

ENSAYAR LA RESILIENCIA

02→ **Prólogo**
○○○○○○○○○○

04→ **Editorial**
○○○○○○○○○○

49→ **Equipo Journal**
○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○

60→ **Colaboradores**
○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○

In Focus
○○○○○○○○○○

09→ Lucía Sanromán
+ Ulf Rollof y
Michael Schnorr

15→ Chris Sharp
+ Nari Ward

Documentos
○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○

20→ Johnny Coleman

23→ Betsabeé Romero

Conversaciones
○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○

27→ David Harvey

Ensayos
○○○○○○○○○○

37→ Sandra Pinardi

43→ Simon Sheikh

Estamos muy contentos de presentar el primer número de *INSITE Journal*, una nueva iniciativa que se concibe como una publicación digital cuatrimestral y que será uno de los componentes principales de la nueva página web de *INSITE*.

Es probable que esta sea nuestra primera y última aparición en el *Journal*. Aparte de esta introducción, el *Journal*, conceptual y editorialmente, está en las competentes manos de Andrea Torreblanca, la directora de proyectos curatoriales de *INSITE*. Naturalmente, decidimos apoyar el *Journal* como un gran proyecto luego de que Andrea nos convenciera que algo de esta naturaleza era necesario para que *INSITE* (re)afirmara la relevancia de su trabajo anterior y elaborara un instrumento para mirar hacia el futuro. A su vez, sospechamos que *Performing Resilience* (Ensayar la resiliencia), el título que Andrea eligió para la publicación inaugural es una referencia tanto a la existencia y vitalidad de *INSITE*, después de veintiocho años, como a una herramienta necesaria para sobrevivir en los tiempos en que nos encontramos.

La visión de Andrea para el *INSITE Journal* consiste en cuatro números digitales por año —en los cuales se comisionarán textos originales a cuatro autores— dos de los cuales abordarán en su contribución un tema visto a través de la lente de proyectos pasados de *INSITE*, y los otros dos responderán al tema principal sin hacer referencia específica a *INSITE*. Otros elementos del *Journal* incluirán Documentos, un collage de imágenes de dos proyectos anteriores de *INSITE* y Conversaciones, una oportunidad de repensar las contribuciones originalmente escritas por

Por Carmen Cuenca y
Michael Krichman

quienes participaron en los programas públicos de INSITE. Nuestro plan es compilar, publicar, y poner a disposición libros pequeños con los textos principales de los cuatro números de cada año.

Estamos enormemente agradecidos al equipo que ha hecho posible el *Journal*: primero, a los autores quienes, con generosidad, decidieron crear nuevos textos para una publicación sin antecedentes; a Cítrico Gráfico + ReD por su diseño innovador pero respetuoso; a Julie Dunn, nuestra tenaz pero amable editora; a Liz Mason-Deese por sus traducciones sensibles de textos complejos en ambos idiomas; a Andrea Torreblanca quien, a través de todos los aspectos de INSITE que actualmente dirige, ha hecho de este año una gran experiencia de aprendizaje y un verdadero placer para nosotros dos. ■

Michael Krichman
Director Ejecutivo (Estados Unidos)

Carmen Cuenca
Directora (México)

*Por Carmen Cuenca y
Michael Krichman*

Ensayar la resiliencia

Andrea Torreblanca

¹
Halpern, Orit.
“Hopeful Resilience”
e-Flux, April 17, 2017,

www.eflux.com/architecture/accumulation/96421/hopeful-resilience/.

Algunas veces las palabras reaparecen en la esfera pública para actuar como antídotos ante el status quo, palabras que ofrecen alternativas para soportar, resistir y adaptarse a las transiciones y al flujo, pero que también nos permiten habitar distintos lugares y anticiparnos al futuro cercano. Durante las últimas décadas, una de estas palabras ha sido *resiliencia*, un término con diversas interpretaciones, pero esencialmente definido en la psicología como una habilidad para reinventarse después de la adversidad. Posiblemente determinado por algunos como una capacidad para volver a las condiciones previas después de un shock, la resiliencia también es imaginada como un giro radical que puede tener un impacto en la próxima era. Sin embargo, “la resiliencia tiene una lógica peculiar. No se trata de un futuro que sea mejor, sino de una ecología que puede absorber choques constantes mientras mantiene su funcionalidad y organización”,¹ como subraya notablemente Orit Halpern. De este modo, la vida cotidiana permite que seamos persistentes precisamente en un momento en el que los cambios radicales en nuestros entornos, el agitado clima político y la inquietud en el ámbito social están en su momento más álgido. Desde esta perspectiva, la “normalidad” sigue siendo factible incluso cuando la aceleración y la turbulencia prevalecen, por la única razón de que, como individuos, hemos desarrollado formas de *resiliencia urgente*, en particular cambios inconscientes, rupturas, desvíos y distanciamientos que aceleran nuestra

Ensayar la resiliencia

Andrea Torreblanca

reincorporación al mundo. Estos comportamientos impulsivos no son necesariamente formas de resistencia, protesta y subversión, tampoco panaceas curativas o reconfortantes, sino más bien acciones imperceptibles y aleatorias que se disocian inadvertidamente de nuestra realidad inmediata. Como resultado, la vida ordinaria está saturada de acciones resilientes que nos permiten "subsistir" y al mismo tiempo tener un impacto en la realidad posterior.

En esencia, el arte contemporáneo —al responder con perspicacia a la inmediatez— también desarrolla experiencias similares de corta duración que desplazan la vida cotidiana de transeúntes y participantes por igual. Aún así, más allá de la distancia evidente entre ambas formas, tanto "reales" como "hipotéticas", se podría decir que, si bien un acto de resiliencia urgente es un reflejo, una obra de arte es una representación. En otras palabras, el arte contemporáneo se proyecta, planifica y analiza con anticipación: es decir, se *ensaya*. Al hacerlo, está condicionado a actuar simultáneamente entre el presente y el futuro, pero principalmente a regresar al pasado para comprender el estado actual de las cosas. Por lo tanto, *ensayar la resiliencia* se trata menos de un acto impulsivo de resistencia y más de incorporar la historia para dar forma a nuestros futuros: posibles, probables y preferibles. La afinidad entre ambas formas de resiliencia, *urgente y ensayada*, radica en el hecho de que ambas —eventualmente— reverberarán en algún otro lugar del mundo, afectando

Ensayar la resiliencia

igualmente la vida social, independientemente de su naturaleza transitoria y de su desaparición inminente.

Dedicar nuestra primera edición del *INSITE Journal* a la resiliencia, en consecuencia, responde no sólo a comprender por qué somos resilientes, sino también a preguntar cómo ensayamos la resiliencia hoy en día. A lo largo de sus veintiocho años de historia, *INSITE* se ha visto inmerso en la realidad y las exigencias de su contexto inmediato, donde los artistas han tenido un impacto incisivo en el ámbito público —desde barrios metropolitanos hasta regiones binacionales más amplias. Planificados durante largos períodos de tiempo, estos proyectos representan microhistorias específicas que alguna vez fueron exigentes y críticas. Sin embargo, regresar y reinterpretarlas hoy, con diferentes temas en juego, es una oportunidad para observar cómo el arte contemporáneo desarrolla y reubica significados en el espacio social, más allá del *zeitgeist* de su época. Intercalarlos con debates en curso sobre nuestro estado actual de las cosas nos recuerda cómo el arte continúa dando forma a nuestro sentido de urgencia y pertenencia en el mundo.

ACERCA DE ESTA EDICIÓN

En este primer número del *INSITE Journal* destacamos el texto para inSite_05 del geógrafo cultural David

Ensayar la resiliencia

Harvey en la que hizo preguntas fundamentales como: ¿Qué significa ser humano en este momento? ¿Quiénes somos y en qué queremos convertirnos? ¿En qué tipo de mundo queremos vivir? Al mismo tiempo que debemos comprender nuestra realidad inmediata e intervenir, desde un nivel personal, en el desarrollo global a gran escala.

En la sección IN FOCUS, en su percepción de la obra *Untitled Depot* de Nari Ward (INSITE 97), Chris Sharp llama la atención sobre la democracia hoy al tomar prestada la analogía política de un "lugar vacío" como una dimensión simbólica siempre en conflicto, mientras que Lucía Sanromán narra el trabajo de los artistas Michael Schnorr y Ulf Rollof, *Abandonado II* (INSITE92 e INSITE94), y reflexiona sobre la vulnerabilidad actual de la frontera Tijuana-San Diego. En ENSAYOS, Sandra Pinardi aclara las distinciones entre la autonomía del arte moderno y los "eventos enunciativos" que definen al arte contemporáneo en la realización de "lo común"; y Simon Sheikh describe cómo el arte contemporáneo y las instituciones culturales abordan lo "social" en el estado político actual.

DOCUMENTOS está dedicado al trabajo de Johnny Coleman, *Ruminations* (1992) basado en los disturbios de 1992 en Los Ángeles provocados por el veredicto en el caso de Rodney King alegando brutalidad policial; y el *Ayate Car* de Betsabé Romero (1997), un Ford restaurado de 1952 que fue abandonado intencionalmente en la frontera, que fusionó figuras mexicanas con la cultura estadounidense del *low rider*. ■

Lucía Sanromán

IN FOCUS

*Abandonado II,
Sobre la contradicción
y el olvido*

Lucía Sanromán
Abandonado II,
Sobre la contradicción
y el olvido



Michael Schnorr
 y Ulf Rollof
Abandonado II,
 1992, 1994

Lo recuerdo muy bien. *Fire-Chair* tenía una misteriosa forma que captaba el espacio negativo de un cuerpo y parecía incómoda. Sin embargo, no estaba segura de qué era o cuál era su función. En 2003, cuando llegué por primera vez y encontré *Abandonado II*, 1992, obra de la cual formaba parte la escultura anteriormente mencionada, Playas de Tijuana estaba, como gran parte de la costa mexicana, enredada en un desarrollo urbano desquiciado, dramático, con pocos o ningún código de construcción implementado para detener la autoconstrucción de vivienda, dando la apariencia de que ese barrio al lado de la playa había nacido de una ruina.

Esta impresión fue aún más dramática al lado de la hermosa costa de Baja California, a sólo sesenta metros, justo en la punta más extrema de las Américas: un “cadáver exquisito” de olas de surfistas *hackeado* por el filo romo de cuchillo del muro fronterizo. Es un paisaje golpeado y cortado, borrado, donde la erosión por las mareas es constante y donde otra forma de entropía también está en juego: el olvido deliberado de las cosas, eventos, instituciones, acciones, personas —un fenómeno que he observado en muchos aspectos de la vida en la frontera y creo que va de la mano con la Gestalt liminal e híbrida de Tijuana y la transitoriedad resultante de la auto-invencción y migración constantes.

Tal vez haya sido precisamente esta tendencia al olvido y al *borramiento* que motivó a Michael Schnorr y Ulf Rollof a colaborar en una obra que describieron como un “parque infantil para niños abandonados a lo largo de la frontera internacional”, compuesto por muebles de exterior con calefacción, basados en adaptaciones múltiples de un horno

Lucía Sanromán
Abandonado II,
Sobre la contradicción
y el olvido



Michael Schnorr
 y Ulf Rollof
Abandonado II,
 1992, 1994

de ladrillo, así como otras piezas de “demostración” como el *Habla/Head – Cabeza/Speak* destinado a ser usado por poetas y otras personas para practicar la oración dentro de la caracola de ladrillos. No sabría si esos niños deambulaban por Playas, pero al parecer dos poetas sí usaron la cámara de resonancia. Sin embargo, muchos años después y en el Lado B del sueño Californiano, los extraños montículos de ladrillo y cemento que formaban parte de *Abandonado II* siempre aparecían en mi visión periférica, incluso cuando los miraba de frente. No me di cuenta, por ejemplo, que formaban parte de una instalación más grande que ocupaba todo el terreno. Originalmente, la vista que mostraba su ubicación fue hecha quitando la primera capa de suciedad del suelo en partes del terreno para crear una gran figura que aparentara la península de Baja California y también incluía tierra apilada y canales de agua con plantas intercaladas por todas partes. Poco después de más de diez años desde su creación, todo se había camuflado con el ambiente y lo que permaneció se veía —como el título de la obra lo había predicho— abandonado, en ruinas. Las piezas de ladrillo, claramente construidas con afecto y cuidado, se parecían más al gesto reticente de un nuevo propietario, esperanzado pero condenado, que a la firme creación de unos artistas. Fue aún más tarde cuando me enteré de que la instalación fue parte de la primera edición de INSITE de 1992 —el proyecto icónico de arte binacional— y que sus creadores la continuaron y la mejoraron en la segunda edición de INSITE en 1994.

Resulta que Schnorr y Rollof ya contaban con una larga historia juntos antes de colaborar en la creación de esta

Lucía Sanromán
Abandonado II,
Sobre la contradicción
y el olvido



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994

¹
Rollof, Ulf.
“Abandonado II:
A Border Project.” *Kunst
& Museum Journal* 4,
no. 4 (1993): 31–34.

instalación de sitio específico. Como Rollof explicó en el *Kunst & Museum Journal* en 1993,¹ el artista sueco había conocido a Schnorr cuando tenía dieciséis años y le había ayudado a pintar el importante mural *The Death of a Farmworker (Tribute to Cesar Chávez)* en 1978, ubicado en el Chicano Park de San Diego. De hecho, Rollof siempre se refiere a Schnorr como su mentor y maestro, lo que hace que su instalación en Playas Tijuana tenga aún más resonancia dadas las muchas e improbables coincidencias y conexiones a través del espacio y el tiempo que la hicieron posible. Schnorr, nacido en Hawaii y criado en Chula Vista, justo al otro lado de la frontera mexicana, fue una rareza—un miembro angloamericano del movimiento chicano de San Diego, pero también un importante activista para los derechos de migrantes, Chicanos, y para cuando lo conocí en los años 2000, de los derechos a la vivienda en el asentamiento informal de Maclovio Rojas en la periferia sureña de Tijuana, donde fue un referente comunitario clave, pero enigmático. Un verdadero anfibio cultural, también se convirtió al islam y por treinta y nueve años fue profesor de tiempo completo en Southwestern College. Como hecho importante, en 1984 fundó el Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo con David Avalos.

Solo podemos imaginarnos al joven Rollof como un chico sueco entusiasta que se dejó impresionar por la mera existencia de la frontera y su intensidad política, que hasta el día de hoy parece adquirir una forma física real, como un golem geopolítico transubstanciado. Schnorr le enseñó que el arte tiene que ser de su tiempo y responder a las urgencias

Lucía Sanromán
Abandonado II,
Sobre la contradicción
y el olvido



Michael Schnorr
 y Ulf Rollof
Abandonado II,
 1992, 1994

políticas y sociales, en lugar de simplemente explorar la invención formal. En 1992, Rollof ya se había convertido en un artista conocido internacionalmente, precisamente en el momento en que el mundo del arte global estaba emergiendo y se estaba conformando el circuito bienal. Fue entonces que Schnorr le extendió la invitación a su alumno joven y carismático para participar en IN/SITE92.

En *Abandonado II* nos encontramos con dos artistas que representan de manera insólita las tensiones, no sólo de toda la era de las bienales y los artistas paracaidistas que los 90 y el capitalismo global hicieron posible, sino también de INSITE en sí mismo como un proyecto siempre al borde de una contradicción: reflexionar sobre lo local a la vez que se aborda lo global. Schnorr fue un artista profundamente arraigado que creció en y a través de la práctica local para darle un sentido y, de una manera, crear ese mismo lugar —comunidad— ladrillo por ladrillo. Rollof, por otro lado, aterrizó desde otro lugar y respondió auténticamente, extrayendo ciertas historias, haciendo esta instalación y una segunda en Tijuana, con el título *23 September 1994*, y también comisionado por INSITE. Entonces, Rollof volvió a su lugar de origen seguido por un rastro de condensación que conectaba esa pequeña trama en Playas de Tijuana con preocupaciones de otros lugares.

El alcance de un proyecto que abarca dos países y por lo tanto “cierra la brecha” era lo adecuado para ese momento, cuando el acuerdo de libre comercio se estaba negociando y la era de comercio global y el ablandamiento de las fronteras estaba empezando a emerger. IN/SITE92 estaba ubicado fuertemente

Lucía Sanromán
Abandonado II,
Sobre la contradicción
y el olvido



Michael Schnorr
 y Ulf Rollof
Abandonado II,
 1992, 1994

en dos ciudades—San Diego y Tijuana—pero cuando llegó el momento de inSITE94, San Diego y Tijuana emergieron como una realidad singular y bifurcada. Hoy ese mundo ya no existe. La era de las divisiones nacionales y políticas proteccionistas está nuevamente sobre nosotros. Entonces podríamos preguntarnos: ¿qué será olvidado o borrado esta vez?

Veintisiete años después, todo ha cambiado alrededor de *Abandonado II*, obra que ahora sólo existe en registro fotográfico y en los recuerdos de los que presenciamos las distintas etapas de su disipación. La frontera ya no es un solo territorio, aunque varias de las mismas actividades, transacciones híbridas y porosas se sigan realizando allí. Aún más, la violencia de la guerra contra la droga, y el abandono de este territorio al control del narco, hacen que ahora sea muy difícil pensar en artistas que trabajen ahí con este mismo espíritu libre. Las huellas de la obra de Schnorr y Rollof se han desaparecido pero tal vez debe ser así. ¿Podríamos considerar el olvido mismo como una forma de supervivencia y una parte natural de la resiliencia contradictoria de Tijuana/San Diego? Mientras la resiliencia en las ciudades usualmente está ligada a adaptar rasgos positivos para mejorar las condiciones, quizás podría ser que olvidarse juega un papel importante en este proceso en territorios de trauma o violencia extrema. Olvidar habilita la reinención radical, y quizás ésta es la única manera para seguir adelante en un sitio que haya estado en los bordes por tanto tiempo y tan vulnerable a los estragos del capitalismo global y la manipulación geopolítica. Quizá es hora de empezar de nuevo. De olvidar un poco y empezar a hacer nuevos recuerdos. ■

Chris Sharp
El lugar vacío

IN FOCUS

¹
Deutsche, Rosalyn.
“Agoraphobia,” in *Evictions: Art and Spatial Politics*.
Cambridge, Mass.:
The MIT Press, 1996, 273.



Nari Ward
Untitled Depot,
1997

A pesar de la intención manifiesta de reunir a las personas, *Untitled Depot (Estación sin título)*, 1997 de Nari Ward, originalmente comisionada y producida para inSITE97, hoy asume un carácter bélico agudo y conspicuo. Efectivamente, la obra parece una alegoría de la democracia en el año políticamente tenso de 2019. Estrechamente cubierto por un óvalo de paredes de concreto, delimita un espacio poblado por puertas estratégicamente ubicadas, que parecerían proteger a un individuo mientras se adentra, estilo combate cuerpo a cuerpo, hacia lo que parece ser un ring de boxeo vacío en el centro del óvalo (pero que en realidad es un trampolín). Este ring de boxeo se podría leer en la obra de Rosalyn Deutsche, “Agoraphobia” como la analogía física de su referencia a la celebrada imagen de democracia de Claude Lefort, el “lugar vacío”.¹ A partir de las teorías políticas agonistas de Lefort, Chantal Mouffe, y Ernesto Laclau, Deutsche identifica el espacio público dentro del cual la escultura pública podría tener lugar como ya siempre cargado con el conflicto de democracia. Privada del sentido positivo y localizado provisto por el poder monárquico, la democracia se convierte en un espacio negativo de misterio, cuyo significado y definición se dispersa entre “el pueblo”. Pero ¿entre quiénes? ¿Con qué fin? ¿Quién es su dueño? ¿Se puede apropiar? O, ¿es la potencia de la democracia la que está siempre en disputa? Todo excepto fija, siempre está abierta a la renegociación. En el momento en que uno intenta definirla de manera

Chris Sharp
El lugar vacío



Nari Ward
Untitled Depot,
1997

permanente, pierde su carácter democrático y se convierte en otra cosa. Es por ello que el espacio físico de la democracia, según Lefort, es un lugar vacío —un lugar vacío para situarse temporalmente, que no se habita permanentemente, pero continuamente abierto a la contestación, conflicto, y disensión.

Nunca, por lo menos en mi vida, esto ha sido tan cierto sobre la democracia. Si antes había alguna duda sobre la naturaleza combativa de la democracia, ahora es incontestablemente claro. Es como si la democracia hubiera revelado su carácter esencial como algo menos determinado y físicamente seguro. Nos bombardean con imágenes de milicias estadounidenses que marchan por las calles de la ciudad con lo que básicamente son artillería pesada y chalecos antibalas, listos para combate en una batalla campal. Y precisamente *Untitled Depot* de Ward parece eso: una zona de combate. Las puertas con múltiples perillas se vuelven barreras desde las cuales el visitante esquiva un tiroteo mientras intenta asaltar, ocupar, y defender el espacio vacío en el centro de su instalación. El hecho de que la instalación esté tan restringida por barreras-muralla simplemente habla (de) y refleja la falta de márgenes para moverse mientras uno asedia al espacio vacío. La lucha por este espacio no se puede evitar. Todo, particularmente en los Estados Unidos, pero también en toda Europa Occidental y especialmente América Latina, se siente “político” —de hecho, nunca se ha sentido tan político. Como tal, los términos de la democracia siempre están en juego. A

Chris Sharp
El lugar vacío



Nari Ward
Untitled Depot,
1997

quién favorecen, cómo y por qué, siempre son una fuente de constante negociación, tensión e incluso violencia. Esta es la naturaleza de la bestia proverbial que hay que tolerarla por necesidad, pero hasta cierto punto. Esto no quiere decir que no haya fuerzas genuinas del mal en juego en la llamada negociación, pero que, a pesar de la obvia violencia, ahí reside una verdad oscura e incómoda en el seno de lo que generalmente se entiende como la mejor forma de gobierno pos-monárquico. Y aunque el malestar social y el disenso que lo acompañan fluctúan, cada vez es más difícil imaginar algo que no sea un estado de revuelta tan radical que casi llegue a ser una guerra civil. Donde antes la imagen de la democracia en el Oeste, como se promulgaba durante la guerra fría, era una imagen de “libertad”, ahora rápidamente se substituye con una imagen de intolerancia radical, milicias armadas y rabia perjudicial.

Siendo este el caso, se vuelve difícil no preguntarse sobre la capacidad de resiliencia de la democracia. De hecho, se siente como si se hubiese extendido hasta su punto de ruptura. La célebre imagen del espacio vacío de Lefort/Deutsche, que uno imagina restaurado periódicamente a la tranquilidad y al vacío, no ha sido más que completa y permanentemente subsumido por multitudes de pueblos y tribus en guerra. Curiosamente, lo que parece amenazarla no es tanto su capacidad de acomodar tanto conflicto, sino más bien la suposición que el conflicto sea contrario a su naturaleza (¿y tal vez lo es?

Chris Sharp
El lugar vacío

¿Quizás haya llegado a un punto de inflexión?). Y que, como consecuencia, la única manera de poner fin a tanto conflicto es modificar los términos de la democracia a través de una especie de absolutismo, que es fuertemente evocador de la monarquía (o el fascismo que, simplemente, está en aumento por todo el mundo). Parece que estamos en un momento en la historia en que la resiliencia de la democracia está siendo probado por el extremismo y la intolerancia. Queda por ver si supera la prueba y si el espacio vacío se restaura a su vacío periódico o si se desaparece por completo. ■



Nari Ward
Untitled Depot,
1997

Johnny Coleman

Ruminations (Reflexiones), 1992

DOCUMENTOS

“Esta instalación, *Ruminations (Reflexiones)*, es un paisaje onírico: una exploración de narrativas cambiantes en la encrucijada. Tras un doloroso y humillante veredicto en Simi Valley, y una abrasadora imagen de Los Ángeles en llamas, me descubro concentrado en umbrales: una condición de ser en el límite. El fuego aún no se extingue.”

Johnny Coleman

Friday, September 4, 1992

THE SAN DIEGO UNION-TRIBUNE

'Ruminations' sifts through psychic ashes

By NEIL KENDRICKS

There probably isn't a TV viewer in America who hasn't seen the startling footage of Rodney King handcuffed and beaten by L.A. police officers. We remember the violent flash of nightsticks pummeling a human being into the asphalt, and we know there was something deeply wrong with the picture.

These frequently repeated images, combined with the acquittal last April of the officers involved

ART REVIEW

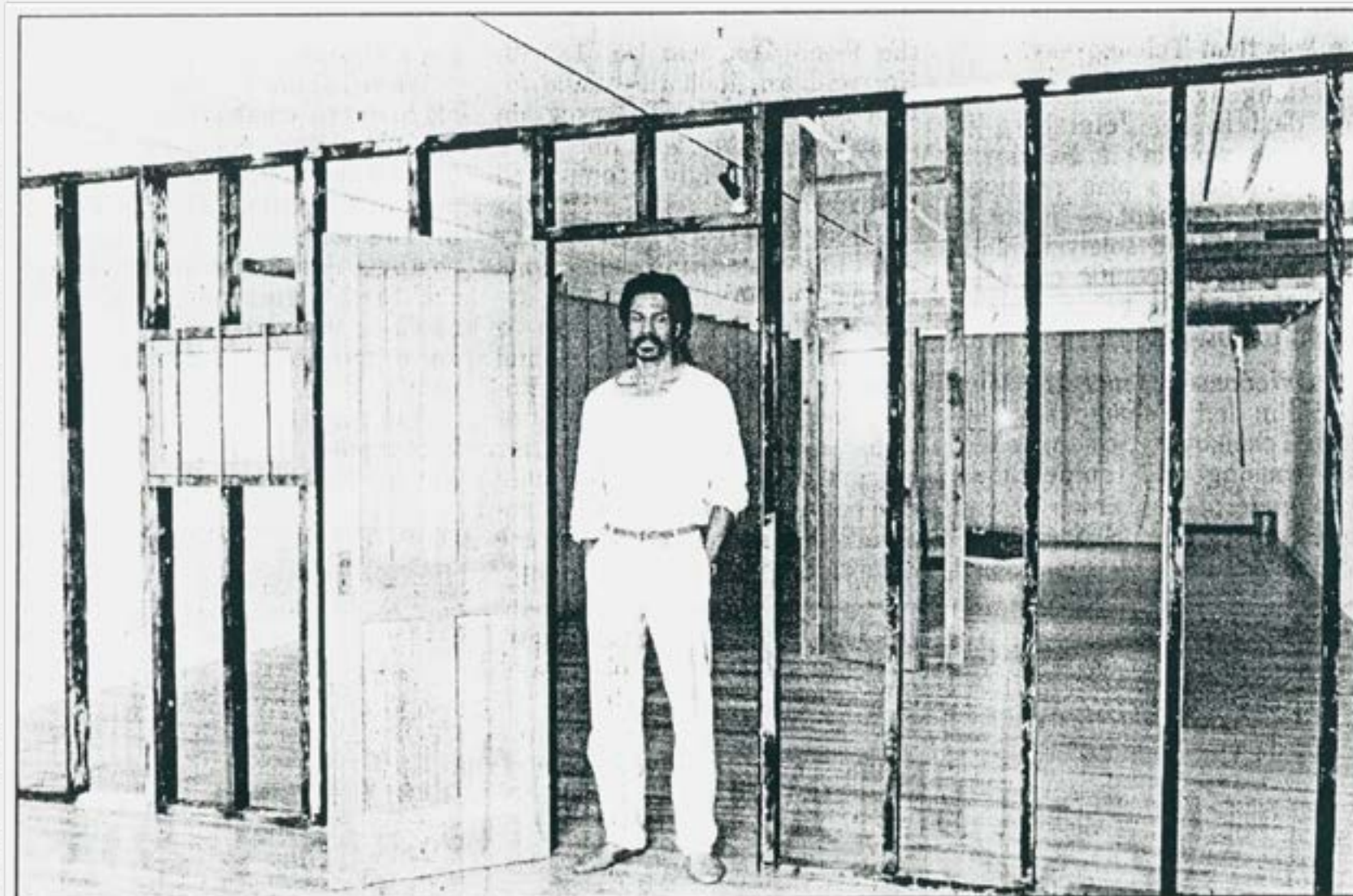
"Ruminations: An Installation," solo exhibition by Johnny Coleman

David Zapf Gallery, 2400 Kettner Blvd., San Diego. Through Sept. 26. Free. 232-5004.

in the beating, sparked more than a wave of violence in Los Angeles and across the nation.

For many blacks outraged over the verdict, the violence was a revolt against the system, a Molotov cocktail of rage exploding in the streets.

Today, Los Angeles is no longer in flames, but the source of the conflict remains. Artist Johnny Coleman sifts through the ashes with his installation, "Ruminations," at the David Zapf Gallery. (The show is one of a series of exhibitions, collectively titled "IN/SITE '92.")

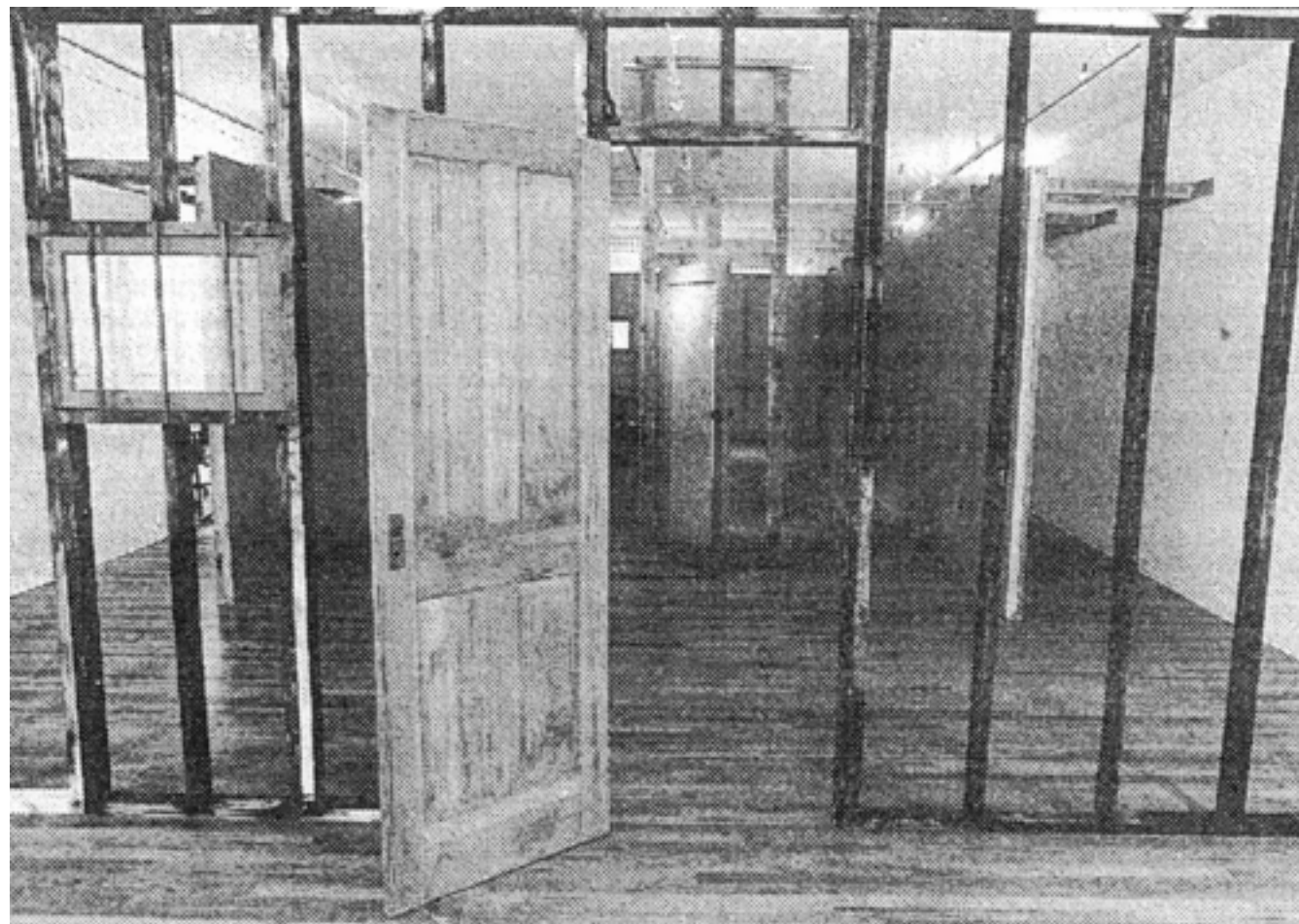


Artist Johnny Coleman: standing with his installation, "Ruminations."



Johnny Coleman

Ruminations (Reflexiones), 1992



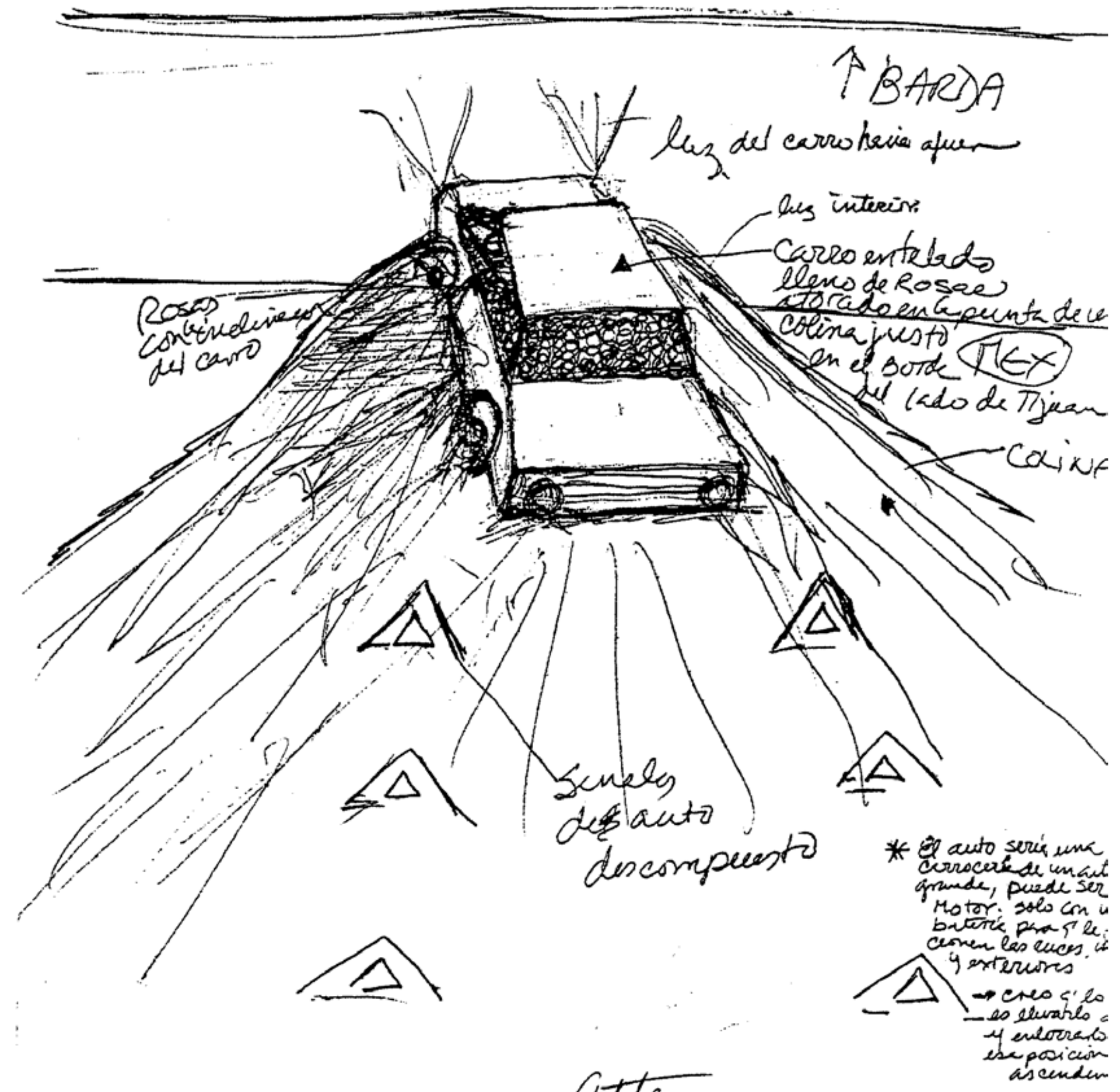
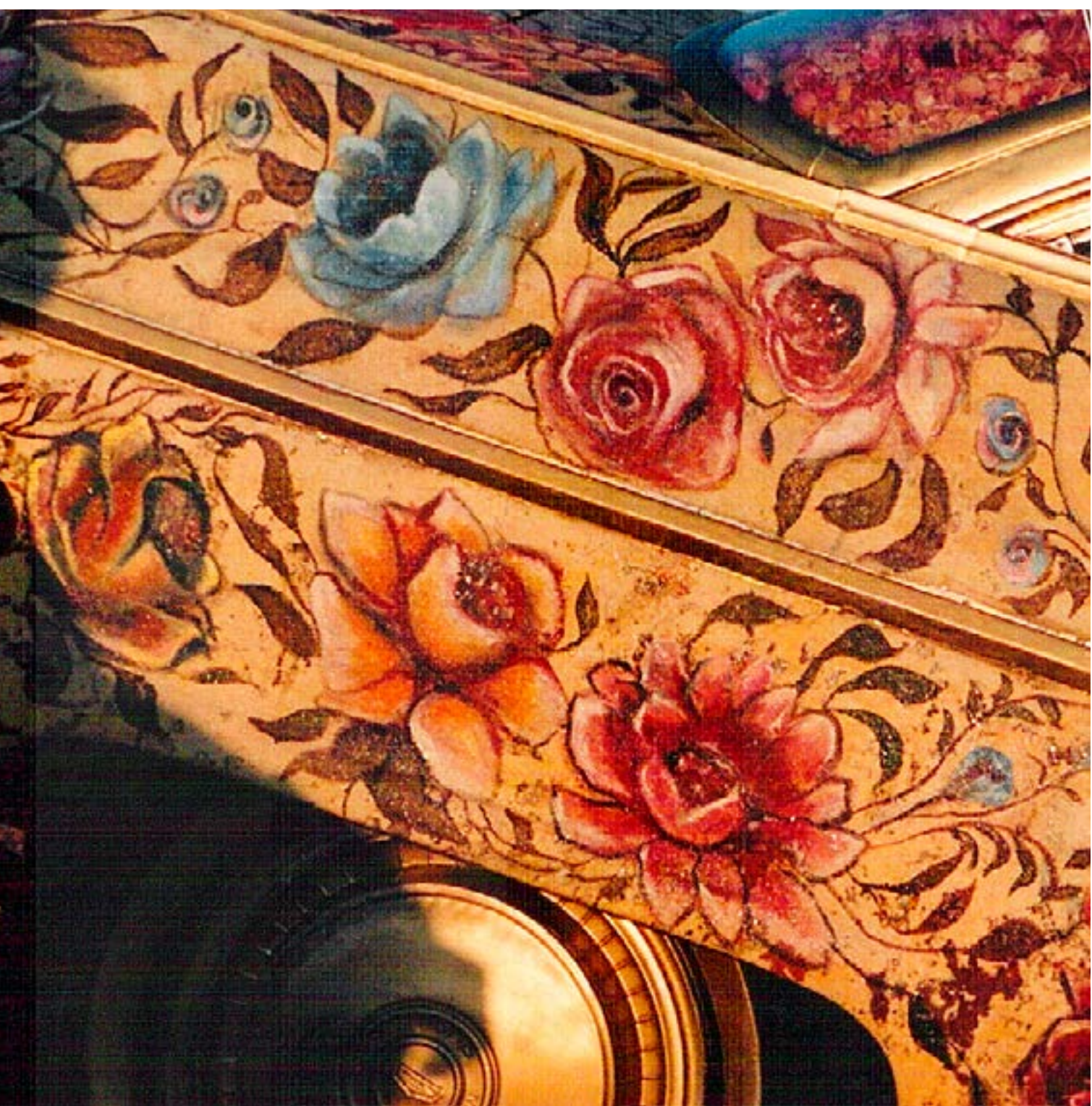


Betsabeé Romero
Ayate Car, 1997

DOCUMENTOS

El proyecto de Betsabeé Romero para INSITE97, *Ayate Car*, se instaló cerca de la barda fronteriza en la Colonia Libertad. Romero cubrió un Ford Crown Victoria del 1955 con una tela con diseño floral y la llenó de rosas que se iban pudriendo lentamente durante el transcurso de la exposición. Los residentes de la colonia protegieron el auto durante la exposición y lo veían como si fuera su propio santuario. Con la intención de simbolizar lo masculino con lo femenino, el carro era símbolo de refugio y altar en el cual los residentes podían encontrar consuelo frente a la lucha que forma parte de la vida diaria en la Colonia Libertad. a part of daily life in Colonia Libertad.

Betsabé Romero
Ayate Car, 1997



Atte

Betsabé

Si no es muy claro platicamos cuando llegues

Betsabeé Romero
Ayate Car, 1997



Betsabeé Romero
Ayate Car, 1997



Betsabeé Romero
Ayate Car, 1997



Betsabeé Romero
Ayate Car, 1997



Betsabeé Romero
Ayate Car, 1997



Betsabeé Romero
Ayate Car, 1997



David Harvey
*The University
and the Museum
in the Global Economy*
[Conversación I:
*La universidad
y el museo
en la economía
global*]

Fragmento de su intervención
en Conversation I,
15 de octubre de 2000

David Harvey
*The University
and the Museum
in the Global Economy*
[Conversación I:
*La universidad
y el museo
en la economía
global*]

Fragmento de su intervención
en Conversation I,
15 de octubre de 2000

Quiero abordar dos problemas explícitos. Va a sonar un tanto ominoso, en el sentido de que estos son, a mi parecer, los grandes problemas en los que realmente deberíamos estar pensando en este momento. Los dos problemas son: en primer lugar, la cuestión de las rutas del cambio tecnológico y científico, o, en el anticuado lenguaje marxista, las revoluciones y las fuerzas productivas. Y la segunda cuestión es lo que hoy en día se conoce con el nombre de globalización, que es la reorganización de la economía mundial de acuerdo con pautas bastante nuevas. En ambos casos, quiero argumentar que estos procesos reciben su impulso de la acumulación de capital y que han existido entre nosotros desde hace mucho tiempo. Los poderes del cambio tecnológico llevan conectados al complejo industrial militar por lo menos desde el siglo XVI, si no es que antes. La globalización ha estado en marcha: la formación del mercado mundial mediante el comercio, la exportación de capital, la transformación de la fuerza laboral en distintas partes del mundo. Esto lleva en marcha al menos desde 1492, si no es que antes. De modo que los dos procesos de los que hablo son persistentes. Pero pienso que se puede plantear, con argumentos sólidos, que los últimos 20 o 30 años se aceleraron hacia un terreno ligeramente distinto, lo cual los hace

bastante diferentes en términos cualitativos. No me extenderé demasiado en el aspecto científico tecnológico, salvo para decir lo siguiente. Mucho se habla sobre la creación del ciberespacio, el Internet, las revoluciones derivadas de la tecnología de la información y todo lo demás, y esto es sin duda un elemento muy importante del nuevo mundo en el que vivimos, lo cual plantea toda una serie de cuestiones específicas. Y, por supuesto, todo está fuertemente vinculado con el proceso de globalización.

Sin embargo, en lo que a mí concierne, me parecen aún más importantes las revoluciones que se han dado en los conocimientos sobre biología y en la biotecnología a lo largo de los últimos veinte o treinta años. Creo que los procesos de ingeniería genética, intervenciones genéticas y transformaciones genéticas son bastante cruciales, pues abren la puerta a la posibilidad de que realmente podamos intervenir en ese nivel en el proceso evolutivo, e intervenir de manera importante. Ahora bien, claro que los seres humanos siempre hemos sido agentes evolutivos por medio del cultivo de plantas, la modificación de hábitats y cosas así. Pero esto me parece un tanto distinto en términos cualitativos, en el sentido de que estamos interviniendo en un nivel y con una serie de mecánicas que son instantáneas,

David Harvey
*The University
and the Museum
in the Global Economy*
[Conversación I:
*La universidad
y el museo
en la economía
global*]

Fragmento de su intervención
en Conversation I,
15 de octubre de 2000

y no tanto continuadas. Estas revoluciones plantean de inmediato la pregunta de con qué modelo de proceso evolutivo nos queremos comprometer. Gracias tanto a las intervenciones indirectas en la destrucción y la modificación de hábitats, como a las intervenciones genéticas, tenemos la posibilidad de controlar el proceso evolutivo o de intervenir en él de estas formas fundamentales, no sólo en términos de nuestra propia evolución, sino también de la evolución de muchas de las especies del planeta. Esto plantea toda una serie de preguntas en cuanto a si este proceso evolutivo debería dejarse en manos de las multinacionales... ¿En qué tipo de planeta queremos vivir? ¿Qué tipo de diversidad de especies queremos mantener? Me parece que todos estos temas se acumulan en torno a la noción de que estamos en un punto en el que, o bien discutimos de manera consciente estas cuestiones en un intento, no necesariamente de llegar a una respuesta específica, sino al menos de transformar e intervenir en los procesos que están transformando e interviniendo en el proceso evolutivo, o bien nos limitamos a ser una especie de objeto de este proceso evolutivo y, por así decirlo, simplemente dejamos que ocurra. Creo que hay un tema de conversación muy importante que debe tocarse en torno a esta pregunta.

La segunda cuestión es el proceso de globalización. De nuevo, [este proceso] lleva en marcha desde hace mucho, mucho tiempo. Pero a lo largo de los últimos 30 años, más o menos, se ha conectado con una importante financialización del capital, la organización de los mercados financieros, la reorganización de las divisiones del trabajo a escala mundial, la desindustrialización y la reindustrialización, todo ese tipo de cosas con las que ustedes quizá estén familiarizados. Ahora bien, podemos hacer un análisis de la globalización. No propongo hacerlo aquí, ni tampoco explicar las diversas formas en que puede entenderse. Pero sí quisiera señalar algunos elementos específicos al respecto porque también quiero verlo como un proceso un tanto contradictorio y bastante más complicado de lo que suele presentar la literatura sobre el tema. El primer punto que quiero plantear es el interesante diálogo que se está estableciendo entre estos procesos llamados de globalización. La conciencia que se tiene de ellos y su representación, se asumen como si fuesen algo etéreo, algo tan lejano, que de alguna manera ninguno de nosotros puede hacer nada al respecto. La globalización está ejerciéndose sobre nosotros. Los gobiernos no la pueden controlar. Nadie puede. Hay algo llamado globalización que está sucediendo.

David Harvey
*The University
 and the Museum
 in the Global Economy*
 [Conversación I:
 La universidad
 y el museo
 en la economía
 global]

Fragmento de su intervención
 en Conversation I,
 15 de octubre de 2000

Tiene más o menos una cualidad etérea. Esa cualidad etérea conecta, por así decirlo, puntos opuestos de la escala de las cosas, como lo son las nociones de lo individual y lo personal. Y a veces parece que el diálogo y la discusión están segregados del debate sobre la globalización que esta hasta allá arriba y por otro lado, acá abajo, está la vida personal, el bienestar personal, como quien dice, la persona. Y de alguna manera, estos dos niveles no se conectan. Una de las cosas que he tratado de hacer en mi último libro es apuntar cual es la conexión entre esos dos discursos de la globalización y, por ejemplo, el cuerpo de una persona o un individuo. ¿Cuál es la conexión entre ambas?

Y, naturalmente, si se piensa en el proceso laboral, inmediatamente se ve la relación entre el cuerpo de un trabajador en una planta IKEA en Indonesia siendo utilizado en cierta manera y para cierta clase de propósitos y la relación que tiene esto con lo primero. Así es que existen todo tipo de conexiones. Pero también hay un vínculo progresista interesante. Aquí quiero jugar con la dualidad. Una conexión progresista. Durante los últimos años ha habido un tremendo resurgimiento de planteamientos interesantes de, por así decirlo, los derechos humanos, que son los derechos del individuo y del cuerpo con relación a estos

procesos. Y, en ese punto, más o menos se puede ver la conexión. Y entonces uno empieza a verla en otros niveles, tales como las conferencias internacionales sobre población y mujeres, que tratan, como ustedes saben, sobre los derechos reproductivos de las mujeres y su relación con los procesos globales de transformación poblacional. Así, por decir, hay puntos de dialogo entre esos dos niveles a los que me referiré posteriormente.

El siguiente punto que quiero plantear es que, en efecto, si se empieza a desentrañar lo que significa la globalización, no existe en un aspecto etéreo allá arriba. De hecho, está ocurriendo en todo tipo de niveles y toda clase de escalas. Y creo que tendríamos que empezar a ver las diferentes escalas en las que opera el proceso de globalización para entender más claramente cómo intervenir en ellos políticamente. Porque una de las cosas a las que me he opuesto vehementemente durante los últimos años es a la sensación de impotencia que nos hace creer que no podemos intervenir, que no podemos hacer nada; que la única opción es atender nuestro propio patio trasero. Cuidar nuestra propiedad y hacer que suba de valor, o algo por el estilo. Y que no se puede hacer casi nada más. Y todo esto se proyectó en la famosa frase de Margaret Thatcher, con la cual he entablado

David Harvey
*The University
 and the Museum
 in the Global Economy*
 [Conversación I:
*La universidad
 y el museo
 en la economía
 global*]

Fragmento de su intervención
 en Conversation I,
 15 de octubre de 2000

una batalla campal, que es la noción de que no hay alternativas. Y, como digo, pues a lo mejor sí deberíamos estar pensando en alternativas. Y entonces, surgen planteamientos como: ¿Dónde podemos pensar alternativas? ¿Cómo podemos pensar alternativas? Y es muy difícil pensar en alternativas si sólo se piensa en la globalización como en un juego de procesos etéreos fuera de nuestro control. Pero si se comienza a pensar en las alternativas, se empieza a desentrañar.

La globalización tiene consecuencias en un nivel muy personal. Ya he mencionado el tema de los derechos humanos, y su resurgimiento en años recientes, por ejemplo, con la noción de crímenes contra la humanidad. [Un ejemplo de ello es] el arresto del General Pinochet en Londres, en respuesta a la orden de un juez español, por crímenes cometidos en Chile. Bueno, éste es un aspecto de la globalización, y muy interesante. Nos dice que hay maneras de responsabilizar de cierta forma a individuos y entidades por acontecimientos en otras partes del mundo. Y aquí es donde se hacen evidentes algunas de las posibilidades constructivas que surgen del argumento de la globalización. La globalización también tiene efectos en otros niveles, por ejemplo, en el ámbito comunitario. David Avalos se refirió brevemente a esto. Creo que es muy importante reconocer que lo

que está sucediendo, por ejemplo en San Diego, lo que está sucediendo en Baltimore, no se limita a nuestras políticas locales. Está conectado en formas muy importantes al proceso de globalización. Y, al actuar en este ámbito, se puede desarrollar una labor de transformación, que, llevado a otros niveles, tiene la posibilidad de intervenir sobre la situación política de manera muy diferente.

Muchas personas ya no tienen confianza en el Estado-Nación. Dicen que el Estado-Nación ya carece de poder. Pues, saben, habiendo cruzado la frontera hacia el sur dos veces en el último par de días, ¿todavía pueden creer que la idea de Estado-Nación carece de poder? Es una locura. Y también en ese nivel hay algo crucial. Los Estados-Nación no carecen de poder. Los Estados-Nación son contenedores de poder terriblemente importantes que tienen la posibilidad de participar en este proceso en formas muy distintas. Y si se empiezan a analizar las formas en las que diferentes estados-nación han respondido a la globalización, han afectado la globalización, entonces se puede decir que la política del Estado-Nación de hecho es un terreno de intervención muy importante. Hay configuraciones regionales, que están supeditadas al Estado-Nación y algunas instancias están por encima del Estado Nación,

David Harvey
*The University
 and the Museum
 in the Global Economy*
 [Conversación I:
 La universidad
 y el museo
 en la economía
 global]

Fragmento de su intervención
 en Conversation I,
 15 de octubre de 2000

configuraciones regionales que son muy importantes de considerar.

Y, de hecho, en algunos casos se está formando una conciencia regional, como puede verse en varias zonas de Europa. Al mismo tiempo, tenemos a la Unión Europea, una especie de región de gran escala, y también están surgiendo varios movimientos de conciencia regional, y no sólo me refiero a los centros tradicionales como el país vasco, sino también al norte de Italia y otros lugares similares. Así, por decirlo de alguna manera, tenemos de nuevo una reconfiguración distinta. De nueva cuenta, todas estas cosas no están desvinculadas de ese proceso muy general al que llamamos globalización.

Por otro lado, están los institutos multinacionales o transnacionales que, como la Unión Europea o el TLC, también tienen una influencia importante sobre la forma en la que se desarrolla este proceso. Y también hay instituciones globales como el FMI, la Organización Mundial de Comercio, el Banco Mundial y todas esas cosas que han estado en la mira de los radicales durante los últimos años en Seattle, Washington, Praga, Melbourne, etc. De tal forma, uno empieza a pensar que existen toda una serie de capas de actividad que suceden en diversas escalas. Y una de las preguntas que necesitamos

plantearnos es qué relación hay, por ejemplo, entre lo que sucede aquí en San Diego en el ámbito comunitario, en el nivel comunitario muy local, en el nivel metropolitano y también que significa esa relación en función de la clase de conciencia regional que puede estar surgiendo a lo largo de la frontera. De qué se trata todo eso y cómo se relaciona, por así decirlo, con los procesos de globalización. Durante los últimos años han ocurrido muchas transformaciones. Por dar un ejemplo, que al verlo ayer me pareció bastante catastrófico, Operation Gatekeeper y el muro fronterizo. Lo que quiero decir es que sigo pensando en la tremenda euforia en torno a la destrucción del muro de Berlín, cuando la gente tomó mazos y arrasó con todo el muro. Francamente, mi respuesta ante eso, durante el evento La nube de Alfredo Jaar fue tomar un mazo y arremeter contra la barda. Y luego me quede pensando: ¿Por qué de alguna manera esta barda se considera legítima? ¿Por qué estamos erigiendo muros en algunas partes del mundo y derrumbando otros en otros lugares? ¿Por qué hay personas detrás de comunidades bardeadas, viviendo en esas comunidades y erigiendo muros por todos lados? Al mismo tiempo, la globalización está sucediendo. ¿Qué está pasando? ¿Cuál es la relación entre ambas? Y quiero plantear que las relaciones no son

David Harvey
*The University
and the Museum
in the Global Economy*
[Conversación I:
*La universidad
y el museo
en la economía
global*]

Fragmento de su intervención
en Conversation I,
15 de octubre de 2000

casuales o accidentales. La globalización está transformando estructuralmente las formas en que la vida se desarrolla en términos geográficos. Ahora bien, ¿qué clase de respuestas planteamos ante estos dos procesos de globalización y de cambio tecnológico? Me parece que hay algunas preguntas fundamentales que podemos plantear.

Yo trabajo en una Universidad y puedo asegurarles que estas preguntas no suelen plantearse dentro de ese espacio. Ni siquiera estoy seguro de que se estén planteando en ningún lugar, ni de ninguna manera coherente. Hace un mes estaba en el Vaticano, de todos los lugares posibles. No soy católico. Ni siquiera soy particularmente religioso. Pero uno de los puntos interesantes de la discusión en el Vaticano era precisamente el tema de qué significa ser humano en este momento. ¿Podemos desarrollar una manera de pensar que resuene entre los marginados, los oprimidos, los excluidos y los alienados? Y, de ser así, ¿qué cosas nos gustaría decir? Como una fuerza que se opone, en el lenguaje del Vaticano, al materialismo, al nihilismo y al postmodernismo de la cultura contemporánea y todo lo demás. Pienso que, por lo menos para mí, lo interesante era lo serio de la pregunta. ¿Qué significa ser un ser humano en un momento en que tenemos todas estas

capacidades y poderes ante nosotros? ¿Y cómo vamos a entendernos a nosotros mismos? Y algunos de estos aspectos se están planteando cuando se habla de asuntos que tienen que ver con los derechos humanos en general, los intereses de los derechos colectivos, todos los planteamientos en torno al relativismo cultural y el mal uso que se hace de este. De tal suerte que existe toda una gama de sitios, si así se quieren denominar, de discusión sobre el pensamiento y el sentimiento. Y pienso que el sentimiento probablemente sea más importante que el pensamiento. La sensación de que hay algo que esta catastróficamente mal. Algo está totalmente fuera de lugar. Parece que estamos encaminados en la dirección errónea. Que tomamos el tren equivocado. Necesitamos bajarnos. Necesitamos crear otro. ¿Y cómo podemos hacer esto? Y si se plantean a ustedes mismos la pregunta ¿En dónde está la oposición a todo el sistema del que estamos hablando? La respuesta es que está por todos lados. Lo encuentro en mi propia ciudad en términos de los movimientos en pro de mejores salarios, y en el descontento y la enajenación en muchas comunidades marginadas. Lo encuentro en muchos otros lugares, saben, los movimientos campesinos en la India o los movimientos rurales en Brasil. Quiero decir, adonde quiera que miren hay

David Harvey
*The University
 and the Museum
 in the Global Economy*
 [Conversación I:
 La universidad
 y el museo
 en la economía
 global]

Fragmento de su intervención
 en Conversation I,
 15 de octubre de 2000

todo tipo de movimientos por todos lados que son movimientos de oposición. Y la postura que todos ellos plantean es que algo está mal y que algo se tiene que hacer al respecto. Y a veces se refieren a un tema específico sobre, por ejemplo, el medio ambiente o la autonomía cultural o las garantías y libertades individuales y todo ese tipo de cosas. Pero algo está mal.

Debemos empezar a hablar sobre por qué esto que está mal está tan mal... Mi respuesta es muy sencilla. Es porque nos hemos dado por vencidos ante los poderes de la acumulación y el dinero. Tan sencillo como eso. Todo ello nos tiene de rodillas. Con esto no quiero decir que todos los que ejercen ese poder sean personas malvadas y despreciables; más bien, lo que quiero es señalar que allí es donde se encuentra el poder. Y parecería que no podemos movilizarnos en su contra. Vean las elecciones y vean lo que David estaba mencionando. ¿Entonces cómo empezamos a configurar una conversación sobre alternativas? Esa conversación debe abordar lo que para mí es realmente el tipo de tema fundamental sobre quiénes somos y en qué nos queremos convertir. ¿En qué tipo de mundo queremos vivir? Y si el capital no puede darnos ese mundo, entonces deberíamos encontrar alguna manera de deshacernos de él

y construir algo completamente distinto. Ésa es una solución revolucionaria. Éste es un lugar terrible para decir eso, ¿no? Existen posibilidades: me parece que la posibilidad socialdemócrata consistiría en controlar [el capital] de alguna forma. Convertirlo en un sirviente, en lugar de dejar que sea el amo. Controlarlo y ver si puede utilizarse. De hecho, en este momento, por supuesto, están surgiendo todas estas instituciones cuyo fin es precisamente regular y controlar. Tenemos preguntas sobre la inestabilidad financiera, ¿cómo se puede regular y controlar? Tenemos preguntas sobre el medio ambiente, ¿cómo se puede regular y controlar? Tenemos preguntas sobre cuestiones sociales y políticas, ¿cómo se pueden regular y controlar? Así que, de hecho, en la actualidad hay una especie de cuasi retorno de la idea de que en algún momento habrá algún aparato regulatorio global. Y ese tipo de tema, que se considera un tipo de problema técnico administrativo, viene acompañado de otro problema: qué tipo de valores van a incorporarse en esas instituciones, que es en muchos sentidos lo que provocó la lucha en Seattle. ¿Qué tipo de valores deberían incorporarse a la OMT o al FMI, si es que éstos pueden tener cualquier otro tipo de valores que no sean los puramente monetarios? Así es que éstos son los temas que

David Harvey
*The University
 and the Museum
 in the Global Economy*
 [Conversación I:
 La universidad
 y el museo
 en la economía
 global]

Fragmento de su intervención
 en Conversation I,
 15 de octubre de 2000

reaparecen, ese tipo de cuestiones morales. ¿Dónde pueden discutirse estos asuntos? ¿Se discutirán dentro de la estructura formal de la educación universitaria? No lo creo. Realmente no lo creo. Yo trato de discutirlo, pero, francamente, mi propia institución me margina, lo cual es una de las razones por las que voy a dejar Hopkins, porque todo lo que busca es venderse al cambio tecnológico y al aparato del Estado. De eso se trata. Todo se trata de ganar dinero. Yo no tengo suficientes apoyos para la investigación. Soy una persona no valorada en mi institución. Y te dejan claro que no eres valorado. Y así te tratan. Eres un parásito porque no estás produciendo, no te estás entregando al gobierno y a la industria. Tienen una declaración de la misión, cuyo primer borrador decía: “Tenemos que entregarnos al servicio del gobierno y la industria”. Cuando me levanté y dije, “¿Y qué con el interés público? ¿Y qué con los pobres?”, la gente dijo, “Claro, claro. Quizá deberíamos modificar la declaración”. Pero no van a modificar la práctica. Así que [la discusión] podría darse en otro lugar. ¿Podría darse mediante, no sé, museos y esas cosas? No sé mucho sobre museos y esas cosas.

Me parece que organizaciones como INSITE tienen una posibilidad real. Es una posibilidad, no necesariamente un hecho, y deberíamos

discutir ese punto. Una posibilidad de explorar algunas de las contradicciones que existirían dentro de este proceso, particularmente entre los distintos niveles, en la forma en que lo personal es político para muchos artistas. Y la forma en que eso se relaciona con algo llamado comunidad, que quizá se vincule con el tema de la conciencia regional a través de las fronteras. ¿Existen allí elementos contradictorios que realmente puedan aprovecharse? ¿Y cómo pueden aprovecharse esos elementos contradictorios? Creo que éste es el tipo de pregunta que surge: ¿es INSITE un sitio donde este tipo de cuestiones puedan discutirse y ponerse sobre la mesa? ¿Y cómo pueden ponerse sobre la mesa? Ése es, desde mi punto de vista, el tema principal. Así que entonces tenemos estas dos preguntas fundamentales que me gustaría abordar. Y al abordarlas, pienso que no es que podamos verlas y decir: “Bueno, tengo todas las respuestas, o esto es lo que deberíamos hacer y así es como deberíamos hacerlo”. Pero creo que es un momento en el que necesitamos conversaciones, conversaciones sobre alternativas, conversaciones sobre dónde estamos, adónde vamos con todo esto, quizá cómo debemos entenderlo. Y una vez que lo entendamos un poco mejor, ponernos en condiciones de intervenir, de alguna manera política y consciente, mediante la formación de

David Harvey
*The University
and the Museum
in the Global Economy*
[Conversación I:
*La universidad
y el museo
en la economía
global*]

Fragmento de su intervención
en Conversation I,
15 de octubre de 2000

alianzas, mediante una configuración que vincule actividades en una escala con otra escala. Existe una tendencia entre quienes trabajan con acciones comunitarias de decir que lo único que importa es la acción comunitaria, porque quienes trabajan en el Estado dicen que lo único que importa es el Estado. Quienes trabajan en la institución global, dicen que lo que importa son las instituciones globales. Todo importa. Y si podemos encontrar formas de hablar a través de estas distintas escalas de acción política, pienso que estaremos en mucho mejores condiciones para enfrentar algunas de las dinámicas del cambio tecnológico y la globalización. Muchas gracias. ■

Sandra Pinardi

ENSAYOS

*Arte contemporáneo:
una entrega al mundo*

Arte contemporáneo: una entrega al mundo

En el texto *Las condiciones del arte contemporáneo* (2013)¹ Alan Badiou propone que el “arte contemporáneo” se delimita a partir de sus divergencias con respecto al “arte moderno” y que debemos preguntarnos si esa divergencia involucra una diferencia sustantiva tanto con respecto a la propia idea de arte como a sus estrategias de constitución y aparición. Como conclusión afirma que “...el arte contemporáneo va a combatir la noción misma de obra (...) En el fondo, el arte contemporáneo es una crítica del arte mismo, una crítica artística del arte. Y, esta crítica artística del arte, critica ante todo la noción finita de la obra”. Esta divergencia entre el “arte contemporáneo” y el moderno involucra un cambio esencial gracias al que tanto el lugar que ocupa la “obra de arte” en el entramado socio-político, como la propia definición de “obra de arte”, se modifican.

El arte moderno se propone a partir de una idea de arte dominada por paradigmas epistemológicos y/o expresivos, en la que la “obra” concreta un ejercicio libre de la subjetividad que “abre mundo” operando críticamente. Por el contrario, el arte contemporáneo

...en el arte contemporáneo la obra es un “evento” determinado por las fisuras que puede originar en los discursos o estamentos culturales.

se propone a partir de una idea de arte dominada por paradigmas políticos y/o relacionales, en la que la “función crítica” se concreta al incorporarse la “obra” en una situación específica produciendo distinciones, reacomodos y reconfiguraciones de lo dado que generan narrativas divergentes y mecanismos tangenciales de intervención. Esta modificación tiene que ver con los grandes cambios culturales e inquietudes que marcan el mundo contemporáneo: los avances tecnológicos (fotografía, cine, redes de información), las carencias que aquejan los modelos civilizatorios, la diversidad cultural y el surgimiento de la pregunta por lo humano del hombre.

Mientras que en el arte moderno la obra es un “objeto” autónomo, determinado por sus cualidades formales y expresivas, en el arte contemporáneo

la obra es un “evento” determinado por las fisuras que puede originar en los discursos o estamentos culturales. Esta mutación es el resultado de que el “arte contemporáneo” intenta fortalecer su inscripción en los sistemas y discursos que constituyen la realidad, y lo hace en dos sentidos: superando los problemas que derivan de la concepción moderna de arte (especialmente de la “autonomía” que la fundamenta) y, por la otra, contribuyendo simbólicamente con la instauración de “lo común”, de unos espacios de participación pública fundados en la comparecencia y no en la identidad.

Pareciera que este mundo de imágenes, discursos y redes, con sus incesantes cambios, ha abierto una escena para que los artefactos artísticos operen como una trama de disposiciones y potencialidades imbricadas en la esfera

¹ “Las condiciones del arte contemporáneo”. Conferencia dictada el viernes 11 de mayo 2013, en el campus de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

<https://exilsite.wordpress.com/2013/11/28/alan-badiou-las-condiciones-del-arte-contemporaneo/>

*Arte contemporáneo:
una entrega al mundo*

pública —en el espacio de “lo común”—, gracias a las que los contextos adquieren “otras” significaciones. Es esta condición relacional la que hace que el performance y la instalación sean las “obras” características de la contemporaneidad: “obras de arte” transitorias que, desde la interconexión de múltiples elementos, actúan como “cuerpos” de interrogantes y vínculos. Asistimos a una reconfiguración de lo que las elaboraciones artísticas son —y se proponen ser— que persigue afianzar el lugar crítico y de “apertura de mundo” que posee, desde la modernidad, lo artístico en el cuerpo social, en el entramado cultural. De modo tal que las divergencias ocurren para que las “obras” puedan seguir siendo necesarias en el orden cultural, su transformación afirma una esencialidad. Uno podría entender esta transformación como un “proceso de resiliencia” que le permite a la praxis artística —al decir y al hacer de la sensibilidad— constituirse como un sustrato reflexivo y crítico para los procesos de significación. Es más, uno podría aventurar que quizás algo similar sucedió con la aparición del “arte moderno” que re-configuró

su propia concepción y aspiraciones para encontrar su nicho en los nuevos órdenes perceptivos y epistemológicos que surgen a partir de la revolución industrial.

Los procesos de resiliencia tematizan esa capacidad que poseen los hombres y las sociedades, las culturas, para superar situaciones adversas, transformándose y logrando que los inconvenientes no sólo los fortalezcan sino que les permitan también recuperar sus deseos, sueños y logros. A saber, permiten “experimentar las heridas” convirtiéndolas en “espacios de significación” sin obliterarlas o negarlas. Funcionan para comprender la plasticidad humana sin necesidad de reducirla a procesos “ideológicos” -referente a conceptos o esquemas ideales- sino entendiéndola como procesos “ecológicos” que aluden a organismos, cuerpos y materialidades, que da cuenta de experiencias.

Dado los múltiples y radicales cambios políticos, sociales, ambientales y tecnológicos que han alterado el paisaje cultural y existencial del presente, los procesos de resiliencia están siendo abordados desde diversas disciplinas y campos del hacer humano.

La mayor parte de las aproximaciones que se realizan desde las artes a la resiliencia son de carácter “terapéutico”, a saber, apuntan hacia la capacidad que tienen las obras de arte para nombrar y figurar las heridas y traumas individuales o sociales, permitiendo que se reflexione sobre ellos. Sin embargo, como he intentado mostrar, al interior mismo del espacio de las prácticas artísticas se pueden descubrir esos procesos, reconociéndolos como mecanismos y estrategias de constante reconstrucción y restauración, de “re-creación”.

No obstante, es válido preguntarse por qué hacer este tipo de acercamiento entre el arte y los procesos de resiliencia, una conexión que pudiera parecer arbitraria y forzada. Es una correspondencia pertinente dado que esa “vocación” política del arte contemporáneo que lo anima a incorporarse efectivamente al entramado del mundo es el resultado de que el arte moderno, en la conquista de su autonomía, se separó radicalmente de los espacios cotidianos, del “mundo de la vida”. Reconociendo esa herida: la de un arte que se instala como “ámbito separado y autónomo”, en la escena contemporánea las obras de arte han

Arte contemporáneo: una entrega al mundo

asumido “lo político” como un ejercicio desde el que entregarse al mundo abriendo con él, y en él, espacios de comparecencia desde los que “imaginar” y “ensayar” el “ser-con”, el “ser-entre-todos”, un tipo de articulación humana que no requiera para concretarse de una “identidad común” ni de una “universalización de lo propio”. Este es el carácter relacional de las obras de arte contemporáneo –su cualidad crítica-, porque “ensayar” el “ser-entre-todos” implica establecer múltiples sistemas de conexiones con distintos discursos y artefactos, con diversos hechos e ideas, de modo tal que la “obra” se realice como una re-configuración de ellos. Requiere de la historia del arte a la que alude y con la que dialoga, también de los contextos sociopolíticos en los que se exhibe o a los que refiere, de la memoria cultural y la interpretación, exige que los espectadores sean “participantes”

y autores. El “evento” que es cada obra se establece como una comunidad siempre haciéndose, una comunidad carente de proyectos unívocos y homogeneizantes, a decir de Jean-Luc Nancy como “una comunidad completamente ex-puesta, expropiada y sin sustancia, que es justamente su ‘existencia’, su acción constante de estar siendo”.² A partir de la autonomía formal y expresiva del arte moderno, el arte contemporáneo se propone como un artefacto “heterónimo”, dependiente de sus contextos y participantes, como un “evento enunciativo” que comprende múltiples discursos y convoca su propia historia.

Decíamos que el arte contemporáneo se postula como un “evento enunciativo”, un cuerpo teórico-crítico que se inscribe en situaciones específicas dejando una incisión que transforma aquello en lo que ocurre, que lo in-forma desplazando las

significaciones previas y/o autorizadas. Un evento enunciativo es un “acto de lenguaje” cuya realización está determinada por el sistema de vínculos y conexiones que logra establecer con otros espacios de la realidad, con otras imágenes y discursos. Las obras de arte contemporáneo son eventos enunciativos que desean “herir” y fisurar los contextos en los que se inscriben, afectándolos y siendo afectados por ellos.

Por otra parte, todo evento enunciativo es una convocatoria a la comunicación, solicita al otro para abrir un espacio de interconexión, por ello funciona como el modelo mismo de una comunidad que lejos de ser una “institución social o étnica o cultural” es simplemente encuentro y la práctica de “lo común”. Una comunidad “des-obrada” como propone Jean Luc Nancy en la que se da lugar al “entre-todos”, y que por ello mismo es cada vez, en cada situación, apertura hacia lo Otro, y es también un lugar en el que no es posible reconstruir la experiencia a menos que esté acompañada por la necesidad de compartirla.

Si pensamos, por ejemplo, en el performance o la instalación entendemos

El “evento” que es cada obra se establece como una comunidad siempre haciéndose...

2

Jean-Luc Nancy.
La comunidad desobrada.
Madrid: Arena Libros,
2001, 52.

*Arte contemporáneo:
una entrega al mundo*

que su fuerza se inscribe en el hecho de que ambos se proponen como algo que debe ser “experimentado” para poder ser comprendido, algo esencialmente inacabado que requiere de cada participante o espectador para ser, y que a la manera de un “collage” está elaborado a partir de fragmentos que provienen de diversas situaciones y contextos, se construye así una obra que es un “lugar” —una escena— para experimentar situaciones desde miradas y realidades distintas de las propias. En ambas formas artísticas de lo que se trata es de dar lugar en cada caso a “lo común”, al entre-todos, no como un ejercicio de identificación (en el que el espectador contempla e interpreta desde sus propios requerimientos), sino como un aprendizaje en el que la mirada del Otro se encuentra con la propia: un entrelazamiento. Al contrario del arte moderno, la obra contemporánea no se muestra como un “objeto” encerrado en su inmanencia y sus posesiones, sino un “objeto” que se completa en su emplazamiento y la experiencia que de él se tiene, es un acontecimiento que se desborda, que es más allá de sí, y que por ello mismo da lugar a significaciones “des-bordadas” que son producto del

lugar común que comparte con todos y desde la actividad circunstancial en la que se actualiza.

En ese sentido, el arte contemporáneo es resiliente no sólo con respecto del arte y el mundo modernos, con respecto a su historia que abiertamente cita y tematiza, sino también con respecto de la realidad en la que pretende incidir, debido a que su “vocación” política no es el cumplimiento de una idea reguladora o una pertenencia, sino la posibilidad de experimentar una apertura imprevista a “lo común”. Estos “eventos enunciativos” permiten participar de una experiencia crítica que no sólo comprende las sombras de las distintas regiones de la cultura, sino también reconoce la posibilidad de una idea de “comunidad” distinta, sin exclusiones, que está siempre haciéndose y que se realiza en y como el deseo mismo de participar de ella. ■

Simon Sheikh

ENSAYOS

¿Para qué luchamos?

Sobre el arte

y la resiliencia

*¿Para qué luchamos?**Sobre el arte
y la resiliencia*

1

Para una explicación teórica de una alternativa política a las políticas neoliberales de austeridad impuestas en Grecia, vea el libro de Heiner Flassbeck y Costas Lapavitsas, *Against the Troika: Crisis and Austerity in the Eurozone* (London: Verso, 2015), que ahora queda, lamentablemente, totalmente histórico.

2

De hecho, además de su trabajo teórico de mucha influencia, Nicolas Bourriaud también es una especie de Zar de las Bienales, con experiencia como curador de bienales en Moscú (dos veces), Atenas, Kaunas, Taipei, y Estambul, así como en la Trienal de la Tate en Londres.

En respuesta a la doble embestida de las medidas de austeridad impuestas a Grecia por la Troika (La Comisión Europea, la BCE, y el FMI), y la invasión de la institución suprema de arte europea, la Documenta 14, con financiamiento alemán, igualmente aprendiendo y ganando de Atenas, la bienal de Atenas de 2015–17 intentó —finalmente sin éxito— reformarse junto con sus formas y funciones políticas en lo que el curador Massimiliano Mollona denominó una bienal sin arte, conformada no por obras de arte en una exhibición, sino por eventos públicos discursivos, talleres y proyectos basados en la comunidad. Durante uno de estos eventos, una discusión sobre el valor de uso y la política de las bienales entre distintos practicantes, incluyendo a curadores como este autor, ocasionó un intercambio acalorado cuando el reconocido curador y teórico Nicolas Bourriaud declaró categóricamente que “no puede y no debe haber conexión ninguna entre las bienales de arte y los movimientos sociales.”¹

En lugar de alinearse con los movimientos sociales y políticos, Bourriaud postuló, parafraseando a Jean-Luc Godard, que la política del arte ha sido siempre entre una imagen y la siguiente, entre un sonido y el siguiente (oportunamente olvidándose de que Godard también había agregado que el control sobre los dispositivos de la producción y circulación de películas era crucial para pensar el cine en términos políticos, de ahí su traslado de la película al video en la década de los 70).

No hace falta decir que esta declaración fue provocativa en el contexto de una bienal que buscaba precisamente establecer semejantes conexiones entre el arte y lo social, realizada, ¡nada menos que por uno de los ex curadores de la bienal! Ahora, como es bien sabido, los escritos de Bourriaud sobre el arte—particularmente su concepto de la estética relacional—fueron criticados por su inherente política neoliberal, por lo que no hace falta que lo reiteré aquí, más bien mi objetivo será entender la política de la curaduría tal como lo indica un curador estrella internacional.² Claramente, es una posición para oponerse, pero, además, desde mi perspectiva, es realmente insostenible en el actual contexto cultural y político, y en la manera en que eso condiciona el arte contemporáneo.

*¿Para qué luchamos?**Sobre el arte
y la resiliencia*

En primer lugar, se indican dos cosas en esta declaración: si la política del arte solo se encuentra entre las imágenes, se puede preguntar: ¿de dónde se originan estas imágenes si no es en la producción social y, además, si se quedan dentro de una circulación aislada del arte y sus propios espacios? Yo sostendría que la producción de imágenes no sólo se refiere a otras imágenes, sino a modos de vivir con imágenes, y, por lo tanto, a formas sociales. Y se trata de sujetos y temáticas, tanto en términos de ser producido por la subjetividad como de producir la subjetividad. No se puede separar las imágenes de su circulación, interpretación y uso, y es por eso, que son siempre sociales; pero por supuesto, se puede insistir en la exclusividad y desconocer cómo las imágenes circulan y producen identidades.

Además, en el comentario de Bourriaud existe una demanda sobre la institución del arte en si misma, en términos de su concepción de un público como una comunidad y una circunscripción, en el sentido que no debería estar alineado con ningún movimiento social. La pregunta aquí es, entonces, ¿a qué públicos y sujetos —en términos políticos y estéticos— se

dirigen y/o representan las exposiciones de arte? Ésta es, en efecto, una elección curatorial y política, habla de un abismo entre los practicantes y los curadores, en términos de nuestro modo de dirigirnos y nuestros alineamientos políticos, por lo tanto, es muy instructivo para pensar sobre formas de resiliencia en la producción cultural contemporánea, y lo que nos enfrenta tanto en el llamado mundo del arte como afuera del mismo. Técnicamente hablando, no hay un público como tal, sino algo llamado un público, producido, aunque fugazmente, por el modo de llamarse a si mismo, como Michael Warner ha observado tan brillantemente.³ Como practicantes, imaginamos e intentamos producir nuestro público, y nuestras formas estéticas entonces también son nuestras formas políticas y sociales, tanto en términos de hacer exposiciones como de construir instituciones. Siempre hay un destinatario, y nuestras elecciones e intentos de alinearnos son: si no queremos conectar con los movimientos sociales, ¿a quién nos estamos dirigiendo? ¿Para quién luchamos (si en efecto estamos dando pelea)?

Sí estoy de acuerdo con Bourriaud en una de las implicaciones, que es que el

uno por ciento probablemente no puede ser denominado un movimiento social, sino tal vez como un movimiento antisocial. Esto me lleva a mi segunda preocupación, que no solo tiene que ver con nuestro desacuerdo, sino con por qué esta noción tradicional de una exposición como lo es la bienal internacional no será sostenible tanto en el futuro, como en el presente. Irónicamente, no se trata de la política cultural o las políticas de la cultura per se, sino más bien tiene que ver con la culturalización de la política a escala global, en términos de un nuevo nacionalismo, populismo de derecha, y la desglobalización económica. Alrededor del mundo, estamos presenciando una reacción al globalismo en forma de rechazo, xenofobia y anti-internacionalismo en términos de la puesta en marcha y éxito de la derecha populista, y su preferencia por alfa-machos tóxicos y autocráticos (Bolsonaro, Erdoğan, Duterte, Johnson, Modi, Netanyahu, Orbán, Putin, y Trump). Lo que estos líderes y sus seguidores comparten, entre otras cosas, es una toma de poder hostil de las políticas de identidad tan favorecidas por la Izquierda, y un franco desdén por

3

Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, New York: Zone, 2002.

los valores liberales y humanistas del arte contemporáneo y su permisividad, prefiriendo en cambio una agenda política de la llamada democracia iliberal, para usar el término escalofriante de Orbán. También debe considerarse que sus políticas son una respuesta a los efectos económicos de la desregulación neoliberal y el comercio mundial a favor del proteccionismo y neonacionalismo, lo cual tiene consecuencias sistemáticas para el sistema internacional de bienales y ferias de arte que ahora pueden ser entendidas históricamente como la lógica cultural de la globalización, representando y adviniendo la globalización neoliberal. ¿Como afectarán los cambios políticos, abiertamente hostiles al arte contemporáneo y todos sus valores como son ahora, la producción, distribución y la sostenibilidad del sistema de arte mundial?

Lo que queda claro es que es una respuesta centrista, y la apelación de permanecer dentro de la globalización neoliberal y su desarrollo geográfico desigual, no será suficiente—el centro no puede sostenerse y por lo tanto tenemos que considerar prácticas y

...del encuentro y la auto-organización de las personas, como un pueblo, si no el pueblo?

estrategias más resilientes, incluyendo nuestros alineamientos sociales y políticos, los productores culturales y trabajadores del arte. Para decirlo de una manera, la especificidad del sitio no es suficiente: debemos avanzar hacia la especificidad de lucha, como una vez sugirió el Centro de Arte Isola en Milán en torno a la relación entre el arte, la forma urbana, y la gentrificación.⁴ Necesitamos, entonces, no solo pensar el espacio como antagonista, aunque esto es fundamental a la hora de pensar las instituciones del arte y su rol público, sino también pensar que nuestras prácticas están involucradas en luchas específicas: para qué luchamos, y en contra de qué.

Ahora, dibujemos una línea diagonal a lo largo de Europa, desde la Grecia propensa a la crisis hasta Noruega, el estado de bienestar subsidiado por los combustibles fósiles y su ciudad occidental, Bergen, donde se encuentra un experimento con la forma de trienal,

la Bergen Assembly, ahora en su tercera edición. Como señala el nombre, este es un intento de transformar el modo de dirigirse al formato de bienal internacional, con su circulación de lo contemporáneo, en algo que es, además, una forma política de encuentro, usualmente asociada con la política local, particularmente después del surgimiento y disolución del movimiento Occupy y sus relaciones estrechas con la esfera cultural y, sobre todo, con productores culturales. Esto, en sí mismo, crea una contradicción inherente: es decir, ¿cómo puede una institución de arte —establecida por el gobierno y profesionales reconocidos del mundo de arte— devenir en una asamblea, que por lo general se entiende como transitoria, no sólida y recurrente, y, crucialmente, como algo que emerge desde abajo, a partir del encuentro y la auto-organización de las personas, como un pueblo, si no el pueblo? Como formula Judith Butler:

⁴ Veá, Isola Art Center, ed., *Fight-Specific Isola: Art, Architecture, Activism and the Future of the City*, Berlin: Archive Books, 2013.

¿Para qué luchamos?

Sobre el arte y la resiliencia

Las asambleas populares se forman inesperadamente y se disuelven bajo condiciones voluntarias o involuntarias, y esta transitoriedad, sugeriría, está ligada con su función de “crítica”. Por mucho que las expresiones colectivas de la voluntad popular puedan cuestionar la legitimidad de un gobierno que pretende representar el pueblo, también son capaces de perderse en las formas del gobierno que apoyan y instituyen.⁵

Cualquier forma institucional que busca facilitar ciertas formas democráticas, incluidas las instituciones de arte, le vendría bien prestar mucha atención a estas palabras de advertencia. Por un lado, está claro que cualquier modo de instituir desde arriba hacia abajo, y que se ocupa de audiencias y públicos, no puede ser una asamblea propiamente dicha. Mientras que, por otro lado, como observa Butler, “las condiciones mismas para actuar juntos están devastadas o se están desmoronando”. Entonces, ¿podrían las fundaciones sólidas de la trienal de arte ofrecer precisamente la infraestructura de apoyo que necesitan las asambleas populares en la época de las democracias

cada vez más des-democratizadas en lo que antes era el Occidente y más allá? Si, hablando en términos estrictos, un evento de arte no es una asamblea aún, y tal vez, nunca la será, o nunca debería serlo, según su política de estética, ciertamente puede implementar un encuentro distinto con la obra de arte, con las ideas y métodos de arte contemporáneo y la teoría.

Convocados por Hans D. Christ e Iris Dressler, trabajamos en un proyecto sobre la vida, el derecho de vivir, y el dar voz a los y las silenciados, bajo el título *Actually, the Dead Are Not Dead (En realidad, los muertos no están muertos)*⁶ Uno de los planteamientos fue, sencillamente, no sólo tener una exposición y un programa público relacionado, sino también abrir un espacio, Belgin, en medio de la ciudad que no solo albergaría distintos talleres, performances y eventos, sino que también estaría abierto, disponible, para

grupos sociales y políticos que trabajan en la ciudad, como una forma para que la institución contribuyera en el lugar en vez de solo extraer contenido, contexto y valor de ella, en cambio, ofrecer un lugar para que las personas pudieran realmente reunirse en asamblea. Belgin también fue el sitio de la plataforma política y performativa de Paul B. Preciado y Victor Neumann, el Parlamento de los cuerpos, fundado originalmente durante la Documenta 14, en Atenas, como respuesta a las fallas de la democracia representativa, y en cambio, postulando un parlamento de cuerpos vivos para aquellos quienes no tienen representación dentro del estado nación y el cuerpo normativo. En este sentido, varios modos de dirigirse y encontrarse con el arte y sus ideas pueden ocurrir en paralelo, en concierto y en conflicto: el espacio del arte puede otorgar representación en distintas formas. Para simplificar,

“las condiciones mismas para actuar juntos están devastadas o se están desmoronando”

5

Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015, 7.

6

Para más sobre los temáticos, eventos y artistas en este proyecto, vea: www.bergenassembly.no

¿Para qué luchamos?

Sobre el arte y la resiliencia

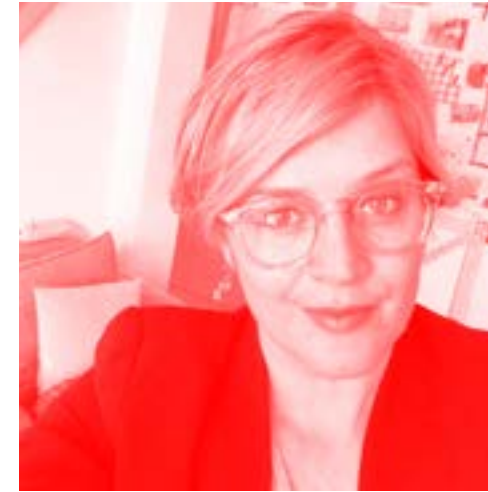
ofrece un lugar para ver, por lo tanto, imaginar, y ofrecer un lugar donde reunirse, y por lo tanto imaginar.

Armar este tipo de espacios también permitió la experimentación con un método curatorial que podía cambiar temporal y contextualmente el encuentro con la obra de arte a un lugar y tiempo antes de en vez de solo después de y quizás durante la exposición misma. Se utilizó este método durante varias nuevas comisiones, como la obra de *Mycological Twist* con los videojuegos y el trolling, la lectura minuciosa y dibujos de capítulos del Capital Marx por el Capital Drawing Group. Como procesos, estas obras nuevas no eran obras de arte sociales en el sentido de representar comunidades específicas, sino producidas en diálogo y discusión con varias comunidades, para arraigar la obra en el contexto y en el tejido de la ciudad, y también para fortalecer las obras mismas, permitiendo que distintas capacidades y conocimientos se influenciaran entre sí, aún cuando no terminaran en resolución, consenso o acuerdo.

Una obra que rara vez se entiende con consenso es la colaboración continúa de Banu Cennetoğlu con la

organización antirracista UNITED for Intercultural Action, The List, que utiliza el pensamiento conceptual del arte y los recursos de las instituciones de arte para producir y distribuir una lista actualizada de las numerosas muertes de refugiados, solicitantes de asilo, y migrantes en el intento de cruzar las fronteras para entrar a Europa y por nombrarlos cuando sea posible y registrar las causas de muerte, cuando sea posible. La obra intenta enfrentar las actuales necro políticas de la Fortaleza Europa y sus regímenes fronterizos violentos. Se ha diseminado el proyecto en varias ciudades, utilizando vallas publicitarias y periódicos, y por lo tanto, las formas históricas de la esfera pública burguesas. Para la Asamblea de Bergen 2019, se publicó la lista en el periódico sensacionalista *Bergensavisen* [El diario de Bergen], sin mucha respuesta. Sin embargo, lo que sí recibió mucha publicidad fue el Festival de Medios Nórdicos, que se realizó en mayo del 2019, y fue organizado por la televisión nacional y varios medios de comunicación basados en Bergen, como el mencionado diario. A pesar de las protestas de la Asamblea de Bergen y de

muchos practicantes en Noruega que exigían que se retirara la invitación, el festival promovió con orgullo a Steve Bannon como uno de sus oradores principales, y celebró públicamente que esto sería la atracción principal... Es difícil decidir cuál es peor: la celebración cínica del comercialismo en los medios, o dejar que los medios sean un vehículo cómplice para el fake news producido por el supremacismo blanco, pero esto nos debería recordar no solo de las dificultades, sino también la necesidad absoluta que las instituciones y la producción del arte sean, y devengan, mucho más resilientes, y también responsables en el sentido de cómo nos dirigimos y representamos simultáneamente. La representación nunca es completa y siempre es asimétrica, pero no sencillamente muestra algo o alguien, produce el horizonte de lo posible y lo imposible, entonces nuestra tarea es decidir no simplemente para qué luchamos, sino también para y con quiénes luchamos, y contra quiénes. ■



Lucía Sanromán es la nueva Directora del Laboratorio Arte Alameda en la Ciudad de México y curadora general (*Curator at large*) del Centro de Artes Yerba Buena (YBCA), San Francisco, donde anteriormente se desempeñó como Directora de Artes Visuales (2015-18). Durante su permanencia en YBCA, organizó *The City Initiative* y el programa *Changing the Ratio*, que incluyó exposiciones de artistas como Tania Bruguera y Suzanne Lacy. También fue curadora asociada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego desde 2006 hasta 2011.

Chris Sharp es escritor y curador basado en la Ciudad de México, donde dirige el espacio del proyecto Lulu. Recientemente fue co-curador de *Post hoc* por Dane Mitchell para el Pabellón de Nueva Zelanda en la 58 Bienal de Venecia (2019), y *La Promesse du bonheur: Tom Wesselmann* en el Nouveau Musée National de Monaco (2018). Es editor colaborador de Art Agenda, y sus textos han aparecido en numerosos catálogos, revistas, *journals* y publicaciones en línea.



Foto: Ana Hop



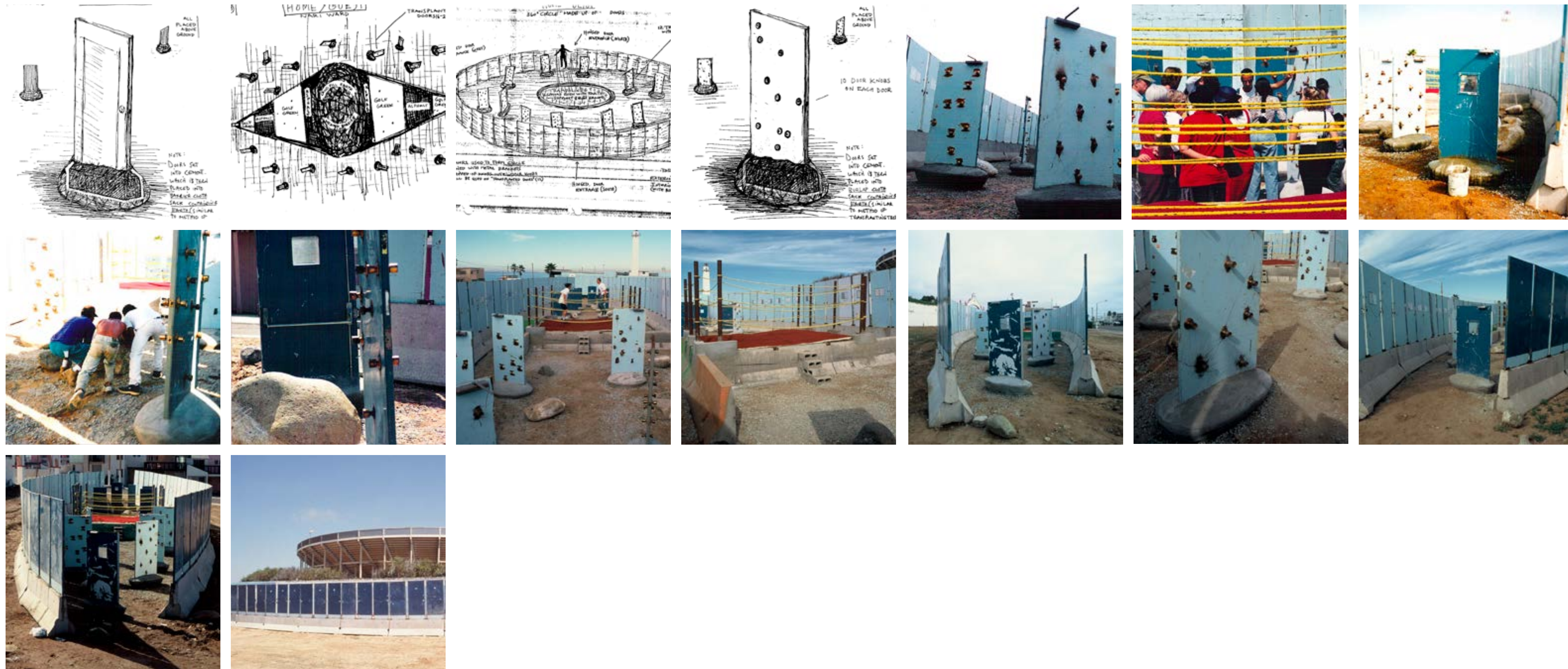
Simon Sheikh es curador y escritor. Es Profesor (*Reader in Art*) y Director de programas del MFA en curaduría en Goldsmiths College de la Universidad de Londres. Sheikh también fue curador en NIFCA, Helsinki, 2003–4 y, antes de eso, Director de Overgaden–Instituto de Arte Contemporáneo, Copenhague, desde 1999 hasta 2002. Su reciente trabajo curatorial incluye *Actually, the Dead Are Not Dead*, Bergen Assembly, 2019. Ha editado y escrito varios ensayos y publicaciones, incluyendo “¿En el lugar de la esfera pública? O el mundo en fragmentos” (2004).

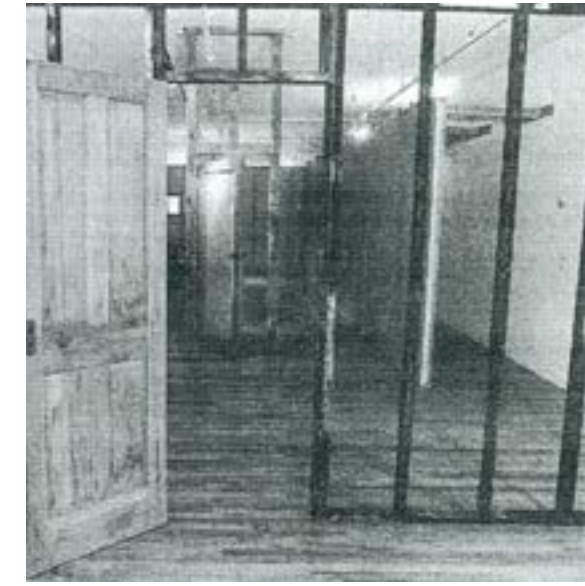
Sandra Pinardi es Coordinadora del posgrado en Filosofía de la Universidad Simón Bolívar en Caracas, Venezuela, donde anteriormente fue Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Pinardi tiene un doctorado en filosofía de la Universidad Simón Bolívar (2000).

Ha publicado los siguientes libros: *La comprensión del arte del fin del siglo* (1997); *Espacio de ceguera, espacio no presencial* (2006); *La obra de arte moderna: su consolidación y clausura* (2010); y *Ávila* (2012).







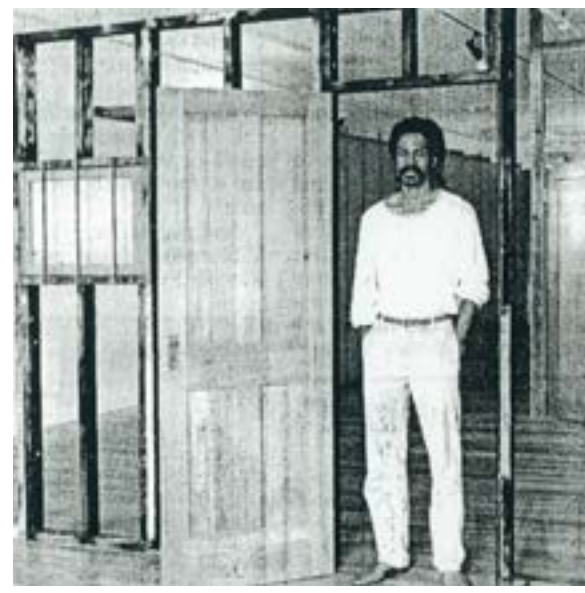


broken back together again.
On the floor below sits strewn, burned debris—wooden beams, bent nails and more ashes. A speaker plays a tape of Coleman describing an encounter with another African-American man. Their contact brings tears of solidarity and reassurance.

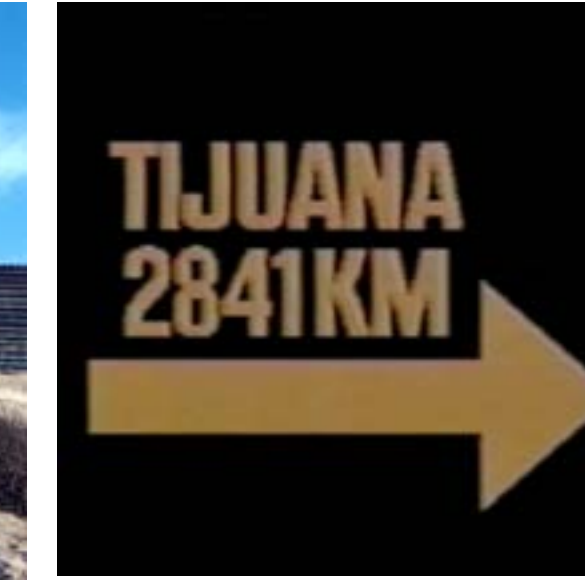
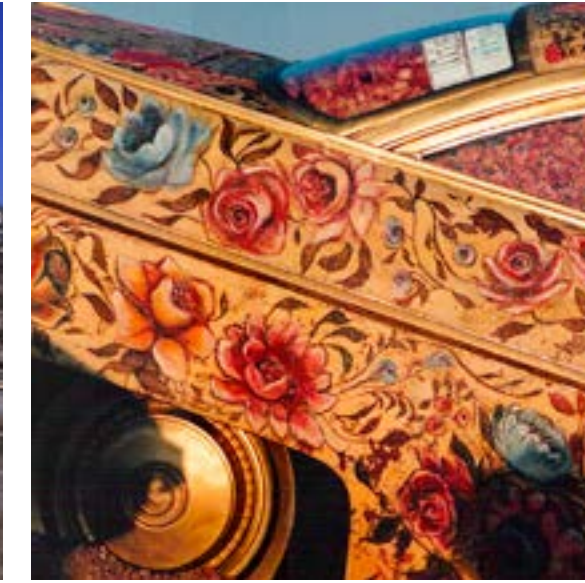
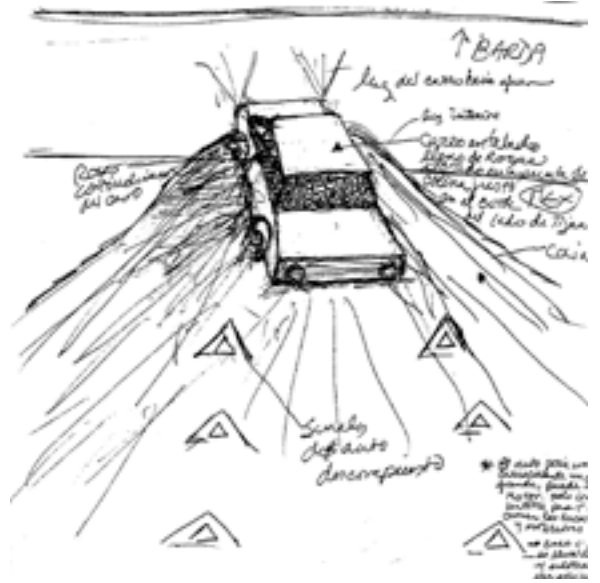
In his brief gallery statement, Coleman describes "Ruminations" as a "dreamscape," an exploration of thresholds. Indeed, an acute sense of ambiguity permeates the space: the cataclysm has past, but the future is uncertain. Thresholds, he notes in a journal that is also part of this show, are beginnings, but they are also breaking points. Fires destroy, but they also clear the ground for new growth.

by app

Tina
Diego for the
next
exhibi
Cente
Yap in Ju
made
staff
major
apple
Madis
100 of
postp
She
absent

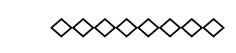


Índice de imágenes



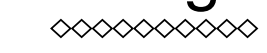
Equipo del Journal

Editor



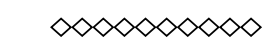
Andrea Torreblanca

Design



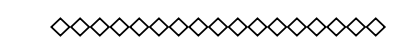
Cítrico Gráfico + Red

Editora



Julie Dunn

Translatora



Liz Mason-Deese

Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr
y Ulf Rollof
Abandonado II,
1992, 1994



Michael Schnorr y Ulf Rollof *Abandonado II*, 1992, 1994

ART A bold project full of IN/SITE

By ROBERT L. PINCUS, Art Critic

San Diego's overused slogan, "America's Finest City," is upside down in a small sculptural tableau by Jay Johnson.

It is held aloft by diminutive figures at either end of a shelf: one man and one woman to create symmetry. There are additional words, too, imprinted on the shelf itself: "Despite where we are, we make art."

The small construction by Johnson, one of San Diego's consistently engaging sculptors, was created for a series of exhibitions dubbed IN/SITE '92, organized by Installation, a non-profit visual arts organization.

Created in an edition of 30 and exhibited at several venues, proceeds from sales of Johnson's contribution will go to Installation.

As his words suggest, the local support structure for local artists isn't what it should be. But the IN/SITE project is a bold advance for the art community and for the audience for art.

The venues for the IN/SITE exhibitions stretched from San Marcos to Tijuana and opened, in a staggered schedule, from late August through early November. Billed as a series of shows devoted to that favored genre of the '90s, the installation, they confronted subjects as varied as the holocaust, surrogate motherhood and racism.

Nearly every local showcase devoted to serious contemporary art, commercial or non-profit, participated in some fashion, many in a large way.

There were fortunate coincidences as well. The Museum of Contemporary Art in La Jolla had scheduled a show of British sculptor Antony Gormley. (It continues through Dec. 9)



Southern exposure: IN/SITE '92 was the catalyst for "Abandoned (Abandonado II)," an art park made by Michael Schnorr and Ulf Rollof. It's next to the Tijuana bullring.

E-8

IN/SITE

Non-profit Installation puts art in its place

Continued from E-1

The centerpiece of Gormley's show, "Field" (1990), is a haunting piece, consisting of 35,000 terra cotta figures that make the viewer feel as if he is confronting a three-dimensional metaphor for humanity itself.

Plans are already afoot for IN/SITE '94, which would start with a flurry of coordinated openings in San Diego County and in Tijuana in late September of that year.

Promise fulfilled

IN/SITE attests that local artists have fulfilled the promise of their work from the early to mid-'80s. Called emerging painters and sculptors in "A San Diego Exhibition," a groundbreaking 1985 show at the Museum of Contemporary Art, they are now mid-career figures.

At the same time, others of equal promise have surfaced, from the graduate programs at UCSD, SDSU and several other schools as well as the ever-changing collaborative of artists that show annually at Balboa Park's Centro Cultural de la Raza, the Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo.

Deborah Small, one of the most important figures of the mid-'80s contingency, presented an exhibition at the Linda Moore Gallery in Mission Hills (through today). Titled "MA-CON—A-QUA," it continued her critical look at the colonization of the New World, with a rich mix of image, object and word that presented the tragic decline of relations between the Indians and settlers of Pennsylvania.

Perhaps the most intriguing element of Small's show was the story of Frances Slocum, published in the early 19th century. Known as Maconaqu to the Miami people, Slocum was captured by the Delaware Indians early in her life, spent most of her years among the Delawares, as well as the Miamis, and declined to return to life among the settlers when offered the chance.

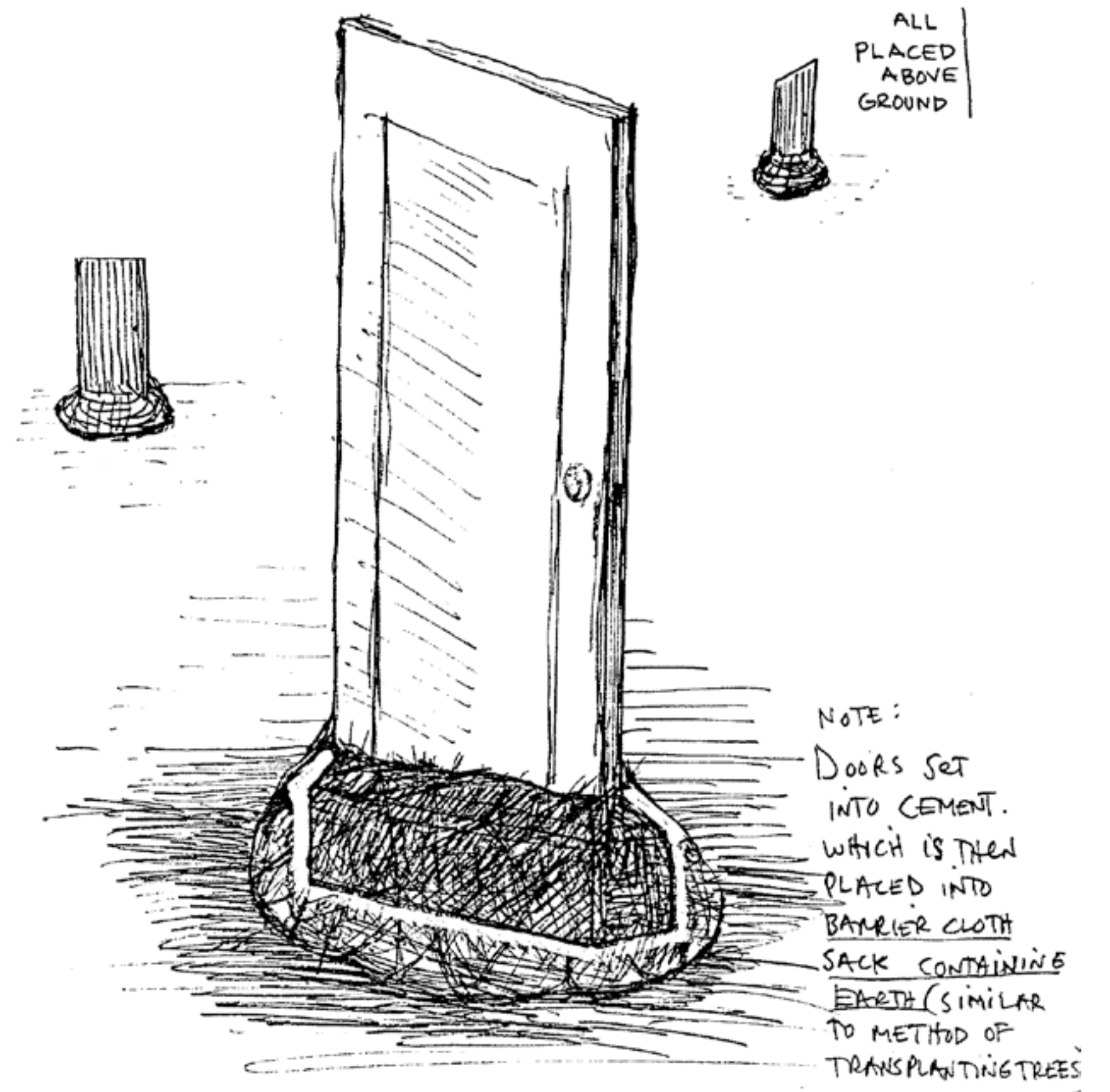
Nari Ward
Untitled Depot, 1997

PG 304
AT LEAST 20 OLD DOORS
WILL BE NEEDED

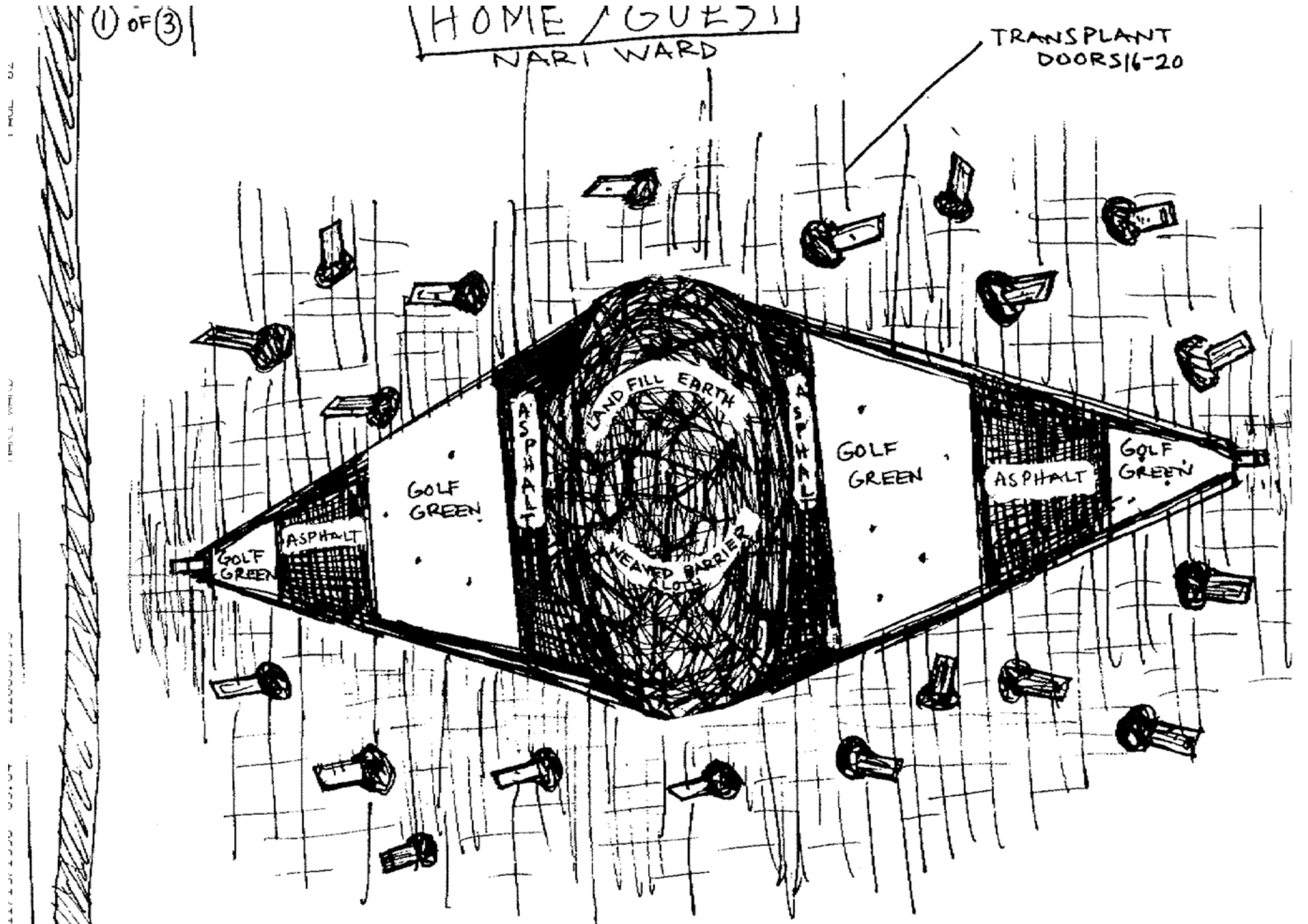
Door size
bet. 29"-36" width
83"-90" height

HOME/GUEST
NARI WARD

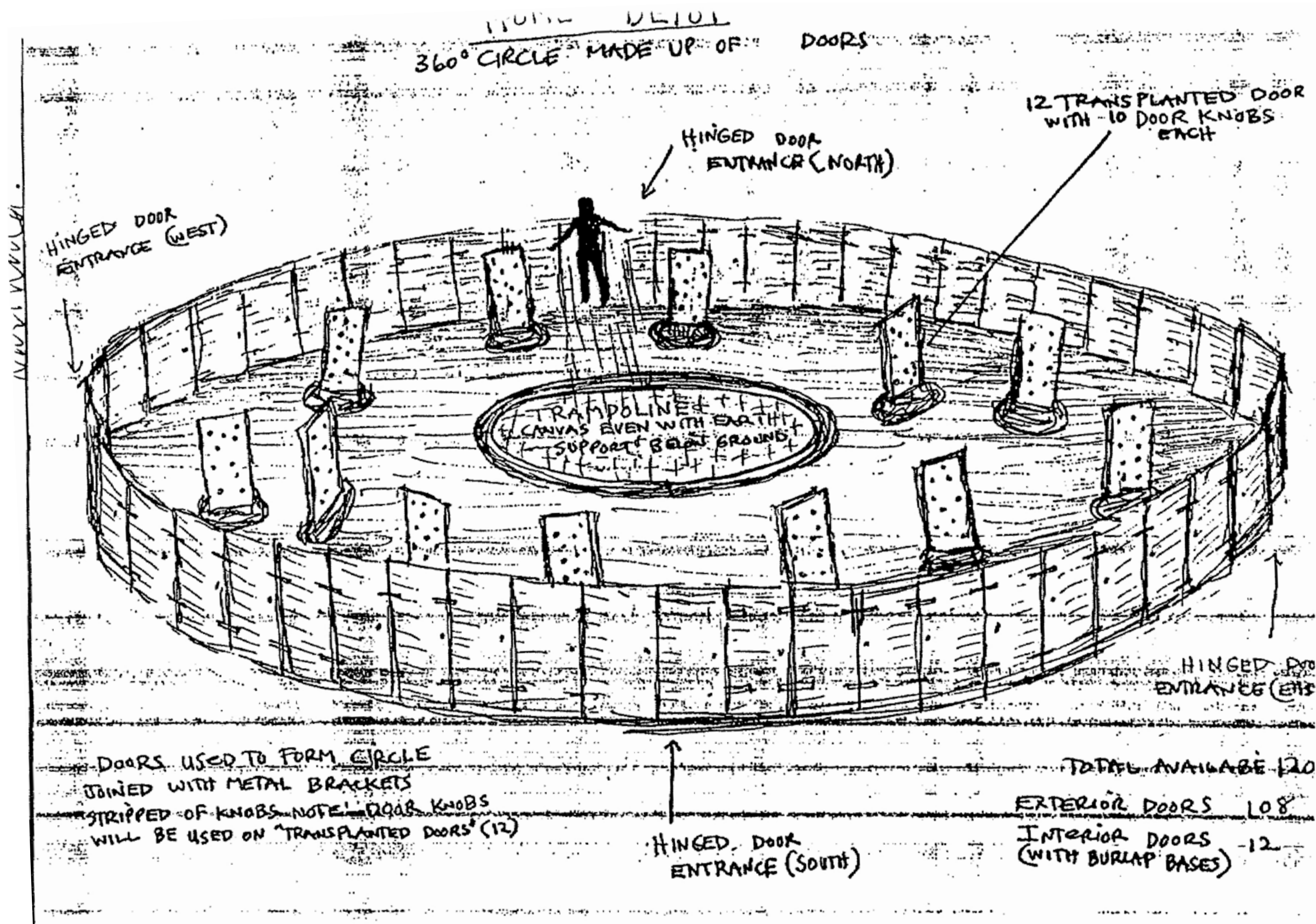
TRANSPLANT DOORS



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



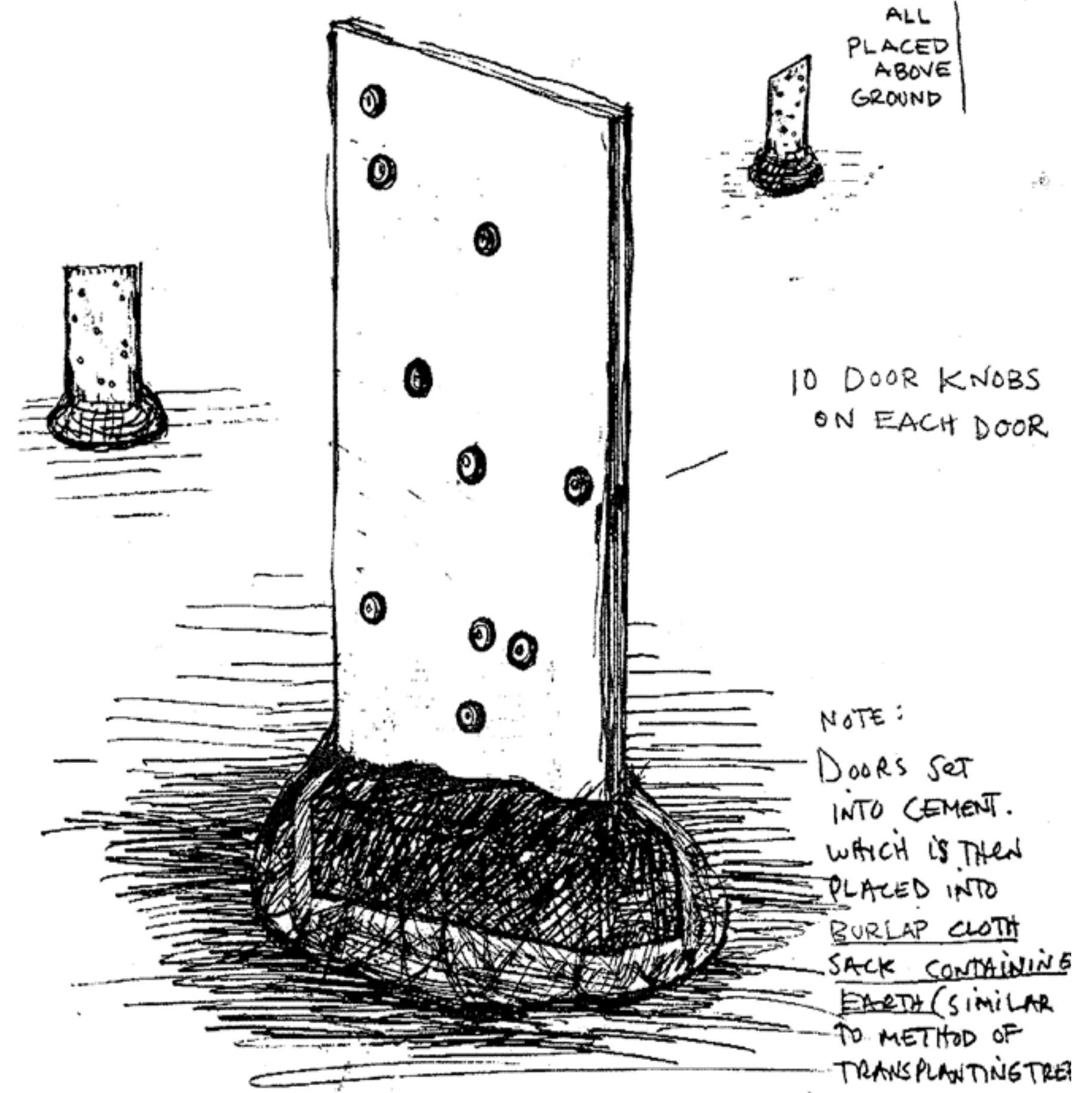
Nari Ward
Untitled Depot, 1997

WILL BE NEEDED
SOME DEPOT
NARI WARD

DOORS

Door Size
bet. 29" - 36" width
83" - 90" height

TRANSPLANT DOORS



ALL
PLACED
ABOVE
GROUND

10 DOOR KNOBS
ON EACH DOOR

NOTE:
DOORS SET
INTO CEMENT.
WHICH IS THEN
PLACED INTO
BURLAP CLOTH
SACK CONTAINING
EARTH (SIMILAR
TO METHOD OF
TRANSPLANTING TREES)

Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



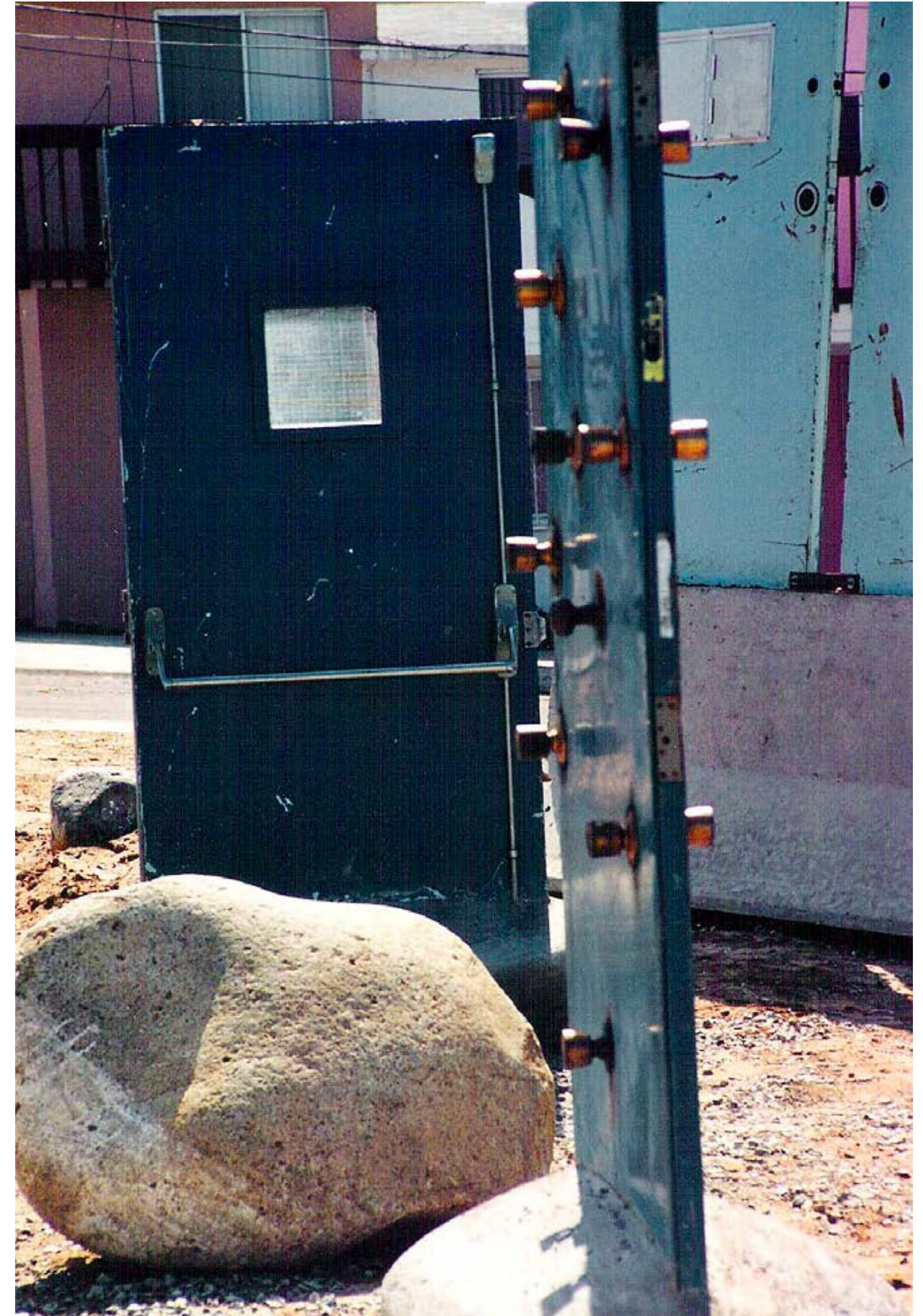
Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Nari Ward
Untitled Depot, 1997



Johnny Coleman
Ruminations (Reflexiones),
1992



Johnny Coleman
Ruminations (Reflexiones),
1992



Johnny Coleman
Ruminations (Reflexiones),
1992



Johnny Coleman
Ruminations (Reflexiones),
1992



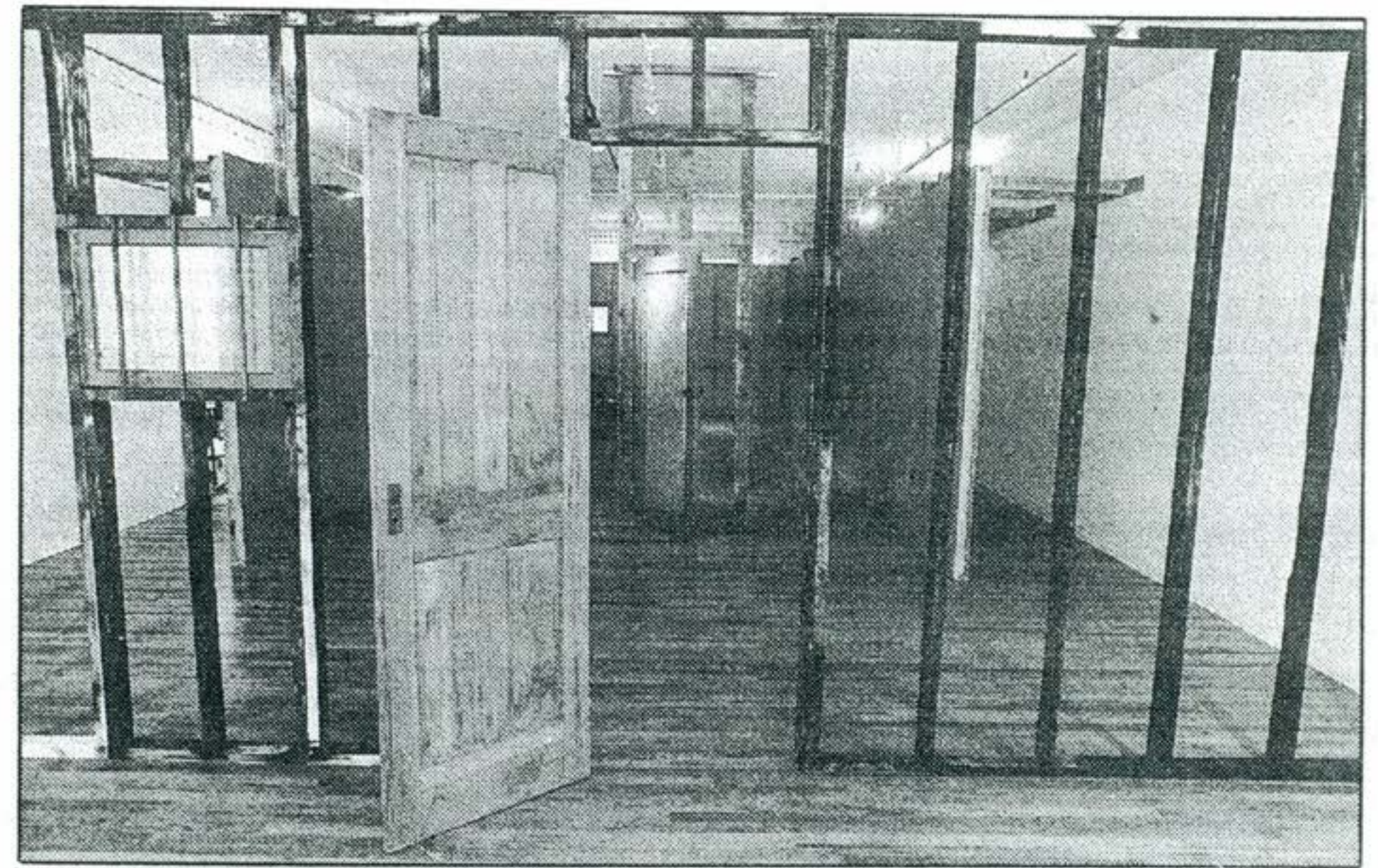
Johnny Coleman
Ruminations (Reflexiones),
1992



Johnny Coleman
Ruminations (Reflexiones),
1992



Johnny Coleman
Ruminations (Reflexiones),
1992



DON BOOMER / Los Angeles Times

In "Ruminations" at the David Zapf Gallery, viewers pass through a charred, wood-framed wall, where they hear voices and the sound of broken glass being swept.

AT THE GALLERIES / LEAH OLLMAN

View of a Riot-Scarred L.A.

■ **Art:** Johnny Coleman's 'Ruminations' reminds us that we are still in the smoky aftermath of April's events.

SAN DIEGO—The pungent smell of a burning city remains in Johnny Coleman's memory, months after the violence that erupted in Los Angeles following the acquittal of four police officers accused of beating motorist Rodney King. It is this smell, this musty, mournful odor that first sobers the visitor to Coleman's new installation at the David Zapf Gallery.

"Ruminations," as the installation is titled, reminds us that we are still in the smoky aftermath of those late-April

SAN DIEGO COUNTY

events. The wounds are still fresh, the anger still sharp. As Coleman writes in his artist's statement for the show, "The fire ain't out."

Coleman, who received his master of fine arts degree this year from UC San Diego, has created a remarkably powerful, poignant environment in which to meditate on the post-verdict state of things. Not a single element is facile or gratuitous in this spare space. The sounds, smells and sights resonate with one another to evoke a pounding pressure in the soul that feels like it won't abate until a higher level of humanity is restored to our culture.

Rather than focus on the facts of the case to spin yet another sociopolitical analysis of

Please see GALLERIES, F5

Johnny Coleman

Ruminations (Reflexiones),

1992

LOS ANGELES TIMES

September 2, 1992

GALLERIES: View of Riot-Scarred L.A.

Continued from F1

the "rebellion"—as he calls it—Coleman has conjured a metaphoric space, a richly poetic layering of words, memories and visual associations rooted in the real, but not bound to it.

The installation begins with a wall, but a permeable one, setting up at once a marvelous interplay of opaque and transparent surfaces, concrete and amorphous thoughts, that continues throughout the show. A door in the middle of the charred, wood-framed wall stands open, leading to an inner room defined by three framed walls covered with brown paper. It's dark, and voices can be heard along with the sound of broken glass being swept.

Beyond a second, free-standing open door stands a comfortable wooden chair where the viewer can sit amid a pool of gritty ashes. At the foot of the chair rests a low crate filled with charred wooden beams and broken ostrich eggshells. One of the shells contains a compass, sitting in fine, pale-gray ash. A plumb line hangs directly over it, and a light bulb and two audio speakers hang nearby.

On tape, Coleman tells the story of a man "who has worked his way into my dreams," a one-toothed "brother" who always carries a broom, sometimes wearing it on his back like a weapon. In Coleman's anecdote, the man is crouching on the sidewalk, watching as a bird "the size of a large man's fist" struggles to peck its way out of its shell. The nascent creature must destroy its own shelter to survive. This notion of new life emerging from ruins, rising Phoenix-like from the ashes, has clear parallels with the rebuilding efforts in Los Angeles. The compass and plumb line, both instruments for determining direction, are offered as symbols of assistance in setting a new course.

A narrow path runs around the outside perimeter of this room within a room, and along the gallery's back wall appear the words, "All the Kings (sic)—All the Kings horses and all the Kings men—All," written in charcoal. The familiar Humpty Dumpty nursery rhyme instantly sparks connections and allusions with the rest of the installation (the broken eggshells) and with the events in Los Angeles. Coleman deftly works a double-entendre with Rodney King's name, letting it signify not

all such victims: "All the Kings"—but the authorities who, as in the nursery rhyme, cannot put what's broken back together again.

On the floor below sits strewn, burned debris—wooden beams, bent nails and more ashes. A speaker plays a tape of Coleman describing an encounter with another African-American man. Their contact brings tears of solidarity and reassurance.

In his brief gallery statement, Coleman describes "Ruminations" as a "dreamscape," an exploration of thresholds. Indeed, an acute sense of ambiguity permeates the space; the cataclysm has past, but the future is uncertain. Thresholds, he notes in a journal that is also part of this show, are beginnings, but they are also breaking points. Fires destroy, but they also clear the ground for new growth.

Several equally evocative sculptural works by Coleman accompany the installation in a side gallery. Together with "Ruminations," they attest to the artist's deep emotional connection with the pain of historical and contemporary racial oppression felt in the African-American community. They demonstrate, more than amply, Coleman's ability to make that pain palpable through a fugue-like arrangement of images, sounds and smells, and to approach that pain not as a scourge but as an opportunity.

■ David Zapf Gallery, 2400 Kettner Blvd., through Sept. 26. Open noon-5 p.m. Friday-Saturday and by appointment (232-5004).

ART NOTES

Tina Yapelli, director of the San Diego State University Art Gallery for the last seven years, leaves next week to become curator of exhibitions at the Madison Art Center in Wisconsin.

Yapelli received a layoff notice in June when university officials made campus-wide reductions in staff and courses in the face of major budget cuts. After Yapelli applied for and accepted the job in Madison, her layoff and more than 100 others at the university were postponed.

She has applied for a leave of absence from SDSU in order to fulfill her commitment to the Madison Art Center, a private, non-profit museum of modern and contemporary art, and may return to San Diego next year.

Johnny Coleman *Ruminations (Reflexiones)*, 1992

Friday, September 4, 1992

THE SAN DIEGO UNION-TRIBUNE

'Ruminations' sifts through psychic ashes

By NEIL KENDRICKS

There probably isn't a TV viewer in America who hasn't seen the startling footage of Rodney King handcuffed and beaten by L.A. police officers. We remember the violent flash of nightsticks pummeling a human being into the asphalt, and we know there was something deeply wrong with the picture.

These frequently repeated images, combined with the acquittal last April of the officers involved

ART REVIEW

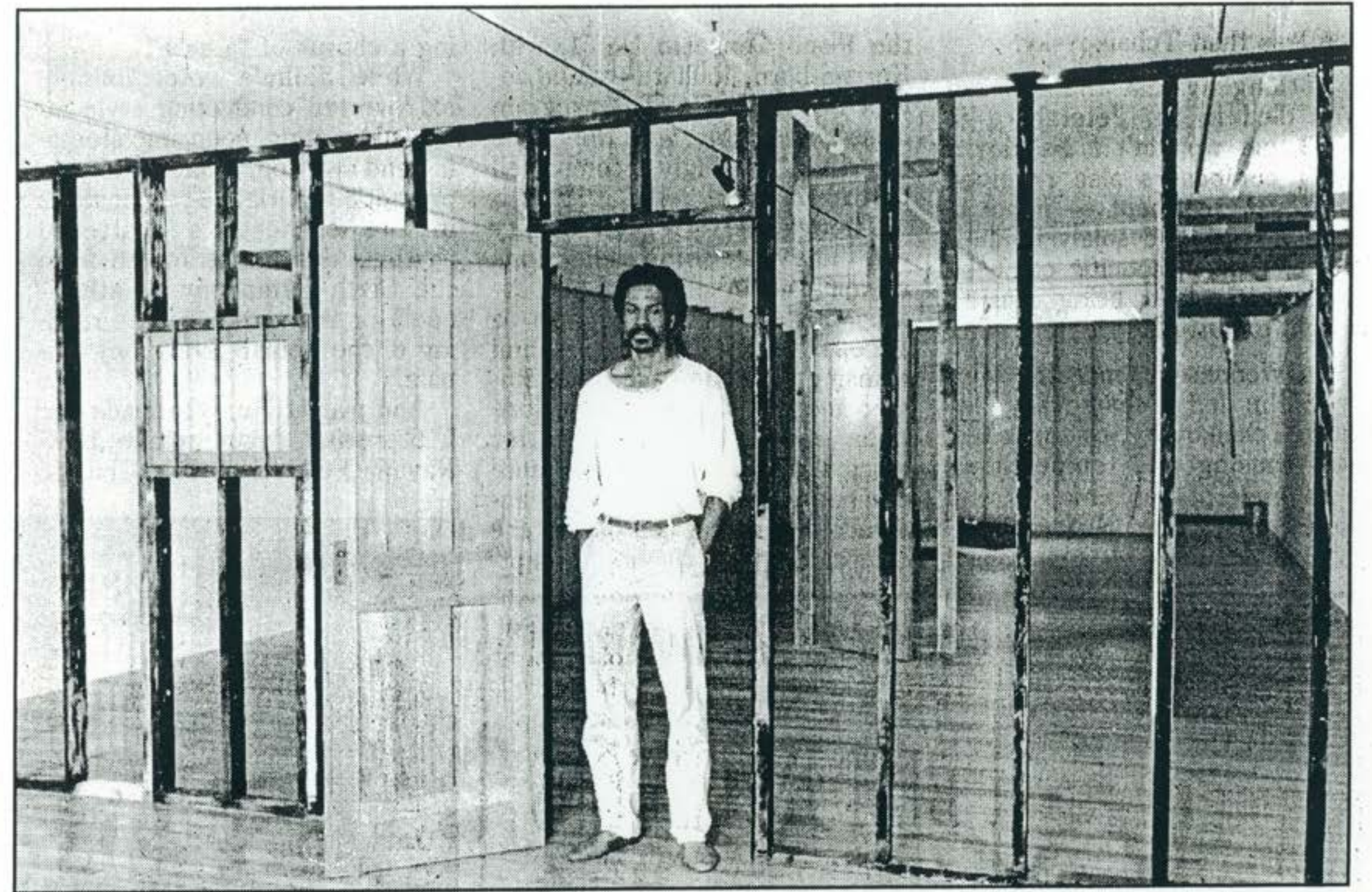
"Ruminations: An Installation," solo exhibition by Johnny Coleman

David Zapf Gallery, 2400 Kettner Blvd., San Diego. Through Sept. 26. Free. 232-5004.

in the beating, sparked more than a wave of violence in Los Angeles and across the nation.

For many blacks outraged over the verdict, the violence was a revolt against the system, a Molotov cocktail of rage exploding in the streets.

Today, Los Angeles is no longer in flames, but the source of the conflict remains. Artist Johnny Coleman sifts through the ashes with his installation, "Ruminations," at the David Zapf Gallery. (The show is one of a series of exhibitions, collectively titled "IN/SITE '92.")

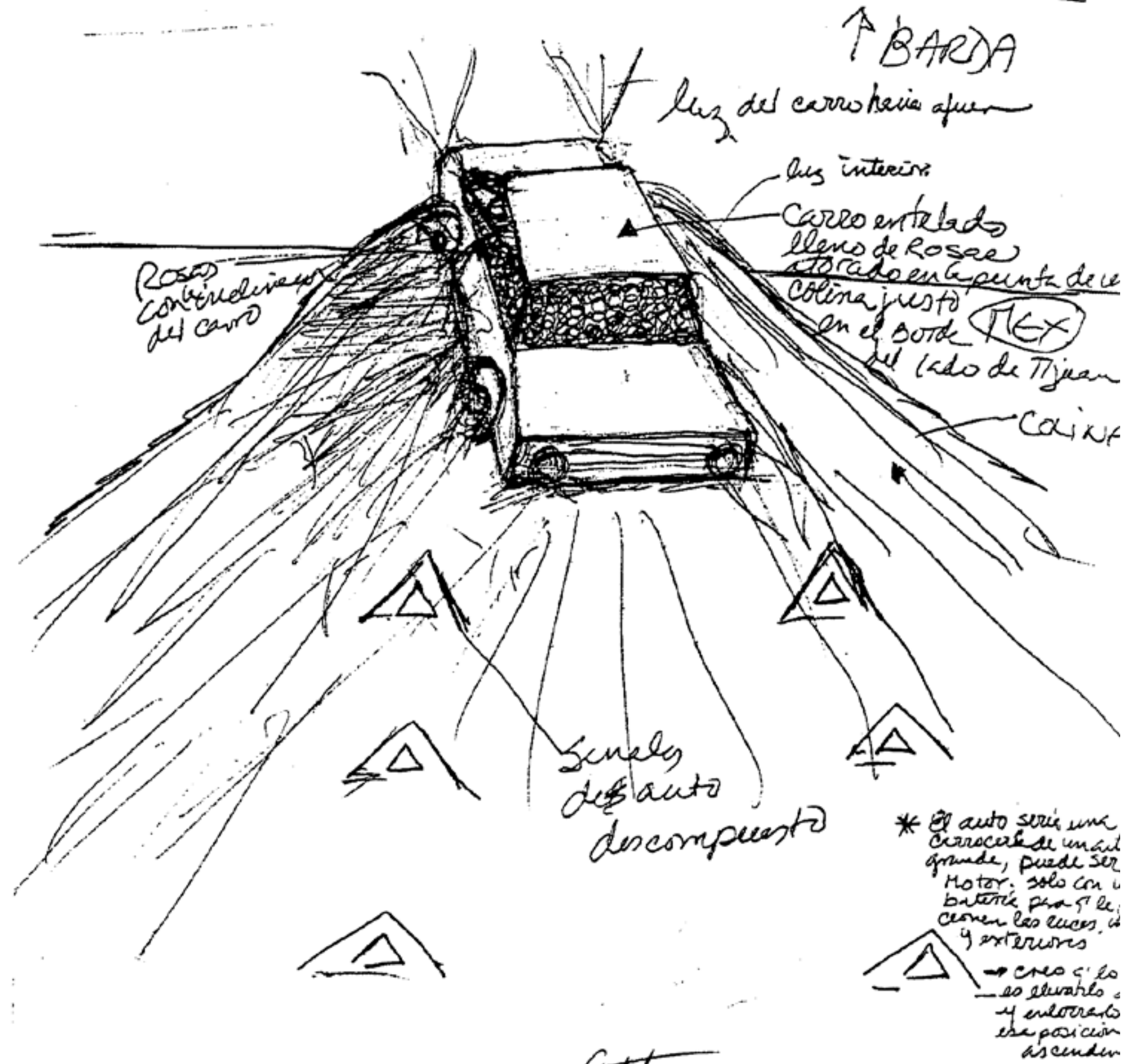


Artist Johnny Coleman: standing with his installation, "Ruminations."

Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997

Para Pleer: AYATE CAR!

USA



Atte

Betsabeé

Si no es muy claro platicamos cuando llegue.

Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



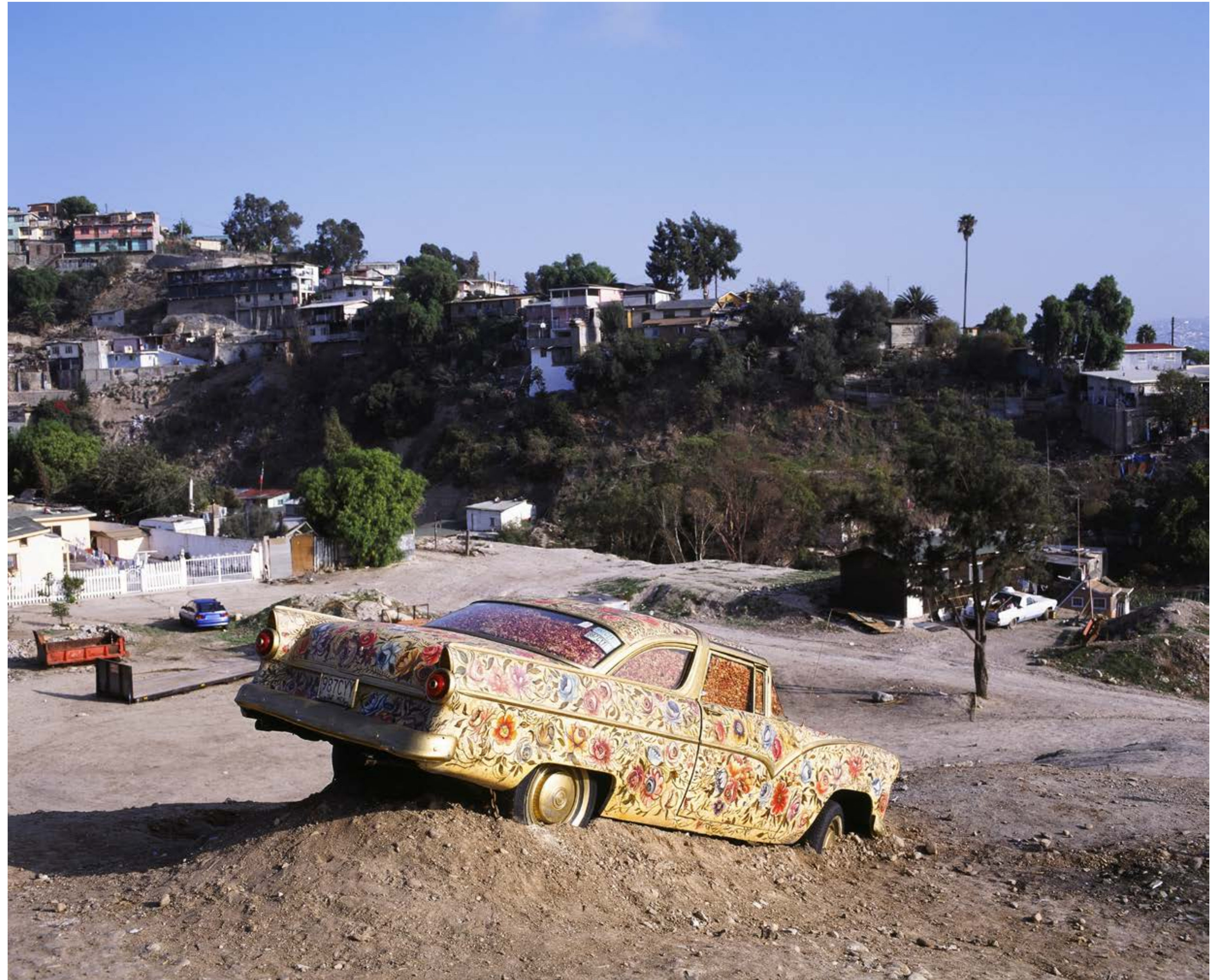
Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



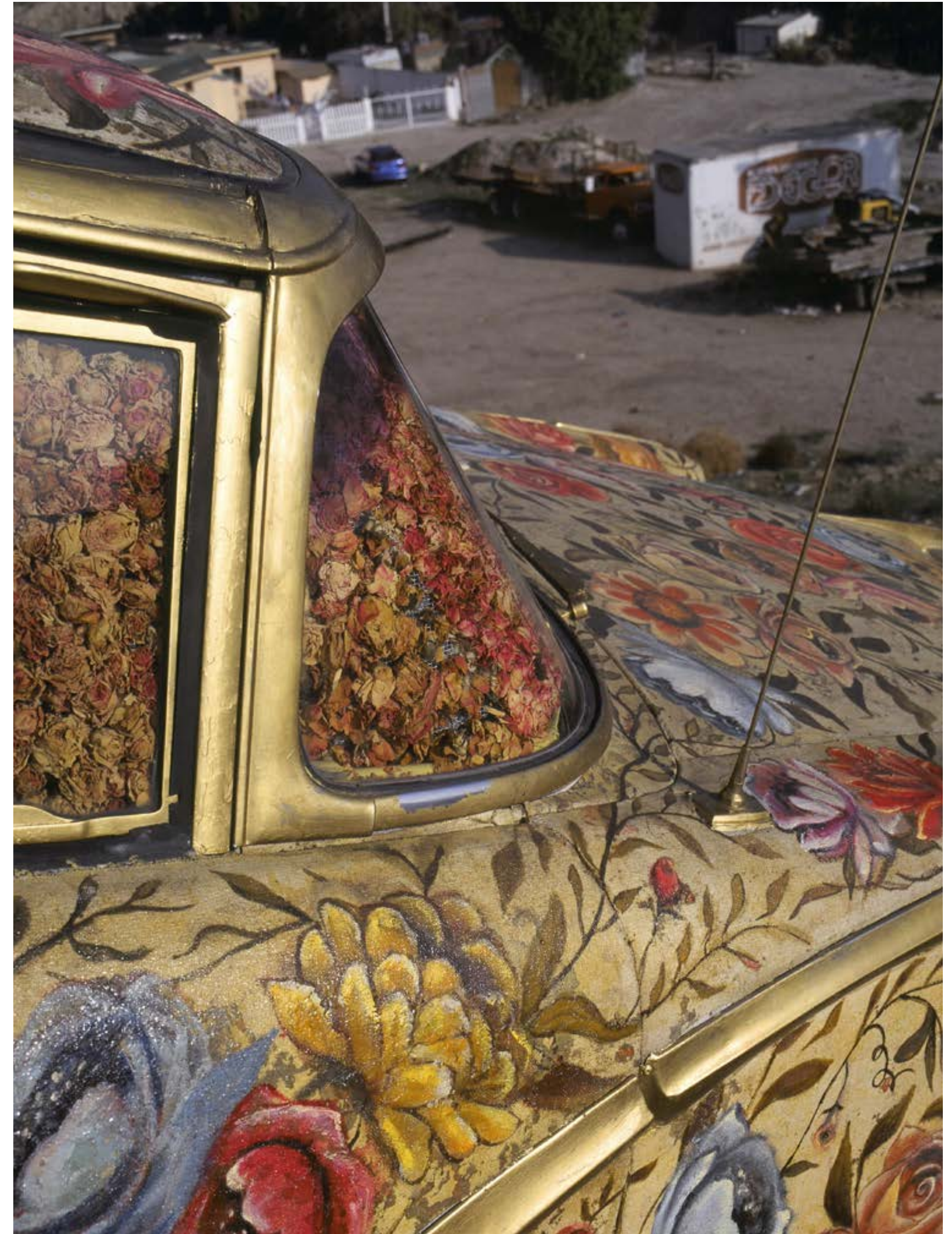
Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997



Betsabeé Romero
Ayate Car,
1997

