, por ser todas manifestaciones válidas del amor.

En la noche de inauguración se presentó el grupo de rock Blunt, y se adecuó un espacio para hacer karaoke con canciones para cantarle al amor, canciones de despecho, boleros, baladas y otros éxitos de la música romántica.

Para los días que la casa estuvo abierta se abrió “El rincón de la Crítica” un lugar donde los visitantes podían descansar, conversar sobre la muestra, y leer libros sobre el amor y el arte.

CASA TOMADA 04 Invitación pastocity

Esta exhibición fue realizada por invitación de Oscar Romo, director del centro cultural palatino y profesor de la facultad de artes de la Universidad de Nariño. El objetivo de esta muestra fue formar un pequeño panorama de lo que en ese momento estaba vigente en la escena artística de Cali y Popayán. Igualmente se seleccionaron algunos proyectos de Pasto que los estudiantes y el curador del Centro Cultural Palatino presentaron. En total se montaron 43 propuestas plásticas entre videos, instalaciones, pinturas, fotografías, esculturas y performance.

CASA TOMADA 05 XIX bienal de arte de Bogotá

Nuestra participación en este evento se debió a la invitación del museo de arte moderno de Bogotá (MAMBO) dentro del marco de la bienal de arte. Esta exhibición fue realizada en el espacio de la galería Entre-Arte, donde se presentó una muestra colectiva con trabajos de artistas de la ciudad de Cali y Popayan. Luego fuimos invitados a la XIX Bienal de Arte de Bogotá, donde se realizó una exhibición de artistas jóvenes de Cali, Popayán y Bogotá.

MDE 07

Fuimos invitados a la ciudad de Medellín para participar en el MDE 07 (encuentro de practicas artísticas contemporáneas 2007) que se realizó del 15 de abril al 15 de mayo -dentro del programa de espacios anfitriones- para realizar una residencia de un mes en la ciudad y desarrollar el proyecto Casa Tomada con un grupo de estudiantes de bellas artes.

Paralelamente desarrollamos un nuevo espacio al que llamamos el rincón de la crítica, con el objetivo de establecer un canal de comunicación retroactivo entre los artistas participantes del evento, nuestro colectivo y el público. Este canal serviría para activar discusiones en torno a la práctica artística actual y actividades afines a partir de la formulación de varias estrategias plásticas.

- La primera fue la realización en un espacio público de un programa de televisión en vivo donde se invitaron artistas, colectivos, teóricos y gestores culturales a discutir con nosotros, con otros artistas y el público asistente, temas relacionados con sus actividades.
- La segunda fue la exhibición, no convencional en el set del programa, de obras invitadas, de diversos soportes y o dispositivos que hacen parte de la decoración) del decorado de la sala de una casa cualquiera.

- La tercera que opera desde otro tipo de estrategia comunicativa, fue la colocación del “buzón del rincón”, una serie de buzones, diseñados específicamente para instalar en rincones físicos de diferentes espacios estratégicos de la ciudad a nivel cultural. El objetivo de estos buzones fue recopilar la mayor cantidad de opiniones y críticas posibles sobre temas de interés para el desarrollo de las investigaciones. Esta información, luego de ser analizada y encausada, se hizo pública de dos maneras: a través del programa de TV, en una sección titulada el buzón del rincón y la publicación impresa en afiches tipográficos y compilación fotocopiadas como también en nuestra página Web de una sección de opiniones y críticas.

EXHIBICION GÓTICO TROPICAL

La exhibición gótico tropical surgió por una invitación del Museo de Arte Religioso de la ciudad de Cali, para realizar una exhibición de carácter satánico en las instalaciones de este lugar. Después de reflexionar un poco y buscando algo que fuera propio de la región, encontramos en la obra de los directores de cine Luis Ospina y Carlos Manolo la respuesta.

Fue La Mansión de *Araucaima*, película de Carlos Manolo, y unos textos que encontramos acerca de su obra lo que nos acercó al termino gótico tropical, que no tiene un marco conceptual muy fuerte, pero si muchos referentes. El concepto gótico tropical surgió como consecuencia de una apuesta entre Luis Buñuel y Álvaro Mutis. Para Buñuel era imposible que en Latinoamérica existiera literatura gótica, esta afirmación resultó un desafío para Mutis quien inmediatamente se puso en la tarea de construir una historia que fuera gótica, así salió a la luz *La mansión de Araucaima* al que denominó: un relato gótico de tierra caliente. De esta manera buscó transferir una forma de cultura al contexto latinoamericano. El término después fue adaptado por Carlos Mayolo como Gótico Tropical para definir algunas de las películas que había hecho antes de la aparición de *La Mansión de Araucaima*.

Una vez hecha la investigación, lanzamos una convocatoria nacional buscando trabajos que se acercaran al concepto e invitamos a algunos artistas que sabíamos tenían una obra que podría tener cierto acercamiento a este término.

Casa Tomada entonces se perfila como un colectivo que a través de la colaboración, la interacción, la investigación y la creación, busca establecer nexos con otros artistas, colectivos, espacios y comunidades diversas, como una nueva forma de abordar hoy la practica del arte. Es de suma importancia agregar que para Casa Tomada, la práctica colectiva dinamiza nuevas formas de pensar el contexto social, político y económico de un lugar, conformando nuevas formas de trabajo que desde el arte pueden resultar mucho más coercitivas dentro de la sociedad.