

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

INBA

B d U E

Bitácoras de Un Equívoco

DE UN EQUÍVOCO
BITÁCORAS

BDUE



BdUE

Bitácoras de Un Equívoco

HOJA PARA REGISTRO DE INTERVENCIONES-APORTACIONES

Proyecto: AGPLAH
Autor:
Fecha: 13 Mayo / 2013
Lugar: El Parqueadero
Responsable: Fernando E.
Intervención-Aportación: Fotocollage, decoupage,
Pain web de Dibujo Américo y
Hangar de
- Trabajo tips Nombres / Textos. 9 Abril

Proyecto: AGPLAH.
Autor: Fernando Escobar.
Fecha: 15 de Mayo. 2013.
Lugar: Parqueadero.
Responsable: Pae Marlina
Intervención-Aportación: Se instala en escritorio mapa de
Bogotá después de una extenuante jornada
de búsqueda.

Proyecto: AGPLAH.
Autor: AGPLAH.
Fecha: 16 de mayo de 2013
Lugar: Parqueadero
Responsable: Fernando E.
Intervención-Aportación: Invitada: Liza Ungar (artista plástica)
- Reflexión duorum a partir de materiales suavis

BdUE

Biblioteca de la Universidad

Universidad de la Ciudad de México

Av. Universidad 1000, Ciudad de México, CDMX

Tel: 55 55 55 55 55

www.bduemexico.com

Horario de atención: 9:00 a 18:00 hrs

Reserva de libros: 55 55 55 55 55

Correo electrónico: bdue@bdue.com

Facebook: bdueoficial

Twitter: bdueoficial

Instagram: bdueoficial

LinkedIn: bdueoficial

YouTube: bdueoficial

WhatsApp: 55 55 55 55 55

Skype: bdueoficial

Telegram: bdueoficial

Signal: bdueoficial

WhatsApp Business: 55 55 55 55 55

Telegram Business: bdueoficial

Signal Business: bdueoficial

WhatsApp Business: 55 55 55 55 55

Telegram Business: bdueoficial

Signal Business: bdueoficial

WhatsApp Business: 55 55 55 55 55

Telegram Business: bdueoficial

Signal Business: bdueoficial

WhatsApp Business: 55 55 55 55 55

Telegram Business: bdueoficial

Signal Business: bdueoficial

WhatsApp Business: 55 55 55 55 55

Telegram Business: bdueoficial

Signal Business: bdueoficial

WhatsApp Business: 55 55 55 55 55

Telegram Business: bdueoficial

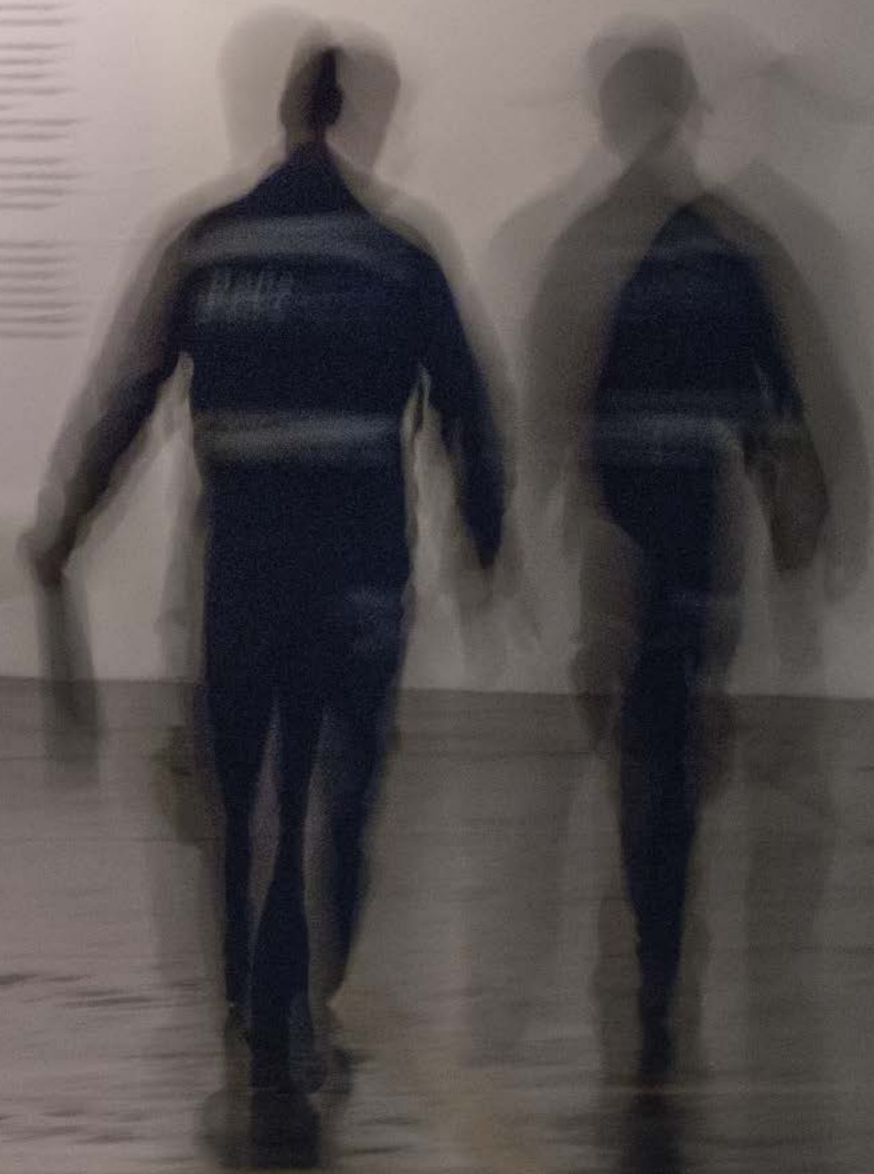
Signal Business: bdueoficial

WhatsApp Business: 55 55 55 55 55

Telegram Business: bdueoficial

Signal Business: bdueoficial

Text block containing multiple lines of illegible text, likely a list or index.





BdUE

Bitácoras de Un Equívoco

DE UN EQUÍVOCO BITÁCORAS

BdUE

D.R. © Galería la miscelánea
Tabasco 97b, Col Roma Norte
Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México
C.P. 06700 www.lamiscelanea.net
+(52 55) 5207 9039

© de los textos, sus autores

© de las imágenes, sus autores

Primera edición: 2013

Impreso y hecho en México

9
BdUE como intervención curatorial

17
Bitácoras de un equívoco

36
Catalina Holguín H.

52
Andrés Jurado

68
Arturo Marruenda

84
Oscar Farfán

100
Laura Valencia Lozada

116
Fernando Caridi Vergara

132
Eloísa Mora Ojeda

148
Fernando Escobar Neira

165
Errar entre equívocos • Nadia Moreno Moya

172
Créditos y agradecimientos

BdUE como intervención curatorial

En el mundo del arte contemporáneo se han establecido una serie de roles que van más allá del binomio artista-público, siendo uno de los agentes más controvertidos en los últimos años el de curador o comisario. Este agente se ha tornado en muchas ocasiones problemático ya que adquiere un carácter protagónico en las exhibiciones, una rémora o un interlocutor, un agente del mercado o un mediador; empero esta realidad del vox pópuli es necesario marcar que nuestra intención no es lanzar una diatriba más. En buena medida, la complejidad que ha tomado el campo del arte, desde su *autonomización*¹, hace indefectible plantear la necesidad de *suspender* el movimiento dialéctico que la relación artista-curador pone de manifiesto, haciendo evidentes sus consecuentes contradicciones. En esta diagramación debemos considerar que el campo del arte a su vez se establece, en la lógica neoliberal, como un activo en términos financieros; es necesario reconocer que el artista, en muchas ocasiones de manera inconsciente, acepta su papel de productor en una economía creativa. De esta manera su labor ya no se limita al trabajo de producir obras de arte, sino que requiere travestirse de gestor, administrador, *project manager* y, un sinnúmero de papeles que la tecnocracia ha designado al dismantelar los fundamentos y estructuras que ubicaran al arte y la cultura como un patrimonio que alimentaba, en buena medida, el espíritu de los nacionalismos que dieron coherencia y cohesión a los discursos de los estados-nación.

Bitácoras de un equívoco es un proyecto que, por supuesto, no escapa a esta realidad y no intenta salir de ella. En lugar de esto propuso *ponerla de cabeza* e intentar, a través de un método de dialéctica suspendida², tener momentos de *autoconsciencia*: uno que es central mencionar es la figura planteada como intervención curatorial.

1 Algunos autores fundamentales para profundizar en el tema son Pierre Bourdieu, Larry Shiner, Rosalind E. Krauss y Matei Calinescu, por mencionar algunos.

2 Cfr. Benjamin, Walter, *El libro de los pasajes*, tr. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, c.2005. Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada : Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, tr. Nora Rabotnikof, Madrid, Visor, 1995 y el texto de Margaret Cohen, "Benjamin's phantasmagoria: the Arcade Project" en David S. Ferris (ed.), *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

•••

A finales de enero de 2013 recibí (JGM) una particular llamada telefónica, inusitada en los usos y costumbres actuales del arte contemporáneo. Un grupo de artistas –conocidos por líneas de amistad y trabajo– me convocaron para curar una muestra que ellos habían proyectado como una lectura crítica de –a mí parecer– la estructura *posnacional* del estado-nación, y por la que obtuvieron una beca proveniente de recursos oficiales (la reiteración temática y administrativa nunca fue pasada por alto). La inversión, en términos de lógicas de trabajo en el campo del arte –y por tanto de su administración de poder– se hacía patente al invitar a quien generalmente convoca, diseña, traza y saca el mayor provecho simbólico de una exhibición. Esa inversión, aparte de particulares (y azarosas) afinidades electivas, suponía un momento de experimentación así como subordinación a lógicas, no siempre exitosas, de trabajo horizontal: una de las debilidades capitales de la administración de discursos actuales y que se encarnó en *Bitácoras*.

Algo ya sabía al momento de la invitación, que habían leído a Achille Mbembe y que ése había sido el punto de partida de las discusiones sobre la dirección que debería llevar el proyecto; que también se había hecho patente que el argumento no cuajaba al superponer conceptos *necropolíticos* en desarrollos históricos de una región ni transparente ni oscura de nombre Latinoamérica y, en particular, de dos países, México y Colombia, cuya relación era efectivamente puesta en acción por la proveniencia de miembros del equipo y desplazada, discursiva e históricamente, para desmontar estrategias generadas en los medios de comunicación mexicanos tales como la “colombianización de México”, así como las diatribas indignadas y cínicas de la llamada guerra contra el narcotráfico –tan obscena hace un par de años y tan encuartelada actualmente–.

Los artistas generaron una estructura de organización administrativa con actividades y funciones muchas veces encarnadas por el curador o sus asistentes: administración, gestión de espacios, producción de contenidos, edición, etc. ¿Qué labor podría levantarse bajo la ficción de la curaduría? Probablemente intervenir esa estructura, transgredir nociones petrificadas de formas de exhibición, incluir artistas que problematizarían y dialogarían

con la constelación de proyectos iniciales, e intentar hurgar en la producción de la obra hasta donde los artistas lo permitieran (la privacidad del estudio, en términos de discusión de ideas, me produce la figuración de que mientras se intentaba subvertir una figura de autoridad, se pretendía permanecer bajo la misma noción de artista, con sus afortunadas excepciones). En otras palabras, una figura anómala de la curaduría –en términos de su lectura tradicional y con todas las consecuencias operativas que esto implicaba– supondría lo mismo para con los roles de artista, de gestor y de editor (lo cual no sucedió y produjo, tal vez, una curaduría fantasma). Al final, parece que el título *Bitácoras de un equívoco* desencadenó mucho más de lo que todos esperábamos o, al menos, una cosa diferente si es que las expectativas profesionales no se cumplieron, lo cual es digno de celebración (o sacrificio).

•••

El punto de partida –fallido– fue intentar ahondar en el estado de la cuestión, para lo cual levantamos un “laboratorio de pesquisas curatoriales”, denominación arrogante para una serie de cuestionarios que se entregaron a los participantes y en los que –en vez de mirar a la obra y sus referencias– se hicieron evidentes los marcos de lectura desde los que se activaron las propuestas y en los que irremediamente estábamos inmersos. Muchas de ellas, inconscientemente, incluían apropiaciones contemporáneas de cierto modernismo latinoamericano de posguerra (panamericanismo y soviétización de la región) desde una lectura en extremo crítica mientras que, por otro lado, se ocluía la revisión de ejercicios experimentales de arte de la región durante los años en pugna (tema tan en boga en la historia del arte); polos que, en última instancia, reforzaban la ficción de una renovación en todos los ámbitos de la vida (incluidos la cultura y el arte) en los años posteriores a 1989. Guerra y posguerra, nación y *posnación*, fueron términos que –tal vez mal empleados y diluidos por lógicas que no alcanzábamos a entender– se convirtieron en nuestros comodines ¿Era posible sopesar unas diacronías frente a otras sincronías?

Por otro lado, nociones comunes en el argot artístico –mismas que presuponían escuelas y discusiones muy particulares en el campo y que ahora no son más que abstracciones de libro de mesa de sala– emergían como por

arte de magia, muchas de ellas sin pronunciarse, *fantasmagóricamente*. ¿Qué pasaba con el llamado *giro historiográfico* en las artes, con la pugna por los usos y desusos del *arte relacional*, con los desplazamientos acrílicos acerca del activismo en el arte? ¿Sostenían también los ídolos post-1989 nuestros prejuicios y modos de hacer, por más críticos que (quisiéramos) parecieran? ¿Reproducíamos ideológicamente en términos de mimesis platónica o aristotélica?

•••

Bitácoras de un equívoco, ya como exhibición, se desarrolló bajo la noción de un laboratorio de producción artística. Prácticamente nos dejamos seducir por las ficciones *pentagonales* de la guerra fría y sus centrales de inteligencia; intentamos analizar las dinámicas de producción contemporáneas en el ámbito industrial; incorporamos a la investigación de formas de representación la activación de la creciente necesidad de organizarse como resultado de la falta de atención gubernamental a la violencia desatada en distintas comunidades; y se pretendieron analizar las políticas de representación de algunos movimientos sociales.

La figura de laboratorio de producción permitió extender el arco temporal de la investigación histórica y crítica de los proyectos emprendidos al tiempo que ponía, en muchas ocasiones, a los productores en situaciones ajenas a sus espacios habituales de producción, generando que ese espacio de experimentación –sea Bogotá en El Parqueadero o Pueblo Nuevo en Estación Cero Lab y los momentos de tránsito entre ambos– abriera la posibilidad de poner a prueba cada uno de los *habitus* que el campo del arte contemporáneo ha fomentado y de los cuales los artistas integrantes de la muestra son partícipes.

Las variaciones que –casi en sentido musical– fueron adquiriendo las obras en sus múltiples escalas y trayectos generaron un entramado plural y complejo. Desde la distancia podría decirse que los hallazgos (tanto en archivo como en taller) y los espacios de producción constituyeron un binomio constante en el que los equívocos históricos y estructurales, que fundamentan las hipótesis de trabajo de cada proyecto, fueron configurando posiciones críticas claras de nuestras realidades y poniendo en crisis la mera visualidad y visibilidad del trabajo.

Merece aclararse que, si bien la lógica de producción es la de un laboratorio, siempre con un método experimental básico como el de *prueba/error*, los espacios sedes fungieron como catalizadores: uno desde la institución, con la rigidez que lo caracteriza, el Museo del Banco de la República, concretamente El Parqueadero (Bogotá, Colombia), un laboratorio de garaje (o al menos esa es la ficción, ya que es el garaje de un banco); mientras que Estación Cero Lab (Pueblo Nuevo, Oaxaca), espacio independiente, fuera del circuito cultural y turístico de la capital del estado, brindó un horizonte que generó las condiciones para que cada integrante de BdUE llevara sus investigaciones hasta los límites que cada uno decidiera.³

Fueron dos caras de una misma moneda, lo cual se expresó en dos acciones claves en la gestión de exposiciones: en primer término, la rueda de prensa en El Parqueadero se mantuvo en la lógica institucional, entre el terror por abandonar las formas –y eso sirva sobre todo para el lenguaje y manejo artísticos– y la generación ficticia de riesgo; mientras que en Oaxaca (tras la experiencia bogotana) se articuló a partir de la lógica de un guión *performático* realizado en el Museo de los Pintores Oaxaqueños (MUPO), en ésta participaron: Los Mineros del Progreso (Pueblo Nuevo, Oaxaca), Kegels for Hegel (Chicago–Austin, EE.UU.), Guillermo Fricke (MUPO), Emanuel Santos “Cer” (ECLab), y el equipo de *Bitácoras de un equívoco*.

Por otra parte, el momento de inauguración (cuestionable ya que se trataba de una lógica de laboratorio) fue diametralmente opuesto. En Bogotá se siguió con los protocolos de abrir el espacio al inicio del proyecto con la inclusión de escritorios burocráticos casi vacíos en espera de ser activados, al momento de inauguración todavía trabajadores del banco ajustaban líneas de comunicación de la sala (aunque nunca sirvió plenamente el internet) y terminaban detalles

3 Las ficciones de institución e independencia no pueden pasarse por alto, un punto de quiebre que podría ubicarnos en la disyuntiva –más allá de la perogrullada hippie de la independencia y la autonomía– es la crítica de los fondos que sostienen ambas instituciones (sí, Andrea Fraser nos enseña a caer en cuenta que las dos son instituciones) y las operaciones que éstas activan: está la que es sostenida por recursos estatales y financieros (y que refuerza en sus prácticas la persistencia de estatutos jurídicos y morales para que todo siga como está), mientras que otra es sostenida por los recursos personales, familiares y algunas veces estatales (y que contribuyen con sus prácticas a poner en cuestión y generar una crítica radical del sistema). Cfr. Andrea Fraser, “L’1% c’est moi”, *Texte zur Kunst*, no. 83, Septiembre, 2011.

de montaje. En cambio, en Pueblo Nuevo, la lógica se invirtió: los proyectos se desarrollaron a partir del contacto comunitario para generar colaboraciones y al cierre, –en el cual se realizó un montaje de los proyectos de todos los artistas– se realizó una fiesta. En este último proceso, la inauguración hizo visible, como un guiño, el extenso trabajo que cada participante generó, en un marco que lo sobrepasaba: un espacio para compartir experiencias, la bebida y la comida al ritmo de la música con el “festival” *Por mi raza hablará el equívoco*. En éste participaron: Los Mineros del Progreso, Kegels for Hegel, La Golden Acapulco, Rebelión 19, Fucking Dogs, Los Molcajete y la Independiente Banda de Pueblo Nuevo.

•••

La edición de este catálogo no podría escapar a la lógica detonada por el proyecto en su inicio. Nuevamente, los roles y actividades para su realización fueron subvertidos; su identidad gráfica emula una institucionalidad descentrada, sus escritores se constituyeron, con el equipo en pleno de BdUE trabajando a varias manos. El texto que sigue a esta presentación es el proyecto original con el que se participó en la convocatoria para *Proyectos de Inversión en la Producción de Pintura Nacional, Artes Plásticas y Visuales* –gracias a este apoyo fue posible la producción de las piezas y edición del presente catálogo–. La siguiente sección está constituida por las propuestas que cada artista trabajó, acompañado con un breve texto en el que se describen los procesos, problemas y objetivos que cada uno desarrolló tanto en Bogotá como en Oaxaca, para finalizar con un texto comisionado que reflexiona sobre los problemas que el proyecto pone de manifiesto al interior de las discusiones del arte contemporáneo (*Errar entre equívocos*). Las imágenes que lo componen intentan mostrar, de manera individual, el proceso de cada una de las investigaciones constituidas en piezas y los momentos en los que la intervención curatorial se hace patente espacial y textualmente.⁴

De esta manera, la horizontalidad pregonada en un inicio fue claramente transformada en un trabajo de confrontación entre varios planos, desde la

4 El catálogo incluye un DVD con material de las piezas de Arturo Marruenda, Fernando Caridi y Eloísa Mora Ojeda.

afección (Spinoza) y la *imagen dialéctica* (Benjamin), hasta la reafirmación de un modernismo que, obviamente, no corresponde a su clasificación histórica de “alto” sino a su carácter escatológico de “bajo modernismo”; la desilusión intelectual por la Academia es provocada no por su carácter elitista, generado por su extrema especialización en los métodos y marcos teóricos, sino por su insufrible necesidad de seguir las modas en el uso de ciertos cajones-estancos –utilizados como herramientas de análisis en un inicio– y por su *retinopatía* (la de ciertos académicos y agentes del campo del arte) que conducen a argumentos explicativos de tendencias artísticas que, en última instancia, caen en la misma trampa, irónicamente la de un *topus uranus*.

Lo que encontrará el lector en las páginas de este catálogo es una reelaboración de nuestras bitácoras que, si bien no de manera protocolaria, intentan materializar lo *fantasmático* de los procesos mismos, es decir, su estructura dada por un *ghost writer*, que ofrece una crítica a la prácticas que se han establecido como hegemónicas en el campo del arte, al tiempo que presentan la articulación de distintos proyectos de investigación que tienen como salida la práctica artística. Esperamos que sea posible provocar en cada lector ese momento de extrañamiento, por el que cada uno de nosotros pasamos en alguna fase del proyecto, el cual abre la posibilidad de permitirnos ver con cierta claridad la sintomatología que presenta el campo artístico contemporáneo. Este objetivo, de haberse planteado en un inicio, hubiera sido irreal por lo ambicioso de su carácter, sin embargo, la discontinuidad que produjo la imposibilidad del trabajo horizontal y las alteradas “pesquisas curatoriales” permitieron que en el proceso editorial esto pueda ser presentado como una reflexión a posteriori. Como exclamación final, y conjurando al espíritu de Robespierre y al mole de guajolote de los estridentistas:

¡Los estilistas a la guillotina!

EMO + JGM

.....



Bitacoras de un equívoco

Las historias recientes de México y Colombia se emparentan, de manera paradójica, más allá del estridente flujo de hechos noticiosos que circulan a través de los medios, que al final solo refuerzan idearios e imaginarios estereotípicos de una y otra realidades. Un ejemplo simple se encuentra en la fórmula fácil repetida mil veces a propósito de la actual situación del narcotráfico que afirma, sin mayor explicación, la “colombianización” de México, una afirmación basada en la extrapolación de un modelo de interpretación de la historia de Colombia que no profundiza en las consecuencias de la implantación de modelos de gobierno con políticas afines a los intereses supranacionales de grandes capitales que han propiciado una situación de inequidad, desigualdad y segregación socio-espacial sin precedentes. Estas situaciones, a pesar de sobresalir sin dificultad, si se comparan con la mayor parte de los países de América Latina, la región más desigual de todo el planeta, permiten afirmar sin más, que repiten un mismo derrotero.

Las circunstancias históricas de ambos estados-nación –con cuadros casi idénticos caracterizados por un capitalismo periférico, atomizado y confuso, signado por guerras internas de diversas escalas e intensidades que van de la acción ciudadana a la acción directa– han transitado desde un pasado colonial y se encuentran hoy, a causa de la evidente asimetría en las relaciones de poder, destinadas al servicio de nuevos dispositivos de colonialismo que han logrado, al final, fracturar la lógica del proyecto modernizador posibilitando así la emergencia de un sistema-mundo que ha desarticulado la hegemonía de estos estados-nación.

La principal consecuencia de lo descrito se evidencia en los desplazamientos de las narrativas institucionales y la problematización sin fin de las interacciones entre agentes sociales. Uno de los modelos de análisis que intentan comprender estas lógicas descritas de la violencia que se presenta

en los estados poscoloniales, en particular el de los casos africanos, es el que engloba el concepto de *necropolítica* del teórico camerunés Achille Mbembe¹, el cual brinda un punto de partida para preguntarse sobre las trayectorias simultáneas que dibujan la política, la economía y los agentes sociales. Mbembe retoma de Deleuze y Guattari el término ‘máquinas de guerra’ para tratar de establecer un modelo provisional de interpretación de un tipo de maquinaria ideológica que ejerce violencia y que ha quedado liberada del monopolio del Estado. Ni México ni Colombia escapan de tales condiciones.

Este complejo paisaje es el marco desde el cual *Bitácoras de un equívoco* problematiza desde el plano de las políticas de representación, que en última instancia es lo que compete a las prácticas artísticas. Las temáticas posibles que suscita este planteamiento van desde la emergencia de nuevos grupos armados especializados en administrar la muerte, las novedosas tácticas de producción y control territorial, hasta las múltiples formas de resistencia y organización civil tendientes a contrarrestar tales desórdenes e inequidad.

Es así como se hace evidente la importancia crucial de una reflexión crítica desde las prácticas artísticas contemporáneas sobre México, país sacudido en los últimos años por un grado de violencia inédita en su historia reciente y por un deterioro continuo y precipitado del nivel de vida de la mayoría de su población, cuyas causas se han tratado de presentar en los párrafos antecedentes. En este contexto, el proyecto curatorial que aquí se presenta está encaminado a generar un vínculo no solo comparativo entre las problemáticas hermanas de México y Colombia, sino a exponer las raíces y perspectivas de la situación; analizadas, fragmentadas y observadas desde una prominente capital latinoamericana como es la Ciudad de México.

.....

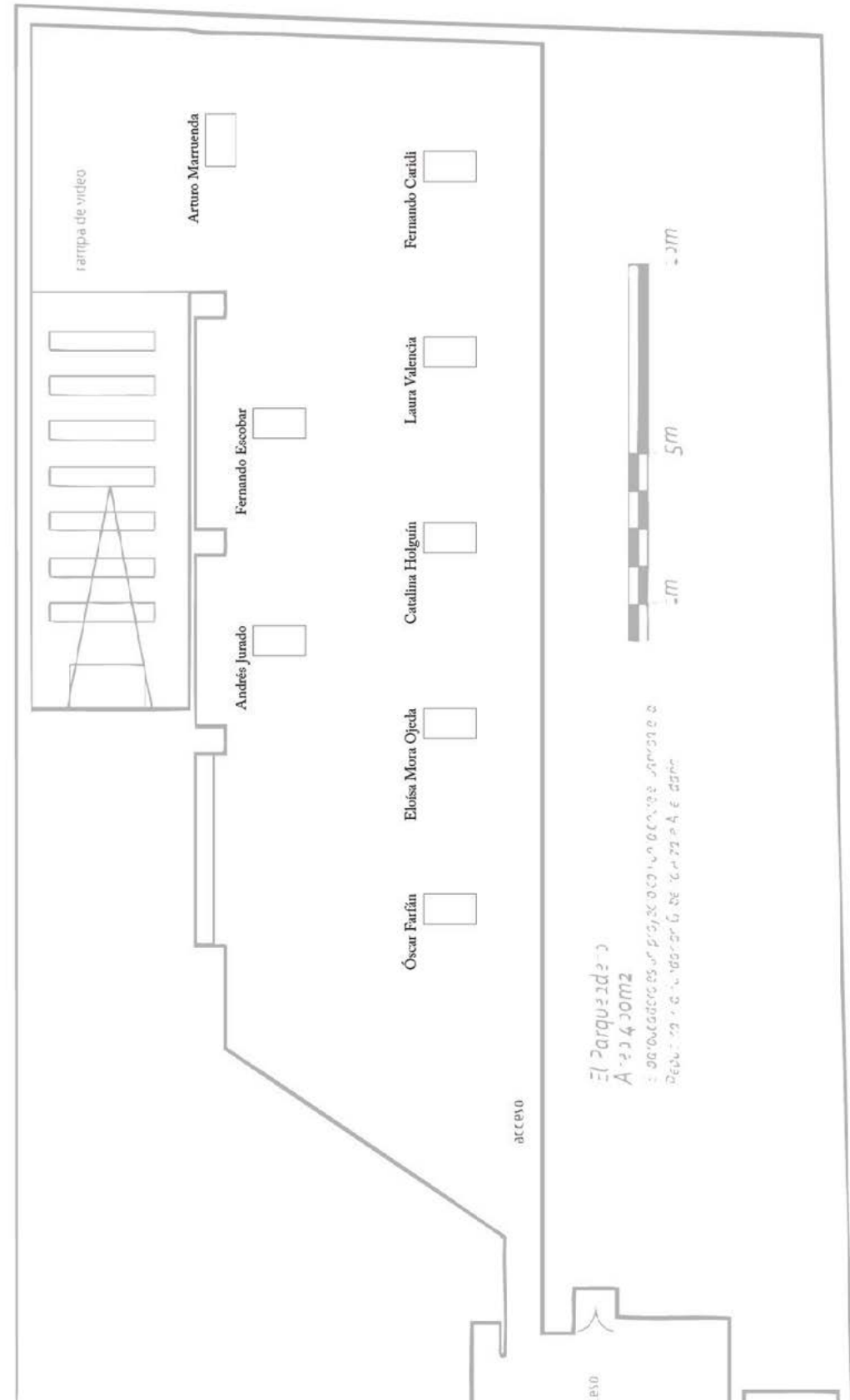
1 El énfasis que esta propuesta hace en Mbembe no ignora los valiosos aportes que al respecto han hecho, en trabajos situados en Latinoamérica, autores como Arturo Escobar, Alicia Lindón, Raúl Zibechi o Ernesto Laclau, por mencionar algunos.



El Parquedero, Espacio de Proyectos del Museo de Arte del Banco de la República y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá, Colombia

La sala de proyectos fue un espacio de trabajo, una fábrica transparente, un centro de operaciones de ocho artistas latinoamericanos provenientes de distintas disciplinas. Se utilizaron las instalaciones de El Parquedero bajo un dispositivo de oficina abierta. El laboratorio abrió la oportunidad de socializar la investigación ofreciendo espacios para la discusión crítica. En este sentido, el proceso de producción fue abierto al público, asimismo se activaron los procesos individuales de cada pieza mediante visitas guiadas, eventos, acciones, *live streaming* y un ciclo de estudios audiovisuales.

Para realizar el proyecto se instalaron diez escritorios en la sala (ocho artistas y un curador). Se distribuyeron de manera espaciada con iluminación focal. En estos escritorios trabajaron los artistas durante su estancia en Bogotá. Se planificó tener cada día, al menos, a un artista trabajando en dicha sala.





GOVERNAMOS
DE MAYO A LA O
PARO CIVICO NAL





BASE

Proyecto Civil: Programa de Construcción de Casas, 1950
Departamento de Obras Públicas - Departamento de Obras de Vivienda
Departamento de Obras Públicas - Departamento de Obras de Vivienda
Proyecto de Construcción de Casas de Vivienda Social

El programa de 1950 y 1951 se centró en la construcción de viviendas sociales en Bogotá, Colombia. Este programa fue el resultado de un acuerdo entre el Departamento de Obras Públicas y el Departamento de Obras de Vivienda. El programa consistió en la construcción de viviendas sociales para la población de bajos recursos económicos.

El programa de 1950 y 1951 se centró en la construcción de viviendas sociales en Bogotá, Colombia. Este programa fue el resultado de un acuerdo entre el Departamento de Obras Públicas y el Departamento de Obras de Vivienda. El programa consistió en la construcción de viviendas sociales para la población de bajos recursos económicos.

El programa de 1950 y 1951 se centró en la construcción de viviendas sociales en Bogotá, Colombia. Este programa fue el resultado de un acuerdo entre el Departamento de Obras Públicas y el Departamento de Obras de Vivienda. El programa consistió en la construcción de viviendas sociales para la población de bajos recursos económicos.

El programa de 1950 y 1951 se centró en la construcción de viviendas sociales en Bogotá, Colombia. Este programa fue el resultado de un acuerdo entre el Departamento de Obras Públicas y el Departamento de Obras de Vivienda. El programa consistió en la construcción de viviendas sociales para la población de bajos recursos económicos.

Estación Cero Laboratorio de Arte (EC Lab) Pueblo Nuevo, Oaxaca de Juárez, Oaxaca, México

En Estación Cero Laboratorio de Arte el proyecto se desarrolló mediante procesos de trabajo y discusión con la comunidad de Pueblo Nuevo y con la comunidad artística local (independiente e institucional), fuera de cualquier acepción paternalista que visualice el trabajo comunitario bajo un concepto de beneficencia obsesionada por el exotismo de lo marginal; en desacuerdo con las necesidades de contabilidad de visitantes como intercambio simbólico al hacer uso de recursos públicos en estado de constante duda; mirando de cerca procesos colonialistas contemporáneos basados en la jerga de lo sustentable y del comercio justo para lucrar con el capital simbólico de la miseria y de la tan manoseada otredad; y en contra de formalismos corporativos que asumen el apoyo financiero de la cultura como estrategia de expansión simbólica y beneficios hacendarios. *Bitácoras de un equívoco* retoma como detonador de producción el sencillo y llano juicio de lo común, el intercambio simple de bienes y acciones, la transacción del insomnio por el delirio, la piedra por el misil, el concepto por la nave espacial.

‘Laboratorio’ y ‘labor comunitaria’ se exploraron como conceptos de producción artística radical. Suene lo anterior a burrada, panfleto, perogrullada o graznido.



EC LAB. / MUPO / MEAPO

B d U E

AGOSTO 6 P.M.

24

MEXICO-GUATEMALA-CHILE-COLOMBIA-EE.UU. OAXACA

www.estacioncerolab.com





BDUE

ITÁ
N E EO

a proy...to organi...
noam...ca...
Nei...
A...



Catalina Holguín H. (Cali, 1973)

Made in / Made by / Made for, 2013



Detalle de instalación. Se dispusieron 12 cajas de acrílico para recolectar y clasificar, según lugar de producción, etiquetas de ropa del público asistente. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.

Made in / Made by / Made for es una obra que analiza a través de diversos procesos artísticos y artesanales la cadena de producción, distribución y consumo de textiles a nivel global y local. Esta rama de la industria ha sido históricamente una de las fuentes más importantes de producción del capital. Con la preponderancia de políticas neoliberales ésta ha sufrido cambios radicales que han influenciado la re-articulación de sus lógicas de mediación en términos globales. Precisamente este proyecto pone en discusión la centralidad de la manufactura al jugar desde su título con la reconfiguración de las cadenas productivas, el consumo global y la resultante degradación medioambiental que estas lógicas de producción mantienen, enunciándose como un comentario crítico poniendo en tensión la dicotomía clásica entre alta producción y producción artesanal.

La obra se dividió en tres fases:

Análisis de información estadística de los visitantes de una institución artística –El Parqueadero, espacio de proyectos del Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, Colombia– a partir de la donación de las etiquetas de su ropa. Los resultados del proceso evidenciaron una asistencia de poblaciones provenientes de clases medias y hacen patente que la mercancía proviene en su mayoría de tres grandes corporativos: Inditex, H&M, y GAP; las transnacionales producen mayoritariamente la ropa en China, Bangladesh, Camboya y otros países asiáticos en condiciones de explotación deplorables. De esta información se generó un mapa que marca las rutas desde las oficinas centrales de los corporativos hacia los países en que producen y de ahí hacia los países que consumen.

Al regresar a México, el mapa arriba descrito fue enviado a Luis Lazo Mendoza y a Marisela Sánchez López a Teotitlán del Valle, Oaxaca para su reproducción en un tapiz elaborado en telar de pedal, doce hilos por pulgada en lana teñida con tintes naturales.

La producción del tapiz se entabló mediante un trato económico justo y con los debidos reconocimientos y créditos a la labor de los artesanos que lo realizaron. Esta pieza fue invitada a participar en la exposición *El vértigo de la abundancia*, curada por Josefa Ortega, en Casa del Lago, en la Ciudad de México de junio a septiembre de 2013.



Asimismo se continuó con la investigación estadística emprendida en Bogotá. En esta fase del proyecto las donaciones de etiquetas en este espacio expositivo revelaron un incremento radical de ropa hecha en México, con lo cual se hace palpable que la suscripción de este país como maquilador sigue aún muy vigente.

Todo el proceso corrobora la permanencia de dinámicas neocoloniales en donde los grandes corporativos deciden fabricar en países periféricos, a bajo costo y en condiciones de explotación deplorables, para vender sus mercancías en el resto del globo.

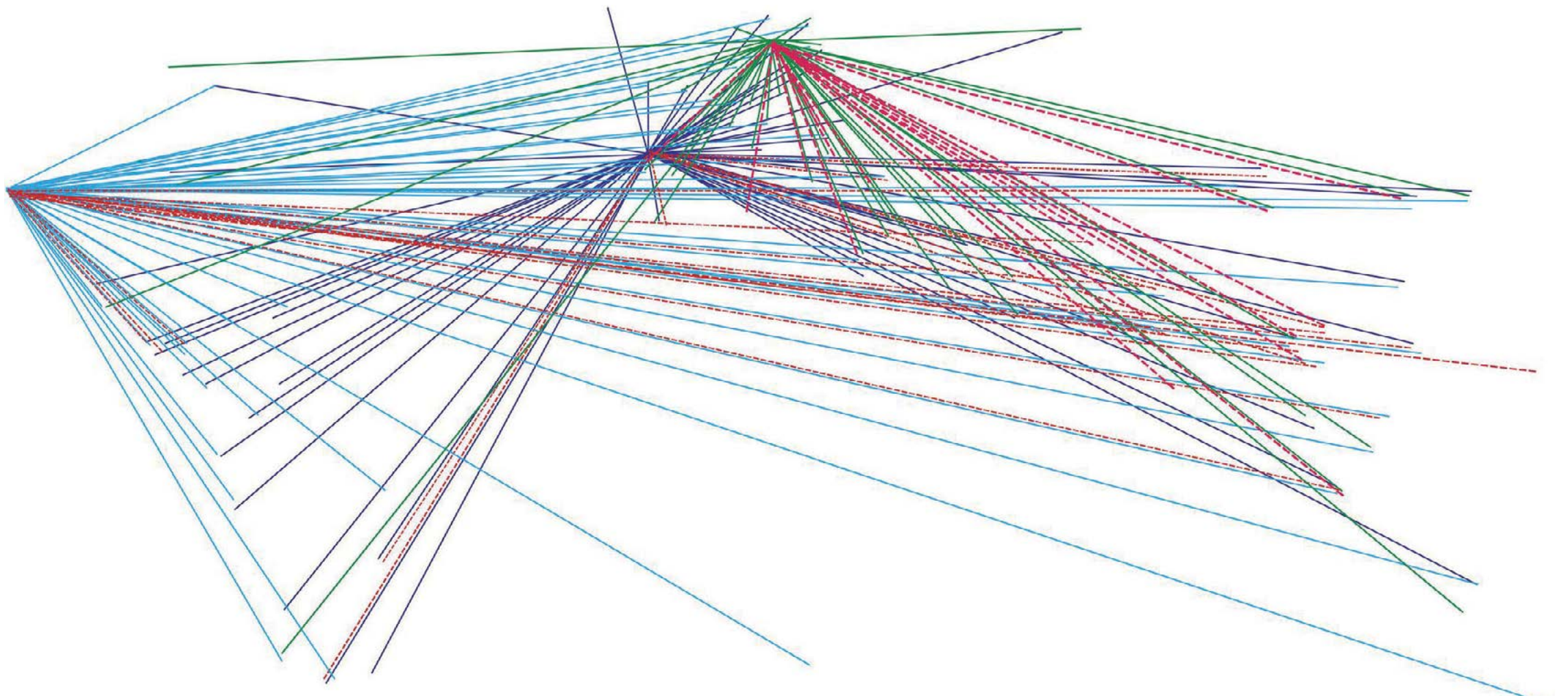
El tercer momento de la pieza consistió en desarrollar un taller gratuito y abierto a la comunidad, del 20 al 22 de agosto, impartido por Luis Lazo Mendoza en colaboración con Catalina Holguín en Estación Cero Lab, Pueblo Nuevo, Oaxaca.

Este taller responde a la necesidad de cuestionar otra de las grandes problemáticas generadas desde la industria textil, que es la contaminación ambiental por el uso de sustancias químicas tóxicas en los procesos de fabricación, teñido y lavado. Estas sustancias con impacto peligroso han aparecido en los estudios de aguas residuales en inmediaciones de industrias textiles de Querétaro y Aguascalientes, entre otros estados de México.

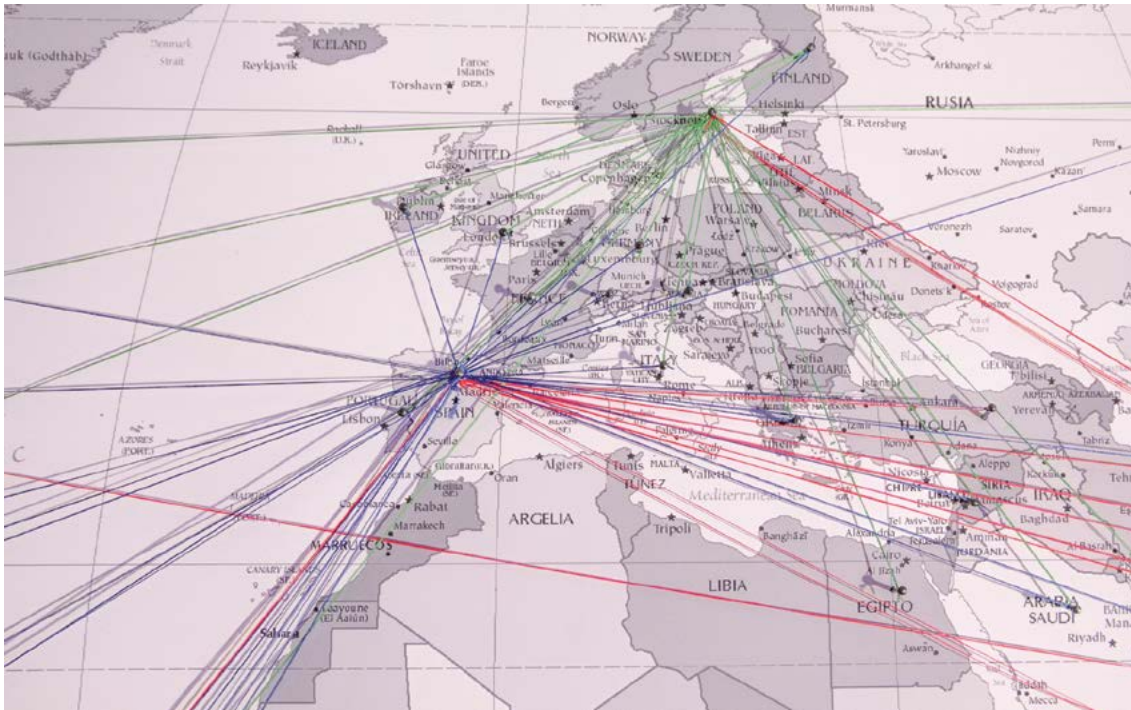
En el taller se propuso generar estrategias de aprendizaje de procesos tintóreos naturales de lavado y teñido a partir de tres sustancias: *Tagetes lucida* (pericón), *Dactylopius coccus* (grana cochinilla) e *Indigofera s.p.* (añil).

Los tres momentos de la obra trazan reflexiones acerca de modos de producción en resistencia a modelos económicos globales, mientras que también se interroga por soluciones y enunciaciones globales acerca del comercio justo, los llamados hilos tóxicos y los procesos artesanales como índices de plusvalía simbólica (muchas veces explotados desde las industrias culturales).

.....



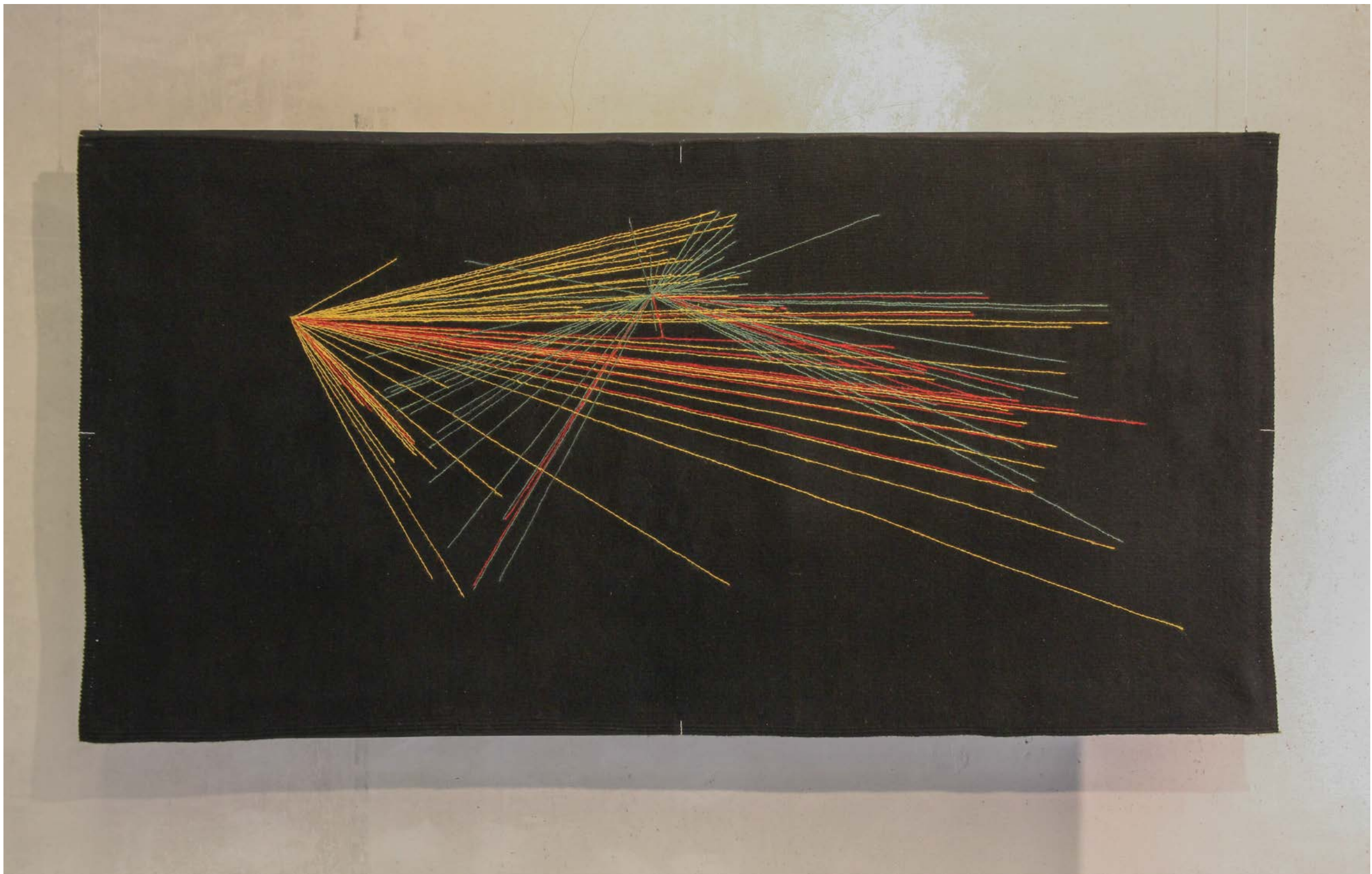
Descripción de proceso. Trazado digital de rutas de producción (rojo), así como de distribución y consumo de tres de los principales consorcios de la moda a nivel mundial: H&M en Suecia (verde), GAP en Estados Unidos (azul claro) y Grupo Inditex en España (azul marino).



Descripción de proceso. Sobre un mapamundi se trazaron con hilos de colores las rutas de producción (hilo rojo), así como de distribución y consumo de tres de los principales consorcios de la moda a nivel mundial: H&M en Suecia (hilo verde), GAP en Estados Unidos (hilo azul claro) y Grupo Inditex en España (hilo azul marino). El Parqueadero, Bogotá, Colombia.



Registro de elaboración de tapiz. Luis Lazo Mendoza y Marisela Sánchez López. Teotitlán del Valle, Oaxaca, México.



Catalina Holguín, *Made in / Made by / Made for*, 2013. Tapiz de telar de pedal, doce hilos por pulgada en lana teñida con tintes naturales. Producción a cargo de Luis Lazo Mendoza y Marisela Sánchez López, Teotitlán del Valle, Oaxaca, México.

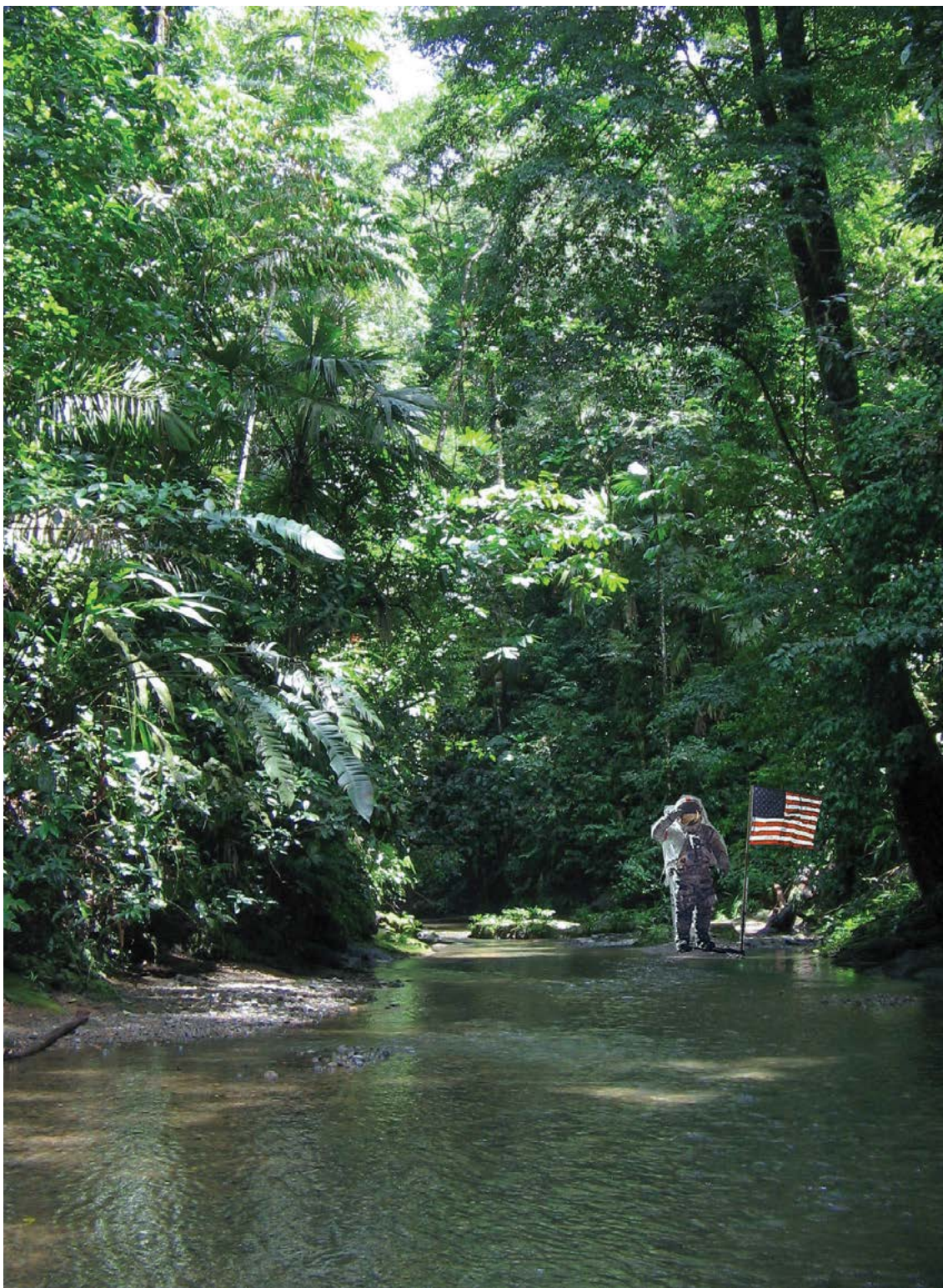


Vista de exhibición. *El vértigo de la abundancia*, Casa del Lago, Ciudad de México, de junio a septiembre, 2013.



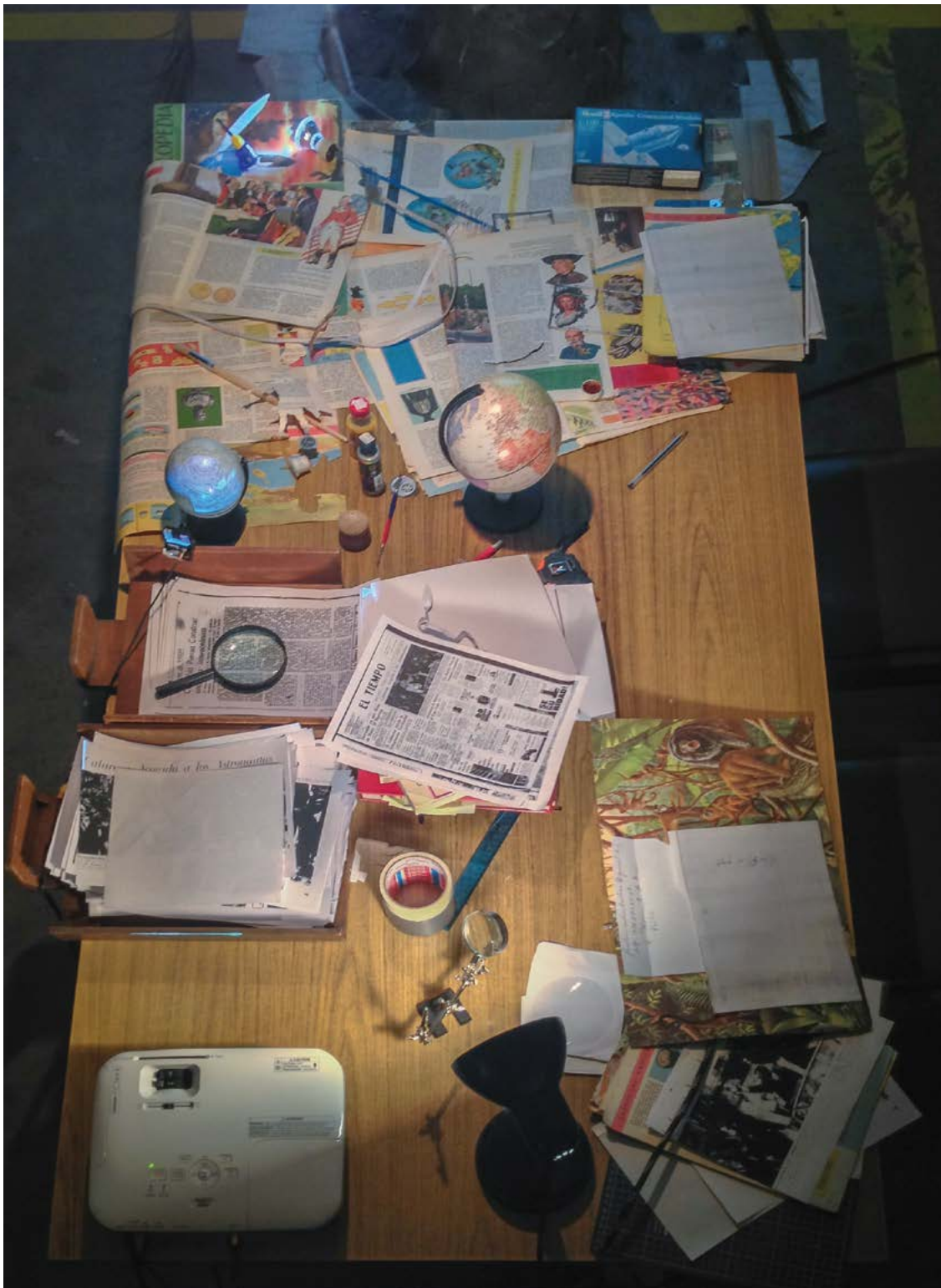
Registro de taller. *Tintes naturales sobre fibra*, impartido por Luis Lazo Mendoza en colaboración con Catalina Holguín. Abajo: Aplicación de tinte azul añil sobre tela de algodón. ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca.

Registro de taller. Arriba: Pigmento rojo a partir de *Dactylopius coccus* (grana cochinilla). Abajo: Gama de colores a partir de tres sustancias de origen natural: *Tagetes lucida* (pericón), *Dactylopius coccus* (grana cochinilla), *Indigofera s.p.* (añil). ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca.



Andrés Jurado (Colombia, 1980)

Bienvenidos, conquistadores interplanetarios y del espacio sideral, 2013



Escritorio de trabajo. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.

Bienvenidos, conquistadores interplanetarios y del espacio sideral es un proyecto que consiste en la recolección, generación y coordinación de información alusiva a la carrera aeroespacial y a la planeación de explotación de recursos extraterrestres en una tensión histórica y geopolítica entre los gobiernos de Estados Unidos y Latinoamérica. Es una escenificación de delirios “ultraterrestres” que no corresponden a una articulación estable.

El título del proyecto recoge la frase con que se recibió a Neil Armstrong y a Richard Gordon en 1966 cuando se les esperaba para la inauguración de un colegio en el barrio Kennedy en Bogotá. Los astronautas viajaron ese año por Latinoamérica haciendo una gira internacional y reactivando el imaginario de la carrera espacial y alianza continental durante la guerra fría. Asimismo, la documentación que recopila esta obra muestra cómo se utilizó la selva del Chocó, un ambiente que reproduce condiciones extremas de supervivencia en el Pacífico colombiano, como espacio de entrenamiento astronáutico en los años sesenta.

La intervención que se realizó en Estación Cero Lab –en Pueblo Nuevo, Oaxaca– inició con una estancia de reconocimiento del terreno. El artista realizó caminatas, midió el espacio, deliró infinitamente, adquirió falsos ídolos en mercados de pulgas, hizo pruebas con pequeños cohetes de “tecnología indígena” y, con apoyo de colaboradores, generó una instalación (*land art*) escribiendo con piedras un mensaje en un espacio que podría parecer sideral: *PARA MUCHOS ASTRONAUTAS EL UNIVERSO SE EXPANDE, PARA OTROS SE CONTRAE*. Esta es una paráfrasis a Robert Smithson en *Quasi-Infinities and the Waning of Space* de 1966.

Asimismo presentó una serie de objetos residuales: focos fundidos y réplicas de ídolos que se disponen de forma precaria en un evidentemente falso hallazgo arqueológico.

.....



Arriba: Escritorio de trabajo. Abajo: sesión de trabajo con estudiantes. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.

Registro de evento. Presentación *Los desechos espaciales y su tratamiento en el derecho del espacio ultraterrestre* por María Camila Iannini Martínez. 23 de marzo de 2013. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.

Presentación de la investigación
Los desechos espaciales y su tratamiento en el derecho del espacio ultraterrestre
Por: María Camila Iannini Martínez

En el marco del proyecto de Andrés Jurado
"Bienvenidos, conquistadores interplanetarios y del espacio sideral"

Sábado 23 de marzo de 2013 - 3 PM
El Parqueadero - Museo de Arte del Banco de la República: Calle 11 # 4-21



Chocaron 2 Satélites
Se emplea a "empujar" al "destruido espacial". La colisión ocurrió hace más de un año, pero sólo ahora se revela.

Investiga Explosión de Satélite en los Llanos
El satélite "Estrella Polar" explotó en los llanos de Colombia, según un informe de la NASA.

BdUE
Bitácoras de Un Equívoco



CIENCIA FICCIÓN EN ESPACIOS NO CONVENCIONALES

Conferencia
Viernes 15 de marzo de 3 pm a 5 pm
en el marco de Bitácoras de un Equívoco
Por Luis Cermeño & Andrés Felipe Escovar

EL PARQUEADERO ESPACIO DE PROYECTOS
Museo de Arte del Banco de la República
c/ll 11 No. 4-21
Abierto de 2:00 pm a 7:pm Cerrado martes



"Injurias y Calumnias"
Charla sobre malversaciones legales

PROYECTO INCENDIARIO
Don Nadie
Jorge Sarmiento & Juan Bosanegra.
Cierre del Laboratorio Bitácoras de un Equívoco.
Sábado 30 de Marzo, 5 p.m.

EL PARQUEADERO ESPACIO DE PROYECTOS
Museo de Arte del Banco de la República
c/ll 11 No. 4-21
Abierto de 2:00 pm a 7:pm Cerrado martes



PAGAMENTO LUNAR

Videoperformance
5:30 p.m.
Sábado 23 Marzo

Proyecto Centro
y
Andrés Jurado

Exposición
Bitácoras de un Equívoco





Registro de intervención. *Pagamento Lunar*, videoperformance en colaboración con Proyecto Centro y Andrés Jurado. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.



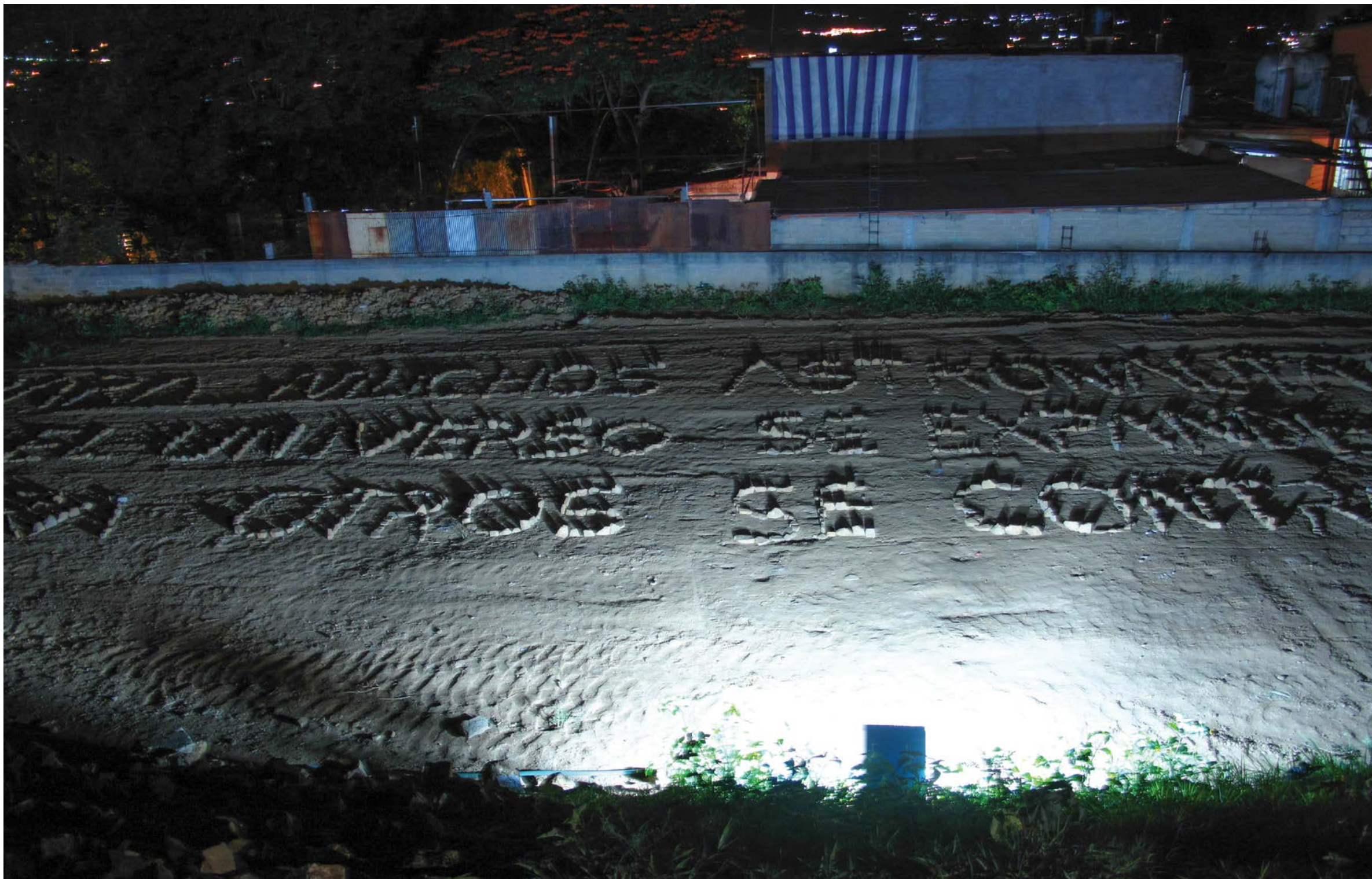
Laboratorio de producción. Sesión de trabajo y plataforma de despegue. ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.



Vista de exhibición. *Entierro arqueológico y elementos extraterrestres*. ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.



Registro de producción. *Para algunos astronautas el universo se expande, para otros se contrae.* ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.



Andrés Jurado, *Para algunos astronautas el universo se expande, para otros se contrae*. Instalación para sitio específico, 24 de agosto de 2013. ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.



Arturo Marruenda (Ciudad de México, 1978)

Secure Fence Act, 2013



Detalle de instalación. En Colombia y en otros países de Centro y Sudamérica se utiliza el verbo halar para indicar la acción de tirar algo hacia sí, en México, en cambio, se usa el verbo jalar, provenientes ambas de la misma raíz etimológica. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.

El título de la pieza recoge el nombre con el que George W. Bush, en 2006, anunció la ley que permitió la construcción del cerco de seguridad México-Estados Unidos, en este contexto la palabra *act* juega con su doble significado: el de promulgar una ley y el de acto teatral.

La obra se interroga por la frontera, sobre la concepción actual de lindero, la cual, en la formación de los estado-nación, se estableció como uno de los elementos que prefiguraron, según la elaboración de Benedict Anderson, ‘comunidades imaginadas’. Las antiguas mojoneras se han establecido como muros que recorren y dividen territorios en los cuales el flujo de ciudadanos es estrictamente reglamentado.

De manera concreta, la obra sitúa su mirada en la frontera México-Estados Unidos, problematizando este flujo de personas que son categorizadas como legales e ilegales. En un primer momento aparece como una instalación que se fue construyendo a lo largo del tiempo de exhibición en El Parqueadero, Museo del Banco de la República (Bogotá, Colombia). Aparece diagramada la tensión del impulso de entrar y salir, cruzar arriesgándolo todo a pesar de la evidente degradación de los fundamentos del estado-nación y del colapso provocado por las políticas neoliberales.

En Estación Cero Lab (Pueblo Nuevo, Oaxaca) se llevó a cabo una *mise-en-scène* a través del levantamiento de un efímero muro construido tabique por tabique por Félix García, Paulo Arturo Bustamante Cruz, Margarito Sarmiento y José Alberto Hernández –todos habitantes de Pueblo Nuevo y de colonias aledañas–, ex migrantes mexicanos que cruzaron la frontera norte en condiciones extremas y que, desde experiencias muy disímiles y complejas, vivieron por un periodo en los estados de Kentucky, Florida, California y Arizona.

Esta acción escultórica y *mise-en-scène* replica la diagramación planteada en la instalación de El Parqueadero con la intención de realizar un video *campo contra campo*. Una coreografía del absurdo, los ex migrantes levantan un muro hasta quedar nuevamente separados. El muro queda como un irónico gesto escultórico. Al finalizar la exhibición, los materiales de construcción fueron entregados a habitantes de Pueblo Nuevo para su reutilización en la efectiva construcción de muros.



Detalle de instalación. Secuencia de proceso de fotocopiado de sello conmemorativo. El 22 de febrero de 2012 –en plena recesión económica y crisis en la guerra de Irak– el Servicio Postal de Estados Unidos sacó a la luz *Four Flags*, una serie de cuatro sellos postales que conmemoran su bandera bajo los conceptos de *Freedom*, *Liberty*, *Equality* y *Justice*.

Las fotocopias se dispusieron de manera consecutiva según una gradación de tonos producida por el proceso de sacar fotocopias de las fotocopias hasta anular materialmente la lectura de los términos. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.



Escritorio de trabajo. La siluetas negras que de derecha a izquierda recorren el escritorio –hombre al frente, mujer con falda a rodilla y niña con trenzas– se multiplican por distintos espacios de la instalación.

Las mismas se reprodujeron manualmente a partir de la iconografía de los letreros automovilísticos dispuestos a lo largo de las carreteras al sur de Estados Unidos y que –aparte de la evidente marca migratoria– llevan inscritos la palabra *caution*. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.



Registro de Instalación. En el laboratorio de BdUE, en Pueblo Nuevo, se realizó una videoinstalación que requirió una compleja coreografía y dejó resultados concretos.

Se citaron a cuatro migrantes de la comunidad local y, en parejas –cada una de un lado distinto–, construyeron un muro con tabiques de concreto hasta el momento en que ya no se veían de un lado a otro. ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.



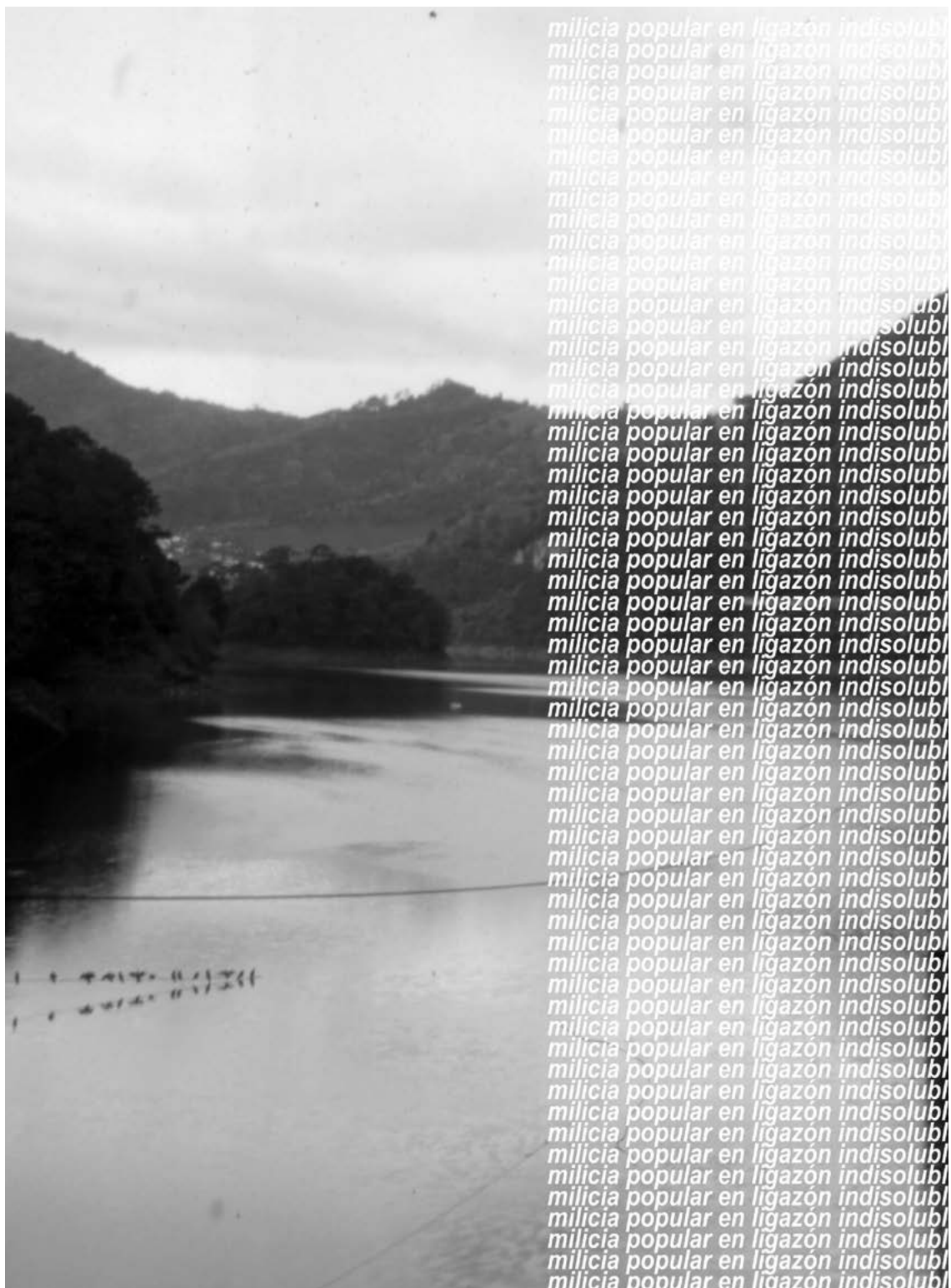
Registro de realización. Video *Secure Fence Act*. ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.



Stills de video *Secure Fence Act*, 2013. ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca.



Arturo Marruenda, *Secure Fence Act*. Instalación para sitio específico, 24 de agosto de 2013. ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca.



Oscar Farfán (Guatemala, 1973)

La crisis de la humanidad se reduce a la crisis de la dirección revolucionaria.

Nuevo Necaxa, meses no. 40-41 en curso, 2013

Proceso de documentación e intervención de archivo

Publicación en fotocopia (edición limitada)

El 11 de octubre de 2009, el presidente Felipe Calderón decretó la extinción de la compañía paraestatal mexicana Luz y Fuerza del Centro (LyFC), empresa que abastecía de energía eléctrica al centro del país. Tal medida, que implicó el despido injustificado de 40 mil trabajadores y dio un golpe mortal al Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), es parte de una arremetida para aniquilar a los sindicatos independientes, echar mano de los fondos de jubilación para la especulación bursátil y privatizar las restantes industrias paraestatales. El ataque contra el SME forma parte de la ofensiva contra la clase obrera a escala mundial que en los años ochenta, con Thatcher y Reagan, mermó la fuerza del movimiento sindical y llevó a la desintegración de la Unión Soviética. Desde entonces se han desmantelado los sistemas de salud, los esquemas de pensiones y los programas sociales. En último término, el objetivo de estos ataques es la eliminación total de los sindicatos y de los mecanismos de defensa con que cuentan aún los trabajadores.

En esta circunstancia, el pueblo de Nuevo Necaxa, ubicado en el centro de México, posee una preponderancia particular. Allí se alberga la primera hidroeléctrica del país que, para el siglo XX mexicano, representó el arribo a la modernidad industrial, uno de los acontecimientos que coadyuvaron –en el periodo postrevolucionario– a la consolidación de un proletariado organizado en términos modernos. Con el decreto de extinción de la paraestatal, en el pueblo se ve eliminada de súbito la principal fuente de empleo, lo que para muchos implica la posibilidad de convertirse en un pueblo fantasma. La ocupación de las instalaciones de la que fuera la empresa más importante del país a principios del siglo pasado implica también la conquista del imaginario de los pobladores y obreros de una larga tradición de lucha. Para el momento en que fue inaugurada la exposición BdUE en Bogotá, se encontraba transcurriendo en Nuevo Necaxa el mes número 40 desde la expulsión de los obreros de las instalaciones de la paraestatal.

Durante el tiempo que duró la exposición en El Parqueadero, desde Necaxa se enviaron de forma consuetudinaria fotografías de los parajes naturales que ostenta la presa. La pieza operó como un ejercicio de arqueología a tiempo real desde un sitio que vive de manera decantada y dramática, día a día, mes con mes, los cambios que un capitalismo cada vez más predatorio ha

ejercido en las últimas décadas sobre las mayorías. Versa sobre la búsqueda de posibilidades de representación visual y conceptual de una situación histórica general. La pieza, en constante reflexión crítica, toma a Nuevo Necaxa como eje, como un segundero del tiempo histórico para hacer empatar ciertas representaciones arbitrarias –arquitectura vanguardista soviética, ruinas industriales de la segunda mitad del siglo XX mexicano, entre otras– a propósito del momento actual: el así llamado período postsoviético, período fundamentalmente consecuencia, desde el entender del autor, del fracaso de las tentativas revolucionarias del siglo XX.

En un segundo momento, en la fase de intervención en Oaxaca, la pieza se materializa en una publicación gratuita, ostentando el título de *Solidaridad*, con un tiraje de mil ejemplares e impresa por los Talleres de Prensa y Propaganda de la Sección XXII-Oaxaca del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación. La lógica de circulación de la pieza, en Estación Cero Lab, fundamentalmente consistió en la distribución gratuita de esa revista en sedes obreras y de organizaciones sociales de Oaxaca de Juárez, plaza emblemática por las luchas populares y la represión sanguinaria que ha presenciado en la última década.

Solidaridad fue la revista histórica del sindicato de obreros electricistas STERM¹ que en los años setentas sirve de órgano disidente a la Tendencia Democrática (TD) que dirigió Rafael Galván dentro del sindicato corporativista de la misma rama industrial SUTERM². En 1975 y 1976 la TD libra una lucha por reivindicaciones democráticas dentro del sindicato, emplazando a una huelga de envergadura nacional en la industria eléctrica. Tal tentativa es derrotada, la TD marginada y finalmente expulsada del SUTERM, concluyendo así la transformación de esa organización obrera en un sindicato ‘charro’ al servicio de los intereses de la patronal. En esos años la TD no solamente enarboló las aspiraciones democráticas de los obreros electricistas sino también de voces de disidencia provenientes de diversos sectores sociales. Fue la última vez que una facción prominente de la clase obrera, en un sector estratégico, convocara a huelga nacional y

1 Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana

2 Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana

amagara con llevarla a cabo. Tal vez fue el canto de cisne de la expresión histórica de un proletariado dirigente.

Este primer número de *Solidaridad* se articula como una intervención de archivo donde los tiempos históricos se traslapan. En su interior aparecen nuevamente los paisajes de la presa de Nuevo Necaxa que, con aire bucólico en apariencia, no permiten distinguir ninguna huella de industrialización ni de la problemática histórica abordada. El título y las frases que se incluyen sobre las imágenes de la publicación son citas textuales provenientes del *Programa de transición* de León Trotsky, que es el documento con el cual el revolucionario ruso propone la organización de una nueva Internacional como respuesta a la degeneración del Comintern en manos de la burocracia estalinista y al consecuente abandono del programa revolucionario.

El trabajo condensa una serie de referencias económicas, históricas, filosóficas y políticas de un análisis y trabajo colaborativo con organizaciones sindicales, en particular, con el SME³ y el SNTE⁴. La pieza pone de manifiesto la contradicción entre la urgencia de las consignas citadas y el desgaste textual que han sufrido a través de los años.

Al momento en que ocurrió la muestra en Estación Cero Lab transcurría en Nuevo Necaxa el mes número 46 desde la expulsión de los obreros de la hidroeléctrica.

.....

3 Sindicato Mexicano de Electricistas

4 Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación



Detalle de instalación. Sobre escritorio de trabajo se presentaron reproducciones fotográficas de arquitectura modernista soviética (1921 a 1934) y de arquitectura modernista mexicana (1950 a 1970); al fondo sobre el muro un rótulo de *The Mexican Light & Power Co. Limited*. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.



Registro fotográfico. Presa de Nuevo Necaxa, Puebla, 2013.



Reproducciones de archivo. En la página anterior y en la presente se muestran algunas imágenes tomadas por el artista en diversas zonas industriales de la ciudad de México.

Lázaro Cárdenas y la fuerza de trabajo: tres huelgas en 1936

Jane Walter

Las reformas en México durante el periodo de Cárdenas (1934-40) fueron cruciales para el rescate de la legitimidad del sistema de gobierno, para el fortalecimiento de la recuperación económica y social posterior a la depresión, y para la creación de una estructura a salvo de la presión de las masas, lo que finalmente propició una creciente industrialización e inversión extranjera a partir de 1940. Sin embargo, Lázaro Cárdenas no estuvo abiertamente ligado a los sectores capitalistas nacionales y extranjeros en su intento de reorientar y fortalecer al estado, el cual, en un país periférico (dependiente) se define, según Nora Hamilton, como compuesto por el aparato de gobierno (la burocracia civil y militar) y por aquéllos que controlan formalmente dicho aparato (el gobierno), más que definirse en los justos términos de una clase dominante y un modo de producción como en los países capitalistas.¹ La actitud nacionalista y a favor de los obreros y de los campesinos de Cárdenas, pareció chocar de frente con los sectores económicos dominantes, aislando la influencia de éstos sobre el estado. El fuerte poder ejecutivo y los objetivos revolucionarios plasmados en la Constitución de 1917, así como también el aumento en la centralización del poder del estado consumado en los años veinte, facilitaron los esfuerzos de Cárdenas. Más aún, antes de su elección, elementos reformistas al interior del estado y grupos agrarios y obreros empezaban a movilizarse en su contra debido al desaliento provocado por el retraso en la reforma agraria y por las condiciones impuestas por la depresión. Esto ocurría en una época en la que los intereses económicos dominantes se habían visto debilitados por la crisis económica internacional. De esta manera se dieron las circunstancias excepcionales para la constitución de la alianza del estado cardenista con las masas movilizadas, las que proporcionaron la base de apoyo a Cárdenas y la

soberanía de una esfera de influencia fuera del patrimonio estatal español”.

La concentración de la riqueza no es una caracterización de la época colonial en México como plantea Doris M. Ladd. Ahora bien, la ganancia tampoco es distintiva del capitalismo específicamente. Esta se supone en todos

los métodos para acrecentar la fuerza productiva social del trabajo. Métodos que son pensados y llevados a cabo por los comandos ejecutivos, de acuerdo a los dueños del negocio.

El estudio de Doris M. Ladd es un estudio del grupo económico más poderoso de la época de la independencia, no de la nobleza

en sentido estricto. De una parte de la oligarquía colonial que se identifica con la propiedad, las inversiones, el lujo y el gasto suntuario.

Por otra parte, es un ensayo que busca explicaciones diferentes a las de la historia oficializada del liberalismo institucionalizado.

Los obreros y la fisonomía nacional

Ingrid Ebergenyi

Víctor M. Durand (coordinador), *Las derrotas obreras 1946-1952*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1984, 204 pp.

Este libro tiene el mérito de ocuparse de un periodo y un tema poco conocidos más allá de ciertos círculos académicos de izquierda. Está formado por seis textos individuales: “Relaciones entre estructura y coyuntura en el análisis del movimiento obrero”, el ensayo de Durand que sirve de introducción a *Las derrotas obreras* y cinco monografías que las documentan: “Golpe al movimiento ferrocarrilero, 1948” de Guadalupe Cortés, “Golpe al Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana, en 1949” de Ma. Angélica Cuéllar Vázquez, “El movimiento minero, 1950-1951” de María Mercedes Gaitán Riveros, “El movimiento del Sindicato Mexicano de los Electricistas en el año de 1952” de Jesús Rivera Hernández y, finalmente, “La Unión General de Obreros y Campesinos

de México” de Jesús Rivera Flores. Todo estos ensayos monográficos remiten a la información de los autores ya tradicionales en la historia obrera (Mario Gil, Luis Araiza, Antonio Alonso, etc.) y a fuentes hemerográficas; en conjunto proporcionan una imagen general y bastante completa de los protagonistas y sucesos más relevantes de la historia obrera en el sexenio de Miguel Alemán, lo cual permite vislumbrar la intrincada red de relaciones dentro del movimiento obrero y con el exterior. La naturaleza misma de las fuentes limita la profundidad de los trabajos, al mismo tiempo que abre preguntas interesantes que *Las derrotas obreras* no responde.

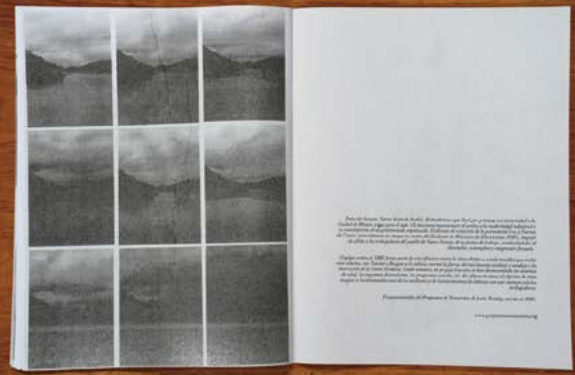
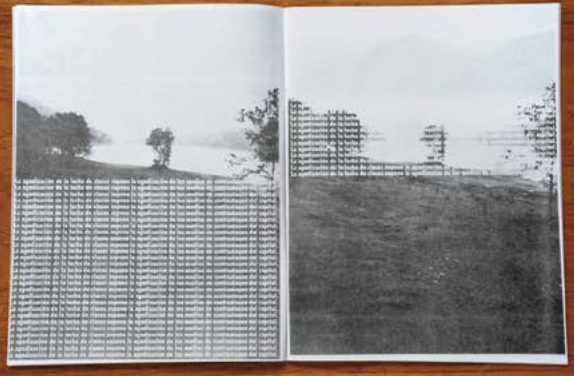
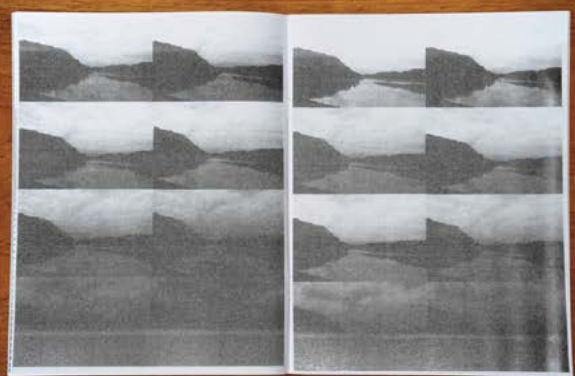
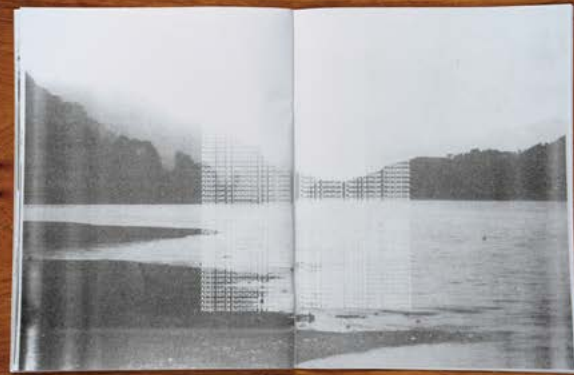
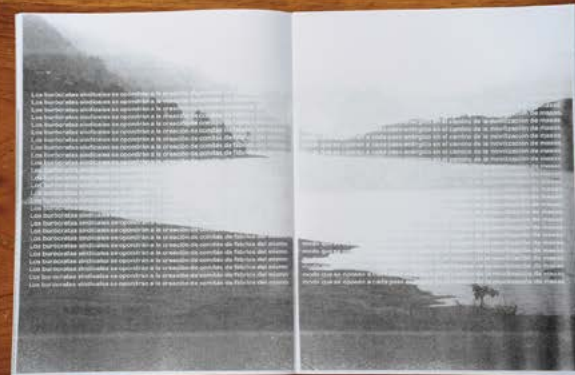
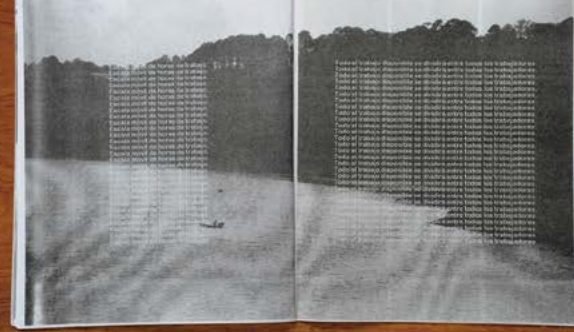
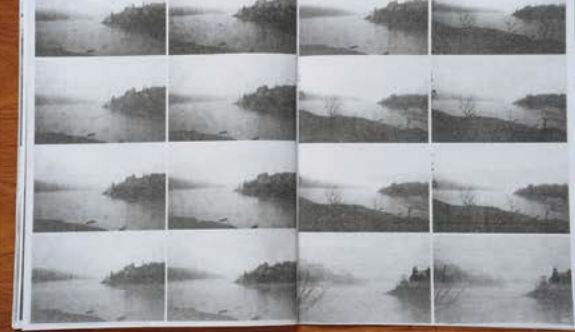
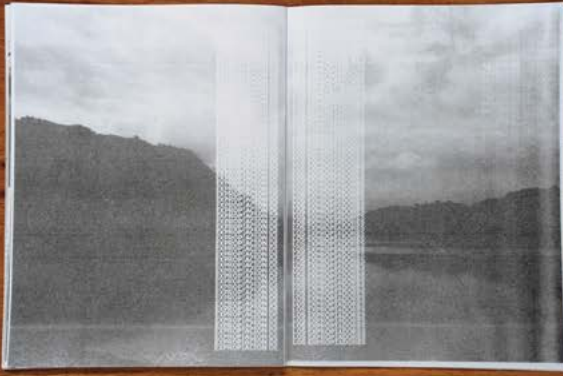
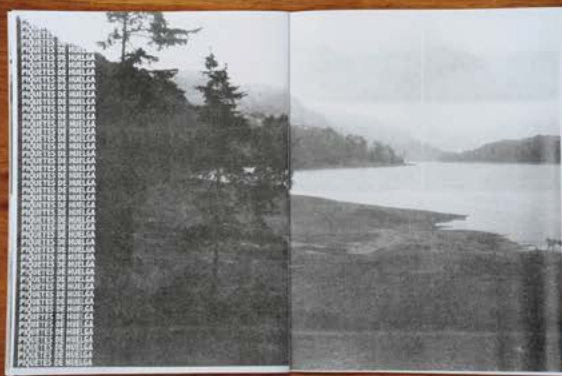
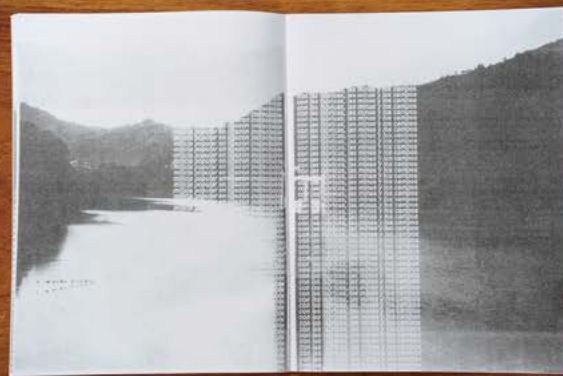
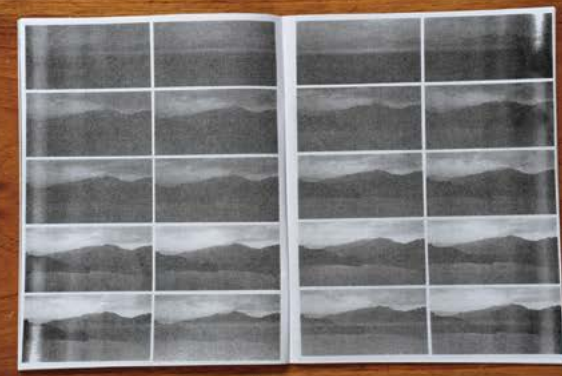
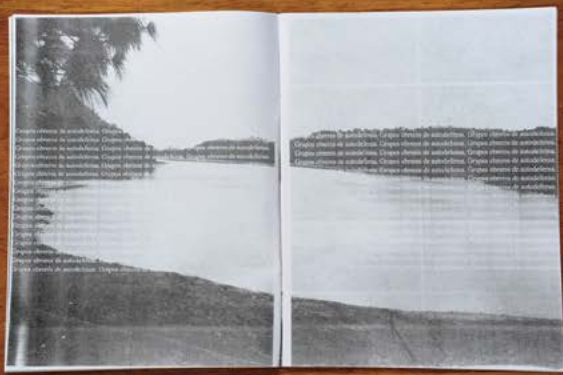
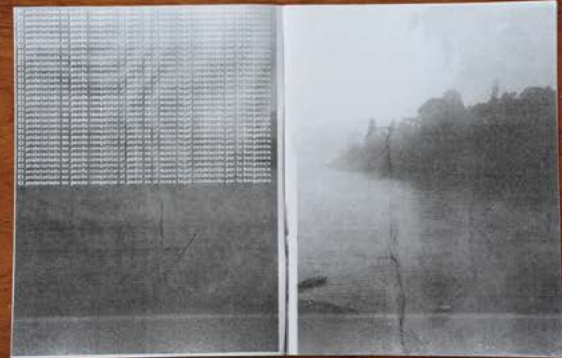
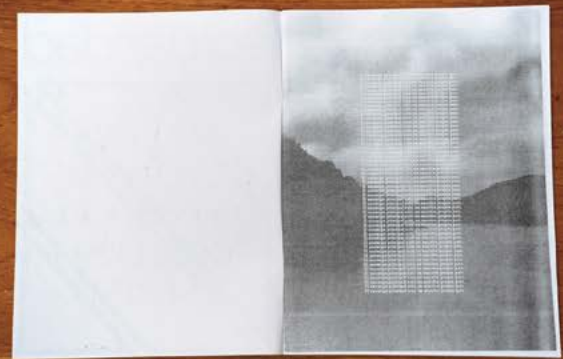
Aunque se trata, según la interpretación de los autores, del proceso de aplastamiento de una iniciativa de sindicalismo independiente y nacionalista, estos ensayos cuentan distintas historias —a veces paralelas, otras encontradas.

Durand se encarga de la gran historia estructural. Las condiciones nacionales e internacionales que esboza sirven de fondo a los

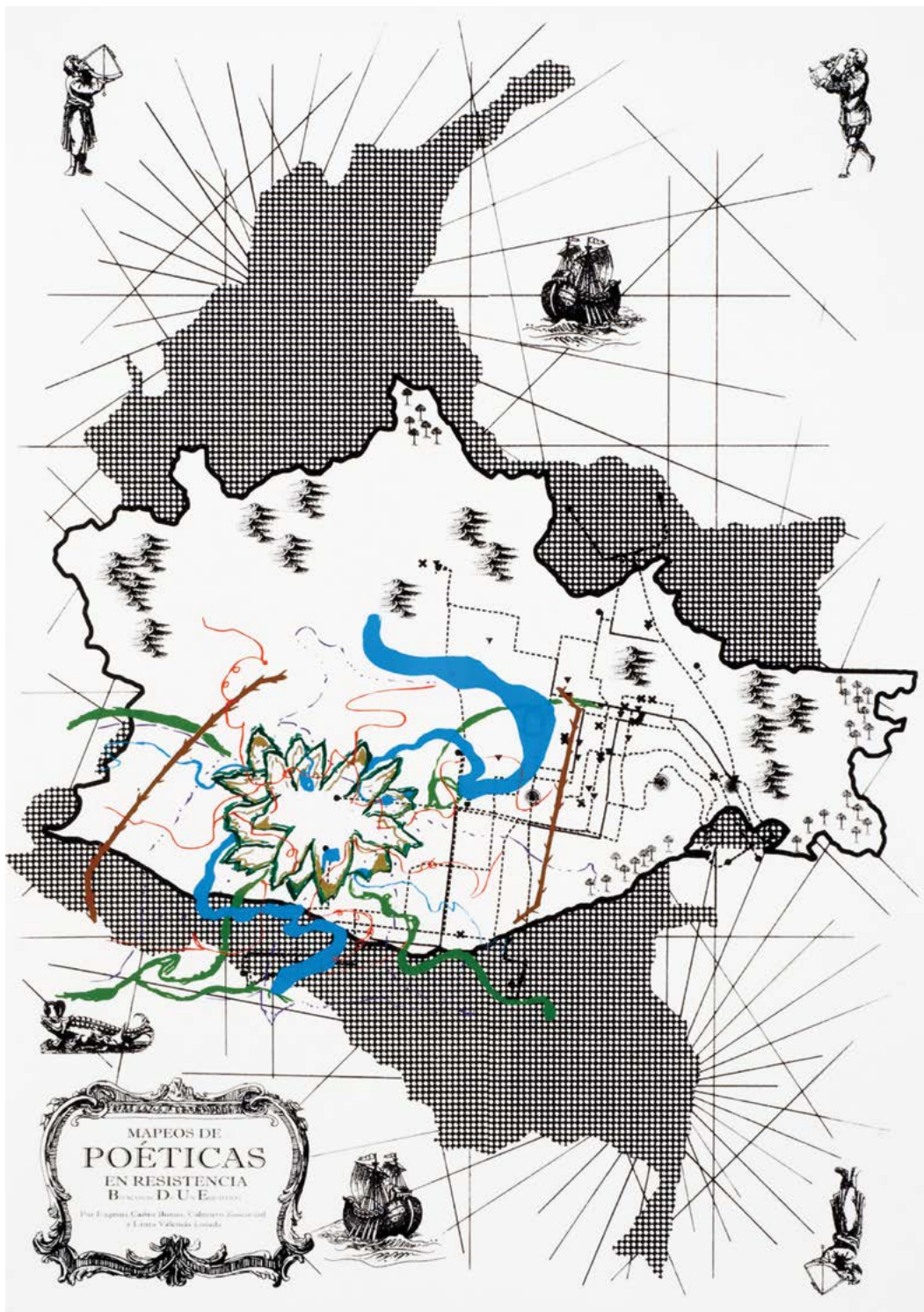
sucesos que recuperan los estudios monográficos. La metonimia es exacta para la descripción en este nivel amplio de generalización y el periodo queda descrito a grandes rasgos de la siguiente manera:

“Tanto el proyecto orgánico de los trabajadores, como el de la burguesía, liderada por el imperialismo, se asentaron sobre una situación estructural que cambió rápidamente durante la posguerra. En el año de 1944 la situación económica del país era bastante bonancible pues el conflicto bélico había propiciado la rápida expansión de la producción industrial y agrícola para satisfacer la demanda de Estados Unidos. La favorable balanza de pagos de los años anteriores había posibilitado la acumulación de divisas que parecía permitir un nuevo proceso de importaciones para renovar el gastado equipo industrial destinado a la producción de bienes de consumo durable y de capital, para ir integrando una industria nacional independiente. Esta situación permitió la elaboración del proyecto nacionalista y anti-

solidaridad
**HUELGA NACIONAL
 CONTRA EL
 GOBIERNO
 ASESINO!**



Óscar Farfán, *Solidaridad*, pieza en fotocopia de 1000 ejemplares, 2013. Producido en los Talleres de Prensa y Propaganda SNTE-Sección XXII.



Eugenia Castro Bueno de Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE), Colectivo Zoociedad y Laura Valencia Lozada, *Mapeos en resistencia*, serigrafía, 2013. Producido por Taller Graff&Co. Museo del Ferrocarril Mexicano del Sur, Oaxaca, México.

Laura Valencia Lozada (Tulancingo, México 1974)

Mediciones al vacío, 2013

Taller, proceso colaborativo y serigrafía

Participantes Bogotá:

Eugenia Castro Bueno, Blanca Díaz, Paulina Mahecha y Sandra Milena González (MOVICE - Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado), Lucero Carmona y Carmenza Gómez (Madres de Soacha), Claudia Girón (Fundación Manuel Cepeda), Ingrid Morris (Contravía), Angélica María Nieto (Grupo M de Memoria), David Ramos (Vínculos), María Victoria Robayo (Mujeres del Río) y Helena Santos Elorriaga (Fundación Laudes Infantis).

Participantes Oaxaca:

COLECTIVO ZOOCIEDAD: Francisco Altamirano, Edgar Omar Arango Martínez "Mexa" y José Manuel Cruz Ventura "Dreka". ESTACIÓN CERO LAB: Itzmalli Coca (MAMAZ), Carlos Eduardo Escamilla, Clara Stephany Escamilla, Daniel Gómez Bautista, Leodán Gómez Bautista, Emmanuel Santos "Cer" y Javier Santos "Smeck" (ECLab), y Manuel Vázquez Escobar (RHU). UNITIERRA (Universidad de la Tierra): Juan Carlos Alvarado Escudero (Naxo Kijña y REC Crew), Loïc Beslay y Cesilia Roja (Cooperativa Editorial El Rebozo), Quetzalli Cruz Carrillo (Cooperativa Bordando Sueños), Hutzin González Pérez, María Esther León Padilla, Areli Sadai Nolasco Legaspi, Diana Elena Noltenius de Anda, Adriana Requena y Beltrán Pérez Márquez (Cooperativa Ejército Comunicacional de Liberación), Jahir Antonio Rojas Hernández, Linsey Shilleh y Elvia Velasco Velasco. UNOSJO (Unión de Organizaciones de la Sierra de Juárez Oaxaca): Niels Barneyer, Silvia Gomes López, Karina Hernández, Zaira A. Hipólito López, Gabriela Linares, Alma Rosaura López, Prócoro Pascual López, Olympia I. Pérez Manzano, Claudia López Hernández, Berenice Miguel Santiago y Nizaguié Vásquez Cerero.

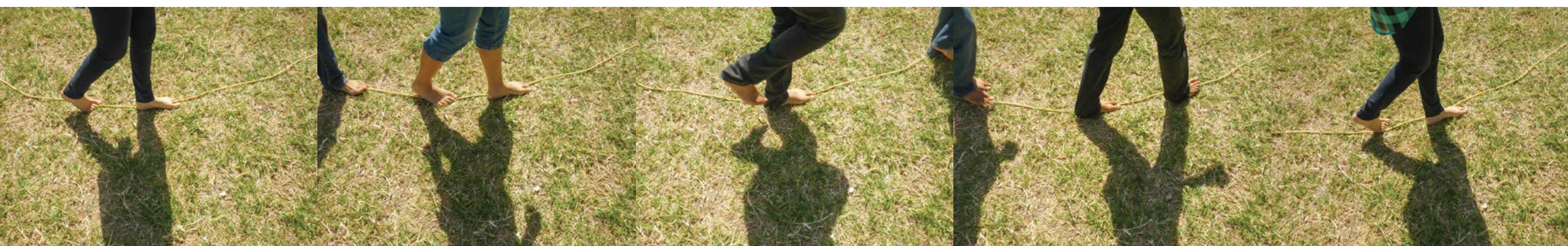
Mediciones al vacío es un proyecto de colaboración que investiga las distintas formas en las que la representación de la subjetividad de integrantes de organizaciones civiles y colectivos –que participan en procesos colectivos como respuesta a las violencias que afectan a Latinoamérica, generadas por causas estructurales, las políticas de estado, el crimen organizado o en contextos de guerra– pueden ser expresadas con elementos propios de las artes visuales.

Es una investigación visual que se conjuga como un taller que activa nociones de corporalidad y autonomía en la producción de complejas alegorías. El producto del taller es una serie de dibujos y textos en los que se simbolizan, desde el arte, procesos de organización, identidad y representación del territorio compilados en un mapa o cartografía que intenta explorar las formas en las que la colectividad, o la ‘comunalidad’ (como lo define Jaime Luna), se expresa como representación de la realidad articulada en la construcción poética del ‘somos’.

La violencia ejercida en nuestros países durante largas décadas ha orillado a cientos de ciudadanos a auto-organizarse para buscar justicia, resolver sus propios casos; a encontrar protección y estrategias de autogestión y construir colectivamente otras subjetividades. El diálogo entre organizaciones, el cuerpo, el dibujo y otras técnicas gráficas son las herramientas que intentan cartografiar la memoria íntima de las resistencias ciudadanas, comunitarias, indígenas y populares.

La investigación poética de *Mediciones al vacío* se articuló en diferentes momentos, fases y registros materiales:

1. *Taller poéticas en resistencia*. Realizado en Bogotá, del 11 al 15 de marzo de 2013, en el foro y los talleres de Mapa Teatro (Laboratorio de artistas para la creación interdisciplinaria). En Oaxaca, del 9 al 11 de agosto, en Estación Cero Lab (ECLab); el 26 y 27 en Guelatao con la UNOSJO (Unión de Organizaciones de la Sierra de Juárez de Oaxaca); y el 29 y 30 en la Universidad de la Tierra.
2. Asimismo, en colaboración con Colectivo Zoociedad, en Oaxaca, se produjo un tiraje serigráfico de los mapeos realizados por los participantes en Bogotá.
3. De la primera versión del proyecto, se presentó en el espacio de ECLab el trabajo de una de sus participantes: Eugenia Castro Bueno de Movimiento Nacional de Crímenes de Estado (MOVICE). Lo que se muestra en sala es el dibujo original enmarcado, las referencias visuales y simbólicas que lo conforman, fotocopias de parte de su labor como activista y una semblanza de sí misma.





Registro de taller. *Poéticas en resistencia*, de febrero a marzo 2013. MapaTeatro, Bogotá, Colombia.



Claudia Girón de Fundación Manuel Cepeda, *Bogotá-Colombia*, 2013. MapaTeatro y El Parquedero, Bogotá, Colombia.



Lucero Carmona de Organización Madres de Soacha, *Sin título*, 2013. MapaTeatro, Bogotá, Colombia.



Blanca Díaz de MOVICE, *Capítulo Bogotá*, 2013. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.



Registro de taller *Poéticas en resistencia*, agosto 2013. ECLab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.



María Esther León Padilla de UNITIERRA, *Sin título*, 2013. Universidad de la Tierra, Oaxaca.



Adriana Requena (Caracas, Venezuela) de Ejercito Comunicacional de Liberación, *Sin título*, 2013. Universidad de la Tierra, Oaxaca.



Loïc Beslay de El Rebozo-UNITIERRA, *Sin título*, 2013. Universidad de la Tierra, Oaxaca.



Fernando Caridi Vergara (Santiago de Chile, 1978)

*Organización de los Estados Americanos–Organização dos Estados Americanos–
Organization of American States–Organisation des États Américains, 2013*

Proceso de documentación e intervención de archivo/instalación



Ontario Energy Association

El proyecto que se planteó para BdUE consta de dos momentos de producción en los cuales el papel del artista toma lógicas disímiles. El primero, en Bogotá, se distingue por presentarse como un proceso de archivo y documentación, una instalación que, desde el primer momento pone en juego los límites de un espacio de experimentación al interior de una institución como el museo.

El punto de partida de la investigación, en este caso, tiene lugar en una coyuntura precisa: el 30 de abril de 1948 se firmó la Carta de la Organización de los Estados Americanos (OEA) en Bogotá, Colombia. Veintiuna naciones del continente americano confirmaron su respaldo en el alcance de metas comunes (imposición de manejos económicos-políticos) y el respaldo a la soberanía de todos los países firmantes. La firma que fundaba la OEA se vio agrietada por los disturbios acaecidos el 9 de abril del mismo año: el Bogotazo.

Partiendo de esta coyuntura, el objetivo del proyecto fue hacer manifiesta la relación entre la supuesta finalidad democrática y pacificadora de la OEA –basada actualmente en discursos de unidad continental, diversidad, fortalecimiento económico y multiculturalidad– con su programa hegemónico de imposición y expansión de un capitalismo periférico. Esto se hace patente en el proceso que se activa a partir de la yuxtaposición de objetos, procesos institucionales y mercantiles, así como la reproducción de archivos. Su intención es hacer patente la relación entre la finalidad del capital, sus contenedores nacionales y sus residuos, haciendo visible la escatología que, de manera estructural, y no accidentalmente, produce. Es decir, mostrar el carácter residual de la organización y sus fines al instalar en sala, en el Parqueadero, Museo del Banco de la República en Bogotá, un sanitario portátil (químico) que fue in-‘vestido’ con las banderas de los países firmantes de la Carta de 1948. Se trata de una pieza de gestión en la que los protocolos del museo se ven trastocados por la entrada de un elemento aparentemente ajeno al canon artístico –aunque puede recordarnos una obra fundacional del arte moderno: el urinario de Duchamp– que requiere, a diferencia del gesto “firmado por R. Mutt”, de un complejo procedimiento burocrático que incluye la firma de un contrato de comodato

y la subcontratación de empleados para el servicio de limpieza del baño; también enfatiza el carácter teatral de la búsqueda de la representación democrática en América Latina a través del emplazamiento de las banderas en contraposición a los ‘dichos y hechos’ que pueden ser constatados en el archivo –presentado en el escritorio adyacente al baño móvil–. No solo hace evidente el carácter residual de la idea del estado-nación y las políticas de representación de los estados americanos, sino también hace visible la estrategia de montaje generada desde el poder económico y político en la que la democracia queda decididamente cuestionada.

Si bien esta primera fase del proyecto se presenta con una contundente materialidad, en su segundo momento de producción, para Estación Cero Lab, parecería nuevamente entablar un diálogo con Duchamp ya que decide problematizar el estatuto del *artista como productor* y la producción material (retiniana) de la obra. En Oaxaca, el énfasis del trabajo se centró en la noción de montaje y establecimiento de un diálogo, a partir de la investigación en Bogotá, con otros colegas a quienes invitó a intervenirla dando énfasis a la noción de montaje en su dimensión de crítica económico-política. Es así que la ficha técnica se modifica radicalmente apareciendo de la siguiente manera:

Fernando Caridi Vergara (Santiago de Chile, 1978) y Daniel Llermaly (Concepción, 1981)

Osciladores y resonancia de distintos cuerpos, 2013

Taller e intervención en MUPO y ECLab

Víctor Jaque (Santiago de Chile, 1971)

Igualdad, Libertad, Fraternidad, 2013

Intervención urbana

Canal Barrial 3 (Yungay, Chile)

Montaje. Caso bombas, 2013

Fucking Dogs (México, 2010)

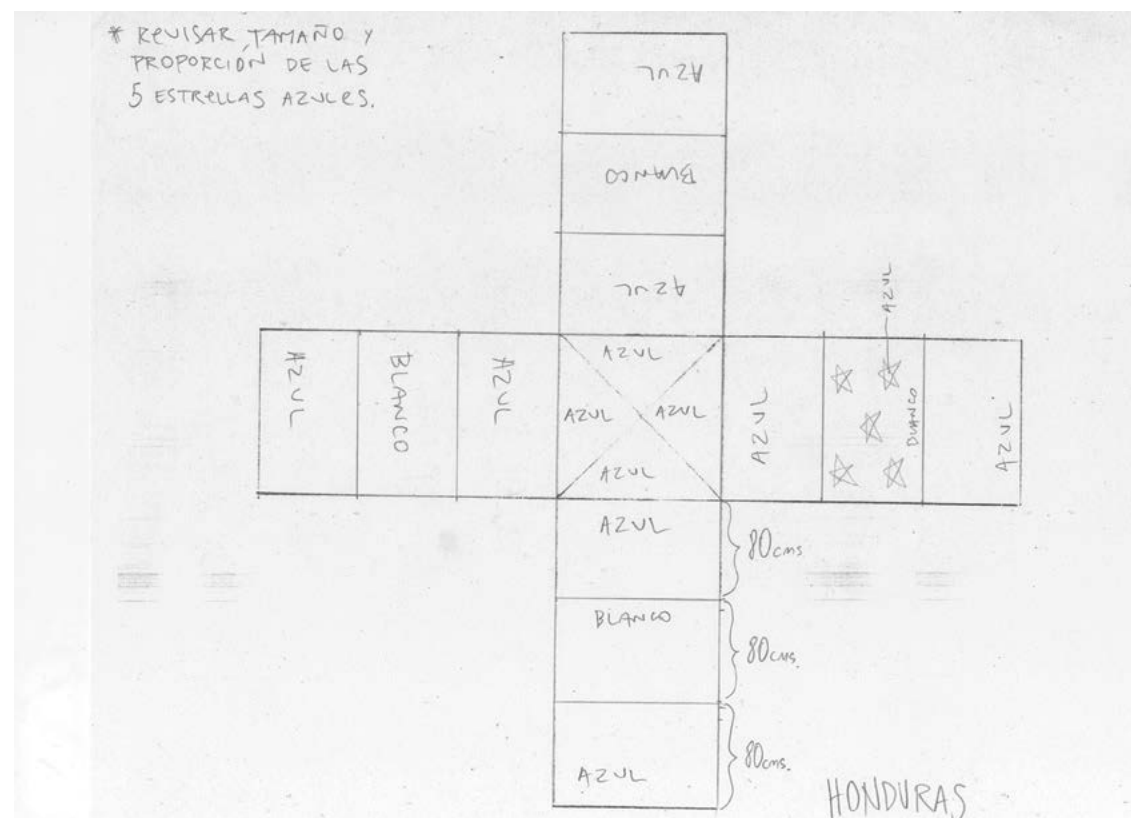
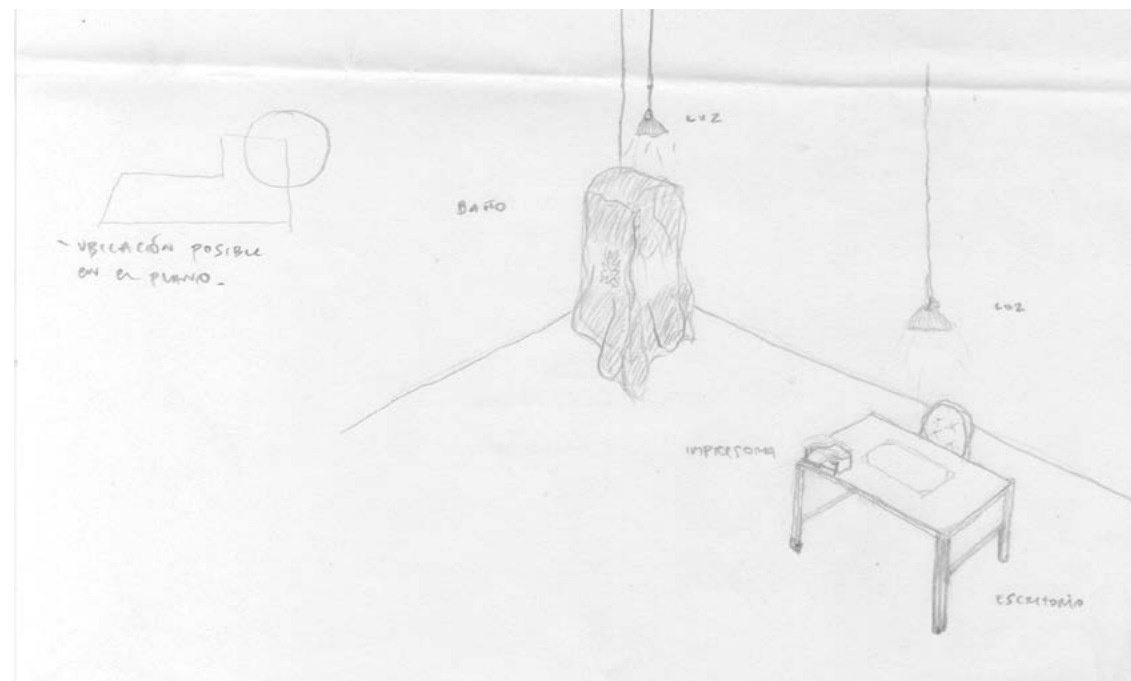
Concierto

Daniel Llermaly realizó el *Taller de experimentación con osciladores y resonancias de distintos cuerpos*, el cual convocó a artistas jóvenes para construir y experimentar con osciladores de baja frecuencia. El sonido, en vez de considerarse como una experiencia abstracta y sensorial, es considerado en el taller como un fenómeno físico que puede provocar incidencia en la realidad y en la materia, que puede alterar cuerpos, desbordarlos o paralizarlos. En última instancia se figura la resonancia como una estrategia invisible *-infraléve-* de poder. El taller se realizó en ECLab y posteriormente los participantes formaron un pequeño grupo que intervino con resonancias *-incidió en los cuerpos arquitectónicos y de sus autoridades y visitantes-* el 21 de agosto en el Museo de los Pintores Oaxaqueños (MUPO). El 24 de agosto se presentaron en compañía de Fucking Dogs, un grupo de experimentación e improvisación sonora.

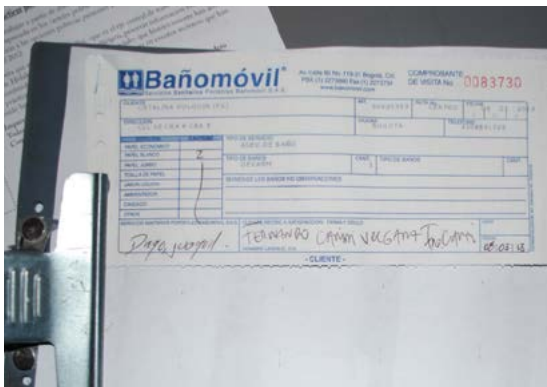
Dos obras más se incluyen como parte del trabajo colaborativo, la intervención *Igualdad, Libertad, Fraternidad* de Víctor Jaque, quien envió las instrucciones y planos de realización desde Santiago de Chile a Oaxaca. Un proyecto que cruza referentes históricos (los tres ideales de la Revolución Francesa escritos con tipografía prusiana con la intención de acusar el carácter fascista de la democracia) y psicológicos (se utilizan los diagramas del test de Rorschach).

Se presenta también por sus realizadores *Montaje. Caso bombas*, un documental que describe un montaje político-policia en contra de grupos y organizaciones libertarias de jóvenes chilenos en un diagrama de persecución a grupos anarquistas, a los cuales se intentó inculpar de colocación de artefactos explosivos con el objetivo de construir un enemigo interno dando continuidad a una genealogía de amenaza terrorista montada en dictadura y mantenida en los primeros años del retorno de la democracia en Chile.

La diversidad de proyectos configuran una invisible constelación de objetos, sucesos y procesos que utilizan el montaje, la resonancia y la incidencia física como figuraciones críticas de la actualidad.



Arriba: Bocetos preliminares de montaje de la instalación con el baño químico, ventilación, escritorio con silla, impresiones e iluminación. Abajo: Boceto de la bandera de Honduras entregado a Proyecto Negro para su ejecución textil.



Registro de documentación e intervenciones. Durante la exhibición se realizaron veintín procesos de rotación/izamiento de bandera –número definido por los países firmantes de la Carta de la OEA (1948)–.

Asimismo se realizaron cuatro limpiezas del sanitario por la compañía arrendadora, procesos que requirieron la configuración de un complejo tramado burocrático que aludía a partes administrativas, museográficas y de seguridad del recinto. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.



Registro de acciones de inversión pública. Al mismo tiempo que en el Museo de Arte del Banco de la República se exhibían las banderas, se produjeron intervenciones en baños químicos en efectivo uso dispuestos por compañías constructoras que realizaban obras públicas. Bogotá, Colombia.



Registro de intervención sonora. Como resultado del taller *Osciladores y resonancias de distintos cuerpos* impartido por Fernando Caridi y Daniel Llermaly.

El grupo realizó una intervención sónica en el cuerpo arquitectónico del museo –y de sus asistentes– durante la conferencia de prensa de *Bitácoras de un equívoco*. Museo de los Pintores Oaxaqueños, 21 de agosto de 2013. Oaxaca de Juárez, México.



“En la madrugada del 22 de mayo del año 2009 un hombre en bicicleta se desplaza por las oscuras calles del centro de Santiago. Llevaba en su mochila una bomba y un revolver smith & wesson calibre 38 en su cinturón”.

Así comienza el documental *Montaje: Caso bombas*, con una voz en *off* sobre las imágenes de un hombre que pedalea por nocturnas calles de la capital de Chile.

La historia que cuenta esta película una vieja historia que cada vez es distinta, sin embargo parece ser siempre la misma. La de grupos de personas e individuos que luchan, son reprimidos y como se construyen en ese movimiento. En este caso se trata de aquellos que resisten por distintos medios a las despiadadas políticas neoliberales que impuso la dictadura (que siguen rigiendo las vidas de aquellos que habitamos esa austral región de Latinoamérica) y que se plantean contra toda forma de poder.

La constitución de Pinochet y sus ideólogos sigue siendo, sin grandes transformaciones, la carta fundamental del país; el modelo económico no sólo es el mismo, sino que ha sido profundizado durante veinticuatro años de gobiernos de una derecha encubierta. La distribución de los ingresos es una de las más injustas del mundo y todo lo que es posible privatizar ha sido privatizado: el mar, el cobre, la educación, la salud, los fondos de pensión e incluso las semillas.

La persecución a los pueblos indígenas es vergonzosa y el poder que aun ejercen los militares es evidente si se piensa que han sido mínimas las condenas por los crímenes a los Derechos Humanos cometidos durante el periodo en que ellos gobernaron.

Los medios de comunicación han sido monopolizados y pertenecen a los grupos económicos que son dueños de Chile, y son utilizados como herramienta fundamental en la construcción de los montajes políticos, policiales y mediáticos.

Muchos Estados y gobiernos, amparados en la impunidad que les otorga el ejercicio del poder, han recurrido a los montajes como arma política para desacreditar, invalidar y encarcelar a sus detractores. Pero, ¿qué es un montaje político y policial?, ¿cómo se hace?, ¿quienes los hacen? Esas preguntas son las que aborda este documental, elaborado de manera colectiva por el Canal Barrial 3 del Barrio Yungay, que tiene como telón de fondo y principal referencia el montaje llamado “Caso bombas”, articulado contra el mundo anarquista y las casas okupa, en el actual Chile “democrático” que enarbola las mismas herramientas legales de la dictadura (como la Ley Antiterrorista) para perseguir y criminalizar al movimiento social.

En el contexto antes descrito, desde fines de los años noventa, empiezan a surgir en Chile nuevas formas de hacer política. Desilusionados de los partidos políticos y su afán hegemónico, aparecen organizaciones de tipo local, horizontales, que deciden todo en asambleas, sin líderes ni estructuras jerárquicas. Una de esas organizaciones es Canal Barrial 3 del Barrio Yungay, que si bien es un medio de comunicación comunitario y crítico, es antes que nada un grupo de gente que trabaja de manera colectiva, auto-gestionada e independiente.

Para la realización de este documental no se recibió aporte monetario alguno de ninguna institución, se trabajó con los materiales y los equipos que se tuvo al alcance, y se dejó su resultado a la libre circulación por internet y otros medios, sin autor y sin *copyright*.

está agotando. Intenta [liberar espacio](#) o [compra más espacio](#).



8 archivos adjuntos — [Descargar todos los archivos adjuntos](#) [Ver todas las imágenes](#) [Compartir todas las imágenes](#)



bicicleta_frame.jpg
165 kb [Ver](#) [Compartir](#) [Descargar](#)



bicicleta_frame2.jpg
197 kb [Ver](#) [Compartir](#) [Descargar](#)

FOTOGRAFIA N° 17 REQUERIMIENTO DE LA BATERIA MARCA DURANDEL CON RESTOS DE POLVORA NEGRA EVIDENCIA 2



Captura de pantalla 2012-02-06 a la(s) 00.16.39.png
514 kb [Ver](#) [Compartir](#) [Descargar](#)



Captura de pantalla 2012-04-22 a la(s) 15.49.12.png
501 kb [Ver](#) [Compartir](#) [Descargar](#)

Análisis de TNT fue clave para dar con la red anarquista imputada por los bombarzos



ELM 15-08-2010.JPG
243 kb [Ver](#) [Compartir](#) [Descargar](#)



Extinto.jpg
43 kb [Ver](#) [Compartir](#) [Descargar](#)

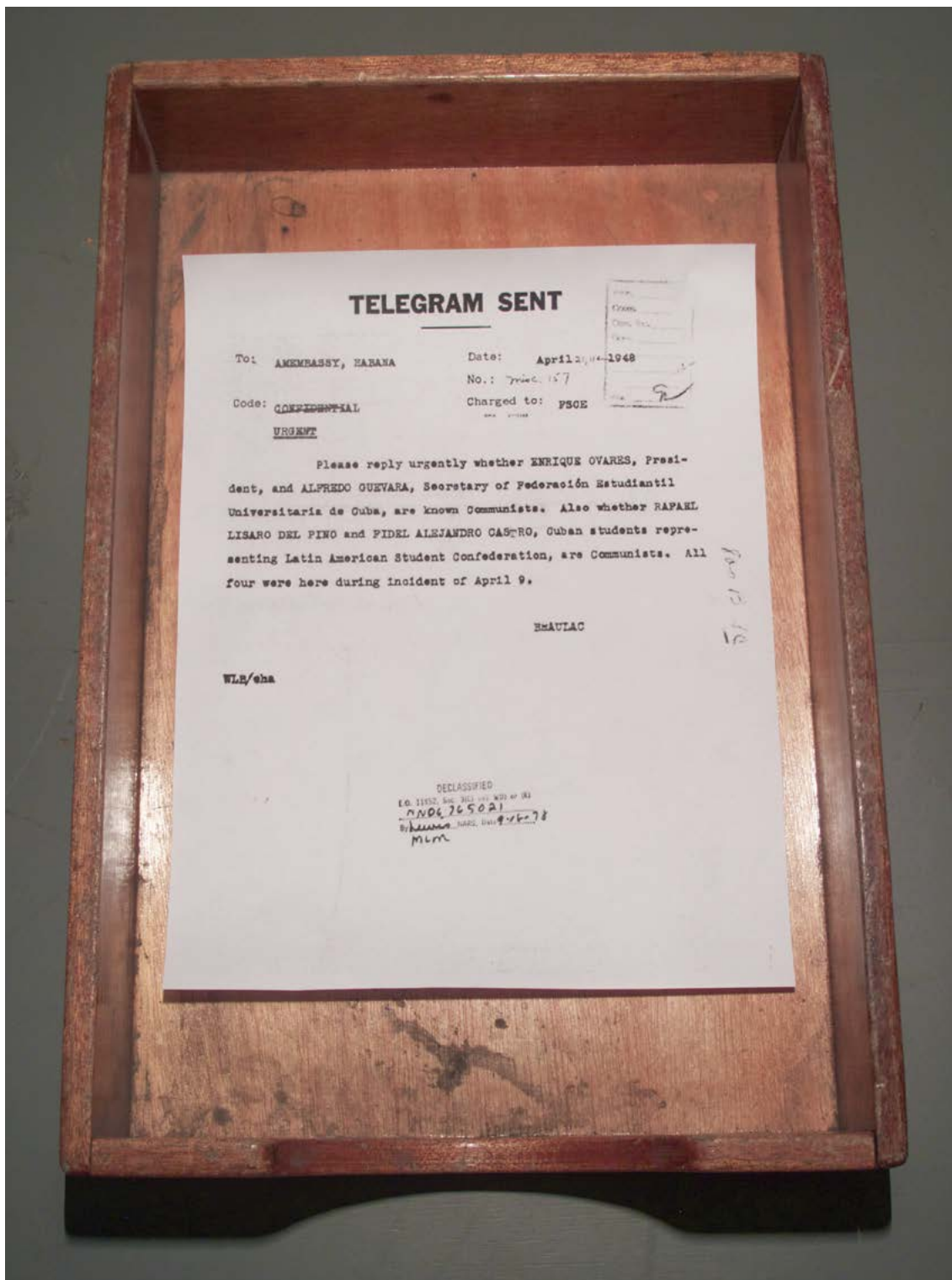


montaje-caso-bombas-2.jpg
62 kb [Ver](#) [Compartir](#) [Descargar](#)

Resena.docx
16 kb [Ver](#) [Descargar](#)



Victor Jaque, *Igualdad, Libertad, Fraternidad*, intervención en espacio público, 2013. Estación Cero Lab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.

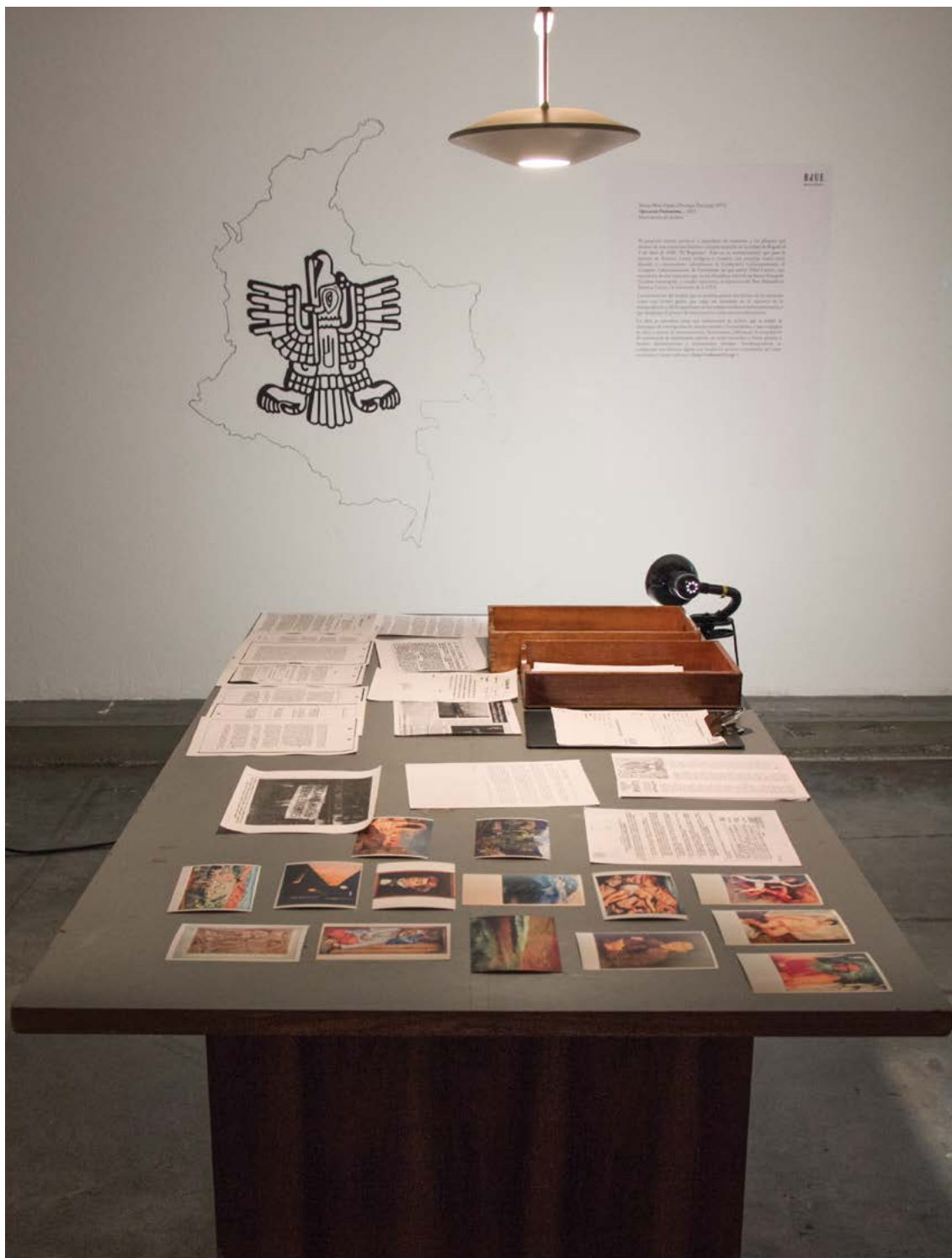


Eloísa Mora Ojeda (México, 1973)

Operación Pantomima, 2012 -

Intervención de archivo

Medidas variables



Vista de instalación. En primer plano, escritorio de trabajo con documentación entre la que se encontraban reproducciones de las pinturas enviadas por la representación mexicana, dirigida por Fernando Gamboa –y que él mismo salvó de las llamas–, y reproducciones de información desclasificada norteamericana. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.

Al finalizar la década los cuarentas del siglo XX, América Latina se encontró con la insólita posibilidad de entrar a la ‘modernidad’ en distintas intensidades y configuraciones, en buena medida gracias a los reajustes geopolíticos provocados por las guerras mundiales, sin embargo, estos mismos reajustes, al ser producidos por un *zeitgeist* conjurado por el engranaje del capitalismo, provocaron la *aparición* de una maquinaria que dista mucho de operar para la emancipación del individuo o de las naciones y que no es contenida por los complejos fabriles. Si pensamos la estructura de esta coyuntura, podemos proponer una diagramación helicoidal que atraviesa y produce tensiones en el tejido social así como en las estructuras del poder, considerando a la colonización moderna y/vs. las revoluciones del siglo XX –ambas en términos de representación modernista–. En este punto de la investigación, al reelaborar los supuestos de los que parte la intervención de archivo *Operación Pantomima* –nombre código de la operación ejecutada por la CIA para frenar el avance comunista estalinista en América Latina–, es claro que dicha diagramación helicoidal establece distintas intensidades en la tensión entre campos, apareciendo como mecanismo de reificación.

El punto de partida de la intervención llevada a cabo en El Parqueadero, fue intentar producir y reproducir las tensiones y los pliegues que derivan de una coyuntura histórica concreta acaecida en la capital de Colombia el 9 de abril de 1948: el Bogotazo. Éste es un acontecimiento que, para la historia de América Latina, prefigura y conserva una compleja trama entre liberales y conservadores colombianos, la Conferencia Latinoamericana, el Congreso Latinoamericano de Estudiantes (identificado con las operaciones del bloque comunista), una exposición de arte mexicano que salvó de las llamas Fernando Gamboa, la injerencia del Plan Marshall en América Latina y la formación de la OEA. La intervención del archivo que se proyectó genera una lectura de la coyuntura como una “ficción gótica”, en su aparición como economía política, que exige ser revisitada en el equívoco de la independencia y del bonapartismo de los estados modernos latinoamericanos (de espíritu panamericano) que desplazan el proceso de emancipación hacia una neocolonización.

Al evaluar el resultado del trabajo de campo llevado a cabo en Bogotá, llegamos a proponer una diagramación de las estructuras que entran en juego en la coyuntura del Bogotazo, en lugar de concentrarnos en una diagramación historiográfica de la misma –al desplegar un archivo de una temporalidad *longue durée*– permitiendo que las representaciones del evento, con todos sus escenarios, se disloquen y sean presentadas como esquirlas y no como epitafios de la memoria; abre una vía a extender la excavación de la coyuntura a un momento estructural (profundo) de la formación de los estados-nación y sus ideales de modernidad / modernización. De esta manera podemos leer en el código de *Operación Pantomima* otro acontecimiento: la revolución de independencia en Colombia, provocando una tensión en la lectura al considerar al jacobinismo de buena parte del liberalismo decimonónico mexicano y cruzar el fantasma que se excluye repetidamente de la narrativa histórica colombiana que, sin embargo, consolida el bolivarismo. La intervención de archivo en este sentido plantea una excavación donde lo que aparece es una estratificación que la vuelve necesariamente matérica, al tiempo que reconoce la condición de reificación que permea, y la espectral sombra que tanto teme el capitalismo; efectivamente los términos muestran una *aporía* y al proyecto, en este punto de su desarrollo –ya que continuará–, le interesa presentar solo sus esquirlas.

En Estación Cero Lab se desarrolló un tríptico conceptual que propone establecer la trama de una historiografía que hace posible establecer los paralelismos de dos modernidades, aparecen una y otra vez las evidencias de una “operación pantomima” en nuestra realidad latinoamericana.

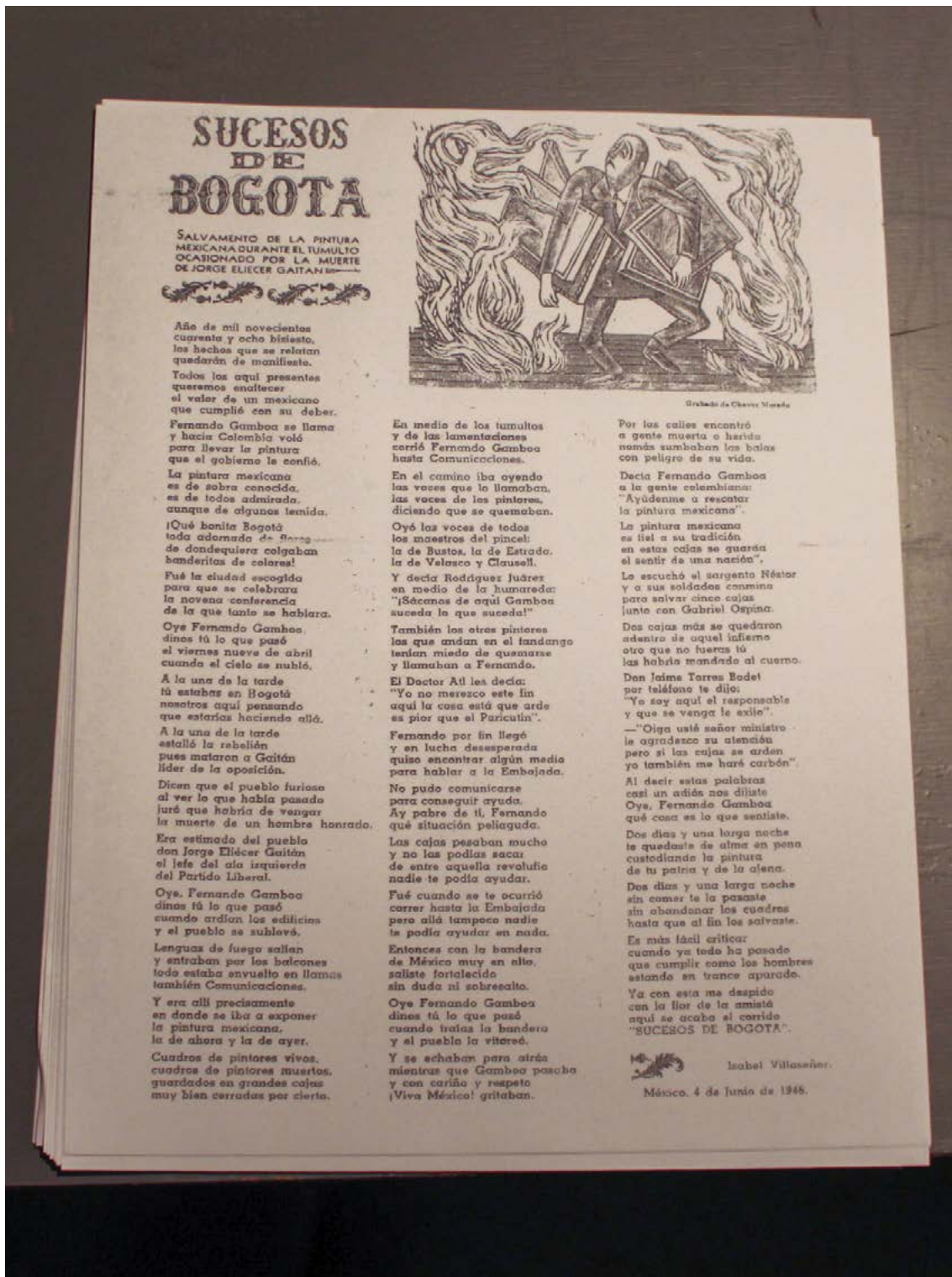
A partir de pláticas y discusiones con Carlomagno Pedro Martínez (San Bartolo Coyotepec, 1965) acerca de el Bogotazo y de las alegorías republicanas de los estados-nación latinoamericanos, se decidió generar un desmontaje de uno de los símbolos de la emancipación colombiana del siglo XIX: el 20 de julio de 1810 se estableció como fecha de conmemoración de la independencia colombiana; el mito emancipatorio se centra en la conjura para provocar la negativa a prestar un florero a unos criollos liberales, este hecho totalmente planeado se utilizó como la excusa para

provocar el levantamiento. Existen varios objetos que presumen ser el Florero de Llorente (mismo que lleva el nombre del peninsular que se negó a prestarlo), uno de ellos se encuentra desde la década de los sesentas en el Museo de la Independencia, mejor conocido como Casa del Florero; pero este fetiche fue tan solo una donación que, a finales del siglo XIX, hizo un pintor al Museo Nacional de Colombia. El trabajo de Eloísa Mora Ojeda en conjunto con Carlomagno fue reinterpretar aquel mítico florero en barro negro; mientras que en colaboración con Demetrio García Aguilar (Ocotlán, Oaxaca) se produjo una interpretación contemporánea del florero a partir de sus referencias visuales: un florero que parece un pastel –una alegoría del sistema de partidos en Oaxaca–.

Otro de los acontecimientos que problematiza la excavación de archivo es la reactivación de *Sucesos de Bogotá*, un corrido escrito por Isabel Villaseñor en junio de 1948 que refiere al rescate de pinturas mexicanas por parte del director de arte Fernando Gamboa. El afamado personaje se encontraba en Bogotá a razón de una exposición que representaría a México y que no fue llevada a cabo debido a la coyuntura en la que devino el Bogotazo. La producción del corrido la realizaron Los Mineros del Progreso, banda de música norteña de Pueblo Nuevo, y fue reinterpretada, el 21 de agosto de 2013, después de varias décadas, en el Museo de los Pintores Oaxaqueños, y en EC Lab el 24 de agosto. Asimismo se produjo un disco con el tema descrito y otras canciones de la banda. Éste se distribuirá por la agrupación y por BdUE.

Multiplicando los registros de crítica se realizó, el 31 de agosto, una intervención sonora en *Fallas en el sistema* conducido por “el Nebu”, el cual forma parte de la programación de Radio Universidad de la Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca (1400 AM). En el programa se presentó una intervención sonora, la cual consiste en una grabación del corrido *Sucesos de Bogotá* sobre la cual va entrando otra frecuencia de audio que narra la toma de las instalaciones de Radio Plantón por parte de la Policía Federal Preventiva. La artista se encontraba en cabina editorializando la coyuntura de las protestas magisteriales en el país.

.....



Arriba: Detalle del escritorio de trabajo en El Parqueadero.

Abajo: Reproducción hemerográfica de El Espectador, marzo 12, 1948. Bogotá, Colombia. La fotografía ilustra el artículo "El negocio del toro de lidia", la frase refiere un evento que señala Pedro Gómez Valderrama en el prólogo de *El bogotazo. Memorias del olvido de Arturo Alape*: Una premonición de la violencia que se detonó el 9 de abril, en la Plaza de Santamaría fue descuartizado vivo un toro a manos de decenas de espontáneos que saltaron al ruedo.

Detalle de escritorio de trabajo. Hoja de corrido *Sucesos de Bogotá* compuesto en 1948 por Isabel Villaseñor. En *Fernando Gamboa. El arte del riesgo*, México, INBA / Museo Mural Diego Rivera, 2009. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.



Detalle de escritorio de trabajo. Documentación hemerográfica. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.



Registro fotográfico. Placa conmemorativa del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en la Carrera 7. Bogotá, Colombia.



Réplica del Florero de Llorente, Museo Nacional, Bogotá, Colombia. Cover posible de *Dropping a Han Dynasty Urn* de Ai Weiwei. Con la colaboración de Andrés Jurado.



Arriba: Eloísa Mora Ojeda en colaboración con Carlomagno Pedro Martínez y Demetrio García Aguilar, *La reyerta* de la serie *Operación Pantomima* (tríptico), barro de Ocotlán.

Abajo: Tarjeta de presentación-ficha técnica. Selección de archivo de *Operación Pantomima*.



Operación Pantomima,
intervención de archivo,
medidas variables.

Volumen 13,
fichero,
<http://volumen13.org/>

Arriba: Eloísa Mora Ojeda en colaboración con Carlomagno Pedro Martínez y Demetrio García Aguilar, *La reyerta* de la serie *Operación Pantomima* (tríptico), barro de Ocotlán.

Abajo: Tarjeta de presentación-ficha técnica. Selección de archivo de *Operación Pantomima*.



Registro de intervención. Los Mineros del Progreso interpretan *Sucesos de Bogotá* de Isabel Villaseñor (1948). Museo de los Pintores Oaxaqueños, 21 de agosto de 2013. Oaxaca de Juárez, México.

001 CARTEL (ES)

IMPRESIÓN OFFSET

~ TAMBIÉN LLAMADA LITOGRAFÍA ~

Es un proceso que utiliza capas de superficie planas, basada en el principio de la imposibilidad de mezcla entre el aceite y el agua. Este método utiliza, por una parte tintas de base de aceite y por otro lado una solución de mojado en el proceso de impresión.

MEZCLA DE LA TINTA PARA EL TRABAJO

Uno de los principales atributos de todo buen prensista consiste en lograr que la tinta tenga la debida adhesividad. El ojo es el único instrumento capaz de indicarle al prensista lo espesa o fluida que debe ser la tinta para determinado trabajo, por lo tanto...

SI LA TINTA SE VE BIEN, BIEN IMPRIMIRÁ

NOTA: TENER EN CUENTA EL TIPO DE PAPEL A UTILIZAR

Tales como Offset, bond, de copias, supercalandriado o estucado

La adhesividad de la tinta ha de ser adecuada para el papel, el prensista deberá adaptar la viscosidad de la tinta al trabajo que vaya a realizar. Si la tinta es demasiado espesa producirá un impresión oscura, si la tinta es demasiado blanda producirá velo en la plancha.

Al preparar la tinta para la prensa póngase en la losa y bátase bien antes de añadirle modificante alguno, sea diluyente, secante, etc. Es mucho más fácil diluir la tinta que espesarla con barniz o goma.

BUEN ATRIBUTO DEL PRENSISTA ES EMPLEAR LA TINTA LO MÁS CONCENTRADA Y ESCASA POSIBLE.

CUANDO HAYA QUE OBTENER UN COLOR

Elija una tinta lo más aproximada al color, con el fin de utilizar la menor cantidad de modificador. En el caso de utilizar diluyentes o entonadores para preparar MEDIAS TINTAS o colores claros es fácil que estos resulten muy oscuros. De ser así, hay que añadir un poco más de modificante y entonador. Le convenirá al prensista añadir lo menos posible de disolventes, ceras, compuestos, aceites, barnices, etc. a la tinta.

NO MEDICINAR DEMASIADO LA TINTA

CUIDADO Y AJUSTE DEL MECANISMO DE TINTAJE

Asegúrese de que los rodillos estén limpios y el mecanismo graduado. La adhesividad de los rodillos puede reducirse empleando una mixtura de iguales partes de talco y azufre pulverizado. Se pone la mixtura en una bolsa y se espolvorea como un pastel antes de montarlos en la prensa.

La graduación de los rodillos es muy importante en la prensa offset. Es el trabajo que cada prensista hace a su modo. Sin embargo, para los que quisieran probar el método de la fábrica Harris es el más común. Consiste en cortar tiras de papel, unas más estrechas que otras. Poner una de las tiras estrechas sobre dos de las anchas. Colocar dos juegos de estas tiras entre el distribuidor de acero y el rodillo de pasta o de caucho. La presión debe ser igual en ambos juegos de tiras.

PROCESO DE IMPRESIÓN

Una vez la imagen a realizar esté impresa sobre la placa. Esta se prepara con goma arábiga y ácido nítrico, y se trata la imagen a imprimir con un medio graso. Procedemos a humedecer la plancha con rodillos. El agua se encarga de empapar todas las zonas que no se imprimirán, porque recuerde...

EL AGUA REPELE LA GRASA

Luego aplique la tinta con los rodillos calibrados previamente y continúe poniendo el papel escogido sobre la plancha entintada. Una vez realizado este procedimiento se pasan ambos por la prensa y la tinta se transfiera de la plancha al papel produciendo la impresión deseada.

¡A IMPRIMIR SE DIJO!

Fernando Escobar Neira (Bogotá, 1973)

Acervo gráfico popular de la protesta social durante el largo año de Hidalgo, 2013

El título hace referencia a una frase coloquial que alude al último año de mandato de un gobernante en México e indica una práctica socialmente reconocida: saquear los residuos del presupuesto, muchas veces dirigidos ilegalmente a las cuentas de los mandatarios, en muchas ocasiones dedicadas a las campañas políticas.

El proyecto consistió en una indagación amplia e imprecisa, en el sentido de no estructurarse como una investigación de rigor académico, sobre materiales residuales de acciones colectivas. Imágenes que se han constituido como acervo o depósito de recursos visuales y símbolos estratégicos, como son los carteles políticos producidos por la gráfica popular en apoyo a distintas acciones colectivas relacionadas con espacios e intervenciones políticas y electorales en la Ciudad de México, a lo largo del 2012, puestas en tensión con el archivo de carteles de la Escuela de Cultura Popular Mártires del 68 (México) que se ha configurado como centro de producción y de archivo de imágenes de lucha.

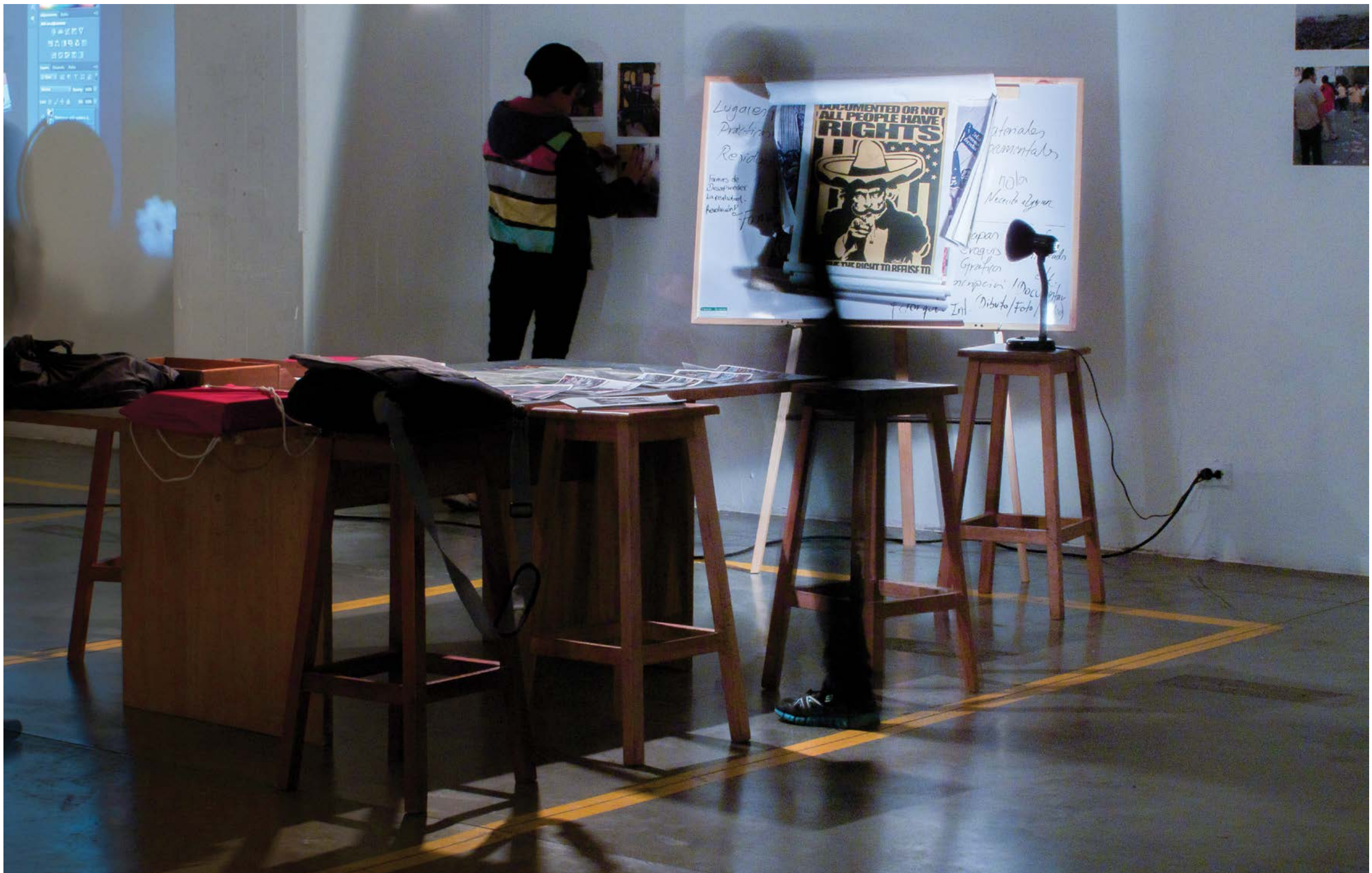
Estas imágenes fueron analizadas desde una perspectiva crítica que permitió vislumbrarlas como residuos que permanecen en el imaginario actual de la lucha social y han sido asumidos como elementos estratégicos capaces de evidenciar la intensidad del ejercicio ciudadano, la vigencia y apropiación de repertorios de la protesta social y de la acción política en América Latina y la reproducción a escala global de motivos gráficos, entre otras manifestaciones sociales. Si bien el punto de partida de la indagación fue trabajar con la visualidad que se establece en un formato como el cartel político, en muchas ocasiones considerado “panfletario” en el marco de los periodos electorales o en las luchas sociales; el segundo momento se volcó hacia el análisis de cuestiones formales y técnicas que evidentemente compartían estas prácticas visuales y propagandísticas. En las discusiones del taller que se conformó para trabajar este proyecto en El Parqueadero (Bogotá, Colombia), se llegó al consenso de trabajar a partir de la noción de “colombianización de México” y las consecuencias que, en el contexto actual, esto acarrea para ambos países, y cómo las cuestiones estéticas pueden ser percibidas en una lectura comparada entre Colombia y México: ¿son asumidas culturalmente de manera similar en ambas naciones? ¿existe diferencia, por

una situación contextual y coyuntural, en la asimilación de conceptos en torno a la violencia y la política?

La idea puesta en operación en Bogotá se concretó a partir de las reflexiones generadas del análisis crítico de estas prácticas visuales para reactivar precisamente ese imaginario mediante su socialización con tres propuestas de carteles: banderas negras, el texto “azo” y un fondo negro, del 9 al 12 de abril. Esto fue posible al realizar una serie de carteles que fueron pegados en las calles de la capital de Colombia en esa fecha de conmemoración del Bogotazo. El trabajo de reflexión continuó posteriormente y se planteó una propuesta para producirse en México. En términos generales, nuestra estrategia visual consistió en jugar con símbolos propios de cada país, pero cuya asimilación, vista desde *el otro*, no fuera tan alejada del concepto original propio del contexto del que viene, refiriéndonos al hecho de que hay un tipo de construcción similar en sentido social: hablando de corrupción, violencia y políticas, y hay en común un mismo tipo de referente hacia lo que se ve.

En la siguiente sede de BdUE, en Oaxaca (Estación Cero Lab), se produjeron dos carteles en colaboración con el colectivo Zoociedad: *Ya llegaron los carteles* que juega con el sentido de la palabra carteles en la coyuntura actual; la segunda propuesta, *OO1 Cartel[es]*, se trata de las instrucciones acerca de cómo elaborar impresiones en offset. La forma de concretar la imagen final fue insistiendo en la burla y sugestión que se pueden generar al jugar con un término en doble sentido –cártel/narcotráfico, cartel/forma gráfica– que, aplicado a México y Colombia, solo adquiere un calificativo peyorativo propio de dos naciones sumidas en la violencia y la corrupción; mostrando cómo la imagen generada por estos países frente al mundo hace que haya un vínculo que nos une por un carácter resultado de una lectura comparada de imaginarios visuales respecto a este tipo de calificativos, de los que podemos sacar algo más que justificaciones, sátiras y simulacros que soslayan la gravedad y las profundas raíces de estas formas de violencia.

.....



Vista de exhibición. En primer plano, sobre el escritorio, documentación fotográfica de campañas políticas en México durante el año electoral 2012. Sobre el tablero, ediciones originales del archivo de la Escuela Popular Mártires del 68.

Al fondo, proceso de recopilación de documentación referente a la historia de la gráfica. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.

AZO

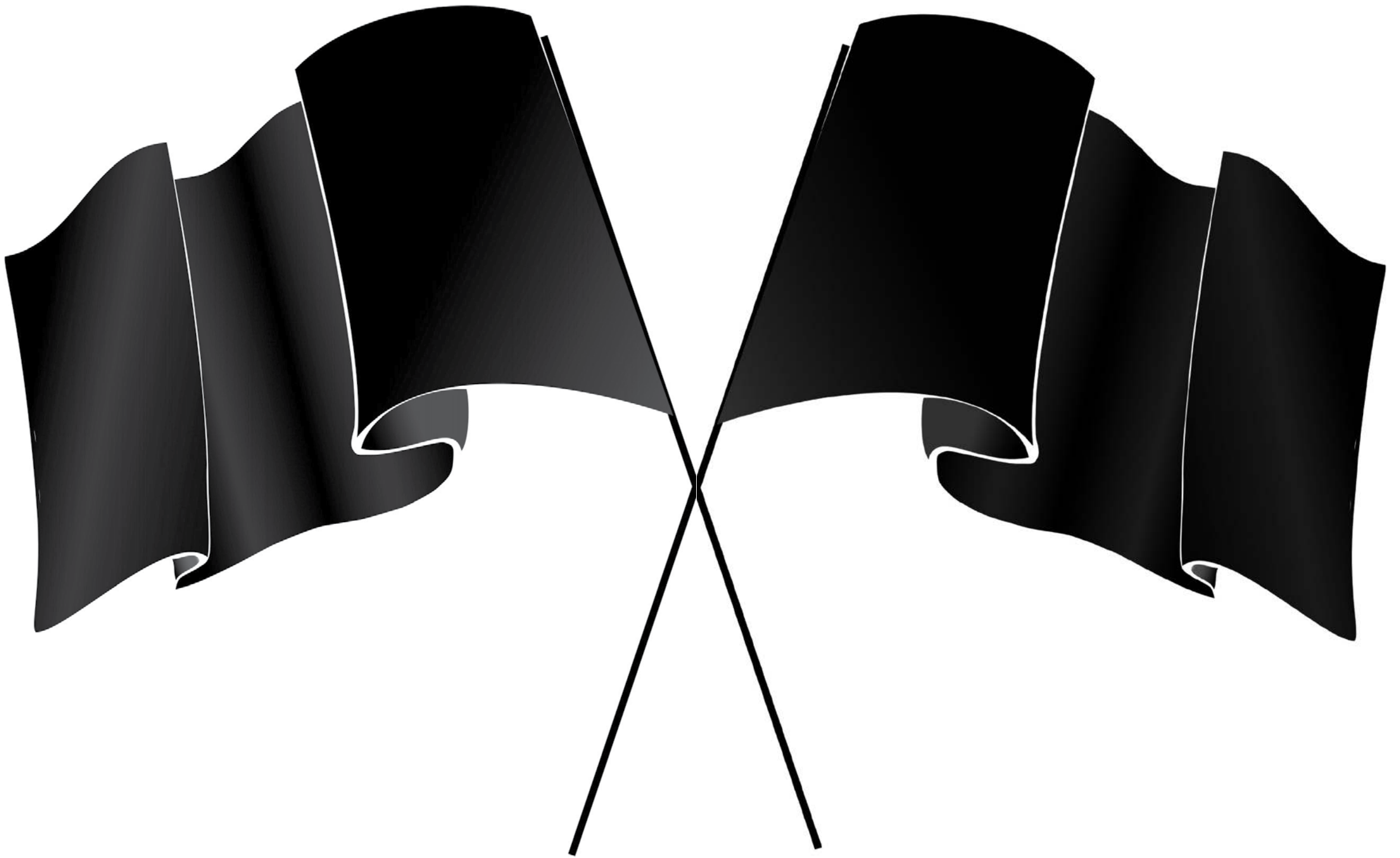




Fernando Escobar Neira en colaboración con Vanessa Negret, Daniel Castellanos y María Fernanda Ariza, *Llegaron los carteles*, Impresión offset. México, 2013.



Registro de irrupción pública. Centro de Oaxaca de Juárez, México.



Fernando Escobar Neira en colaboración con Vanessa Negret, Victoria Jaramillo y Yorely Valero, *Banderas negras*, Impresión litográfica. Colombia, 2013.

Errar entre equívocos • Nadia Moreno Moya

Es difícil entender una situación “normal”, familiar, en su totalidad: en vez de eso reaccionamos con una serie de respuestas habituales que, aunque son reacciones, en realidad pertenecen a dicha situación. La historia, la teoría política y la sociología pueden ayudarnos a entender que lo “normal” es solo normativo. Por desgracia, estas disciplinas casi siempre se usan para lo contrario: para servir a la tradición formulando preguntas de tal forma que las respuestas sacralicen las normas como absolutos. Toda tradición prohíbe la formulación de ciertas preguntas sobre lo que en verdad te sucedió.¹

1.

*Un séptimo hombre*², el libro de John Berger y Jean Mohr publicado por vez primera en 1975, trata sobre un fenómeno económico y social inédito que emergió tras la Segunda Guerra Mundial: la migración masiva de hombres desde países pobres como Turquía, Portugal y Yugoslavia hacia los países más ricos del continente europeo que, en su momento de apogeo de producción industrial y reconstrucción de las ciudades después de la guerra, necesitaron de mano de obra barata y de carácter temporal.

Berger y Mohr abordan esta problemática a través de una narrativa estructurada en tres capítulos en los que se juxtaponen imágenes y textos de diversa índole. Este libro no es una novela sobre migrantes, tampoco es un ensayo fotográfico. Como en una bitácora de viaje (los capítulos se titulan «Partida», «Trabajo» y «Regreso») reúne fotografías familiares, fotografías documentales, imágenes de instructivos para uso de maquinarias, estadísticas sobre migración, como también poemas y micro-relatos basados en la experiencia de los migrantes. En mi opinión, *Un séptimo hombre* es más una constelación de imágenes y de textos provenientes de distintos *locus*

1 John Berger y Jean Mohr, *Un séptimo hombre*, México D.F., Sur+ Ediciones, 2011, p. 114. En adelante, las citas del libro corresponden a esta edición.

2 El título del libro original es *A seventh man: migrant workers in Europe*. El libro fue escrito entre 1973 y 1974, es decir, en el período de la “crisis del petróleo”, época que marcó un notable descenso de la mano de obra migrante en Europa. Con todo, la migración de trabajadores no cesó. Por el contrario, ratificó lo que Berger comenta en la introducción del libro: “Sin embargo, que Europa continúe dependiendo de millones de trabajadores migrantes, incluso en tal crisis, nos muestra que el sistema económico ya no puede existir sin la mano de obra migrante”, p. 22.

de enunciación (de las ciencias sociales, del trabajo documental periodístico, de la narración literaria, de las experiencias y fotografías compartidas por los propios migrantes), en el que sus autores dejan en evidencia el montaje de distintas narrativas y registros visuales.

Para la fecha en la que se publica este libro, el fenómeno migratorio ya había sido motivo de análisis de las ciencias sociales. Sin embargo, siguiendo el apartado citado al inicio de este texto, para Berger y Mohr estos discursos no podían explicar lo que “en verdad les sucedía” a los migrantes: desde finales del siglo XIX y hasta principios de la década del sesenta del siglo XX, el ideario de la modernización dominó en el espacio disciplinario de la sociología, la economía y la historia para explicar la migración humana; sustentaba que el desplazamiento masivo de personas desde el campo hacia la ciudad era una condición necesaria para que una nación lograra el camino hacia el progreso, asimismo, para garantizar el tránsito de las sociedades tradicionales a los modos de vida de la sociedad moderna.³

Como es bien sabido, dicho modelo analítico fue de gran auge en los años sesentas, década marcada por el discurso del desarrollo y por teorías políticas y económicas que asentaron conceptos como “primer” y “tercer mundo” en el hablar cotidiano. A contrapelo de este modelo y a principios de los años setentas, los analistas de la teoría de la dependencia recalcaron la existencia de unas condiciones estructurales que presionaban la migración masiva a partir de una división mundial del trabajo en la que los países ricos explotaban los recursos y la mano de obra proveniente de países pobres.

Un séptimo hombre es hasta cierto punto una materialización de esta última perspectiva de análisis. No obstante, la teoría de la dependencia no deja de ser un ‘modelo’ y, en este sentido, no explica cómo la explotación pasa por los cuerpos de los migrantes. Aunque se trate de una teoría que reubica los argumentos del marxismo en una trama geopolítica poscolonial, no permite explicar en términos de experiencia vivida las formaciones materiales de

3 Cfr. Joan Lacomba, “Teorías y prácticas de la inmigración. De los modelos explicativos a los relatos y proyectos migratorios”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, No. 94, 1 de agosto de 2001, www.ub.edu/geocrit/sn-94-3.htm, consultado el 2 de junio de 2013.

dicha explotación. En cambio, a través de *Un séptimo hombre*, Berger y Mohr se dan a la tarea de construir narrativas de los momentos y los espacios en los cuales los migrantes muestran algún atisbo de proceso de *subjetivación*: cuando van al club de griegos, cuando cantan alguna vieja y tradicional canción en sus diminutas habitaciones, cuando la decoran... Cuando son mortales, diría Berger:

Para la economía del país metropolitano, los trabajadores migrantes son inmortales: inmortales porque son eternamente intercambiables. No nacen: no hay que criarlos: no envejecen: no se cansan: no se mueren. Tienen una sola función: trabajar. Las demás funciones de sus vidas son responsabilidad del país de donde vienen.⁴

2.

El concepto “arte relacional” suele aparecer en distintos contextos como la etiqueta por excelencia para nombrar todas aquellas prácticas artísticas contemporáneas basadas en procesos en los que no hay espectadores sino participantes; en las que tienen lugar co-producciones entre los artistas y la comunidad; en las que el artista funge más como mediador o activador de producciones sociales que como productor de objetos... Dicho en otras palabras, el concepto “arte relacional” ha servido como lugar seguro para mitigar la incertidumbre que cierto tipo de prácticas despiertan en el orden de la designación.

Este extraño concepto, que fue cobrando forma de la mano de la amplia recepción en el mundo hispanohablante del famoso libro *Estética relacional*⁵ de Nicolás Bourriaud, y de otras tantas categorías que se han puesto en diálogo o en franca diferencia, tales como “arte político”, “arte activista” y “arte comunitario”, comienza a vaciar de sentido tanto a la categoría Arte como al adjetivo que le acompaña. Me pregunto ¿el problema ha sido de Bourriaud o de las lecturas que se han hecho posteriormente a su libro?

Recordemos uno de los proyectos que el mismo Bourriaud analiza en su libro para revisar sus argumentos: desde 1990, el artista Rirkrit Tiravanija ha

4 Berger y Mohr, p. 78.

5 Publicado originalmente en francés en 1998. La primera edición en castellano se hizo en 2006.

realizado en bienales, museos y prestigiosas galerías de arte contemporáneo el proyecto *Phad Thai*, que consiste en preparar y servir comida tailandesa al público visitante de estos lugares de exhibición. La comida se sirve de manera informal o bien, usando mesas para ello. El artista prepara la comida con apoyo de varias personas y todo sucede durante un lapso suficiente de tiempo para conversar con los participantes.

Al decir de Bourriaud, estos proyectos parecen recordarnos que es más urgente y necesario “inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores”⁶. Esta frase no solo enfatiza la primacía que tienen las relaciones sociales como aquello que le da forma y sentido a las prácticas artísticas, sino que el horizonte de significación de tales prácticas es la restitución o invención de relaciones intersubjetivas. Dicho en otras palabras, la producción de lo político en estas prácticas no emerge con la articulación de tácticas para la transformación social, menos en la búsqueda de un mejor porvenir, sino, más bien, en una vida posible en lo común con nuestros cuerpos, aquí y ahora.

Bourriaud ha recibido críticas asiduas respecto a la noción de estética relacional, en tanto que sus argumentos explican más el sentido de ciertos gestos al interior de museos y galerías; pero esto poco o nada tiene que ver con la activación de relaciones insospechadas en el ámbito de lo social. Visto así, la estética relacional se reduciría a hacer de la trama social y de las relaciones intersubjetivas algo semejante a un objeto encontrado (*objet trouvé*) que se circunscribe a la institución museal.

Visto desde una perspectiva menos restringida, la estética relacional sería una forma de crítica institucional que apunta a desajustar la formación hegemónica de la experiencia de visita al museo, es decir, la del sujeto ilustrado que se dedica a la contemplación individuada de obras de arte. Llevando al límite los argumentos del autor francés podemos encontrar una idea más potente que hace eco al pensamiento de Guattari: que la insurrección hay que hacerla desde la micro-física del poder, allí donde todo lo cotidiano, toda relación entre personas, ha sido formada mediante la subjetividad *capitalística*.

6 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 51.

3.

Bitácoras de un equívoco no fue un proyecto curatorial o artístico pensado para dos espacios de exposición (El Parqueadero en Bogotá y Estación Cero Lab en Oaxaca) sino un conjunto de proyectos/trayectos artísticos que adquirirían sedimentación en distintas materialidades, entre ellas, los espacios de exposición. Nada más acertado que el nombre de los dos lugares para estos proyectos que, vistos a través de la alegoría de la bitácora como memoria del errar, hicieron paradas en estaciones y estacionamientos.⁷

Cada uno de los proyectos tenía una forma de accionar muy específica, de tal suerte que analizar el proyecto *Bitácoras* como un conjunto resulta una tarea difícil. Las tácticas de materialización involucraron: intervenciones para espacios específicos y/o espacios públicos, intervención y producción de archivos, trabajos de creación colectiva o dialógica y factura e inscripción artística de objetos provenientes de otros campos económicos, entre otras tácticas. Pensar en *Bitácoras* solo en sus momentos de escenificación por la vía de la exhibición es limitante, pues lo que allí se veía era cierta imposibilidad de exponer las prácticas artísticas como errar; no por que a estas prácticas les falte sentido (significación) o porque vayan por el camino equivocado, sino porque no plantean procesos con una única dirección. La *errancia*, lo que deja en evidencia, es que hay múltiples posibilidades.

Esta condición de imposibilidad de escenificar la *errancia*, así como de entender que los intercambios sociales involucran complejas relaciones de poder, es lo que hace que un proyecto como *Bitácoras* suceda en un horizonte político y estético muy distinto al de la estética relacional. Ésta prioriza la escenificación del desmontaje de las relaciones causales artista-obra-espectador, se concentra en las interacciones sociales como producciones de lugares comunes y de espacios para habitar, pero sobre el supuesto de que todos sus interactuantes son sujetos ilustrados, individuados, con códigos sociales comunes. Hasta cierto punto, Bourriaud habla desde su propia experiencia como ciudadano francés, supone que tanto artistas

7 En Colombia, un parqueadero es un estacionamiento para coches. El Parqueadero es un espacio para proyectos artísticos que se encuentra al interior del Museo de Arte del Banco de la República. Originalmente, el espacio había sido diseñado para funcionar como parqueadero.

e interactuantes son ciudadanos del mundo, cuerpos que por igual han padecido el lastre del recorte del individuo sobre lo social.

En cambio, *Bitácoras* se desplegó en territorios y espacios donde hay ciudadanos de segundo y tercer nivel, donde los cuerpos materializan las ficciones fallidas de los estados-nación ¿Cómo se puede pensar en articulaciones desde la práctica artística contemporánea y el ámbito de lo social cuando sus interactuantes ocupan lugares tan asimétricos en la trama económica y simbólica? La puesta en escena del proyecto en El Parqueadero nos da algunas pistas: consistió en la instalación de ocho mesas (una para cada artista) en torno a las cuales se realizaban actividades o sobre las cuales se podían ver avances de cada uno de los proyectos. El gesto de colocar un escritorio para cada artista sugería que el lugar iba a ser usado, durante el tiempo que duraba la muestra, más como espacio de trabajo que de exhibición de objetos.

Sin embargo, casi ninguna de las propuestas artísticas se articulaba desde el acto de trabajar en el escritorio; la mayoría de los procesos artísticos sucedían sincrónicamente fuera de la sala y, si bien había sucesos al interior de El Parqueadero (como por ejemplo, la realización de un pago), el objetivo último no era producir una cotidianidad entre artistas y visitantes, no era volverlo una casa, tampoco una oficina. El aspecto y el tono del proyecto era más cercano al de la toma de un lugar desafectado para convertirlo en centro de operaciones semi-históricas, semi-etnográficas, semi-científicas y semi-estadísticas. Sin modelo preestablecido, sin puntos de partida y llegada claros; los proyectos sucedían y se sedimentaban a través de su propio accionar en aquel lugar.

Con esta escenificación, la crítica institucional a la que apuntaba *Bitácoras* no era tanto sobre la estructuras de poder del museo y el arte, sobre lo que éste incluye/excluye como experiencia estética, sino sobre la ficción de saber-poder que establece el arte con la producción social. De allí que el aspecto “semi” de estas propuestas tenía una potencia positiva: evidenciar la práctica artística como un no-sistema de pensamiento que, cuando se articula con el campo social, no despliega una representación de este último, sino una constelación.

La articulación con lo social no sucede cuando el artista sustituye su posición por asumir el rol de historiador, de sociólogo o de antropólogo; sino cuando deja asomar, en los residuos de las complejas relaciones económicas y simbólicas (entre ellas, las del arte), la asimetría de las relaciones y las materialidades de la explotación; aquello que, como decían Berger y Mohr treinta y ocho años atrás en *Un séptimo hombre*, las disciplinas de las ciencias sociales parece que no pueden contar.

.....

Referencias:

- Berger John y Mohr Jean. 2011. *Un séptimo hombre*. México D.F: Sur+ Ediciones.
- Bourriaud Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lacomba Joan. 2001. “Teorías y prácticas de la inmigración. De los modelos explicativos a los relatos y proyectos migratorios”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, No. 94, 1 de agosto, www.ub.edu/geocrit/sn-94-3.htm

Equipo BdUE

Artistas

Fernando Caridi Vergara, Fernando Escobar Neira, Óscar Farfán*, Catalina Holguín, Andrés Jurado, Arturo Marruenda **, Eloísa Mora Ojeda, Laura Valencia Lozada

Intervención curatorial

Julio García Murillo

Diseño editorial e identidad gráfica

Juanpablo Avendaño Ávila

Asistencia de producción

Carlos Romero

Asistencia administrativa

Juliana Jiménez

El Parquadero. Museo de Arte del Banco de la República y Fundación Gilberto Alzate Avendaño Bogotá, Colombia

Coordinación de producción

Pao Martina

Producción y colaboradores *Bienvenidos, conquistadores interplanetarios y del espacio sideral*

Proyecto Centro, Luis Cermeño, Andrés Felipe Escovar, María Camila Iannini.

Producción y colaboradores *Secure Fence Act*

Emiliano Altuna, Gabriela Espinoza, Catalina Higuera, Diego Enrique Ozorno, David Pablos, Carlos F. Rossini, Juan Manuel Sepúlveda, Hatuey Viveros

Producción y colaboradores *Mediciones al vacío*

Clemencia Correa, Olga Luz Cifuentes, Claudia Girón, David Gutiérrez y Andrés Jurado.

Taller: Eugenia Castro Bueno, Blanca Díaz, Paulina Mahecha y Sandra Milena González (MOVICE), Lucero Carmona y Carmenza Gómez (Madres de Soacha), Claudia Girón (Fundación Manuel Cepeda), Ingrid Morris (Contravía), Angélica María Nieto (Grupo M de Memoria), David Ramos (Vínculos), María Victoria Robayo (Mujeres del Río) y Helena Santos Elorriaga (Fundación Laudes Infantis).

Producción y colaboradores *La crisis de la humanidad se reduce a la crisis de la dirección revolucionaria.*

Pao Martina, Fernando Caridi, José Alberto Fonseca Ornelas, Miguel Ángel Ibarra, Víctor Muñoz, Wilibaldo Martínez, Sindicato Mexicano de Electricistas - Nuevo Necaxa

Producción y colaboradores *Organización de los Estados Americanos*

Catalina Higuera, Pao Martina, Proyecto Negro (Yadira García, Javier Mármol, Diego Castelán)

Producción y colaboradores *Operación Pantomima*

Gabriela Espinoza, Pao Martina, Gustavo Ferragán, Nadia Moreno

Producción y colaboradores *Acervo gráfico popular de la protesta social durante el largo año de Hidalgo*

Vanessa Negret, Daniel Castellanos, Victoria Jaramillo y Yorely Valero

Colaboradores e invitados de intervención curatorial

Scott Schaffer, Liz Donato

* Miembro del Sistema Nacional de Creadores 2011-13 FONCA

** Becario FONCA-CONACYT

Estación Cero Lab, Museo de los Pintores Oaxaqueños, Museo Estatal de Arte Popular de Oaxaca Oaxaca de Juárez, México

Artistas invitados

Daniel Llermaly, Víctor Jaque, Carlomagno Pedro Ramírez, Colectivo Zoociedad, Independiente Banda de Pueblo Nuevo, Kegels for Hegel, Luis Lazo Mendoza, Fucking Dogs

Catering

Doña Toñita

Producción *Bienvenidos, conquistadores interplanetarios y del espacio sideral*

Carolina Iannini, Carlos Romero, Marcela Flores y Juanpablo Avendaño

Producción y colaboradores *Secure Fence Act*

Catalina Holguín, Bárbara Santos, Félix García, Paulo Arturo Bustamante Cruz, Carlos Romero, Margarito Sarmiento, José Alberto Hernández

Producción y colaboradores *La crisis de la humanidad se reduce a la crisis de la dirección revolucionaria.*

CNTE - Sección XXII Oaxaca, Víctor Muñoz, Uriel Rodríguez

Producción y colaboradores *Made in / Made by / Made for*

Luis Lazo Mendoza, Marisela Sánchez López, Mara Rolón Cruz, Ruth Pedro, Ros, Clara Stephany Escamilla, Carlos, Antek, Urbe Street, Amoroso, Abraham Figueroa, Karen Carrillo Silva, Sadie, Paloma Casantes, Diseños Mosk

Producción y colaboradores *Mediciones al vacío*

Ana María García, Edgardo Leonel García García, Gabriela Linares, Cesilia Roja y Emmanuel Santos "CER". Taller: Colectivo Zoociedad: Francisco Altamirano, Edgar Omar Arango Martínez "Mexa" y José Manuel Cruz Ventura "Dreka". Estación Cero Lab: Itzmalli Coca (MAMAZ), Carlos Eduardo Escamilla, Clara Stephany Escamilla, Daniel Gómez Bautista, Leodán Gómez Bautista, Emmanuel Santos "Cer" y Javier Santos "Smeck" (ECLab) y Manuel Vázquez Escobar (RHU). UNITIERRA: Juan Carlos Alvarado Escudero (Naxo Kijña y REC Crew), Loïc Beslay y Cesilia Roja (El Rebozo), Quetzalli Cruz Carrillo (Bordando Sueños), Hutzin González Pérez, María Esther León Padilla, Areli Sadai Nolasco Legaspi, Diana Elena Noltenius de Anda, Adriana Requena y Beltrán Pérez Márquez (Ejército Comunicacional de Liberación), Jahir Antonio Rojas Hernández, Linsey Shilleh y Elvia Velasco Velasco. UNOSJO: Niels Barneyer, Silvia Gomes López, Karina Y. Hernández, Zaira A. Hipólito López, Gabriela Linares, Alma Rosaura López, Prócoro Pascual López, Olympia I. Pérez Manzano, Claudia López Hernández, Berenice Miguel Santiago y Nizaguié Vásquez Cerero

Producción y colaboradores *Organización de los Estados Americanos*

Javier Santos, Emmanuel Santos, Daniel Llermaly, Víctor Jaque, Canal Barrial 3, Aranzazu Pola

Producción y colaboradores *Operación Pantomima*

Carlomagno Pedro Martínez, Demetrio García Aguilar, Matus "M47U5", Arturo Marruenda, Los Mineros del Progreso, Daniel Llermaly, Fernando Caridi, Aranzazu Pola, "El Nebu", Luis Enrique Hampshire, Guillermo Fricke

Producción *Acervo gráfico popular de la protesta social durante el largo año de Hidalgo*

Vanessa Negret, Daniel Castellanos y María Fernanda Ariza

Créditos institucionales**EL PARQUEADERO**

Espacio de proyectos del Museo de Arte del Banco de la República y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Del 21 de febrero al 30 de marzo de 2013

Calle 11 # 4-21, Bogotá, Colombia

Coordinador de sala

Luis Fernando Ramírez Celis

ESTACIÓN CERO LAB

Del 22 de julio al 31 de agosto de 2013

Independencia 103, Col. Pueblo Nuevo, Oaxaca

Dirección y coordinación

Emmanuel Santos “Cer” y Javier Santos “Smek”

MUSEO DE LOS PINTORES OAXAQUEÑOS

21 de agosto de 2013

Independencia 607, Centro Histórico, Oaxaca

Director

Luis Hampshire

Curador

Guillermo Fricke

MUSEO ESTATAL DE ARTE POPULAR DE OAXACA

Independencia s/n, San Bartolo Coyotepec, Oaxaca

Director

Carlomagno Pedro Ramírez

CASA DEL TIEMPO - UAM

23 de enero - 1° de marzo de 2014

Pedro Antonio de Los Santos 84, Col. San Miguel Chapultepec. México, D. F.

Dirección

Víctor Muñoz Vega

Jefa del departamento de Artes Visuales

Adriana Uribe



EL PARQUEADERO

**Créditos del catálogo**

Edición

Eloísa Mora Ojeda

Consejo editorial

Juanpablo Avendaño Avila, Catalina Holguín, Julio García Murillo, Arturo Maruenda, Eloísa Mora Ojeda

Textos

Fernando Escobar Neira, Julio García Murillo, Arturo Marruenda, Oscar Farfán, Eloísa Mora Ojeda, Nadia

Moreno Moya

Diseño y cuidado editorial

Juanpablo Avendaño Avila

Asistencia de diseño

Daniel Alarcón

Corrección de estilo

Ernesto Calderón Cervantes

Diseño de menú del DVD

Eloísa Mora Ojeda

Fotografías

Arturo Marruenda – pp. 62, 64-65

Catalina Holguín – pp. 22-27, 32-35, 38, 40, 44-51, 56-57, 61, 68-77, 89, 122, 123, 134, 146-147, 178-179

Juanpablo Avendaño – pp. 2-3, 16, 19, 29, 30-31, 56-57, 66-67, 82-83, 122, 123, 130-131, 132, 152-153

Estación Cero Lab – pp. 4-5, 29, 78-79, 102-103, 110-111

Andrés Jurado – pp. 54, 60-61

Eloísa Mora Ojeda – pp. 62, 138-139, 142-143, 144-145

Carolina Ianini – p. 63

Rafael Medina Niño – pp. 104-105

Fernando Caridi – pp. 122, 123, 124-125, 126-127

Archivo M33 Altos – pp. 121, 128-129

Daniel Castellanos – pp. 156-157

Colectivo Zoociedad – pp. 160-161

Supervisión técnica e impresión

Guillermo Medina

Referencia de imágenes

- 1 Bitácora de trabajo de Fernando Escobar Neira. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.
- 2-3 Vista de exhibición. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.
- 4-5 En primer plano, Andrés Jurado y Arturo Marruenda, al fondo, Eloísa Mora Ojeda, trabajando en las instalaciones de EC Lab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.
- 14-17 Vista de exhibición. Invitaciones-postales de difusión. EC Lab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.
- 19 Plano museográfico. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.
- 20-21 Vista de exhibición. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.
- 22-23 Vista de exhibición. Mesa de trabajo del proyecto *Organización de los Estados Americanos* de Fernando Caridi Vergara. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.
- 24-25 Vista de exhibición. En primer plano, mesa de trabajo del proyecto *Operación Pantomima* de Eloísa Mora Ojeda; en segundo plano, *La crisis de la humanidad se reduce a la crisis de la dirección revolucionaria. Nuevo Necaxa, meses no. 20-41 en curso*. El Parqueadero, Bogotá, Colombia.
- 29 Independiente Banda de Pueblo Nuevo en el 'festival' *Por mi raza hablará el equívoco*, 24 de agosto de 2013. EC Lab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.
- 28-29 Vista exterior de EC Lab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.
- 30-31 Conferencia de prensa. 21 de agosto de 2013. Museo de los Pintores Oaxaqueños, Centro Histórico, Oaxaca, México.
- 32-33 Vista de exhibición. EC Lab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.
- 174-175 Vista de exhibición. EC Lab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.
- 178-179 En primer plano, estuche de instrumento y sombrero de *Los Mineros del Progreso*, en segundo plano, publicación *Solidaridad*. Durante la conferencia de prensa, 21 de agosto de 2013. Museo de los Pintores Oaxaqueños, Centro Histórico, Oaxaca, México.

Agradecemos a todos los humanos, otros mamíferos, insectos e instituciones que hicieron posible este proyecto:

Carlos Aranda Márquez, María Fernanda Ariza, Ángel Benavides, Paulo Arturo Bustamante Cruz, Luis Canseco, Óscar David Canseco Soto, Luis Carmona Bear, Karen Carrillo, Andrés Casallas, Caribe, Diego Castelan, Daniel Castellanos, Jeison Castillo, Olga Luz Cifuentes, Clemencia Correa, Doña Toñita, César Flores, Marcela Flores, Guillermo Fricke, Ana María García, Edgardo Leonel García García, Félix García, Yadira García, Daniel Garza Usabiaga, Daniela Gonzáles, Katia González, Ekaterina Guarín, David Gutiérrez, Luis Hampshire, José Alberto Hernández, Catalina Higuera, María Elisa Holguín, Carlos Hoyos Bucheli, Camila Iannini, Carolina Iannini, Jorge Jaramillo Jaramillo, Victoria Jaramillo, Carla Lamoyi, Luis Lazo Mendoza, Gabriela Linares, Sarah Luna, Matus, Gabriela Macedo, Javier Mármol, Paola Martina, Moro Maxwell, Catalina Merino, Cecilia Mingüer, Nadia Moreno Moya, Luz María Murillo, Paulina Naser, Vanessa Negret, Juan Orozco, Aranzazu Pola, Gabriela Ramírez, Luis Fernando Ramírez Celis, David Ramos, Cecilia Roja, Carlos Romero, Germán Rostán, Alexis Salas, Bárbara Santos, Emmanuel Santos "Cer", Javier Santos "Smek", Margarito Sarmiento, Marisela Sánchez López, Scott Schaffer, Laura Snyder, María Tabares, Erik Tlaseca, Regina Tattersfield, Luisa Ungar, Azael Valderrama, Yorely Valero, Ximena Vargas, Arlen Vásquez.

Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Amigos del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, La Curtiduría, Radio Universidad, MapaTeatro, Proyecto Ambulante, Proyecto Negro, M33.



solidaridad solidar solidarid solidario solidaridad

MUELGA NACIONAL CONTRA EL GOBIERNO ASESINO!

Bitácoras de un equívoco, catálogo de la exposición con el mismo nombre, consta de una edición de 500 ejemplares con un DVD incluido, impreso en papel Cultural de 90 grs. y Kimberly Classic de 210 grs. en portada.

En su composición se usaron los tipos Adobe Caslon Pro,
Gloucester MT Extra Condensed y Traján Pro.

Se terminó de imprimir en enero de 2014, en los talleres Gráfico 21,
Segovia 23, Colonia Álamos, Ciudad de México.



Parte del equipo, colaboradores y artistas invitados a *Bitácoras de un equívoco*, EC Lab, Pueblo Nuevo, Oaxaca, México.



**POR MI
RAZA
HABLARÁ
EL EQVÍVOCO**