

- 1** **INTRODUCCIÓN**
- 2** **SOBRE: “DE NUEVO”**
Manuel Ángel & Carolina Rito
- 12** **PÁG. 1 X 5**
Sebastián Cruz
- 17** **NADA OPERA COMO FUE DISEÑADO PARA FUNCIONAR**
Mariana Murcia
- 20** **METAFORMA**
Mónica Zamudio
- 24** **UTOPIA DE TOMÁS MORO Y NO PIENSES EN UN ELEFANTE DE GEORGE LACKOFF. DISCURSO DE ÁNDRES PASTRANA Y VARIAS CARICATURAS**
David Escobar
- 32** **LA LEY CERO**
Gabriel Mejía
- 38** **REFLEXIÓN SOBRE LA ENSEÑANZA DEL ARTE EN MEDELLÍN**
Juan Sebastián Moreno
- 46** **CORTA ANOTACIÓN SOBRE: INVASIÓN, RESISTENCIA Y PLURALISMO**
Laura Trujillo
- 48** **CONSTITUCIÓN / INSTITUCIÓN / FORMACIÓN**
Santiago Pinyol
- 50** **SERES INVERTEBRADOS EN UN ENTORNO DESVERTEBRADO**
Loreto Alonso
- 56** **CONFERENCIA DE CARLOS “LA SOMBRA” TORRES MELÉNDEZ. ESCUELA DE DERECHO**
Beta Local
- 76** **ALGARABÍA EN LA ESCUELA DE LOS LOROS**
Danilo Volpato
- 86** **PROM**
Adrián Gaitán
- 88** **PRÓLOGO FINAL**
Wallace Masuko
- 94** **BIBLIOGRAFÍA**
- 95** **AGRADECEMOS**
- 96** **LICENCIAS ☺☺**

ESPACIO COMO FORMACIÓN

¿CÓMO SE PUEDE LLEGAR A ENTENDER Y ENUNCIAR EL GENERAR UN ESPACIO AUTÓNOMO COMO UN PROCESO Y, EVENTUALMENTE, COMO UN PROYECTO DE FORMACIÓN? ¿QUÉ HACE POSIBLE ESA INTERPRETACIÓN? LLEGAR A ESTE ENTENDIMIENTO ES EL PROCESO MISMO DE HABER OCUPADO UN EDIFICIO CON ESTUDIOS, TALLERES Y OFICINAS DE ARTISTAS. EL HABER ADECUADO UN LOCAL COMERCIAL COMO SALA DE EXPOSICIÓN COMO CONSECUENCIA DE UN GRUPO DE ESTUDIO. EL HABER GENERADO UNA IMAGEN DE INSTITUCIÓN CON SU PROCESO DE BRANDING, DIFERENTES PIEZAS GRÁFICAS Y SLOGAN. FINALMENTE DE LAS RAZONES QUE LLEVARON A SU CIERRE Y LA LECCIÓN FINAL DE ENTENDER QUE NO TENER LUGAR NO SIGNIFICA NO TENER ESPACIO.

ES UNA HISTORIA DE INSTITUCIONALIZACIÓN, PASANDO POR SU NEGACIÓN Y FINALMENTE SU ACEPTACIÓN. Y EN ESTE PROCESO QUIZÁ, COMO DICE HITO STEYERL, NOS DIMOS CUENTA QUE SABÍAMOS MÁS DE INVESTIGACIÓN DE LO QUE PENSÁBAMOS, Y ESE PROCESO HABÍA SIDO TAMBIÉN UNO DE PSEUDO INVESTIGACIÓN, NO SOLO SOBRE PRÁCTICAS INSTITUYENTES, PERO TAMBIÉN SOBRE PROCESOS Y METODOLOGÍAS DE TRABAJO, MEDIACIÓN, AUTODEFINICIÓN Y CRITICALIDAD. UN PROCESO QUE FINALMENTE EVIDENCIA UNA FORMA ALTERNATIVA DE HACER, DE INSTITUIR, DE RELACIONARSE Y EN EL FONDO UNA INTELIGENCIA, UNA SENSIBILIDAD.

LA ESCUELA PARTIÓ POR UN LADO DEL DESEO DE ENSAMBLAR FORMATOS CURATORIALES Y POR OTRO, DE LA INTENCIÓN DE PRODUCIR UN PROCESO QUE PERMITIERA ARTICULAR DIFERENTES PROBLEMÁTICAS —URGENTES, CIRCUNSTANCIALES, CONTINGENTES— FRENTE A LOS NUEVOS PROCESOS ARTÍSTICOS ‘INDEPENDIENTES’ O ‘AUTÓNOMOS’ QUE EMERGIERON EN BOGOTÁ EN LOS ÚLTIMOS CUATRO AÑOS. LA ESCUELA VOLUMEN BETA FUE UN PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN PRELIMINAR; UN BORRADOR PARA UN PROYECTO CUYA FINALIDAD NO FUE PREVISIBLE; UN MODO ‘BETA’, PREVIO A LA CONSTRUCCIÓN DE OTRA VERSIÓN; EVENTOS QUE NO FUERON ARTICULADOS BAJO UNA PREMISA DE ‘EFECTIVIDAD’.

EL VOLUMEN BETA PRESENTÓ UNA SERIE DE PUESTAS EN ESCENA: UN GRUPO DE ESTUDIO, UNA SERIE DE PROYECCIONES, CONVERSACIONES, UN ARCHIVO EN LÍNEA Y ESTA PUBLICACIÓN. EN PARTE UN FORMATO CURATORIAL Y EN PARTE UN PSEUDO-PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN, LA ESCUELA DE GARAJE VOLUMEN BETA FUE UN ESQUEMA ‘PREVIO’ Y ‘PREPARATORIO’ QUE EXPLORÓ DIFERENTES PRÁCTICAS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE ESCENARIOS DISCURSIVOS. PLANTEADA ÚNICAMENTE COMO UNA AGREGACIÓN DE EVENTOS PARALELOS A UNA ESTRUCTURA AUSENTE (O BAJO LA PREMISA DE LA EVACUACIÓN DE LA ESTRUCTURA), EL FORMATO ENFATIZÓ UNA CONSTRUCCIÓN Y CONSISTENCIA EXTRA-CURRICULAR: EXTRA DENOTANDO EL ESPACIO PERIFÉRICO—EL ‘FUERA DE’ UN CURRÍCULO DETERMINADO. PARA UTILIZAR ANALOGÍAS DESCARTABLES: ESTRUCTURAS NO FUNDACIONALES, UNA IMPROVISACIÓN SIN GUIÓN Y UNA SERIE DE EVENTOS QUE ORBITARON EN DISTINTAS TRAYECTORIAS Y EVADIERON UN CAMPO GRAVITACIONAL UNITARIO.

Sobre “de nuevo”. Empezar “de nuevo”. Quiero aquí saber dónde empezar y cuál es el “de nuevo”. En particular porque es confusa la expresión –en términos de un evento original–. El momento en el que leo la expresión, “de nuevo”, me refiero a algo que viene después, a algo que se dice otra vez, que no tiene una relación original o novedosa. Es decir, se dice “de nuevo” para referir a algo que no es en sí el evento original, a algo que no es en principio nuevo. O que quizá es nuevo justo porque no lo es. La expresión termina siendo eco de algo que ocurrió anteriormente. Necesita de la palabra ‘nuevo’ para estar ahí –funcionando– para referir un evento, a la copia de un evento, a algo más que no sea un original...

again / de nuevo / outra vez
reading / releer / ler
stereophony / estereofonía / estereofonia
recirculate / recircular / repassar
language / lenguaje / linguagem
return, feedback / retorno / feedback
recuperation / recuperación / recuperação
remember / recordar / lembrar
restore / restaurar / restaurar
reenact(ment) / reactuar / recriar
representation / representación / representação
translation / traducción / tradução
redo / rehacer / refazer
rehearse, essay / intentar, ensayar / ensaiar
prefix / re- / des-
overload / sobrecarga / exaustão

are ceaselessly added to the interior of the phrase in an attempt to break open the surface of words completely, as in the poem *What Is the Word*:

folly seeing all this—
 this—
 what is the word—
 this this—
 this this here—
 all this this here—
 folly given all this—
 seeing—
 folly seeing all this this here—
 for to—
 what is the word—
 see—
 glimpse—
 seem to glimpse—
 need to seem to glimpse—
 folly for to need to seem to glimpse—
 what—

And sometimes the phrase is riddled with dots or dashes (*traits*) in order to ceaselessly reduce the surface of words, as in the piece *Worst-word Ho*:

Less best. No. Naught best. Best worse. No. Not best worse. Naught not best worse. Less best worse. No. Least. Least best worse. Least never to be naught. Never to naught be brought. Never by naught be nulled. Unnullable least. Say that best worst. With leastening words say least best worst.

Blanks
 for when words gone⁹⁰





Interlude: Mute Music

Taken at its word: *mor*, "word," from *mutum*, an emitted sound deprived of sense, the noise produced by forming *mu*.

Mutum facere: to murmur, to mutter—*mutō*, to do *mu*, *mu*, to say *m*.

Not saying a word: just *m* or *mu*, *muttio*, *mutio*, to moo, *mutjami*, *mutjami*.

Muteness, *mutus*, to become mute [*mutū*], disappearance of a phoneme [*mutōsement*]: of the *t* at the end of the word *mor*.

Kindred sound: *mormurō*, *marmarāh*, *murmētī*, *murmelo*, *murmur*.

Falsely kindred root: *mutus*, motion, movement of the lips, emotion.

LISTENING

Mumble, mutter, grumble, *musitare* ["to grumble"; in its transitive form, to keep quiet about a thing], moan, whisper, grouch, grouse.

Between the lips, *mulla*, passage of the lips, *Mund*, *Maul*, mouth, mug [*gueule*].

Word for word, *mühen*, to form *muß*, *meuh*, *moo*.

Mund, mouth—*mucken*, *mokken*, mockery, *moquer*.

Münden, open up, lead to, pour out.

Muß, to close or keep silent, *mußēs*, *mußtikos*, mystery (not to reveal).

Motet: poem or song.

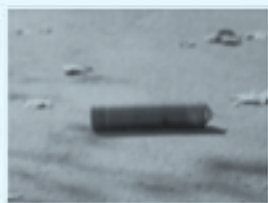
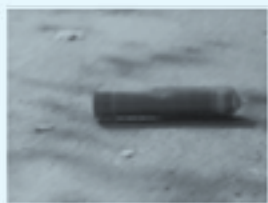
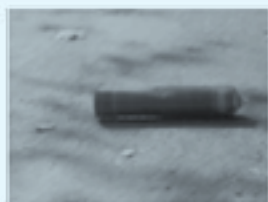
Another kindred sound: *mouche* ["fly"], *muşya*, *muşa*, *musca*, *Mücke*.

Mmmmmmmmm.

In Phoenician Ugarit, *Mot*, god of the harvest, dies on the threshing floor with the wheat, to be reborn at the next harvest. God of grain and of death.

.....

Mmmmmmm continues: repeats its murmuring, mouth closed, not even Om, the holy syllable opening the jewel in the lotus of meditation that empties itself of itself: not even the muted utterance in which Hegel heard the lack of articulation between vowel and consonant, like the defect of a night in which the cows are as black as from a blinding light, similar, yes, to the mooing of cows in the night, similar to the vagueness



DELEUZE, GILLES. 1997. "The Exhausted." en *Essays Critical and Clinical*, 174. Minneapolis: University of Minnesota Press.

KIAROSTAMI, ABBAS. 1991. *Close-Up*.

NANCY, JEAN-LUC. 2007. "Interlude: Mute Music." en *Listening*, 23-24. New York: Fordham University Press.

“...AQUÍ Y AHORA ES NECESARIA LA PARRESÍA COMO UNA DOBLE ESTRATEGIA: COMO INTENTO DE IMPLICACIÓN Y DE PUESTA EN MARCHA EN UN PROCESO DE RÉPLICA ARRIESGADA, Y COMO AUTOCUESTIONAMIENTO. SON NECESARIAS, POR LO TANTO, PRÁCTICAS DE CRÍTICA SOCIAL RADICAL QUE EVITEN CAER, NO OBSTANTE, EN LA DISTANCIA IMAGINARIA ABSOLUTA PARA CON LA INSTITUCIÓN. PRÁCTICAS QUE SEAN TAMBIÉN AUTOCRÍTICAS PERO QUE A PESAR DE ELLO NO SE AFERREN CONVULSIVAMENTE A SU CAUTIVERIO, A SU COMPLICIDAD, A SU CONDICIÓN DE PRISIONERAS EN EL CAMPO DEL ARTE, A SU FIJACIÓN EN Y CON LA INSTITUCIÓN O A SU PROPIO SER INSTITUCIÓN. PRÁCTICAS INSTITUYENTES QUE UNAN LAS VENTAJAS DE LAS DOS “GENERACIONES” DE CRÍTICA INSTITUCIONAL Y QUE POR LO TANTO PONGAN A FUNCIONAR LAS DOS VERSIONES DE LA PARRESÍA, QUE FUERCEN UNA CONEXIÓN ENTRE CRÍTICA SOCIAL, CRÍTICA INSTITUCIONAL Y AUTO-CRÍTICA. ESTA CONEXIÓN SE DARÁ SOBRE TODO EN UN ENCADENAMIENTO DIRECTO E INDIRECTO CON PRÁCTICAS POLÍTICAS Y MOVIMIENTOS SOCIALES, PERO TAMBIÉN AL NO RENUNCIAR A LAS CAPACIDADES Y ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS, SIN RENUNCIAR A RECURSOS Y EFECTOS EN EL CAMPO DEL ARTE. ÉXODO NO QUERRÍA DECIR AQUÍ OCUPAR OTRO PAÍS U OTRO CAMPO, SINO TRAICIONAR LAS REGLAS DEL JUEGO A TRAVÉS DEL ACTO DE LA FUGA, “TRANSFORMAR LAS ARTES DE GOBIERNO”, NO SÓLO EN RELACIÓN A LA INSTITUCIÓN DEL CAMPO DEL ARTE O A LA INSTITUCIÓN ARTE COMO CAMPO DEL ARTE, SINO COMO PARTICIPACIÓN EN LOS PROCESOS INSTITUYENTES Y LAS PRÁCTICAS POLÍTICAS QUE ATRAVIESAN TRANSVERSALMENTE LOS CAMPOS, LAS ESTRUCTURAS, LAS INSTITUCIONES.”

Prácticas instituyentes
Fugarse, instituir, transformar
-Gerald Raunig

Prácticas instituyentes

Fugarse, instituir, transformar

Traducción de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet,
revisada por Joaquín Barriendos

Gerald Raunig

La tesis provisional de nuestro proyecto *transform[1]* (el cual versa sobre el surgimiento de una nueva etapa de la crítica institucional, que aparecería tras una primera fase en la década de los setenta y en una segunda en la de los noventa) está basada más en una necesidad teórica y política –que resulta obvia con tan sólo una mirada a los principios de la crítica institucional– que en un diagnóstico empírico. Las dos líneas de la ya canonizada práctica de crítica institucional, con sus estrategias y métodos condicionados por el contexto, eran al mismo tiempo similares (más similares aún si los situamos dentro de los límites de los cánones de la historia del arte y de la crítica del arte) y diferentes por sus circunstancias políticas y sociales. Son sobre todo estas circunstancias que han cambiado absolutamente desde que Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel Broodthaers (entre otros nombres) empezaron la primera ola de crítica institucional, para saltar inmediatamente a la segunda con proyectos de ramificaciones múltiples, firmados con los mismos nombres, en los últimos años ochenta y durante los noventa. De este modo, la crítica institucional no debería fijarse al ámbito del arte ni a sus reglas cerradas sino que tiene que desarrollarse más ampliamente junto con los cambios sociales, sobre todo encontrando y estableciendo alianzas con otras formas de crítica dentro y fuera del ámbito del arte, tal y como éstas se dan contra las relaciones actuales o a partir de sus procesamientos[2]. Con el trasfondo de tal intercambio transversal de formas de crítica, pero también más allá de la imaginación de espacios libres de institución y de dominio, la crítica institucional debería reformularse como *actitud crítica* y como *prácticas instituyentes*.

Michel Foucault describió en 1978, en un ensayo que lleva como título "Qu'est-ce que la critique?", la expansión y diversificación de la gubernamentalidad en la Europa occidental del siglo XVI. En él sostiene que con la gubernamentalización de todos los ámbitos posibles de la vida, incluso el sí mismo, también se ha desarrollado la crítica, como el arte de no ser gobernado de tal forma. Sin poder entrar aquí en más detalles[3] sobre la continuidad y

las rupturas entre las formas históricas de autodesarrollo de la gubernamentalidad liberal y las actuales formas neoliberales, si que se puede decir, no obstante, que la relación entre el gobierno y el no ser gobernado de tal forma, aún supone hoy una condición para la reflexión sobre la relación contemporánea entre institución y crítica. Foucault afirma que "de esta gubernamentalización, que me parece bastante característica de esas sociedades del Occidente europeo del siglo XVI, no puede ser dissociada, me parece, la cuestión de '¿cómo no ser gobernado?'". Con ello no quiero decir que a la gubernamentalización se habría opuesto, en una especie de cara a cara, la afirmación contraria de "no queremos ser gobernados en absoluto"; sino más bien que, en esta inquietud y búsqueda acerca de la manera de gobernar, se encuentra una cuestión perpetua que sería la de "¿cómo no ser gobernados de esa forma, por ése, en nombre de esos principios, y en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de esa forma, no para eso, no por ellos"[4]. Lo que Foucault indica aquí es el desplazamiento desde una negación fundamental del gobierno hacia una maniobra de elusión que parte del siguiente dualismo: del no ser gobernado en absoluto al no ser gobernado de tal forma, de la lucha fantasmagórica por un gran afuera a una lucha permanente en el plano de immanencia, una lucha que –yo añadiría– no se actualiza (sólo) como crítica fundamental a las instituciones, sino como *proyecto instituyente permanente*.

Prosigue Foucault: "y si damos a este movimiento de la gubernamentalización de la sociedad y de los individuos a la vez la inserción histórica y la amplitud que creo que ha sido la suya, parece que podríamos situar aquí lo que llamaríamos *actitud crítica*. Enfrente y como contrapartida, o más bien como compañero y adversario a la vez de las artes de gobernar, como manera de desconfiar de ellas, de recusarlas, de limitarlas, de encontrarles una justa medida, de transformarlas, de intentar escapar a esas artes de gobernar, o en todo caso, desplazadas"[5]. Estas últimas categorías son las pertinentes, desde mi punto de vista, en lo que concierne a la transformación y el desarrollo de la pregunta por la forma contemporánea de la crítica institucional: transformaciones como vías para "escapar a las artes de gobierno" (líneas de fuga), las cuales, aún cuando ya no permiten soñar con un afuera totalmente distinto, no se pueden entender bajo ningún concepto como desamparadas o individualistas, o escapistas-esotéricas. "Nada más activo que una fuga", como escribieron Gilles Deleuze y Claire Parnet[6], y como lo repite de forma casi literal Paolo Virno: "nada es menos pasivo que una fuga, un exodo"[7].

Si entendemos por "artes de gobierno" una hibridación de gobernar y ser gobernado, de gobierno y autogobierno,

entonces una transformación de esas artes de gobierno no comprendería en un sentido general cualquier tipo de procesos de transformación, ya que las transformaciones son una cualidad esencial del ámbito gubernamental. Se trataría mucho más en este contexto -y en ello se supera uno de los aspectos centrales de la antigua crítica a la institución- de transformaciones específicamente emancipatorias, que a través de su carácter emancipador también adquieren una cualidad travessal, esto es, puedan ser efectivas más allá de la delimitación particular de un ámbito en concreto.

Contra estas transformaciones emancipatorias transversales de los "artes de gobierno" aparece un problema recurrente del discurso del arte: la reducción y el confinamiento de preguntas genéricas en el campo circunscrito del arte. La autodeterminación, la revalorización y la devaluación -también en el debate sobre las prácticas de crítica institucional- se maquilan a menudo mediante la elección ecléctica, disparatada y contradictoria de teorías importadas, con la única función de operar un desarme en el aislamiento de las posiciones artísticas o del campo del arte como tal. Una variante actual de este funcionamiento consiste en mezclar teorías de la inmanencia postestructuralistas con una teoría de los campos bourdieusianos simplificada. Las tesis en contra de un afuera, en el sentido de una trascendencia de corte cristiano o socialista por una parte y las de una relativa independencia del campo del arte por la otra, se diluyen aquí hasta la afirmación derrotista de Andrea Fraser: "we are trapped in our field" ("estamos atrapados en nuestro campo"). Los mismos actores críticos de la "segunda generación" de la crítica institucional no parecen eventos del fantasma del autoconfinamiento. Con ayuda de una corta historización conceptual de la autohistorización ofensiva, Fraser activa y delimita en su artículo en Artforum "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", de septiembre de 2005, todas las formas posibles de la crítica institucional a una crítica de la "institución arte" (Peter Bürger) y de sus instituciones. Escribe evocando a Bourdieu: "just as art cannot exist outside the field of art, we cannot exist outside the field of art, at least not as artists, critics, curators, etc. And what we do outside the field, to the extent that it remains outside, can have no effect within it. So if there is no outside for us, it is not because the institution is perfectly closed, or exists as an apparatus in a 'totally administered society', or has grown all-encompassing in size and scope. It is because the institution is inside of us, and we can't get outside of ourselves" [8]. Aquí parece resonar el concepto foucaultiano de autogobierno, aunque sin ninguna referencia a vías de escape, desplazamiento, transformación. Mientras la actitud crítica aparece en Foucault como "compañera" y "adversaria" de las artes de

gobierno, en la presentación de Andrea Fraser desaparece la segunda parte de esta ambivalencia específica en favor de una autolimitación discursiva, que aún deja espacio para la reflexión sobre el propio autoconfinamiento. Contra todas las evidencias de efectividad pluridimensional que han mostrado las prácticas artísticas, no sólo críticas, en todo el siglo XX, Fraser entona una vieja melodía: el arte es y seguirá siendo autónomo, su función se circunscribe a su propio campo.

"With each attempt to evade the limits of institutional determination, to embrace an outside, [...] we expand our frame and bring more of the world into it. But we never escape it" [9]. Pero justo de eso trata el concepto de crítica foucaultiana, de la actitud crítica: en lugar de argumentar de forma teórica el cierre del ámbito (del arte) y de trasladarlo a la práctica, para activar con ello el arte de gobierno, sería lo mismo forzar tal arte, para que éste trate de escapar a las artes de gobierno. Foucault no es el único que utiliza esta nueva concepción de escape o éxodo. Figuras como la fuga, la caída, la tracción, la deserción o el éxodo han sido propuestas -sobre todo contra las conservadoras o cínicas amenazas de inclusión y de imposibilidad de hallar una solución- por numerosas autoras y autores como formas de resistencia postestructuralistas, no-dialécticas. Gilles Deleuze, Paolo Virno y algunas otras filósofas y filósofos intentan con ese mismo tipo de conceptos proponer nuevos modelos de política no representativa, que están dirigidos a la vez contra una concepción leninista de la revolución, que la entendería como la toma del Estado, contra posiciones anarquistas radicales que imaginan un afuera de la institución absoluta, y también contra conceptos de transformación y transición hacia una homogeneización sucesiva en la línea de la globalización neoliberal. En lo que concierne a su nuevo concepto de resistencia, consistiría en el enriquecimiento de una representación dialéctica de poder y resistencia: una forma positiva de caída, que es a su vez práctica instituyente. En lugar de presuponer las relaciones de poder como un horizonte inamovible y a pesar de ello combatirlos, esta fuga cambia la condición sobre la que se da esta presuposición. Como escribe Paolo Virno en Gramática de la multitud reñido al éxodo, "en lugar de afrontar el problema eligiendo una de las alternativas previstas, cambia el contexto en el cual se inserta el problema" [10].

Al importar figuras de la fuga al campo del arte a menudo surge el malentendido de interpretarla como una retirada personal del sujeto, como una fuga del ruido y la charlatanería del mundo. Los protagonistas, el "Barbary" de Herman Melville en Deleuze y Agamben, o el "virchoso" pianista Glenn Gould en Virno, son malinterpretados como la personificación de la resistencia individual.

en el caso del Bartleby, del repliegue individual. En un procedimiento conservador de apropiación y tergiversación, por lo tanto, el discurso de la crítica de arte aleja de tal manera estas figuras de su punto de partida que la fuga ya no implica en ellas, como en Deleuze, una huida en cuyo transcurso se busca un arma. Al contrario, se evocan de nuevo las viejas imágenes de la reclusión en torres de marfil, imágenes que se utilizan en los nuevos circuitos culturales pesimistas, no sólo contra el arte espectacular participativo y relacional, sino también contra estrategias artísticas colectivas activistas o de intervención, así como contra otras formas artísticas experimentales. Tenemos un ejemplo de ello en Isabelle Graw, directora de Texte zur Kunst, cuando se refiere al "modelo del pintor sentado en el taller y sumergido en la creación" el cual "se niega a dar explicación alguna, no viaja nunca, altanero, no se relaciona y se muestra a duras penas en público", para evitar con ello que "sus capacidades espirituales y emocionales se pongan al servicio del espectáculo" [11].

Aunque Graw se refiera a Paolo Virno inmediatamente después del citado pasaje, ni el concepto de problematización de la industria cultural del autor ni, aun menos, su concepto de éxodo, tienen nada que ver con una esperanza de salvación tan burguesa a través del artista individual. Con la imagen del pintor solitario que "se retira de las nuevas tendencias del capitalismo, para adueñarse de toda su persona" [12], Graw vincula un análisis "actual" con una consecuencia ultraconservadora: obviamente después de muchas valoraciones de esta vieja imagen de la reclusión, la misma vieja imagen del artista -también en contradicción con las exposiciones de Virno sobre el virtuosismo- se deja celebrar aún, u otra vez, como antiespectacular...

Las propuestas posestructuralistas de la caída y la suspensión no tratan sin embargo del regreso a la celebración de un individuo que se retira a sí mismo de la sociedad. Estas propuestas hablan mucho más del entrecruzamiento de dicotomías, como la del individuo y el colectivo; de la teorización ofensiva de nuevas formas de lo común y de lo singular. Paolo Virno trabaja esto de forma muy acertada en Gramática de la multitud. Haciéndose eco del concepto de General Intellect, que Karl Marx introdujo en sus Grundrisse zur Kritik der politischen Ökonomie, Virno formula el concepto del "intelecto público". El hecho de que el término se tome de Marx nos indica que intelecto no tiene que ser entendido como la capacidad de un individuo, sino como el peso común y siempre en formación de la base de la individuación. Con ello Virno no apela ni al intelecto mediático de la sociedad del espectáculo, ni a los altos vuelos del pensador o pintor. Este tipo de esfera pública individuada se corresponde más con el concepto negativo de Virno de "una publicidad sin esfera pública".

"El General Intellect, o intelecto público, si no deviene república, esfera pública, comunidad política, multiplica locamente las formas de la sumisión" [13].

A Virno lo que le importa es la cualidad social del intelecto [14]. Mientras el pensador (o pintor) enajenado se concibe tradicionalmente como individuo que se distancia del ruido de las masas, de la cháchara, para Virno es precisamente ese ruido de las masas el lugar también para una esfera pública no-estatal, no-espectacular y no-representacional. No debe entenderse esta esfera pública no-gobernada como lugar anarquista de libertades absolutas, como región más allá de la institución. Fuga y éxodo no son aquí algo negativo, una reacción a algo, sino que están ligadas a un poder constituyente, a una nueva organización, una nueva fundación e institución. De entrada, este movimiento de fuga advierte a la práctica instituyente, la cual por principio no se deja estructurar ni confinar, de que es institución en el sentido de ser un poder constituyente. ¿Cómo se aplica todo esto a las prácticas artísticas de crítica institucional? Formulada de manera esquemática, lo que quería la "primera generación" de la crítica institucional era una distancia para con la institución; la "segunda", la inevitable implicación en la institución. Digo esquemáticamente ya que, por supuesto, estas estructuras generacionales se diluyen en las prácticas correspondientes, y hay intentos como el de Andrea Fraser de describir como construida la primera ola sobre la segunda (o sea, también sobre sí misma), y adjudicarle a la primera fase también una reflexividad semejante sobre la propia institucionalidad. Sea como fuera, se le puede atribuir a las dos generaciones una posición muy influyente en el campo del arte desde la década de los sesenta hasta ahora y, en casos concretos, constatar una relevancia que va más allá de las fronteras del ámbito artístico. Sin embargo, con las estrategias de intervención distanciada y deconstructiva en la institución no se plantean aquellas preguntas fundamentales que ya se había planteado Foucault, y que Deleuze retoma en su libro Foucault: ¿Leva la problematización de Foucault a que nos encerramos cada vez más en las relaciones de poder? Y, sobre todo, ¿qué líneas de fuga nos pueden conducir fuera del callejón sin salida de este autoconfinamiento? Con el fin de obtener los frutos del trabajo de Foucault acerca de este problema frente a las nuevas prácticas instituyentes quiero recurrir al Foucault tardío, al de las conferencias de Berkeley tituladas Discourse and Truth de otoño de 1983 y al concepto de parrhesia en ellas -ampliamente explicado [15].

Parrhesia significa en griego antiguo libertad de poder decirlo todo, de hablar libre, abierta y públicamente, sin juegos retóricos, sin ambigüedades y, sobre todo, hacerlo cuando es arriesgado. Foucault describe la práctica de la

parresia sirviéndose de numerosos ejemplos de la literatura griega antigua como el movimiento de una técnica política a una personal. La forma más antigua de parresia como técnica política corresponde al decir la verdad públicamente como derecho institucional. La parresia se dirige -según las formas de Estado- a la asamblea en el ógona democrático, al tirano en el patio monárquico [16]. Parresia se entiende aquí en todos los sentidos como proveniente de abajo y dirigida hacia arriba, sea la crítica del filósofo al tirano o la del ciudadano al grueso de la asamblea. En una inclinación con un único sentido entre aquel que temerariamente lo dice todo y el soberano criticado, se encuentra la potencialidad específica de la parresia. Con el transcurso del tiempo aconteció un cambio en el juego de la verdad de la parresia; fue en la concepción griega de la parresia, esta se constituyó a partir del hecho de que alguien era suficientemente valiente para decirle a los otros personas la verdad. (Hay un desplazamiento de este tipo de juego parresiano a otro juego de verdad, que consiste en descubrir la verdad sobre uno mismo [17]). Esta evolución desde la crítica pública hacia la (auto)crítica personal se desarrolla paralelamente a la pérdida de significado de la democracia pública del ógona, al mismo tiempo que la parresia surge con más fuerza en la educación y la formación. Uno de los diálogos citados por Foucault en referencia a esto es el Laques, en el que la pregunta por el mejor maestro para los hijos de los participantes en el ógona constituye un punto de partida interesante. El maestro Sócrates ya no toma la función parresiana como la réplica políticamente arriesgada, sino que la toma para llevar a sus discípulos a hablar de sí mismos y a preguntarse sobre sí mismos, buscando la vinculación entre sus afirmaciones (logos) y estilos de vida (bios). Esta técnica no sirve como conocimiento autobiográfico, como prueba de conciencia y confesión, o como prototipo de autocritica moralista; sino para establecer una relación entre el discurso racional y el estilo de vida del interrogado, del que se cuestiona a sí mismo. Aquí no se muestra la parresia -contra toda interpretación individualista, sobre todo la del Foucault tanto del supuesto "retorno a una filosofía del sujeto"- como una capacidad del sujeto sino como el movimiento entre aquella posición que pregunta sobre la correspondencia entre logos y bios, y aquella que a través del preguntar practica la autocritica.

Mi interés entonces consistiría en unir los dos conceptos de parresia descritos en el desarrollo genealógico de Foucault y entender la réplica arriesgada en su vinculación con el autodesvelamiento, con el fin de conseguir una interpretación productiva para las prácticas de crítica institucional. En la actualidad la crítica, sobre todo la institucional, se muestra insuficiente tanto en su forma de llamar la atención sobre malentendidos como cuando se

queda en autocuestionamientos más o menos radicales. En relación al ámbito del arte esto quiere decir que ni las estrategias de ataque de la crítica institucional de la década de los setenta, ni las de aquellas prácticas posteriores que se reflejaron como función de la institución en la década de los noventa, prometen ataques efectivos a la gubernamentalidad del presente.

Aquí y ahora es necesaria la parresia como una doble estrategia: como intento de implicación y de puesta en marcha en un proceso de réplica arriesgada, y como autocuestionamiento. Son necesarias, por lo tanto, prácticas de crítica social radical que eviten coar, no obstante, en la distancia imaginaria absoluta para con la institución. Prácticas que sean también autocríticas pero que a pesar de ello no se aferren convulsivamente a su coartiverio, a su complicidad, a su condición de prisioneras en el campo del arte, a su fijación en y con la institución o a su propio ser institución. Prácticas instituyentes que unan las ventajas de las dos "generaciones" de crítica institucional y que por lo tanto pongan a funcionar las dos versiones de la parresia, que fueren una conexión entre crítica social/crítica institucional y autocritica. Esta conexión se dará sobre todo en un encadenamiento directo e indirecto con prácticas políticas y movimientos sociales, pero también al no renunciar a las capacidades y estrategias artísticas, sin renunciar a recursos y efectos en el campo del arte. Exodo no quería decir aquí ocupar otro país u otro campo, sino traccionar las reglas del juego a través del acto de la fuga, "transformar las artes de gobierno", no sólo en relación a la institución del campo del arte o a la institución arte como campo del arte, sino como participación en los procesos instituyentes y las prácticas políticas que atraviesan transversalmente los campos, las estructuras, las instituciones.

Agradezco a Isabel Lorey y Stefan Nowotny sus anotaciones críticas y consejos.

NADA OPERA COMO FUE DISEÑADO PARA FUNCIONAR

MARIANA MURCIA

Hace un año exactamente Laagencia empezó a aterrizar ese proyecto de Escuela que de alguna forma siempre estuvo en el aire, en comentarios de pasillo, en conversaciones que se animaban con cerveza, las explicaciones que dábamos para justificar nuestro encuentro colectivo en un espacio a quienes preguntaban o nos visitaban, en el ejercicio de escribir con ambición para convocatorias que no ganamos. Fue tanto el tiempo que cargamos con un objetivo común, tal vez sin darnos cuenta, y tanto el tiempo que pasó para que realmente hiciéramos la tarea de escribir sobre esto, que cuando quise sentarme a escribir sobre los indicios que forjaron el primer ensayo de la Escuela de Garaje, no supe muy bien por donde arrancar.

Más que divagar entre intuiciones personales y colectivas, o ideales que no tomaron una forma concreta en su momento, quise remitirme a una grabación de un grupo de estudio que registramos el miércoles 5 de septiembre del año pasado. De esas grabaciones tenemos más de 100 horas guardadas; se necesitaría una semana entera para oírlas sin descanso, y por lo menos un mes, también sin tregua, para transcribirlas o convertirlas en diálogos legibles. A mi me gustaría hacerlo, como una de tantas tareas imposibles en las que me embarco y casi nunca llevo a cabo, pero cada vez que las oigo por pedazos me gusta volver sobre las palabras de todos y las preguntas que nos hicimos, y saber que todavía nos las seguimos haciendo pero tal vez las formulamos desde otro lugar y en otro tiempo, a veces también pasa que las palabras se han quedado estancadas, o parecen estarlo, y el ejercicio de señalarlas despierta cosas en ellas.

Antes de ese día estábamos bien convencidos, tal vez por una tradición o tara universitaria, que la plataforma de la Escuela estaba dada para varias cosas, pero había una en particular que sonaba muy importante, un título que precedía un capítulo cautivante en su justificación: La producción de conocimiento.

[SEÑALO LA PALABRA PRODUCCIÓN]

En primera instancia alegábamos por la idea de una Escuela como un modo de hacer alejado del entrenamiento dado para la producción de objetos; la producción de espacios que legitiman la existencia y contemplación del objeto material. ¿Cómo hablar de producción en el ámbito de un proyecto inmaterial, conformado por procesos de criticalidad frente a lo que se puede aprender o enseñar del arte?

¿De qué manera podíamos enfrentar, o por lo menos sentar una posición, frente a modelos productivos de la educación que instituyen un mercado cognitivo desde el arte?

Ante nosotros aparecía una pregunta que nos cuestionaba y nos contrariaba con lo que nos había llevado hasta ese punto. Nos estábamos montando en una búsqueda que generara un quiebre, una ruptura con lo visible, con el quehacer material y mecanismos tradicionales que respaldaran esa división de lo sensible, y de repente parecía que podíamos seguir atrapados en el mismo problema, esta vez desde un terreno más sospechoso porque no se ve, perpetuando la misma idea de la producción desde lo cognitivo, desde la investigación que busca comprobar hechos para definir, nombrar, clasificar y dividir. Un arma de doble filo, esa idea de producción como lo nuevo, como un descubrimiento, una innovación, una inteligencia de las industrias, una oferta y demanda. Entendimos entonces que ese debía ser un eje dentro de la discusión abierta que proponíamos, y ese espacio para pensar en cómo constituir la Escuela de Garaje debía darse también como una situación que sucedía en su acontecer.

El acontecimiento trajo consigo la oportunidad para considerar preguntas básicas sobre maneras de articular modos de producción en el arte con actitudes o contingencias como la desobediencia, la distracción o la precariedad. Quisimos mantener esa apertura como base del debate y la improvisación; algo que finalmente se convertiría en un proceso de formación, o al menos eso creemos.

Esta aproximación ha sido fundamental para darle continuidad a la visión que tenemos sobre el perfil de la Escuela, y en cómo esas proyecciones pueden tomar un espacio en la realidad considerando, como siempre hemos intentado hacerlo, el potencial que conforma cada una de nuestras subjetividades dentro de un contexto más amplio, como una responsabilidad con nosotros mismos, con nuestros amigos y con el público al que se abre este tipo de escenarios.

Jugamos con esta idea de estar fuera y dentro al mismo tiempo, de marcos institucionales y lógicas del mercado; así podemos empezar a problematizar la idea de producción desde la misma producción de estructuras performativas para diseñar y asistir a la Escuela, como modos de resistencia e invasión.

En este proceso de constituir/instituir la Escuela de Garaje, he entendido y ratificado un hecho básico; las estructuras instituyentes siempre están compuestas por personas, de esta forma, siempre pueden cambiar.

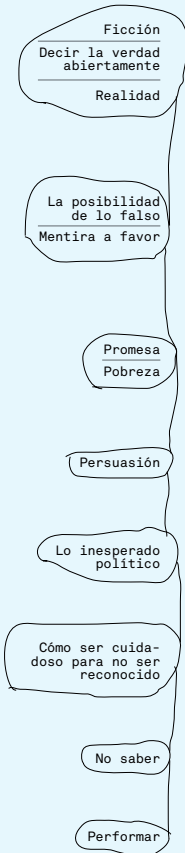
- A manera de post data: es curioso que después de un año, cuando la Escuela de Garaje se perfila para un Salón Regional de Artistas, denomine su sede física como la Fábrica de Conocimiento. La palabra producción se transformó en fábrica, una palabra que se refiere al lugar donde se condensan tiempo y espacio, fuerzas de trabajo y actitudes de oposición como esquemas de resistencia.

METAFORMA

MÓNICA ZAMUDIO

Acto invasivo: ejercicio de marginalia (notas al margen). Tres extractos de diferentes textos del grupo de estudio cruzados con las notas de lectura de una película.

- Prácticas instituyentes con Close up, Abbas Kiarostami.
- Anticanonización, el saber diferencial de la crítica institucional con Enjoy poverty, Renzo Martins.
- Los avatares de la crítica decolonial con Invasión, Hugo Santiago.



... entre logos y bios, y aquella que a través del preguntar practica la autocrítica. Mi interés entonces consistiría en unir los dos conceptos de parresía descritos en el desarrollo genealógico de Foucault y entender la réplica arriesgada en su vinculación con el autodesvelamiento, con el fin de conseguir una interpretación productiva para las prácticas de crítica institucional. En la actualidad la crítica, sobre todo la institucional, se muestra insuficiente tanto en su forma de llamar la atención sobre malentendidos como cuando se queda en autocuestionamientos más o menos radicales. En relación al ámbito del arte esto quiere decir que ni las estrategias de ataque de la crítica institucional de la década de los setenta, ni las de aquellas prácticas posteriores que se reflejaron como función de la institución en la década de los noventa, prometen ataques efectivos a la gubernamentalidad del presente.

Aquí y ahora es necesaria la parresía como una doble estrategia: como intento de implicación y de puesta en marcha en un proceso de réplica arriesgada, y como autocuestionamiento. Son necesarias, por lo tanto, prácticas de crítica social radical que eviten caer, no obstante, en la distancia imaginaria absoluta para con la institución. Prácticas que sean también autocríticas pero que a pesar de ello no se aferren convulsivamente a su cautiverio, a su complicidad, a su condición de prisioneras en el campo del arte, a su fijación en y con la institución o a su propio ser institución. Prácticas instituyentes que unan las ventajas de las dos "generaciones" de crítica institucional y que por lo tanto pongan a funcionar las dos versiones de la parresía, que fueren una conexión entre crítica social, crítica institucional y autocrítica. Esta conexión se dará sobre todo en un encadenamiento directo e indirecto con prácticas políticas y movimientos sociales, pero también al no renunciar a las capacidades y estrategias artísticas, sin renunciar a recursos y efectos en el campo del arte. Éxodo no querría decir aquí ocupar otro país u otro campo, sino traicionar las reglas del juego a través del acto de la fuga, "transformar las artes de gobierno", no sólo en relación a la institución del campo del arte o a la institución arte como campo del arte, sino como participación en los procesos instituyentes y las prácticas políticas que atraviesan transversalmente los campos, las estructuras, las instituciones.

Agradezco a Isabell Lorey y Stefan Nowotny sus anotaciones críticas y consejos.

[1] <http://transform.eipcp.net/about>.

[2] Sobre el acontecer tanto temporal como ontológico de la crítica/resistencia ver Deleuze, Foucault, Minuit, París, 1986, pág. 125 [castellano: Michel Foucault, filósofo, Gedisa, Barcelona, 1990]: "La última palabra del poder dice que la resistencia es primaria", cf. Raunig, Kunst und Revolution, Turia + Kant, Viena, 2005, págs. 45-51 (capítulo "Das Primat des Widerstands").

[3] Cf. Isabell Lorey, "Governmentality and Self-Precarization: On the normalization of culture producers", en Simon Sheikh (ed.), CAPITAL (It Fails Us Now), b_books, Berlin, 2006.

[4] Michel Foucault, "Qu'est-ce que la critique?", en Bulletin de la société française de philosophie, LXXXIV, París, abril-junio de 1990, pag. 7-8 [castellano: Michel Foucault, "¿Qué es la crítica?", en Sobre la Ilustración, Tecnos, Madrid, 2003].

[5] Ibid., pág. 8.

[6] Gilles Deleuze y Claire Parnet, Dialogues, Flammarion, París, 1977 [castellano: Diálogos, Pretextos, Valencia,



Close Up - Abbas Kiarostami + Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar.

-Gerald Raunig

Frontera

Los límites donde pasa todo

Hombres trabajando

El olvido 1969

Los invasores dispersos



Invasión, Hugo Santiago Muchnick + Los avatares de la crítica decolonial.

Entrevista a Santiago Castro Gómez por la GESCO

Imposibilidad

Contexto

... universalismo abstracto y autoctonismo filosófico. Pues en su interpretación de Kant, (Foucault) muestra que la tarea de la filosofía es preguntarse «quiénes somos hoy»; pero ese «quiénes somos» no se refiere a los hombres en general, a la «especie humana», es decir, a un universal abstracto, sino a los *hombres en situación*, que viven en unas circunstancias históricas específicas, anclados en relaciones de poder espacio-temporalmente localizadas. Ese análisis ontológico del presente es llamado por Foucault «genealogía». La genealogía opera entonces como una especie de antídoto contra el universalismo abstracto de los filósofos, pero al mismo tiempo nos previene contra la tentación autoctonista y nacionalista, contra cualquier tipo de «populismo filosófico» que quisiera remitir las prácticas hacia un «origen» o una identidad cultural anterior a las relaciones históricas de poder que las constituyen, como en su momento quiso la filosofía latinoamericana, y en especial la filosofía de la liberación.

Pero desde luego que quedarme solo con Foucault no resolvía del todo el problema. No es posible trasladar la genealogía foucaultiana y «aplicarla» mecánicamente para analizar las prácticas locales, en Colombia, por ejemplo, sin exponerse con ello a caer en lo que Dussel llamó la «falacia eurocentrista». Hay que establecer mediaciones teóricas y metodológicas, y eso fue, precisamente, lo que me permitió el trabajo con la red modernidad/colonialidad. En especial, la categoría «colonialidad» me permitió ver que el análisis genealógico de las relaciones de poder en Colombia nos lleva a descubrir que existen formaciones de poder que operan molecularmente y que no fueron contempladas por Foucault en sus investigaciones sobre las sociedades europeas. Pues la «colonialidad del poder» no puede ser subsumida bajo ninguno de los tipos de poder examinados por Foucault en sus libros: no es ni poder soberano ni poder pastoral ni poder disciplinario ni biopoder. Es un tipo de poder completamente diferente a estos, que opera con unas técnicas específicas, que propone objetivos enteramente diferentes, etc. Avanzar hacia una genealogía de la colonialidad del poder en la Nueva Granada del siglo XVIII es lo que propone mi segundo libro, *La hybris del punto cero*. Allí se mostró cómo la colonialidad del poder opera con unas estrategias y unas técnicas (por ejemplo la codificación de las alianzas en torno a la «limpieza de sangre») que no fueron abordadas por Foucault en sus estudios.

Resumiendo de forma breve el argumento, *La hybris del punto cero* busca levantar una cartografía genealógica de las relaciones de poder en la Nueva Granada hacia finales del siglo XVIII, mostrando el conflicto entre dos dispositivos completamente diferentes: el «dispositivo de blancura» y el «dispositivo del biopoder». El primero emerge en los siglos XVI y XVII y despliega una serie de «técnicas para limpiar la sangre» que le garantiza al grupo"

Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.16: 213-230, enero-junio 2012 ISSN 1794-2489 Pág.215

Resistencia

JUEGO/ESTRATEGIA

Anti hegemonía

Narrativa

Territorio

CONOCIMIENTO/MERCADOTECNIA

Complot

Repetición

Suspense inversión

Intertextualidad

Ventaja

Suroeste

Condición humanista

Realidad

Encarnación

Arte/juego

La fotografía

Principios étnicos

Naciones Unidas

Gesto

Fiesta



Enjoy Poverty,
Renzo Martins +
Anticanoniza-
ción, es saber
diferencial
de la crítica
institucional.
Stefan Nowotny

Neón

"Foto pobre"

Poscolonia

Aislamiento

¿Cómo viven
mejor su vida?Violencia
incidentalCirculación de
fotos

... discurso dominante, sino también porque es consciente de los efectos de poder que se encuentran en el desdoblamiento del saber en campos, y en cómo se dota a estos campos de autoridades discursivas, sin adherirse por ello mismo a una nueva totalidad del saber. Como saber plural se "organiza", en consecuencia, no tanto bajo una forma uniforme sino en un juego de interacciones abierto, no dialéctico, y es por ello que la genealogía foucaultiana puede consistir en "recomponer un saber histórico de las luchas y llevar este saber a tácticas actuales"[15].

Las luchas que Foucault tenía directamente ante sus ojos a mitad de los años setenta y en las que "[h]ace diez, quince años [...] emergió y proliferó la crítica a las instituciones, las cosas, las prácticas y los discursos"[16] son sobre todo las de la antiisiquiatría, los ataques contra las jerarquías de género y la moral sexual, y también aquellas contra el aparato jurídico y punitivo. ¿Por qué no añadir a esta lista las luchas de las prácticas de crítica institucional en el ámbito del arte? (No es casualidad que se comparen, en el pasaje de Robert Smithson anteriormente citado, las "celdas" de los museos con las de "manicomios y cárceles"). Lo que podría entrar en el campo de visión de esta perspectiva no es tanto (o por lo menos, no sólo es) la cuestión de la valoración crítica de las instituciones artísticas, ni mucho menos un canon, sino un campo abierto de saberes de acción, un saber práctico que bloquee por sí mismo su reincorporación a la forma del fin del arte, y en el que se actualice la diferencialidad de la crítica institucional. Contamos para ello con las tácticas más diversas de politización de contextos, autoenmascaramiento, enajenación, parodia, ruptura temática con la especificidad de cada situación, pesquisa, producción discursiva y material de contextos, autoinstitucionalización, producción situada en formas de interacción sociales o también, sencillamente, con una más o menos marcada disidencia.

La investigación y la historiografía de la crítica institucional podrían orientarse hacia estas prácticas, si lo que se pretende es llevar este saber hacia "tácticas actuales".

[1] Encontramos un ejemplo que, al menos a primera vista, se encuentra fuera del campo del arte y remite al mismo marco que estas reflexiones en el ensayo de Walter Benjamin "Zur Kritik der Gewalt" del año 1921: el fin de la justicia bajo la forma del derecho, es decir, como fin del derecho a perseguir, significa tenerlo como generalizable (en lo concerniente al derecho), a la vez que la forma del derecho no permite discusión ni en el plano de los medios (leyes, prescripciones jurídicas...), ni en el de los fines (como por ejemplo la regulación libre de contradicciones de los asuntos humanos) [castellano: Walter Benjamin, Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Taurus, Madrid, 1991].

[2] Cfr. [también para las próximas citas] Isabelle Graw, "Jenseits der Institutionskritik", en *Texte zur Kunst*, no 59, septiembre de 2005, pág. 47.

[3] Para la separación de las capacidades creativas y la contemplación en el dispositivo artístico moderno véase Stefan Nowotny, "Polizierter Betrachtung. Zur Funktion und Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten", proyecto Schnittpunkt, Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Pág.215

Arte Colombiano

División del
arte

Ego

Exclusión

Pesimismo

Élite

Video-clip

Parlamento

Lenguaje/
PoesíaCirculación de
Imágenes

Sudor

Vs Agarrando
PuebloCondición
humana

Meta-subjetivo

Disfrutar la
pobrezaHéroes
directores

Sorpresa

Derechos
humanosRecurso
natural

Denuncia



UTOPIÍA DE TOMÁS MORO Y NO PIENSES EN UN ELEFANTE DE GEORGE LACKOFF. TAMBIÉN ENVÍO UN FRAGMENTO DEL DISCURSO DE ÁNDRES PASTRANA CUANDO LEVANTA EL CAGUÁN COMO ZONA DE DISTINCIÓN. Y, ADEMÁS, Y PUEDE NO SER EN ESE ORDEN, VARIAS CARICATURAS QUE TIENEN RELACIÓN CON LA REVOLUCIÓN CUBANA

DAVID ESCOBAR

“La isla de UTOPIÍA se extiende unos doscientos kilómetros, y por larguísimo espacio no se estrecha considerablemente, pero en sus extremos queda reducida a unos cincuenta kilómetros.

Dichos extremos están como torcidos, de manera que toda la isla tiene una forma parecida a la de la luna nueva.

Estas partes extremas, azotadas por el mar, distan una de otra unos once kilómetros. Entre estos brazos se forma como a manera de un lago apacible, quedando un refugio muy bien acomodado, desde el que pueden mandar sus flotas a otras regiones y países.

Las gargantas que forma la entrada, que por una parte tienen bancos de arena y vados, y por otra parte escollos disimulados, ponen espanto al que pretendiera entrar como enemigo.

Casi en el centro de este espacio existe una gran roca, en cuya parte superior han construido un fortín, y en el que existe un presidio.

Hay muchos escollos ocultos (y por lo tanto muy peligrosos) de los que solamente tienen conocimiento los prácticos, de lo que resulta que muy raramente puede pasarlos ninguna nave extranjera que no esté guiada por uno de UTOPIÍA. Y si pretende entrar sin guiarse por ciertas señales que hay en la playa, cualquier armada enemiga embarrancará.

Dentro de dicho lago existe un puerto de mucho tránsito, con un desembarcadero natural muy bien acomodado, de manera que poca gente

de guerra pueden poner en retirada a un ejército considerable.

Se cree (y el aspecto del lugar lo confirma) que aquel país antes no estaba totalmente rodeado por el mar. Pero Utopo, de quien tomó nombre la isla, por haberla conquistado, ya que antes se llamaba Abraxa, fue quien hizo que sus moradores, que eran rústicos y muy atrasados, vivieran de manera humana y civil. Fue él quien mandó formar un istmo de unos diez kilómetros, con lo que UTOPIA quedó separada de la tierra firme y convertida en una isla. Hizo que trabajaran en dicha tarea, no solamente los moradores antiguos, sino también los soldados, y con tan gran número de brazos el trabajo quedó realizado en muy poco tiempo, dejando admirados a los pueblos vecinos, que al principio se burlaban de ellos.”

Utopía.

-Tomás Moro.

**AMERICA TE CONDENAN
LOS CUBANOS TE AHORCAREMOS**

**POR
TRAIDOR**



MUERA!

**FIDEL KASTRO
BAJO EL COMUNISMO**

**DIOS PATRIA Y LIBERTAD
RENTE REVOLUCIONARIO
DEMOCRATICO - F. R. D.**

ta
tr
m
s
e
c
r
ñ
c
p
si
h
fa
m
ar
l
pu
ñal
liza
vo.
vac
pu
a s
E
del
tint
Cas
vol
s
pod
am
cia
del
do
nis
C
per
dic
añ
que
Lat
el
Let
U
tic
le

“...POR ESO HE TOMADO LA DETERMINACIÓN DE NO CONTINUAR EL PROCESO DE PAZ CON LAS FARC... MANUEL MARULANDA, YO LE DI MI PALABRA Y LA CUMPLÍ, SIEMPRE LA CUMPLÍ, PERO USTED ME HA ASALTADO EN MI BUENA FÉ Y NO SÓLO A MÍ, SINO A TODO EL PUEBLO COLOMBIANO... DECRETAMOS UNA ZONA PARA SOSTENER LAS NEGOCIACIONES, CUMPLIMOS CON LA PROMESA DE DESPEJARLA DE LAS FUERZAS ARMADAS Y UD. LA HA CONVERTIDO EN UNA GUARIDA DE SECUESTRADORES, EN UN LABORATORIO DE DROGAS ILÍCITAS, EN UN DEPÓSITO DE ARMAS, DINAMITA Y CARROS ROBADOS...HE DECIDIDO PONER FIN A LA ZONA DE DISTENSIÓN A PARTIR DE LA 00:00 AM (MIRANDO SU RELOJ) DE HOY...”

Alocución Presidencial
Febrero 20 de 2002
-Andrés Pastrana

“La metáfora de la nación como una persona es invasiva, potente, y forma parte de un elaborado sistema de metáforas. Forma parte de una comunidad internacional de metáforas, en la cual hay naciones amigas, naciones hostiles, naciones golfas, etc. Esta metáfora va acompañada de la noción de interés nacional: del mismo modo que el que una persona se encuentre sana y fuerte redunde en el interés de esa persona, el encontrarse económicamente sana y militarmente fuerte redunde en el interés de la nación-persona. Eso es lo que significa, lo que quiere decir «interés nacional».”

En la comunidad internacional, poblada por naciones-personas, hay naciones-adultas y naciones-infantiles, entendiendo metafóricamente por madurez industrialización. Los niños son las naciones «en vías de desarrollo» del Tercer Mundo, en proceso de industrialización, a las que hay que enseñar la manera de desarrollarse adecuadamente y a las que se debe sancionar (digamos, por parte del Fondo Monetario Internacional) cuando dejan de seguir las instrucciones que se les han dado. Las naciones «atrasadas» son las naciones «subdesarrolladas». Irak, a pesar de ser la cuna de la civilización, es considerada a través de esta metáfora como una especie de gamberro adolescente, armado y desafiante, que se niega a cumplir las normas y al que hay que dar una lección.”

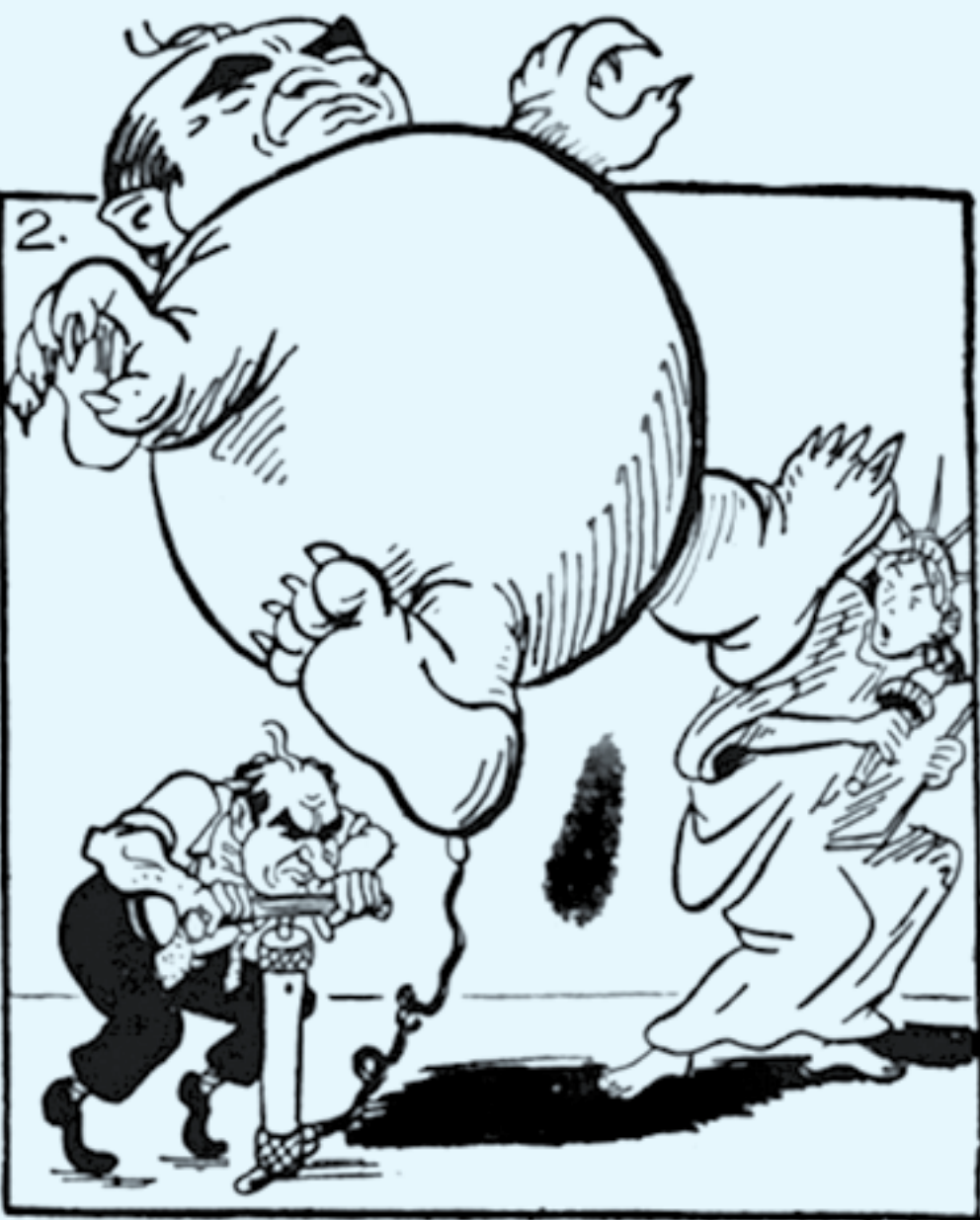
Cap. 5. Metáforas que matan Pág.106.

-George Lakoff. No pienses en un elefante.

LA HISTORIETA DE MC



CARTHY — Por ALDOR





LA LEY CERO

GABRIEL MEJÍA

La ley cero de la termodinámica dice que si tenemos dos cuerpos A y B y esos dos cuerpos tienen diferente temperatura el uno del otro, al ponerlos en contacto por un tiempo determinado, estos cuerpos alcanzarán la misma temperatura. Si por algún motivo un tercer cuerpo, el cuerpo C se pone en contacto con A y B, entonces este también alcanzará la misma temperatura.

Para probar esta ley veo a unos adolescentes en Youtube poniendo una botella de vidrio de Coca Cola con un pitillo, llena de una especie de anilina oscura en una olla con agua caliente, el agua hirviendo calienta la botella que a su vez calienta la anilina que sube por el pitillo hasta rebosarse. La insigne etiqueta de Coca Cola nunca deja de estar presente en todo el video, ni siquiera se les ocurre darle la vuelta a la botella para que no sea la estrella del experimento, que hasta el momento ha sido visto por 29.177 personas. Busco más videos que hablan de la transformación de la energía y en varios de ellos encuentro que en vez de botellas utilizan latas de Coca Cola que llenan con agua y luego al calentarla logran, con la salida del vapor a presión, mover alguna hélice pequeña de plástico.

La energía nunca se destruye, sólo se transforma en movimiento y a su vez en trabajo. Que poderosa metáfora la de las latas de Coca Cola puestas al servicio de la ciencia y la investigación. La energía del mundo se transforma en trabajo a través de una multinacional. La energía del mundo, la del mercado, la energía de la educación y la “creación” se aprisiona allí para salir disparada y mover el mundo; mover las hélices, los motores, los tranvías, los aviones que atraviesan el cada vez más empuñecido planeta tierra.

Yo ya no tomo mucha Coca Cola, mi estómago cada vez más delicado ya no la soporta. Sólo algunas veces, cuando el guayabo lo amerita, me sirvo un vaso grande con hielo y siento como las burbujitas me raspan la garganta. A veces se llevan el bafo y el tufo de la noche anterior, a veces no. A veces hasta se llevan el sentimiento de culpa y el dolor de cabeza. A veces creo que en ese líquido oscuro está algún tipo de salvación. No soy un mamerto, algunas noches en las que no puedo dormir hasta me asusta la idea de un mundo sin libre mercado, un mundo sin fronteras como en el que vivimos; luego miro mis posibilidades de conseguir un trabajo decente en el que me paguen algunas horas extras y no tenga que trasnochar o rebajar mi tarifa y me doy cuenta que estoy encerrado.

No se asusten, tampoco soy un revolucionario, eso de gritar en las calles con pancartas hechas a mano no es lo mío, me duele la columna cuando camino mucho, también la pierna derecha. Llevo varios días llamando a pedir una cita al médico pero parece que no pagué algún mes del año pasado y por eso no pueden atenderme. No se preocupen, no tengo cáncer, pero por las noches tengo que dormir sentado para que no me arda la garganta, pongo videos en Youtube de niños haciendo experimentos con latas o botellas, también me tranquilizan los aviones despegando y aterrizando y el sonido de los motores que movieron y mueven el mundo. Motores humeantes y ruidosos que sacan fuego por tubos de metal.

La ley cero de la termodinámica es una farsa, si fuera cierta sólo hubiera bastado que alguno de nuestro barrio (Cedritos) hubiera ido a la universidad para que la temperatura se nos hubiera "pegado" a los demás. Hubiéramos hecho colectas y mandado a los mejores para que estudiaran y entonces nos agarráramos de las manos y ya tendríamos varios títulos casi gratis; títulos de maestrías y doctorados y PHD o como se llamen esas cosas

costosas que mis amigos pobres y ricos hacen en Europa o en América. El Objeto A junto al objeto B y al C y D, y así una cadena de sucesión de conocimientos, de datos geniales, todo agrupado en temperaturas y energías y trabajos fantásticos donde a uno le paguen lo que se merece y de vez en cuando le digan que uno vale la pena.

La única temperatura que realmente está comprobada es la que nos transfieren cuando nos metemos a la cama a ver una película y nuestros pies pasan de helados a tibios. Luego nos dormimos o hacemos el amor y volvemos a dormir y creemos en la ley cero de la termodinámica. Creemos que no estamos solos y que de pronto la madrugada del siguiente día no va a ser tan difícil. No es verdad, si estamos solos y esa ley es una mentira. Si fuera de verdad entonces ya estaríamos carbonizados por el sol, o helados por los polos, tendríamos la temperatura del universo y no seríamos nada de lo que ahora somos. Claro que los científicos de las latas de Coca Cola son de rápido pensamiento y palabra vivaz, así que dijeron que la ley cero prueba que el universo es una sucesión de acontecimientos y que por eso, por ahora, nada tiene la misma temperatura. Es decir que la ley cero prueba que primero fue algo y luego otra cosa que tal vez está más fría, es decir que la ley prueba que tarde o temprano nos vamos a congelar o a quemar vivos: cuando al universo o a Coca Cola se les de la puta gana. Cuando sea el momento adecuado para probar alguna teoría vamos a tener la temperatura de A, B, C y D, y E. Cuando todo se toque con todo, en ese momento ya no vamos a ser nada.

Esperemos que no sea muy pronto y que por ahora todo siga separado. Tu allá y yo aquí. Tu en Chapinero, yo en la Soledad; tu en P.C y yo en Mac, tu con la comida orgánica y yo comiendo cerdo y vaca. Sólo unidos por el deseo, la frialdad del deseo congelado. La esperanza de la posesión. Rozándonos sin tocarnos porque como dicen los científicos de las botellas de

Coca Cola: *las células en realidad nunca se tocan*; en el mundo microscópico el núcleo de una célula es del tamaño de una vela, el resto de la célula es del tamaño de una catedral (esa es la escala), así que los núcleos nunca se tocan entre ellos, lo único que se toca es el espacio vacío que protege los núcleos.

No nos vengan entonces con más tonterías de que la temperatura se transmite. Sí, A y B y C no se tocan nunca, y la energía si se destruye y lo único que queda es el trabajo, el trabajo mal pago de las cloacas, la energía se derrite en las filas para pagar cosas para poder trabajar para poder pagar, esa es la transmisión de la energía, el resto son cosas de riquitillos de universidad privada en Europa o en América, de esos que hablan de escalafones o investigaciones mientras nosotros hablamos de la ley cero de la podredumbre y la inestabilidad. Porque no nos digamos mentiras, el universo está desequilibrado, nada de lo que miramos tiene realmente un sentido, las cosas se caen como en los cuadros del Bosco, o por lo menos parecen a punto de hacerlo. Hay que hacer acrobacias y maromas, hay que vivir dentro de latas que se calientan y mueven hélices de plástico diminutas.

Desde las montañas de Colombia
-Gabriel Mejía Abad





REFLEXIÓN SOBRE LA ENSEÑANZA DEL ARTE EN MEDELLÍN

JUAN SEBASTIÁN MORENO

Lo que hoy se conoce como la facultad de diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana Sede Medellín, fue en algún momento el nuevo intento local de estructurar un plan de enseñanza creativa que no estuviera condicionada por las aún recientes academias de arquitectura de la misma universidad y además de los proliferantes programas de arquitectura que el pintor y urbanista Pedro Nel Gómez ya había incorporado a la facultad de Minas de la Universidad Nacional.

El programa denominado “Artes y Oficios” o “Arte y Decorado” que desde 1942 funcionaba en la UPB, pretendía abrir el panorama de las academias más tradicionales en artes plásticas y visuales, cómo el Instituto de Bellas Artes, que gozó de buena reputación antes de que las vanguardias artísticas reclamaran otro espacio de aprendizaje, en algunos de los casos lejos de técnicas y oficios tradicionales, como el de la escultura, el de la pintura o el dibujo.

Con el incremento industrial de mediados de siglo y la apertura del pensamiento hacia la aceptación de nuevas especializaciones en los oficios, los programas educativos en artes de Medellín se vieron en la obligación de crear nuevas rutas de influencia para lo que supuestamente debería ser una formación integral entre el arte y sus oficios, o lo que también podríamos llamar procesos artesanales. De esta manera la UPB empieza, lo que le cuesta a la actual Fundación Universitaria Bellas Artes algunos años más; una re-estructuración de sus contenidos en pro de la especificidad creativa. Para 1974 los programas de Diseño Gráfico y Diseño Industrial (El programa de Diseño de Vestuario apenas inicia desde el año 2000) ya se habían arraigado en el nuevo pensum de su naciente facultad de diseño.

Sin embargo, el asunto no fue tan sencillo como hacer desaparecer el antiguo nombre "Arte y Oficios" o "Arte y Decorado" que en suma debería permitir al alumno universitario formarse integralmente en lo que supuestamente para la sociedad moderna ya era toda una necesidad. ¿Pero de dónde salían los profesores para un programa de diseño cuando nunca se había hablado de tal especificidad en Medellín?. Pues las personas con tendencia creativa-visual hasta el momento sólo tenían dos opciones para sus estudios: Arquitectura y Artes Plásticas.

La mayoría de los profesores de estos nuevos programas de diseño, eran y aun siguen siendo, pero ya en menor escala, arquitectos y artistas plásticos de lo que fue el Instituto de Bellas Artes y las dos únicas facultades de arquitectura de la ciudad en ese momento; la Universidad Pontificia Bolivariana y la Universidad Nacional. Si miramos hoy los actuales programas de diseño de la universidad bolivariana encontraremos fácilmente profesores de la segunda y tercera generación que recibieron clase con aquellos artistas y arquitectos que indudablemente, por una demanda cada vez mayor, encontraron en la enseñanza una nueva manera de sustento económico. Es indudable que muchos de los profesores fueron conscientes de que ésta demanda acrecentaría la docencia como un negocio rentable y asegurarían entonces su estabilidad económica.

Estos nuevos maestros, que además muchos eran exitosos "productores", es decir, reconocidos como artistas o como arquitectos en el medio, se vieron en el ejercicio de poner tareas; una nueva demanda en la educación, hizo para bien o para mal que artistas y arquitectos se pensarán como maestros, en el menor tiempo posible y no sólo promoviendo sus disciplinas, sino también especulando como éstas estaban en consonancia con una nueva clasificación en la educación creativa en Medellín.

Es el caso de artistas como Ethel Gilmour, Ronny Vayda, Eduardo Ramírez Villamizar, entre muchos otros, que gracias a estrechos vínculos con la academia alcanzaron ampliar sus prácticas pedagógicas no sólo en la Universidad Bolivariana, sino también en los recién creados programas de Artes de las Universidades Públicas: La Escuela de artes de la Universidad Nacional, adjunta a la Facultad de arquitectura y el programa de Artes Visuales de la Universidad de Antioquia.

“EL DISEÑO DEL PROGRAMA CURRICULAR EN LAS ESCUELAS DE ARTES EN MEDELLÍN ES UN ASUNTO COMPLEJO QUE HA TENIDO INFINIDAD DE VARIABLES, DEPENDIENDO DE SUS POSIBILIDADES, ECONÓMICAS, POLÍTICAS Y ADEMÁS DE SUS CONDICIONANTES FÍSICOS.”

¿Pero a qué se debe la necesidad de dejar a un lado el enfoque artístico con el que inicialmente se promovía ésta estructura de enseñanza creativa de la UPB?, ¿fue la condición de universidad privada o el miedo al potencial subversivo que posee el arte, para que una universidad católica decidiera no cultivar un programa de artes plásticas y visuales?. Es indudable que la enseñanza, en cualquiera de las disciplinas que pueda desarrollarse el conocimiento obedece a estructuras políticas, religiosas y económicas que determinan en muchos de los casos los enfoques de las estrategias académicas.

Volviendo al caso de los profesores de estas nuevas escuelas que para mediados de 1985 ya habían empezado a establecer sus derroteros académicos, es coherente pensar que para aquel entonces enseñar arte era cuestión de prueba y error, tanto así, como para concebir el asunto pedagógico como cualquier proceso artístico con sus materiales, en el que quizás, por intuición de un accidente no previsto, surge una revelación. El caso en el que el artista se convierte en profesor, es un tema que en Medellín vio sus venturas y desventuras en aquellos años en donde cada educador, enseñaba a partir de lo que él mismo producía. Y es ahí donde radica, uno de los asuntos más interesantes, pero a la vez más delicados de la supuesta enseñanza del arte. Luis Camnitzer nombra la situación como un riesgo, el riesgo de que la pedagogía se convierta en una pedagogía haragana. Pues como muchos sabemos y hemos experimentado, no todo artista exitoso es siempre un buen profesor. Pero quizás, un buen profesor sea siempre un artista exitoso.

Enseñar no es cuestión de incentivar una técnica u oficio, no es desarrollar un proceso artesanal en el que se empaca una respuesta a una pregunta, sino precisamente evocar junto con el alumno el pensamiento crítico de un contenido aprehensible de la realidad. Por eso la pregunta: ¿Se puede enseñar el arte?, debería ser reemplazada por ¿Qué aprendemos con el arte? o ¿Cómo el arte nos sirve para aprender?

El diseño del programa curricular en las escuelas de artes en Medellín es un asunto complejo que ha tenido infinidad de variables, dependiendo de sus posibilidades, económicas, políticas y además de sus condicionantes físicos. La escuela de artes de la Universidad Nacional, Sede Medellín, estuvo durante muchos años inscrita en los mismos equipamientos físicos del bloque 24 del programa de arquitectura, situación en algunos casos pertinente pero que sin embargo no propiciaba

la condiciones adecuadas para algunos montajes que quizás los estudiantes necesitaban para sus proyectos. El caso del Instituto de Bellas Artes, es actualmente un problema difícil en cuanto que los estudiantes de artes, música y diseño se las tienen que arreglar para coordinar sus espacios de montaje, debido a la falta de espacio que sufren sus dos sedes en el centro de la ciudad. Para el caso de la Universidad de Antioquia, la situación es quizás más compleja, primero por la cantidad de programas artísticos como teatro, música, danza y artes visuales en que debidamente debe ser repartido el presupuesto y por el otro lado, su incesante situación política que regulariza los ciclos de aprendizaje establecidos.

¿Existe una diferencia real entre los estudiantes de artes de una universidad pública y una privada en Medellín? ¿Cómo se comportan esas situaciones sociales de las universidades en la enseñanza del arte? ¿Es el estudiante de artes de una universidad pública más crítico frente a su situación política al hacer parte directa o indirectamente del estereotipo revolucionario que se han cargado estas universidades al transcurso de los años?

Por eso no sólo la situación política universitaria, o el estrato socioeconómico de un estudiante, o quizás el planteamiento curricular de las materias estructuradas en ciclos de cada escuela de arte, influye en el estudiante, sino también sus vínculos familiares. Esto no quiere decir que estas situaciones influyen para bien o para mal, simplemente influyen dentro de su práctica.

El estudiante al tomar oportuna y autónomamente las cosas que del mundo considere importantes para su desarrollo, estará ejerciendo su posibilidad de ser político, y no necesariamente ejerciendo con sus obras en la política. Lo que erróneamente se ha denominado arte-político. Pues todo arte es político, pero no todo arte es politizado. De eso se trata la posibilidad estética, en ver las cosas



como si fuera la primera vez y poder decidir por nosotros mismos. Es decir, elaborar nuestro propio criterio con respecto al mundo.

“Es la falla de no poder percibir el papel, que juega el poder en todo esto, lo que permite que nuestra sociedad pueda suponer que el buen arte es apolítico y elogiarlo cuando lo es. Es esta falla la que permite ver el arte como una actividad separada de la ética.” Luis Camnitzer.

¿Será que para estos nuevos profesores en Medellín la nueva practica pedagógica permitió una nueva influencia en sus devenires como artistas?.

Enseñar ciertamente requiere bastante más que solo transmitir información, de hecho es construir conocimiento. El profesor tiene que ser más que un simple catalizador, más que un coordinador como lo propone Paulo Freire. El profesor, debe buscar ser un reactivo, pues en el proceso químico de la catálisis, la sustancia que sirve de catalizador no se modifica durante la reacción. En cambio, el reactante, o reactivo interactúa con las otras sustancias y dá lugar a otras nuevas con propiedades y características de conformación distintas.

El profesor debería buscar ser un compañero, en el mejor de los casos un amigo. Pues pensemos cuantas cosas hemos aprendido de mejores amigos, sin haberlos nunca llamado profesores, o ni siquiera haber compartido un aula.

¿Qué pasa entonces cuando un artista no es ni exitoso ni buen profesor?. Al menos del exitoso podemos admirar o criticar sus obras, pero qué hacer con los supuestos profesores que ya ni siquiera les interesa compartir sus producciones a los estudiantes. En las actuales academias de arte de Medellín, y podría especular que en cualquier academia de arte, es fácil camuflarse. ¿Pero a quién intentan engañar? o es que ¿El artista puede hacerse solo?.

**CORTA ANOTACIÓN SOBRE:
INVASIÓN, RESISTENCIA Y PLURALISMO**

LAURA TRUJILLO

Tantos años estuve preparándolos.
Ellos ya están adentro.
Ahora la resistencia empieza.
Ahora les toca a ustedes.
Ahora nos toca a nosotros.
Pero tendrá que ser de otra manera.

“Invasión”

~Hugo Santiago

**EN 1957 LA CIUDAD DE
AQUILEA, ESTA SIENDO
INVADIDA POR UN GRUPO
DE PERSONAS MIENTRAS
QUE OTRO GRUPO INTEN-
TA EVITARLO. DURANTE
ESTA INVASIÓN SECRETA,
LA CIUDAD SE HUNDE EN
UN INTENSO JUEGO DE
DICOTOMÍAS, EN DONDE
EL OTRO ES EL LIMITE ,
LA REALIDAD SE DISTOR-
SIONA Y LOS DIÁLOGOS SE
IMPIDEN.**

Llamar algo “procesos artísticos independientes” implica necesariamente la aceptación de que existe previamente una dependencia, ese acto de contrariar a esa fuerza es lo que los ubica en el espacio de la resistencia.

Así como en *Aquilea*, es trabajoso entender dónde o quiénes son aquellos que resisten y aquellos que invaden, lo mismo sucede con esas intenciones artísticas que terminan de alguna manera resistiendo, ¿quién resiste a quien?, ¿quién invade a quién?

Ese sistema binario de lo oficial y lo no oficial, hace pensar un poco en la imposibilidad de la existencia de un espacio sin el otro, ambos se necesitan para definirse, son en la medida de lo que no son, la resistencia activa de unos legitima la oficialidad del otro.

El problema entonces radica en esa necesidad de definición, en escoger un bando, y todas las implicaciones que tiene esta decisión. En *Aquilea* la única forma de existir es entrando en esa lucha donde hay solo dos equipos, como en el fútbol.

¿Qué pasa entonces cuando algo no pertenece a ninguna de estas dos fuerzas? Se convierte realmente en ese otro —una isla en donde hay un tigrillo, un territorio por fuera del mapa— se encuentra por fuera del discurso, no es parte de ese sistema, es quizá una forma de resistencia más efectiva, tal vez...

Creo en la resistencia. Es una forma en que los límites se borran, las fronteras se activan y desactivan y los territorios cambian. Lo extraño es que la resistencia tenga que ser entendida en términos de dicotomías.

Finalmente la resistencia ha sido y será eterna, pero quizá ahora deba ser plural como lo es el universo.

Cerrar el espacio. **13** Grupo de estudio, otra vez.

ACCION

no es gestión es arte **5** Logo, tarjetas, página
sistema de iluminación y señalización **7** Abiertos
representaciones, etc. **8** Residencia, red de
s, pérdidas, ganarlas y menciones de honor **10**

ACCION

estas / pequeños eventos **3** Hagamos algo / espacio

ACCION

14 Abrir una Escuela

11 La agencia como recipiente * esto es gestión. 12

FORMA

4 Listas, mapas mentales, definición, slogan * esto
 web, redes sociales 6 Adecuación, cubo blanco, sis
 al público, exposiciones individuales, talleres, p
 residencias, adecuación, convenios 9 Convocatorias
 Reconocimiento, mesa de espacios auto-gestionados

INSTIT

1 Espacio de taller, oficina 2 Grupo de estudio / fe

CONSTIT

SERES INVERTEBRADOS EN UN ENTORNO DESVERTEBRADO

LORETO ALONSO

No vi casi nada y casi a nadie en mi comunicación con la Escuela de Garaje. Yo estaba en la ciudad de México y ellos en Bogotá. Me dijeron que fue un incendio lo que cortó el suministro de electricidad en la zona, es paradójico que el fuego sea el que le deja a uno a oscuras. La iluminación resulta ser la pareja metafórica del conocimiento desde la Ilustración, así como en su versión profana, una espontaneidad esperanzadora del pensamiento moderno benjaminiano. Ahora pensamos que esa luz externa no resulta ya tan definitiva y que las visiones y los regímenes de visualidad siempre incluyen puntos ciegos en los que se delata no sólo la falta de visión sino la imposibilidad de una perspectiva precisa sobre nuestros propios modos de ver.

La preocupación por los organismos supone un cambio de paradigma, en estas cuestiones de miradas y lenguajes, no es el ojo ni la mente sola, es otra dimensión más corporal, que remite no sólo a las condiciones de lo que podemos o no percibir, sino a las experiencias a las que podemos o no tener acceso. Se plantea así otro modelo de metáfora que apela a un ecosistema vivo, con sus excreciones, sus interdependencias y sus complejas organizaciones dinámicas.

La intensificación de la producción cultural en el llamado capitalismo cognitivo, acelera procesos de industrialización, ameteurización y tecnificación que pueden o no precipitar nuevos procesos instituyentes, pero que tienen como segura consecuencia la distribución masificada de producciones simbólicas heterogéneas. Ni el modelo de obra y exposición, ni el de proceso y consumo (frecuentemente eufemizado bajo el fetiche de la participación) parecieran estables, el autor se vuelve un mutante intermitente,

a veces colectivo, a veces corporativo, otras, simplemente anónimo, las instituciones se disfrazan para competir con una red global omnívora. Condicionados por las múltiples tendencias cambiantes y contrapuestas que favorece el intercambio telemático, las instituciones legitimatorias y las técnicas identificadas tradicionalmente como bellas artes confluyen con una enorme diversidad de nuevos agentes con otras propuestas de creación simbólica.

A este contexto artístico y estético que habitamos en la actualidad, es al que propongo caracterizar como desvertebrado, pues si bien hereda múltiples estructuras del pasado, se mantiene abierto a otras tantas y tan variables, que resulta difícil distinguir una organización definitiva o una explicación unívoca. La desvertebralización no implica en ningún caso falta de estructura o de función, sino un cambio de paradigma en el modelo de organización que carece ya de una columna vertebral, aunque todavía vive con el recuerdo de haberla tenido.

No considero una tragedia la afirmación de que vivimos en un entorno desvertebrado, estudios actuales sobre biología nos muestran que la adaptación no es un fenómeno ajeno al ser, ni el medio una estructura impuesta desde el exterior. Los seres invertebrados podrían estar desarrollando una variedad de prácticas instituyentes, capaces de construir y habitar un entorno propio a la vez que colectivo, de libres lenguajes y múltiples accesos.

La carencia de columna vertebral limita el tamaño físico y el ciclo biológico de los invertebrados pero al mismo tiempo propicia una gran diversificación de sistemas organizativos, desde la complejidad absolutamente irregular y reversible de las esponjas a la estructura geométrica de las estrellas de mar, pasando por el desarrollo de partes duras como los exoesqueletos de los crustáceos. Los par-

goides tienen el abdomen más blando que otros cangrejos, lo que les lleva a protegerse con un instrumento externo, conchas de los caracoles muertos (tanatocresis) que en su crecimiento se ven obligados a ir cambiando. El caso del cangrejo ermitaño es un ejemplo del uso instrumental que se le puede dar a una estructura existente y ajena y propone un modo de aprovechar los medios dados en un sentido interesado.

El camuflaje y la caza se vuelven cuestiones vitales en los fondos marinos donde la ausencia de plantas favorece un ecosistema prácticamente carnívoro. Las frágiles medusas desaparecen integrándose en su entorno y usan sus fluorescencias y luminiscencias en momentos puntuales.

La opción de regenerar partes mutiladas de sus cuerpos se da en todos los organismos vivos pero son los invertebrados los que plantean estrategias regenerativas más excepcionales. La capacidad de los crustáceos de automutilarse deshaciéndose de un apéndice constituye una forma privilegiada de esta resistencia.

El mimetismo consiste en apropiaciones estratégicas de lenguajes ajenos que desdibujan los límites de una identidad. Esta confusión permite tanto atacar como evitar ser atacado, a costa de integrarse en el paisaje.

Las simbiosis y los parasitismos resultan frecuentemente indistinguibles sin un análisis de todas las expectativas y los criterios que conviven entre los diferentes agentes.

Es propio de los invertebrados organizarse en comunidades en las que individuos de la misma especie actúan conjuntamente, las colonias proporcionan un modo de resistencia ante fenómenos naturales como vientos y mareas defensa ante los depredadores. Para poder considerar que existe un comportamiento colectivo eusocial es necesario que en la colonia se produzca una sobreposición de varias generaciones y la cooperación en el cuidado de las larvas y el enjambre.

La coordinación de los individuos en una entidad sin un agente central es posible

gracias al intercambio continuo de señales entre una multitud de participantes a partir de una deriva errática en la que cada uno toma sus propias decisiones respecto al rastro de feromonas y actualiza su información produciendo no tanto resultados predecibles como el descubrimientos de nuevos territorios y recursos. Algunos científicos interpretan la división reproductiva en la comunidad denominando a un agente “reina” y a otros “obreras” y “guerreras”, pero estas organizaciones se caracterizan por la ausencia de una estructura jerárquica e individual. Así es la edad del hormiguero y no de la hormiga la que afecta a sus formas de hacer, a medida que la colonia crece las diferencias entre los especímenes aumentan, en los hormigueros jóvenes la división del trabajo no se muestra muy definida, un 60% de las hormigas están simplemente disponibles, no realizan ninguna actividad definida.

Desde una perspectiva ecológica, el conjunto de organismos denominamos invertebrados resultan ser los animales más antiguos, más duraderos y numerosos, que constituyen, además, la base de la cadena trófica de sus ecosistemas. Aquí los proponemos como productores metafóricos, que plantean más preguntas que soluciones pues cada entorno, por muy desvertebrado que se encuentre, requiere de tácticas y acciones específicas.

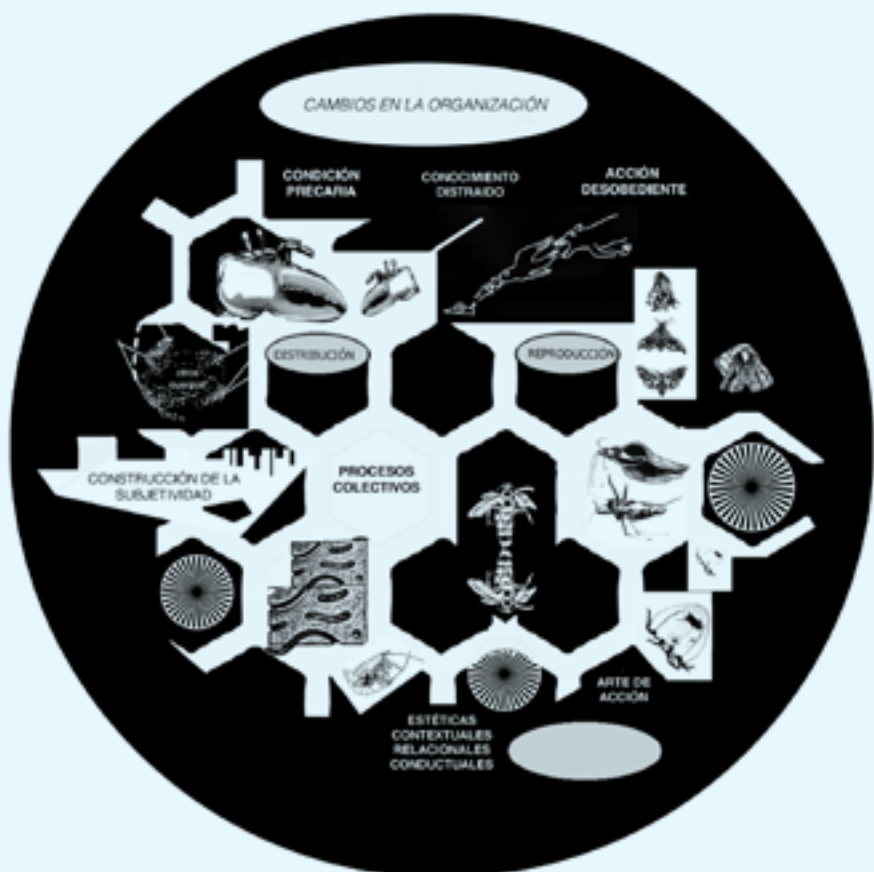
Citando estas figuras no quiero pretender modelos, les traslado y les comparto mis inquietudes, fruto de una experiencia propia en un entorno muy concreto, en el que me parece interesante preguntarse por estos distintos modos de sobrevivencia que no dependen exclusivamente de políticas (culturales) establecidas desde ningún exterior, sino de las relaciones, colaboraciones, organizaciones y coordinaciones entre agentes heterogéneos.

-Loreto Alonso Atienza

Más información en: Alonso Atienza, L (2011) Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI. Distracción, desobediencia, precariedad e invertebrados. Monterrey: UANL. Puede consultarse en línea en:

<http://editorialuaemex.org/libros.php>.

“DESDE UNA PERSPECTIVA ECOLÓGICA, EL CONJUNTO DE ORGANISMOS DENOMINAMOS INVERTEBRADOS RESULTAN SER LOS ANIMALES MÁS ANTIGUOS, MÁS DURADEROS Y NUMEROSOS, QUE CONSTITUYEN, ADEMÁS, LA BASE DE LA CADENA TRÓFICA DE SUS ECOSISTEMAS. AQUÍ LOS PROPONEMOS COMO PRODUCTORES METAFÓRICOS, QUE PLANTEAN MÁS PREGUNTAS QUE SOLUCIONES PUES CADA ENTORNO, POR MUY DESVERTEBRADO QUE SE ENCUENTRE, REQUIERE DE TÁCTICAS Y ACCIONES ESPECÍFICAS”.



**CONFERENCIA DE CARLOS "LA SOMBRA"
TORRES MELÉNDEZ. ESCUELA DE DERECHO,
3 DE OCTUBRE DE 1974**

BETA LOCAL

Carlos: No dejan de ser mi hermano en la cuestión esta de la revolución, ¿verdad? Pero es porque yo soy un individuo joven. Yo nací en el Barrio Hoare por ahí donde los blanquitos de ahí de Miramar desaguaban los toilets de ellos, los toilets, ¿los inodoros?

Pues por ahí vivía yo. Por ahí. Entonces, me crié ahí robando, robándome bicicletas... le robaba las bicicletas a los riquitos. Perdóneme elde ustedes que sea de allí que se la aiga robao.

(Risas en el auditorio)

Es que estaba neceistao, estaba necesitao. Y un hombre necesitao, un hombre necesitao, y viviendo en una cuestión como esa. ¿Usted sabe lo que es eso? Vivir en un arrabal cuando hay individuos que andan en un Mercedes Benz por ahí. ¿Ustedes saben lo feo que se ve eso? ¿Lo feo que se ve eso?

Hablo así y hablo con este acento de charlatán y de cosas porque yo soy un tipo joven, yo soy como ustedes, yo no voy a estar hablando como un pobre viejo que se ha cansado de estar en este país mirándole la cara a todos estos reaccionarios a todos estos abusivos americanos. Mirándole la cara a todos estos abusadores que nos están perturbando la moral a nosotros y los principios a nosotros con trajecitos y honorables, honorabilísimos actos de fraternidad con los americanos y con los españoles y con un fracatán de tártaros que vienen por ahí a explotarnos a nosotros por un billete a cuesta del sudor de nosotros.

Yo les voy a decir la verdad a ustedes; Yo hablo así porque soy un tipo jónen, un tipo jónen. Bueno, me mataron porque no me quedé pa lo último aquel día. Porque eso era, "quédate pa lo último Carlos." Y yo decía:

“Tate quieto. Yo no me voy a quedar pa lo último na’.” Entonces. Yo les voy a decir una cosa a ustedes. Yo hablo así, ¿verdad? Pero llegan ciertos momentos en la vida del ser humanos que a uno le tiemblan los pies.

Aquel día a mí me temblaron los pies. Porque ellos me decían a mí “Quédate pa lo último”. Te voy decir una cosa, te voy a decir una cosa... no me voy a quedar pa lo último, no me voy a quedar pa’ lo último. Ta bien. Me esposé con un federico. Porque el federico cuando yo salí yo tuve la... Yo fuí el responsable de oír las palabras históricas de parte de un puertorriqueño. ¿Cómo se llama ese puertorriqueño?. A ese puertorriqueño hay que darle un nombre que lo distinga de Hernández Colón. ¿Cuál sería la palabra que usted le daría a un individuo que está por encima de Hernández Colón, pero que es puertorriqueño? ¿Un ilustre? Pues aquel ilustre, aquel ilustre marshall federal (risas en al auditorio) que en ocasiones así tan nítidas, como es la moda decir ahora, tan nítidas y tan sensibles. Le dijo al honorable--guardia, al honorable marshall, al ilustre marshall federal. Le dijo, “si tocan a éste, mata al que lo toque, mata al que lo toque.” Así dijo, con un acento de muerte. Había muerte en aquel acento. Había orden de matar en aquel acento porque da la casualidad que era un ilustre marshall del gobierno federal de los Estados Unidos de América.

Qué lindo se oye eso. Estados Unidos de América. Estados Unidos de América. Un ilustre marshall de los Estados Unidos de América da una orden de que maten a un individuo en cierto momento por darle un palo a otro. ¿A otro verdad? Chico, ¿ustedes me vieron a mí con palos en aquel momento? Les pregunto yo esa pregunta, ya que ustedes me han hecho unas cuantas a mí.

¿Ustedes me vieron con palos en ese momento?
¿Cuando me estaban dando?

¿Cuando yo me le estaba cagando en la madre porque me estaban dando? ¿Ah?

Audiencia: ¡No!

Carlos: ¿Ustedes no me vieron con un palo en la televisión a mi? Audiencia: ¡No!

Carlos: Pues miren, ¿Tú sabes quién era el único que le podía dar el palo a ese individuo? O fuera el honorable Montañés, guardia de penal de Puerto Rico. Cabo, cabo. Después de hacer 80 barbaridades en la prisión estatal del estado lo condecoran con dos rayas y le suben a \$475 dólares al mes por tan sólo ir al presidio estatal de Puerto Rico a darle leña a los individuos. Ese es el sistema penal, caballero. Si usted quiere que yo le hable de las realidades. Pues esa es la realidad del sistema penal de este país. ¿Si usted fuera Secretario de Justicia usted haría eso?

Hombre en la audiencia: Yo creo que no.

Carlos: ¿Usted CREE que no?

(Risas)

Carlos: ¿Usted CREE, CREE na más? ¿Usted CREE na más? Un ser humano como usted que está frente a mí, que yo sé que usted es un ser humano porque le veo ojos, boca, nariz frente a mí.

(Hombre en la audiencia se explica, no se entiende)

Carlos: Pues usted está seguro. Pues la palabra sería que usted está seguro. Perdóneme. Perdóneme por tomarme la iniciativa de confraternidad con usted. Porque yo no soy como Hernández Colón, que hace las cosas de acuerdo como él las cree. Bueno pues yo le voy a contar cómo pasó lo de Princesa. Lo de Princesa pasó de esta forma: Le doy la gasnastá al tipo. Ahí me dan cuarenta palos enseguida.

Y ahí me meto yo por un roto y digo bueno, casi me tumbo el bigote.

Todavía me acuerdo de Leo cuando me dijo en cierta ocasión: "Ese calentón no lo tumbas ni tumbándote el bigote." La cuestión es, compañeros, La cuestión es que... ¿Qué era lo que yo iba a decir? A mi se me olvidó, siyo no estoy pa estar hablando. (Ruidos de la audiencia)

Ah bueno, pues, yo le doy la gasnatá al tipo, me dan 4 limazos y allá se forma la cuestión. Allá me vienen a buscar a mí y yo estoy así en una cama recostao, me había quitado el bigote. Una pena inmensa que me dió.

(Risas)

Y me viene a buscar el sargento y me dice... El Sargento Cortés, aquel que dijo en cierta ocasión, como dijo el compañero aquí histórica, dijo:

“Ellos no me están dando a mí. Ellos no me han agredido a mí. Ellos no me han hecho nada a mí”. Pero era que en aquel momento, el guardia de penal era yo. El guardia de penal era yo. El que mandaba era yo. El sargento era yo, y todo era yo. Porque yo estaba a cargo de aquello allí con la responsabilidad que se compromete a batear un puertorriqueño revolucionario. Como lo dije por la televisión y lo dije por donde quiera, yo no soy el único responsable de este motín. Y no me abstengo de seguirlo diciendo. Todo lo que pase en este país, en este país, que sea revolucionario, Carlos de la Sombra estará. Me pueden ir metiendo preso desde ahora porque lo dije aquí. Carlos de la Sombra estará. Sí.

Que sea algo importante. Que le lleven la cabeza por lo menos a Moscoso. O que le lleven la cabeza a Ferré, pa los penepeístas que hay aquí. Y que le lleven la cabeza por lo menos a Hernández Colón. Yo estoy ahí. Si yo estoy de acuerdo con to eso. Porque da la casualidad que yo soy un revolucionario y no lo niego en este país. Ni lo negaré en ningún otro país. Ni me voy a ir a otro país. En mi pueblo, La patria mía me defiende.

En esos barrios bajos. Cuando me meto por ahí. Por esas charcas llenas de pestilencia. En esos barrios bajos, yo me meto por esos callejones.

Entonces sí que me parezco a La Sombra. En esos barrios bajos, donde llevo un cañón en la cintura. Veo que baja el CIC o que baja el policía. Pa llevarle la cabeza por abusadores que son que baja el policía.

Y lo digo en este momento con todo el honor de un honorable puertorriqueño que es revolucionario. Porque déjenme decirles que yo dentro de mi carácter revolucionario me siento honorable. Dentro de mi carácter revolucionario me siento honorable también. Porque esa distinción me la doy yo. Me la doy yo porque soy un puertorriqueño y soy hombre. Ahora, sáquenle punta a esas palabras de quién es un hombre puertorriqueño revolucionario y por qué comete tales barbaridades en el momento. Y explota las alternativas de pillo, de teca-to, de jugador, de chulo 'e putas, de 80 cosas que ha aprendido en el bajo mundo para ser un revolucionario y llegar a lograr algo dentro del proceso revolucionario de este país.

Dentro de un proceso. Proceso. Esa palabra de proceso. No se podría decir una palabra más, más inmensa, más, más... Con más alcurnia, como dicen la gente por ahí, esos que tienen alcurnia...

Bueno, pues déjame seguirles contando. Aquí llego Julio Hernández con la guasimilla que ahí me dió después por la televisión. (en voz llorosa y burlona) "Dejen de hacer esto... porque yo me comprometo a cambiarlo..."

Ah, él se comprometió, él dio una palabra baqueada por el Secretario de Justicia de este país, el cual es un individuo bien pero que bien pendejo. Mire, le voy a decir una cosa, yo creo que cualquiera de ustedes que sea Secretario de Justicia no vaya a ser la misma desfachatez que ha hecho ese hombre en este país. Tengan cuidao. Tengan cuidao que de la noche a la mañana les pueden volar la cabeza en un futuro de vida cercano que está por ahí, porque como van las cosas... Porque como van las cosas, tan inmensas, tan lindas... Como las mujeres de este país, que vienen losgringos y con un Mercedes Benz.

Ahora yo, pues como soy pobre no tengo una revolucionaria que me cargue la escopeta (risas) ni que me lleve el revólver en la

cartera. Ni que me ayude a guisar pa ponerme los pantaloncitos bonitos. Porque yo soy pobre. Y yo te voy a decir una cosa, yo pal inglés no trabajo. No, yo pa'l inglés no trabajo. Y eso lo sabe la gente. Aquí hay gente que saben que yo soy un hombre trabajador, serio y de respeto. ¿Verdad que sí? ¿Verdad, Manolo? ¿Dónde está Manolo? Manolo está por ahí.

Bueno, pues sigue la cuestión y ahí viene Julio Hernández con la guasimilla. "No, yo... ¿Qué fue lo que pasó, jóvenes?" (Falta fragmento)

Y nos trancaste, y nos mataste un hombre en plena plaza cuando nosotros no teníamos ni un clip. (Falta fragmento)

Impacto de la vida. Y viene, muchachos y muchachas, viejos y viejas...

¿Verdad? Viejos y viejas, muchachos y muchachas. Pues viene el hombre y me da la guasimilla de que quiere hablar conmigo. Y yo le digo "yo quiero hablar con Norberto García Morales, tráigame a Norberto García Morales, director de la edición de corrección." Me fui bajito en ese momento. Pues ahí viene Norberto García Morales... (Falta fragmento)

...reaccionario, ¿ves? Menos a los reaccionarios. Y ahora digo que yo soy un individuo que soy un bandido. Porque yo soy un bandido. Yo voy a explotar mis alternativas de bandido para meterle mano al gobierno.

Porque independientemente de todos los revolucionarios que hay aquí, que dicen que son respetuosos y que esto y que llevan a cabo ciertas cosas por ahí. Pues, antes de empezar el diálogo que voy a tener con ustedes, pues... perdonando la palabra, ¿verdad? Aparte de todo, para corresponder al baqueo que tienen mis palabras, hay un hombre ahí afuera que es mi guardaespaldas, por las dudas. Porque tengo guardaespaldas también. Aquí todo el mundo tiene guardaespaldas.

(Risas y aplausos)

Si esos aplausos en vez de aplausos fueran tiros... fueran mejor.

(Risas)

Miren, la cuestión es que desde ahora en el momento, porque yo vengo a cagármele en la madre a los reaccionarios que hay en este país. Por estos micrófonos aquí ahora. A cagármele en la madre de Hernández Colón pa abajo.

(Aplausos)

Bueno, compañeros, ¿ustedes quieren que yo les hable de mis experiencias? Pues mis experiencias están grabadas y escritas por el lápiz del sistema penal de este pobre país. Míralo ahí; esto fue una vez que me fugué porque no quería estar preso (mostrando su cuerpo).

Aquí me mandaron a parar y yo no me paré y seguí corriendo y así a mansalva me tiraron tres tiros que eso es uno de los privilegios que hicieron a aquel hombre cogerse dos rayas. Dos rayas por darme un tiro a mí, a un ser humano.

Entonces, esto fué un compañero mío que no sabía que yo lo llevaba como hermano. Lo que pasó fue que le tuve que quitar la droga que tenía para ir a curar a otro que estaba enfermo. Haciéndole el favor al otro.

Pues él lo entendió mal, y me cogió y me dio una puñalada. Y yo, como soy medio guapetón en esas cuestiones, pues le metí mano sin ná, y este fué el resultado.

Todo esto viene por una cascada de enajenación que hay en las prisiones de Puerto Rico. Eso, como ustedes van entendiendo, pues eso, ustedes van a ser los responsables de sacar a esos individuos y van a ser los responsables de meterlos presos. Un billete a cuenta de que los metan pa' allá adentro. Ofreciéndole 1 a 3, y ofreciéndole cuando le van a dar una perpetua pues ya tú sabes, viene y dice "declárate culpable aunque te den 15 años."

(Risas)

Ustedes son. Yo creo que sus colegas, los que están ahora en el poder abogadístico.

Estoy medio nervioso, ¿verdad? Tanta gente así... Es un lío hablarle a tanta gente que se ven tan decente. Que se ven tan decente y que no lo sean como yo. Como yo que no soy decente, igual que ustedes. Porque los decentes, los hombres y las mujeres decentes, lo que hacen es que en vez de estar embarcando a esos pobres muchachos que están haciendo tiempo allí ahora, que ahora mismo están en una fila de aquí a Japón esperando por la comidita. Una comida que cuando la miran así, lo que da es vergüenza. Porque puertorriqueños como ustedes, ustedes los metieron allí, porque ustedes son parte del pueblo, ustedes son parte del sistema penal de este pueblo. Ustedes son los culpables porque ustedes son el pueblo. De ustedes depende toda esa masacre, toda esa masacre que están haciendo allí, masacrando a esos pobres individuos. en esas prisiones de Puerto Rico.

Para mí... ¿Cómo decirlo? Déjame ver... Una palabra, tan fácil que es decirlo. Para mi regocijo, les puedo decir que yo abusé con todas las cárceles de este país. ¿Por qué? Porque desde que me hice revolucionario en una prisión, el sistema penal de Puerto Rico yo me lo pasé por los cojones. Por los cojones me lo pasé. Sí, y por eso fue que fui a Princesa, porque no me querían en ninguna cárcel de este país. En ninguna cárcel. En ninguna. Y allí les formé la polvorosa. Se la formé bien formá. Que no fue otra cosa que una parte del proceso revolucionario de este país. Del proceso revolucionario de este país pero revolucionariamente. Aquel día si yo tenía que matar a uno allí, al capitán ese Hernández, lo limpiaba. Y él lo sabía. Y lo sabía aquel otro Norberto García Morales.

Porque da la casualidad que matar, matar por tratar de defender lo más sagrado de un país -las leyes, que no son propiedad de nosotros, son propiedad de una trulla de charlatanes gringos, hijoelagranputas que vienen aquí a llevarnos toel dinero de nosotros, y a explotarnos, y a cogernos las mujeres y hacernos hijos, y a tirarlas por ahí, y a cogernos de pendejos y

a explotarnos a nosotros los hombres. Yo les voy a decir la verdad. Yo no voy a ser de los que voaestar esperando ninguna clase de de de de... Déjame no quemar a nadie pa estar feliz y contento todos.

Mira, la cuestión es que ustedes me trajeron a mí aquí a esto, ¿verdad? Pues como ustedes ven las huellas están escritas en mi persona. El sistema penal de Puerto Rico al cual ustedes van a pertenecer, los que van a ser abogados en el futuro, a los cuales les deseo que tengan unas felices pascuas y próspero año nuevo en la calle mientras que aquellos individuos allí, aquellos presos, que cuando los ven a ustedes se vuelven locos.

Cuando los ven a ustedes se vuelven locos, ¿ustedes saben por qué? Porque ven en ustedes una mano de ayuda, creyendo que ustedes van a ayudar.

Creyendo ellos, ¿ve?

Porque déjenme decirles algo. Yo no vengo aquí a hablar de ningún sistema penal en este país. Porque el sistema penal lo dijo todo en mi cuerpo. Lo dijo todo en mi cuerpo, ¿ves?. Entonces, aparte de eso, pues unas cuestiones que son la vida de este pueblo, la vida de este pueblo que se le está acabando, que se le está agotando. Aquí con el tiempo uno va a tener que pagar a chavo por el latido del corazón. Cada latido, un chavo.

Entonces, nadie va a querer dormir. Nadie va a poder dormir porque ¿tú sabes lo que es pagar un chavo por cada latido del corazón? Eso es lo último.

Entonces, si venimos aquí a hablar del sistema penal de Puerto Rico, ¿quién diablos puede decir que el sistema penal de Puerto Rico lo creó él aquí? ¿Quién de ustedes puede decir eso? ¿Quién de ustedes mandó a Hernández Colón a firmar la ley esa - ¿419 es, Leopoldo?

Leopoldo: Sí.

Carlos: 419; esa que cogen a uno en la calle

donde quiera y le entran a uno esos cerdos asquerosos que son los CIC esos y el FBI puertorriqueño. Conmigo no se han metido todavía, gracias a Dios y a la virgen. Gracias al Dios de ellos, ¿ves? Perdonen la palabra, que haya dicho Dios aquí en este momento. Esa palabra sí que yo la conceptúo mal. Ninguna otra que esté en el vocablo perpetuo mío.

Porque yo les voy a decir una cosa, eso de anyguy, y cositas así por el estilo americanizadas, yo estoy como dejándolas, ¿verdad? Porque ya yo entré en una cuestión que yo no sé ni la hora que es conmigo, con mi persona, con mi cabeza, ¿ves?

Yo no sé si ustedes tengan la culpa de lo que me pasó a mí en las rejas del sistema penal de Puerto Rico. No sé si ustedes hayan votado por Francisco de Jesús, Jr. y por esa gente, ¿verdad? Pero qué diablo, eso no me importa a mí, ni le importa nadie. Solamente le importa a un pueblo, al que le están haciendo una revolución a nivel de un marco social. Un marco social, ¿qué es eso?

Ustedes na más en la revolución; ¿los pobres dónde están? ¿Dónde está esa gente que está ahora mismo, ese cerdo asqueroso, Astol Calero, porque se los digo a ustedes y se lo digo en la cara a él. El día que lo tenga frente a mí le digo "usted es un cerdo, caballero."

(Risas)

Les voy a decir una cosa. Después que salga de aquí, salgo con todo mi cuerpo liberado de toda culpa que yo haya tenido en mi vida. Porque es la primera vez que le hablo a algunas personas en este pueblo así, de frente así, ¿tú sabes? Porque lo otro que he hecho es sólo relacionarme, que ustedes no lo hacen. Ninguno de ustedes lo hace y son revolucionarios.

¿Qué diablo están ustedes bregando que si esto que si pa acá que si sistema penal que si esto que si pa allá? Si ustedes lo que tienen que estar es comprometiéndose a elaborar una relación bien poderosa para que todos estemos unidos y que eso del sistema penal y sociología y la madre de los tomates.

¿Quién dijo en el principio de la humanidad que la humanidad estaba dividida? La humanidad estaba dividida, sí. Creo yo que estaba dividida, pero era por los países. Por los países. Pero entonces vino y que Cristobal Colón, el descubridor de América. Hombre honorable también. Sí, honorable también porque aquí todo el mundo es honorable. Todo el que está por encima de nosotros es honorable.

Muchos de ustedes van a ser honorables. El honorable licenciado yo-no-sé-ni-qué-diablos. La honorable licenciada yo-no-sé-qué-otra-cosa. Ustedes van a ser una trulla de honorables también. Algunos. Algunos, ¿verdad?

Es una pena que el bochorno más grande que tengan ustedes, para su representación en el mundo sea Hernández Colón. Yo llego aquí y da la casualidad que el licenciado más honorable, ¿es verdad o no es verdad? ¿Sí o no? Les hago una pregunta, ustedes me van a hacer 80 preguntas a mí. ¿Sí o no? ¿Es el más honorable, verdad? No debería serlo. No debería serlo. El más honorable debería ser todo Puerto Rico completo. El honorable Puerto Rico. ¿Verdad? Completo, toelmundo. Pues no, él na más quiere ser honorable.

(Risas)

Esto es una cuestión, verdad, estamos ahora penetrando en la cuestioncita esta a ver si cojo el hilo de la cuestión. Porque es una jodienda hablarle a tanto público.

Miren mis hermanos, el sistema penal de Puerto Rico se compone de unas 30 ó 40 face-tas: se compone de depravación, se compone de la rama enajenatoria, se compone de la cuestión esta de estar escandalizándose porque un pobre muchacho allá coge a otro muchacho allá que es homosexual y lo coge y lo...

(Risas)

Eso es una cuestión que yo diría que no está fuera de nuestros principios, ¿verdad? Porque, ¿qué importa que un ser humano, que un

ser humano, que un ser humano, que un simple ser humano, como lo somos nosotros unos simples seres humanos porque, déjame decirte una cosa, nosotros somos los más desvergonzados seres humanos de la tierra. Porque, aunque sea a un presidente han matao por ahí pa abajo y aquí no se ha matao ni un honorable gobernador de esos. Ni un honorable gobernador de esos se ha matao. Y nosotros riéndonos aquí en este momento. Cuando deberíamos estar pensando en unas cosas más elevadas, como si fuera el espíritu santo. El espíritu santo allá arriba. Fuimos pa' allá arriba a a a a... Muertos. Muertos.

Porque, vivir tan tan tan tan...

Ustedes están sentados, pero ustedes no están sentados ninguno. Aparentemente estaban sentados pero están parados. Ustedes ninguno están parados ni están sentados, ustedes lo que están es de cabeza de cabeza de cabeza en el piso. Como si estuvieran haciendo push-ups. Como en el ejército. ¿Ustedes saben que lo mejor del mundo es ir al ejército? Miren, los otros días un muchachito de Dorado que fue al ejército, lo cogieron el honorable cuerpo de la policía y lo mató en Dorado. Y eso fué lo que le valió ir al ejército. Al ejército de los Estados Unidos de América, que por ahí hay un ROTC. ¿Hay uno por ahí, verdad?

Hombre en la audiencia: Al otro lado de la calle. Vine y me hice 4 agujeros en las venas pa que sepan que fui tecato y que por ser tecato me metieron a una prisión. Por ser un tecato que se mete a estar en el sobrevivir diario de este diario de este país, de este asqueroso país, porque así es que se debería llamar este país. Y que me perdone la tierra; no que me perdone Dios, que me perdone la tierra. Y que me perdone la humanidad.

Porque esta es una cuestión... yo no sé ni qué diablo yo puedo decirle a ustedes, cuando nosotros que pertenecemos a una gran humanidad, gran humanidad. Y que la gran humanidad nos tenga tan olvidados a nosotros. Que todo el mundo sea libre en la humanidad y que

nosotros seamos unos pordioseros. Tener un gobernador, un honorable gobernador, que establece un sistema penal del cual ustedes van a ser parte, en el cual ustedes se van a buscarse los billetes, ofreciéndole 15 años a un hombre que se va a buscar una perpetua.

Ustedes van a ser los culpables. Un individuo como yo que estuve en un calabozo por dos años, por dos años. Pero fue cagándomele en la madre a la guardia 80 veces. 80 veces me le cagué en la madre a la guardia.

Porque da la casualidad que en mí nació el verdadero puertorriqueño.

No tan verdadero, porque soy un sometido igual que ustedes. Porque no dejo de ser puertorriqueño nunca. No dejo de ser puertorriqueño, ni lo dejaré de ser nunca. Pero, lo voy a dejar de ser cuando muera. Porque, es bueno que sepan que no voy a ser como el compañero Charlie Rosario. ¿Ah? Que los otros días lo pude admirar por su sensibilidad. Mira qué clase de puertorriqueño uno se encuentra en este país. Por lo menos verle la cara a Leopoldo Rivera, a Carlos Gallisá cuando va a defender un caso. Bueno, y ahí ustedes se buscaran un dineral, porque Carlos Gallisá no atiende casos por dinero, ni Leopoldo Rivera. Ustedes se van a buscar un dineral explotando el pueblo. Porque eso es lo que van a hacer algunos. Y les voy a decir una cosa a los reaccionarios; no pienso estar ni un minuto más con ustedes, porque las palabras se me agotan y son parte de la fuerza que emana de mi espíritu revolucionario.

El sistema penal de este país es una pudrición. Es una pudrición, como lo es el más honorable de este país que es Hernández Colón.

(Bebé llora)

Hernández Colón. Y el tipo este que es el Director de la Corte Suprema. Le avisamos desde este momento que le vamos a establecer un sistema penal sin leyes, (bebe llora más

CARLOS
VILLAR
TEJER

LA SOMBRA

VIENE

viernes 3 de octubre 10am



ANF. L-1 ESCUELA de DERECHO

AUSPICIA: CONSEJO ESTUDIANTES DERECHO

fuerte) sin ley, un sistema penal sin leyes, sin policías, sin nadie. Cuando ganemos esta revolución. Porque es que la vamos a ganar. Porque si no la ganamos, mejor nos morimos. Entonces sí que va a venir un sistema penal bueno y bravo como decimos en este momento, no hay cráneo, que si esto que si pa allá. ¿Tú entiende?

Yo soy un tipo joven. Yo le voy a decir una cosa, yo soy un tipo joven. Si les molesta la charla mía, o si me creen un charlatán. De hecho, hay formas de ver y de comprender y de buscar dónde es que está el charlatán en mí.

Porque yo no creo que un individuo que lo haigan elevado a este puesto donde yo estoy. Mira mira mira donde yo estoy ahora. Esto se lo debo yo al sistema penal de Puerto Rico. Esto se lo debo yo al sistema penal de este país. Estar ahora mismo aquí delante de ustedes, hablándole a ustedes. Cansándolos. Porque esto cansa. Esto es una cosa que cansa. Esto es una cosa que molesta. Estar aquí. Me tiemblan las rodillas. Las rodillas se me cansan. De verle la cara a tanta gente así tan, tan decente, ¿verdad?. Tan decente. Porque es la palabra que más nos cabe a nosotros. La decencia en la corroboración, en la complementación esa, hablando con palabras finas, del bochorno, del bochorno, del *bochorrorno*, señoras y señores, compañeros y compañeras, hermanos y hermanas.

Qué diablo... ¿A cuántos de ustedes conocía yo antes? A ninguno de ustedes, solamente a unos cuantos. Cuando deberíamos conocernos todos. Decirnos todos, que somos puertorriqueños, decirme grupo que te estoy hablando, ¿por qué no nos conocemos y nos ponemos a enfrentarnos unos a los otros, a decirnos las cosas como deben ser, claras y sin rodeos?

Y venimos aquí a solamente hablar de un sistema penal cuando en este país no hay salud pública ni hay sanidad. A mí la sanidad me quiere botar de casa, mire qué fenómeno. Yo

no tengo dónde ir y me quieren botar de casa, en este país. Yo tengo un revólver ahí pa' tirarle a los de la sanidad. Y se los dije ahora por el periódico. Sí, porque por ahí es por dónde único se puede, yo no voy a ir a donde la oficina de ellos a decírselo. Porque el aire acondicionado me molesta. Y eso hay que ir donde los gerentes. Porque, ¿quién diablo va a ir a dónde los pobres empleados, que están ganándose un sueldito pobre ahí, que son unos pobres mediocres, que no van a ser como ustedes los honorables licenciados de este país?

Ustedes me perdonen que yo los ofenda, verdad, me perdonan que yo los ofenda. Pero es que yo no tengo forma de hablarle a ustedes. Porque ustedes van a estudiar para estar comprometidos a establecer jurisprudencia sobre un sistema penal que no es propiedad de ustedes. Si eso es de los americanos. No sean tan tan tan tan, tan, como yo diría... tan, tan cobardes. Eso es de los americanos. Ustedes van a bregar con un sistema penal americano. Yankee. Go Home.

Un sistema penal que no les concierne a ustedes. Que ustedes no lo han creado, que ustedes no han dicho ni la palabra A en él. Ni la palabra A han dicho ustedes. Acuérdense de una cosa, ustedes conocen el juramento ese. Digo, eso lo hicieron ya aquellos y perdieron la tabla. Aquellos dijeron que ellos iban a estudiar para ser abogados para ayudar al bien común de la humanidad. Para ayudar a la humanidad. Para hacerlo en bien de la humanidad.

Es bueno que sepan que yo me estoy despidiendo hasta el día que todos sean dueños de lo que tengan todos y todos sean dueños de lo que tengan ustedes.

Porque yo no quiero seguir hablando aquí, porque a mí me cansa esto. Yo me voy pa'l diablo, no voy a estar hablando aquí. Que pasen buenas tardes. A los reaccionarios no les digo adiós porque esa gente no me gusta.

(Aplausos)

Leopoldo: Si alguien quiere hacer alguna

pregunta. Si hay alguna pregunta, Carlos está dispuesto a contestarla.

Hombre en la audiencia: ¿Cuál es la realidad penal dentro de esas paredes?

Carlos: Bueno, la realidad penal es que si cae usted bonitillo allí, lo cogen y lo convierten en un homosexual sin usted querer serlo. Usted sale pa' la calle y quién sabe si asalta un banco después. Después de haber estado 8 años allí usted debe salir brillante en virtudes, como dicen ellos. Pues, lo que hace es, usted sale a robar un banco. ¿Usted sabe lo que hacen? Lo paran en cada esquina de este país. Lo paran en cada cafetín de este país. Entonces, la realidad se compromete a meterlo usted pa' allá adentro de nuevo pa' que siga viendo la realidad. Es un intercambio de personaje. Te dan un pase por lo menos por 3 meses y cuando ellos se cansan te meten pa' adentro por una venta fatula o por un caso de escalamiento.

La realidad allá adentro es un calabozo que tiene 15 barrotes y que pa usted romperlo tiene que coger y cagársele en la madre de 80 guardias y venir pa acá y buscarse una cegueta y entonces meter mano pa fugarse.

¿Usted no sabe una cosa? Que la única alternativa que tiene un individuo para vivir bien en la calle cuando sale de ahí adentro, cuando se busca él por sus propios medios salir es la fuga? Como hizo Toño Bicicleta, como hizo Toño Iglesias.

Esa es la realidad de ese sistema penal. Usted sale de ahí hecho un mendigo. Como Hernández Colón, que se pasa mendigando. Mendigando porquerías cuando tiene un país completo para ayudarlo y para hacer un Puerto Rico mejor, como dicen esta gente. Vamos a expresarnos así, porque sí aquí en este país todo es por modalidades. Pues hay que coger las palabras de esta gente.

Un Puerto Rico Mejor. ¿Qué Puerto Rico mejor tenemos? Que Puerto Rico mejor tenemos

nosotros, coño. Qué fenómeno. Puerto Ricos mejores. Puerto Ricos mejores que a cada rato nos están partiendo en dos y nos están matando en esas calles, a nosotros los bandidos, a los que ustedes defienden en una corte. A los que ustedes cogen y les dicen... déjame callarme.

La cuestión en las penales pues, eso... A mí me dieron un tiro a sangre fría, a sangre fría me dieron un... Bueno, por lo que pasó en La Princesa sucedió esta cosa.

Esta gente tiene un sistema de hasta meter chotas ahí adentro.

Entonces, pues, meten un chota y yo le digo "mire, caballero, con su permiso y perdone, usted que es un honorable servidor público de Puerto Rico, no lo queremos aquí viviendo, ¿oyó?". "No, que yo no soy flecha, yo no soy CIC, que yo no..." "Mire, yo no le he dicho eso, yo lo único que le he dicho es que usted es un servidor público y que no se quiere viviendo aquí".

Bueno pues, el hombre ya lo cogió la guardia, como la guardia es la que manda. Yo en aquel momento no mandaba. Pues, cogió y lo metieron pa allá adentro. Ah, pues se le dieron cuatro cantazos, como se le deben dar a todos estos rentas hijoeputas que le están dando a la gente en este país, que son parte del sistema penal de este país. Que son parte del sistema judicial que ustedes, pueblo, firmaron una X debajo de la pava. Yo no sé dónde diablos firmaron. No sé. Se comprometieron a ser solidarizadores de ese sistema penal, que es el que hoy nos corroe la mente y nos ayuda a ser más bandidos.

De mi parte, yo le voy a decir la verdad. Yo soy un pobre muchacho que no me canso ni me da calor. Yo no me canso ni me da calor cuando estoy en una cuestión revolucionaria. Yo no sé ni lo que me pasó a mí. Yo no me meto ya drogas. Yo les voy a decir una cosa, aparte de todo... déjame callarme.

Audiencia: ¡Dilo! Carlos: ¿Lo digo?

Audiencia: ¡Sí! Carlos: ¿Lo digo?

Audiencia: ¡Sí!

Carlos: La gente quiere que yo lo diga. Como ustedes son el pueblo y ustedes son los que mandan, el cliente tiene la razón, como dicen por ahí los negocios. Yo les voy a decir una cosa, yo soy un individuo, que este sistema penal de Puerto Rico me tiene tan, tan, tan loco y tan cuerdo y tan loco y tan cuerdo y tan loco y tan cuerdo que yo ahora lo único que hago es meterme mi moto porque no me he rehabilitado. Yo lo hago en contra de mis principios, porque da la casualidad que en un tiempo, cuando esta revolución se logre, yo no voy a poderme meter ni el dedo.

Perdonen los que sean nacionalistas, los que sean socialistas, los que sean del PIP. Los que sean de los bien allegados a Rubén Berríos, ¿verdad?. Que son los moralistas de este país. Los honorables, ¿verdad?. Los honorables individuos que están esperando que Don Pedro Albizu Campos, y que don Ramón Emeterio Betances, y que Agueybana y que to esta gente sobrevivan de nuevo, revivan de nuevo para entonces empezar esta revolución.

Les digo que yo soy un individuo joven que me crié en los barrios bajos de este país y que por lo tanto porque yo sea revolucionario no me voy a rehabilitar de la noche a la mañana. Yo no puedo rehabilitarme por pura sociedad que en un momento dado de esta vida... yo me voy a rehabilitar de acuerdo a como yo quiera, yo me rehabilito de acuerdo a como mi sentir humano me lo dicte. Así es que yo me rehabilito.

(Aplausos)

No aplaudan, no aplaudan, por favor, que yo no soy Frank Sinatra.

(Risas)

Mejor métanme un tiro en la cabeza pa morir de manos de un individuo como ustedes, de un individuo puertorriqueño que quién sabe si sea

revolucionario, y no morir en las manos de un cerdo de la guardia nacional que los otros días le hicieron el piquete, de la policía, del CIC, del FBI puertorriqueño. Me gustaría mejor morir en las manos de un revolucionario.

De un PNP que diga "Este hombre me está ofendiendo a mí. Este hombre me está ofendiendo a mí porque está diciendo en este momento, se me está cagando en la madre. Porque yo soy reaccionario, porque yo soy reaccionario se me está cagando en la madre. No, vamoapegarle un tiro."

Pa' que ustedes vean que el sistema penal de este país lo coge a usted, al reaccionario que sea, y lo manda para la calle a cumplir 6 meses en probatoria porque mató a Carlos de la Sombra. Ese es el sistema penal de este país, el cual ustedes van a ser los que van a estar en contra de él.

ALGARABÍA EN LA ESCUELA DE LOS LOROS.**DANILO VOLPATO**

SCREENS SIGNALS

Use de information at the top of the screen to plan your fighting strategies and keep track of your progress...

Indique-me sua direção, onde você se encontra agora?

Estou exatamente na esquina da Rua Walk com a rua Don't Walk.

-Waly Salomão

BOGOTÁ AMARILLA

Después que nos sentamos y empezamos a charlar por primera vez, un Martes soleado por la tarde, nos sorprendió un loro que bajaba del tejado para posarse en la ventana del salón y asomarse al círculo donde improvisábamos una especie de grupo de estudio de garaje. El parlante psitaciforme repitió entera la definición de la palabra *algarabía*, atribuyéndola al Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana de Pedro Felipe Monlau:

ALGARABÍA. Del á. *al-garb*, el occidente: algarabía, el poniente, cosa de poniente, gente que vive hacia poniente, lengua de los alárabes que moraban hacia el poniente: Y como esa lengua de los alárabes era un á. corrompido, poco inteligible para los castellanos, de ahí que traslaticiamente pasase *algarabía* a significar cosa dicha o escrita de modo que no se entiende, y gritería de varias personas que por hablar todas a un tiempo, no se puede comprender lo que dicen. - Otros dicen que salió de *alarabiya*, la lengua á. - *Algarabía* es también nombre de planta, y parece que se le dio por la confusión de sus ramas, aludiendo al significado con que está comúnmente recibida la voz *algarabía*.

Nos hizo repetir lo que dijo, se fue y nos confundió el lenguaje.

De ahí en adelante repetíamos desordenadamente cosas que habíamos oído o leído en algún lugar y creábamos el mundo específico

de aquella escuelita de garaje, un rizoma de palabras, un collage de mundos dentro del mundo, algo como un “y...y...pero...y...pues...y...”.

Conformábamos un grupo de garaje donde casi todos presumían dominar el idioma inglés. Gran parte de los jóvenes complementaron su formación de garaje en el extranjero, muchos en Europa. Había una diversidad latina, enriquecedora, donde todos podíamos aprender mucho el uno del otro. Había un chico muy pilo que se las sabía todas y dudaba de todo a la vez, él y su novia recién llegaban de un doctorado en Inglaterra y se encargaron de moderar el grupo. Él, colombiano con fuerte acento de Manizales. Ella, portuguesa, no hablaba tan fuertemente el español y por eso prefería hacer sus aportes a la algarabía en portugués o en inglés. Aunque el portugués fuera tan cercano y comprensible a todos, y que en nuestro caso gran parte de los presentes ha viajado o hecho estudios de garaje en Brasil, un coro desordenado determinó que la *gaja* no debería hablar en su lengua materna, hermana del español, sino en la anglosajona, ya establecida y aceptada como patrón en muchas Escuelas de garaje del tercer mundo, lo que confirma el anhelado *status* de *garage school*. Los que entendían trataban de demostrar su comprensión del buen inglés de la joven portuguesa y seguían la discusión hablando de cualquier cosa en español o en un inglés malo, regular, pésimo o tan bueno como el de ella.

Los que no entendían hacían cara de que entendían y a veces movían la cabeza en señal de afirmación. La escuelita despreciaba el *toefl* y no evaluaba el nivel de inglés, de español o de portugués de sus jóvenes estudiantes, pero daba por sentado que todos deberían saber leer bien textos críticos o académicos en el idioma que fuera. La verdad es que ninguno de nosotros, por más que nos esforzáramos en demostrar lo contrario, sabía leer ni hablar realmente bien ni siquiera nuestro propio idioma. Éramos estudiantes de garaje atrapados en nuestros

afanes, arribismos, exceso de informaciones fácilmente olvidables y sed de conocimiento que no sabíamos bien cómo procesar y mucho menos aplicar. Sólo el analfabetismo nos unía y eso era lo que permitía que ese grupo de estudio improvisado mereciera y justificara el nombre de Escuela de Garaje. Todo lo que produjimos fue algarabía. Caótica pero cálida y exquisita algarabía.

CALI BLUE

Lo inseguros e inexpertos que éramos nos impulsaba a hablar y mostrar que leímos – aunque de afán y sin entender bien los contextos y parte del vocabulario extranjero en los pdfs que nos enviaban dos días antes por *e-mail*– y que por haber “leído” teníamos algo que decir. Casi todos menos uno: un artista que se sentaba discretamente antes que todos, escuchaba y se iba sólo después de que todo se acabara, después de que la última persona hablara hasta por los codos todo lo que tenía que hablar. Ese chico era artista como la mayoría, pero al contrario del resto no pronunció una sola palabra durante los encuentros. Intrigado con ese joven, me puse a observar su silencio y el misterio que se ocultaba detrás de esa solemne indiferencia. Al principio yo me preguntaba: ¿Será que no leyó los textos?, ¿pensará que somos todos unos necios que no sabemos un carajo de lo que estamos hablando?, ¿despreciará los textos y a las discusiones que se plantean?, ¿no tendrá nada que decir?, ¿creerá que los artistas no deben hablar sino más bien hacer su trabajo? –Pienso que “sí” era la respuesta para esas preguntas.

Por un lado admiraba lo que consideraba su participación silenciosa y coherente, lo que de cierta manera lo elevaba frente a nosotros, unos pseudo-teóricos que pasaban tardes enteras llenándose de nuevos conceptos y al mismo tiempo vaciándose en una verborrea torpe y opulenta, como si el encuentro se



J. Carlos, revista *Malho*, Brasil, abril de 1924.

tratara de un juego vespertino de diversión y competencia intelectual. Por otro lado me fui dando cuenta que su permanencia en esos encuentros también tenía algo de terquedad e indecisión, que por detrás de su silencio también había un discurso. Nos echaba su carreta sólo a mí y a otro artista residente más joven que nosotros. Cada vez que salíamos de esos encuentros vespertinos de diversión intelectual sin compromiso para adentrarnos en las noches comprometidos en absorber la ciudad, sus calles, sus bares, sus luces, sus sombras, sus figuras y rostros, él empezaba a hablar. Hablaba de la vida y de cosas divertidas, pero su discurso sobre el arte y en contra de la charlatanería sobre el arte era también inconsistente, al igual que los discursos de las tardes en las que intentábamos discutir sobre textos que de por sí ya estaban cargados de discusiones vanas y vanidosas. El silencio que nos presentaba como forma de resistencia vespertina era tímido y casi invisible, pero guardaba cierta superioridad. Y cuando por la noche se manifestaba en palabras, se transbordaba en opiniones, igualándose a nosotros.

Se pasaba el tiempo durante el día mirando páginas web de eventos de arte y de artistas consagrados o emergentes. No se interesaba por nada más que no fuera arte y todo lo que quería era hacer el mismo arte grandioso que hacían esos artistas establecidos. Aspiraba llegar a hacer una gran obra de arte, me decía, y eso me parecía bonito, romántico, de una pretensión noble, pero a la vez arribista, como arribistas y *snoobs* son los que se endeudan para aspirar a títulos de universidades gringas y caras, para después legitimarse como artistas discursivos calificados. No era capaz, como nos confesaba, de dejar de pensar un sólo minuto en su trabajo y en su deber como artista. Creía en el papel del artista. Él era artista 24 horas por día, lo que a veces lo diferenciaba del común de los

artistas y a veces lo igualaba a los artistas comunes. Era curioso y un poco triste para mí verlo preocupado con una carga tan pesada, la de confiar en dogmas creados para sí mismo y seguirlos con el objetivo de llegar a algún lugar, la de pensar que sus trabajos de arte lo salvarían del malestar económico y del lenguaje mundano.

—“Bienvenido, tenés la misma precariedad de los que se sienten capaces de discutir esos textos emitidos desde centros fuera de centro.”

(...)

No respondía y entonces yo seguía:

—“Bueno, por lo menos lo intentamos, ellos más que yo, que no entiendo bien los textos. Ya no me tomo el trabajo de leerlos detenidamente más de una vez, haciendo apuntes y consultando otros libros, ya me desacostumbré con las discusiones académicas y con el aburrimiento que pueden causar, pero pienso que por más torpes que seamos en la falta de rigor y de bagaje intelectual, me gusta leer junto a otros, sean amigos o desconocidos, y no creo que lo que se discute sea una profanación o una pérdida de tiempo, hay mucho que pensar desde ahí y veo que estamos tratando de superar nuestro analfabetismo. Si todo te parece tan malo, ¿por qué venís a todos los encuentros, leés los textos y te tomás el tiempo de estar tantas horas escuchando sin decir palabra?”

Las respuestas daban vueltas en las mismas verdades del artista y no me convencían, pero yo seguía admirando su silencio en los encuentros, por más que no estuviéramos de acuerdo cuando después hablábamos por entre las calles de la ciudad. Su silencio por las tardes se contradecía con su frenético discurso de las noches. A veces trasnochábamos hablando bobadas y él se mostraba un chico inteligente y chistoso, de humor fino y peculiar. Una vez, tarde en la noche en el aparta-estudio que yo alquilaba en el barrio Alfonso López, estaba

escuchando sus historias de artista en Cali y nos quedamos en silencio largo rato. Pasados unos minutos pidió un taxi y se fue. Al parecer el silencio lo incomodó.

CONGO PARA LOS ARTISTAS.

Íbamos a ver en Laagencia una película innovadora que destruía la agencia de los africanos, o sea, ignoraba la capacidad de esos para llevar a cabo una acción transformadora. En cambio, nos decían que esa *pelí* documental transformaría nuestra forma de pensar la pobreza, las entidades y mecanismos de combatir el hambre. Pero el lenguaje de la película que nos presentaron era convencional y no presentaba ninguna radicalidad, aunque estaba supuestamente enfocado en provocar al espectador especializado, en jugar con las emociones y direccionarlas. El cinismo y la ironía pegan bien en medios intelectuales frecuentados por personas necesitadas de discursos inteligentes, de los *upgrades* que el negocio de las Escuelas de arte puede prestar. El hambre para los artistas del hambre, personas expertas y privilegiadas que no están en un cuento de Kafka. Renzo Martens, el director de la película, hizo la inteligentada de auto-ironizar su situación de colonizador y artista privilegiado, haciendo una mina de oro con una película donde no busca esconder sino evidenciar la perversidad de los que detienen los medios de producción, sea del café o de las películas y productos culturales o del arte. Su cinismo y el mal carácter de la sociedad colonizadora que retrata y a la cual pertenece, son caricaturizados para que el espectador se vea implicado, cómplice de la empresa que se nutre del hambre, y sufra a la vez por su vicio de empatía con los retratados. Disfruten la pobreza. La teoría de los que se benefician de la miseria ajena, o sea, de los capitalistas, del director y de todos que se sienten superiores -incluyendo a los estudiantes de garaje

que saben que pronto tendrán un diploma y un salario- y alejados de los que sufren con más intensidad las crueldades del sistema capitalista: la pobreza es un hecho de la vida y debe ser aceptada, abrazada y aprovechada, y a los pobres negros del Congo no les queda nada más que disfrutar de ese derroche.

En el mundo están los chupa-sangre que quieren mantener las cosas como están. Están también los filántropos, todo tipo de humanistas, los bien intencionados, los desesperados, los oportunistas y los ingenuos, que ayudan tanto a los necesitados como también a mantener en mejores condiciones y bajo control los desastres generados por el sistema que mantiene a los opulentos. Hay los que pretenden derrumbar las temporales y dañinas estructuras de poder para que problemas humanitarios vergonzosos puedan ser transformados y dejen de existir, para tratar de evitar sufrimientos que se promueven para mantener privilegios. Hay artistas e intelectuales que se molestan un poco con la vergonzosa manera con que las elites económicas y los países poderosos manejan la sociedad, los otros países y todo el planeta; esos critican un poco, se quejan, pero en realidad no les importa tanto comprometerse con la realidad ni con la radicalidad, aunque sea en el lenguaje, porque están sentados en su posición medio cómoda y no tienen o no quieren tener tiempo y energía para eso. Para ellos fue hecha esa película, que dice que la insostenible situación del Congo no va a cambiar, porque sencillamente no le interesa al director y al espectador que ciertas cosas cambien. Se resume en esfuerzos de usar el cinismo para su auto-representación y el sadismo para la representación del otro, ese otro que se quiere permanecer sumiso. Se dijo que en ciertos programas de universidades caras de arte mostraban esa película, *Enjoy Poverty*, al lado de *Agarrando el pueblo*, de Luís Ospina, quién después de verla comentó que a él no le gustó para nada,

y ante el efectismo del director de mantener un mugre pegado al lente, que se veía en todas las escenas en la esquina superior del cuadro, dijo: "¿Por qué carajos no limpió el puto lente en todo el rodaje?". Es inútil intentar descifrar los criterios estéticos cuando los criterios éticos se ven tan turbios. La obra "fuerte" que nos haría repensar nuestra condición generó las discusiones predecibles que suelen generar en Escuelas de garaje del primer y del tercer mundo. Pero cuando se calentó el asunto y fue dicho que la película no era gran cosa, que hay experiencias cinematográficas y trabajos de arte mucho más fuertes, pertinentes y radicales, el rumbo que tomó la discusión molestó a la audiencia, como si la algarabía estuviera prohibida en la Escuela de Garaje. Se podía caer en la trampa de discutir lo que proponía la película, pero no descalificarla. Entonces pues, volvamos a los textos, a discutir en buenos términos lo que está escrito en buenos términos.

El chico silencioso no me dijo nada de la película, actitud que me gustó. Salimos del calor del grupo para la fría soledad urbana de los perdidos en la noche bogotana. Las palabras o comentarios sobaban y siempre serían mezquinos frente a la grandeza de la ciudad y de la noche. De pronto le gustó secretamente la película y no le gustó el debate, pero, ¿a quién le importa?

PROM ROSADO

La fiesta de grado de la Escuela de Garaje fue en un espacio que abrigaba una exposición y vendía objetos coloridos hechos por artistas, un lugar horrible de la zona rosa, una zona tan *down* en su afán de ser *high*. El artista silencioso y trabajador de nuestro relato había hecho una instalación con bolsas plásticas de mercado pegadas en las paredes, algo más hacia la decoración que hacia el arte, pero que tenía una pretensión crítica y artística. Los diplomas fueron pequeños tatua-

jes en líneas negras que hizo un artista dibujante y tatuador. Había una lista de dibujos sencillos que podían ser escogidos por cada participante del grupo. Dibujos de ítems escolares o de garajes, números y letras de aprobación, unas rayas de juego de ahorcado, una llanta y, entre otros temas tontos, la palabra CERTIFADO, que por dislexia del dibujante salió mal en la matriz, sin las letras IC entre la F y la A, y que uno de los anfitriones de la fiesta y del proyecto decidió tatuar así mismo para siempre en su brazo. Me tatué el A+, no por ser la nota máxima de aprobación, que obviamente no merecía, sino por ser mi tipo sanguíneo. Pedí que me lo tatuara en el brazo, cerca de la vena de donde se extrae la sangre. Es, hasta hoy, mi único tatuaje. El artista de las bolsas azules no quiso tatuarse, prefirió mantener su piel inmaculada y sin ruidos gráficos. Él, que tal vez fuera el único del grupo que merecía una aprobación destacada por su coherente actuación durante todos los encuentros, no sacó diploma.

Al día siguiente, en medio de la resaca del trasnocho, me acordé de un artista de la Universidad Nacional que grabó e imprimió diversas veces en aguafuerte fragmentos de un tratado filosófico hasta que las letras se borrran y desaparecieran, defendiendo en su tesis de maestría la idea de que el silencio es la sangre de la imageN”.

PROM

INSTALACIÓN DE ADRIÁN GAITÁN

Adrián Gaitán, residente caleño, llegó a la agencia con el pelo de color azul. Participó en la Escuela de Garaje con esta instalación de bolsas plásticas de líneas blancas y azules que se usan en las panaderías o almacenes populares en Colombia.

El espacio además fue intervenido con unas lámparas de tubos t8 color azul, que no lograban generar una sensación fría. Las lámparas, con el color de las bolsas, reflejaban un ambiente cálido en el que tuvo lugar la celebración del Prom y la culminación del proyecto en Noviembre del 2013. El día del prom Adrián ya no tenía el pelo de color azul.





PRÓLOGO FINAL

WALLACE MASUKO



...de la...de la... (p/ 2)

Una localidad donde haya un centro y que muchos de sus habitantes pasen parte del día en la calle.

El MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA, de Macedonio Fernández (1967)

Audiolibro de la novela por María Belén Aguirre (Youtube), dividido en 56 prólogos y la novela.

BORDES - PRÓLOGOS

Invitar a los locales "callejeros" para actuar. Decirles de qué se trata y que ellos serán prólogos vivos de la novela que suena en el centro de la localidad.

Cada uno de los actuantes recibe un prólogo distinto. Son 56 reproductores de audio con la lectura de los 56 prólogos de la novela.

En la calle, los actuantes hacen lo de siempre (juegan, descansan, venden, caminan, conversan, etc.), pero cuando pasa frente a ellos alguna persona desconocida, les llaman por el título del prólogo del que son responsables. Luego, empiezan a repetir el texto que están oyendo desde los audífonos (uno de los prólogos) para la persona, intentando mirar en sus ojos (si es posible), hasta que el texto termine. Vuelven a lo que estaban haciendo. Los actuantes escogen a quién interpelar y cómo (intensidad de voz, manera de hablar, mirada, etc.).

La acción termina cuando los actuantes ya no necesitan de los audífonos para decir sus textos.

CENTRO - NOVELA

Plaza. Una grabación en audiotexto de la Novela (entera sin los prólogos), sonando en alto y buen sonido desde una caja acústica. Como una radio comunitaria. En Loop.

IMPRESO

Entregar a los visitantes de la plaza central un impreso con el prólogo final de la novela, en hoja azul.

En su, se creó, la novela escrita por un libro de él.

—Que una plenitud humana en un punto (Sensación "La Novela").

—Aparente de grande, una una felicidad que no se está para nada más allá de una realidad, y que cuando sea real, cuando sea grande, la historia misma, siendo, siendo, cuando, cuando.

—Que el libro de tener el libro, una historia misma se puede en el punto. El Proceso, que se conoce, se sabe.

—Que la novela de un grande objeto de conocimiento, pero un caso de la realidad.

—Que un objeto a un gran objeto de realidad (algo, cuando, una cosa a través del Proceso mismo. —Proceso, Forma, Dato, Forma, Objeto, Forma, Punto, Punto, Punto, Punto— a la historia de la novela, que sea de conocimiento en el mismo punto.

—Que la historia misma, cuando la novela, cuando el caso, cuando es la novela.

—Que un objeto que cuando el objeto, la realidad con la realidad del Proceso que depende de sí mismo y de sí mismo.

El libro es escrito en el momento y luego se que se conoce (una cosa como el libro mismo) a la novela (conocimiento, conocimiento cuando que el Proceso sea conocido por la historia misma en un caso más el objeto de la novela es él).

El Proceso y la novela (conocimiento la novela) y cuando la historia del caso.

—Que se sabe y se sabe, todo que cuando de novela.

—Cuando una de una historia (conocimiento que conocimiento en un momento de la novela a la historia de "La Novela").

Que sea la novela en la historia que sea de el Proceso que cuando una, conocimiento, pero el conocimiento mismo que el sea cuando la novela, sea una, conocimiento una cosa, la historia a la historia, a la novela misma.

El sea conocimiento que sea sea lo que define sea, una Proceso, a sea la historia de la novela que sea lo que define sea. Y sea objeto a un caso sea a través de la novela.

—Que cuando, cuando del libro sea mismo, sea conocimiento en la novela.

AL QUE QUIERA ESCRIBIR ESTA NOVELA

(Prólogo final)

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer "libro abierto" en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera

bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede.

En esta oportunidad insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela personajes de ésta, se perfilaran incesantemente como personas existentes, no "personajes", por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída.

Tal trama de personajes leídos y leyentes con personajes sólo leídos, desarrollada sistemáticamente cumpliría una uniforme constante exigencia de la doctrina. Trama de doble novela.

Dígolo para confesar que mi libro está muy lejos de la fórmula de la belarte de personajes por la palabra. Queda también esto, pues, como "empresa abierta".

Dejo así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de su ejecución.

Nótese que hay una verdadera posibilidad en el adosamiento de la doble trama, por el que obtendría mediante una alquimia concienical una asunción de vida para el personaje-lector, con vigorización de la nada existencial del personaje-leído, que es mucho más personaje por ello, que acentúa su franco no ser con un énfasis de inexistencia que lo purifica y enaltece lejos de toda promiscuidad con lo real; y al propio tiempo repercute la asunción de existencia del personaje leyente en el lector real, que por contrafigura con el personaje se desdibuja de existencia él mismo.

Este confusionismo deliberado es probablemente de una fecundidad concienical liberadora; labor de genuina artísticidad; artificiosidad fecunda para la conciencia en su efecto de fragilizar la noción y certeza de ser, de la que procede la universal intimidación de la igualmente absurda y vacua noción verbal del no-ser. No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca el no ser.





BIBLIOGRAFÍA

**MÓDULO 1: DISTRACCIÓN:
DEMASIADAS VOCES HABLANDO AL MISMO TIEMPO**

**MÓDULO 2: DESOBEDIENCIA:
PARA PELEAR SE NECESITAN DOS**

**MÓDULO 3: PRECARIEDAD:
SOY UN POBRE HIJUEPUTA POBRE**

**MÓDULO 4: AUTOSUGESTIÓN:
FRACASAR ASÍ ES TODO UN LUJO**

ALONSO ATIENZA, LORETO, Poéticas de la producción artística a principios de siglo XXI, 2011.

BORGES, JORGE LUIS, La Busca de Averroes.

DIEDERICHSEN, DIEDRICH Animation, Dereification, and the New Charm of the Inanimate, e-flux journal #36 – 2012.

FERNÁNDEZ, MACEDONIO, Museo de la Novela de la Eterna. 1938

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, Usos performativos de las imágenes.

GAITÁN, JUAN A, Variables and constants.

GESCO, Grupo de Estudios sobre Colonialidad, LOS AVATARES DE LA CRÍTICA DECOLONIAL Entrevista a Santiago Castro-Gómez, 2012.

RAUNIG GERALD, Prácticas instituyentes Fugarse, instituir, transformar, 2006.

RAUNIGT GERALD, Extracto de Factories of Knowledge Industries of Creativity.

ROGOFF IRIT “We Collectivities, Mutualities, Participations”, 2004.

MARTENS, RENZO, frieze issue 1122, 2009.

MARTENS, RENZO, Analysis of a Film Process in Three conversations by Els Roelandt, episode 3.

NOYS BENJAMIN, The Art of Capital: Artistic Identity and the Paradox of Valorisation, 2011.

NOWOTNY STEFAN, Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional.

•Todos los textos en pdf disponibles en internet.

AGRADECEMOS

A Manuel Ángel, Carolina Rito y Ana María Millán por participar inquietamente del volumen beta y sus aportes a la Escuela de Garaje.

A Carolina Ponce de León, por invitarnos a la exposición “Después de lo anterior”; en la cual esta publicación es lanzada.

A las fuentes tipográficas Akkurat Mono y Archive, por acompañarnos en esta publicación y al equipo de Machete que diseñó y le metió mano a esta pieza.



Adrián Gaitán, Juan Moreno, Natalia Sorzano, Alejandro Mancera, Wallace Masuko, Paulo Licon, Laura Trujillo, Andres Sandoval, David Escobar, Dario Sendoya, Carlos Fernández Pello, Daniel Olarte, Susana Eslava, Loreto Alonso, Sebastián Contreras, Juan Bocanegra, Jorge Sarmiento, Juan Echeverry, Danilo Volpato, Gabriel Mejía, Juan Sebastián Ramírez, Ana Rivera, María José Roldán, Diego García, Sebastián Cruz, Mónica Zamudio, Santiago Pinyol, Mariana Murcia,, Beta Local, El parche, El Museo de Arte Contemporáneo, Casa B y Escuela Taller.

►Se imprimió en Torre Blanca en Agosto del 2014.



**ESTA LICENCIA PERMITE ENTREMESCLAR, AJUSTAR Y CONSTRUIR
CON BASE EN SU TRABAJO PARA FINES NO COMERCIALES, Y AUNQUE
LAS NUEVAS OBRAS TAMBIÉN SE DEBEN RECONOCER Y TENGAN
CARACTER NO COMERCIAL, SÓLO TIENE QUE DARNOS LOS CREDITOS:**

LAAGENCIA: PROYECTO ESCUELA DE GARAJE VOL. BETA + EL AUTOR

INFO@LAAGENCIA.NET









sectos que en
Lo esencial es la persecuci
la invisibilidad por sí mism

(52) Se da el nombre de *hipe* un órgano. En lugar de cumplir la convierte así, a veces, en algo in dimensión normal, las defensas de fante son una arma temible y su eficacia. Pero, en algunos mamuts damente largas, se enrollan en es lo demás inofensivo.

ón, como vertiginosa, de
a. Ésta, junto al extraño

ertelia al desarrollo excesivo de e
función a la que respondía, se ele-
útil e incluso peligroso. Así, de do
ciertos paquidermos como el ele-el-
talla puede contribuir a darles el
de la época glacial, desmesura- po
piral y sólo son un estorbo, por

HYPERTELIA

























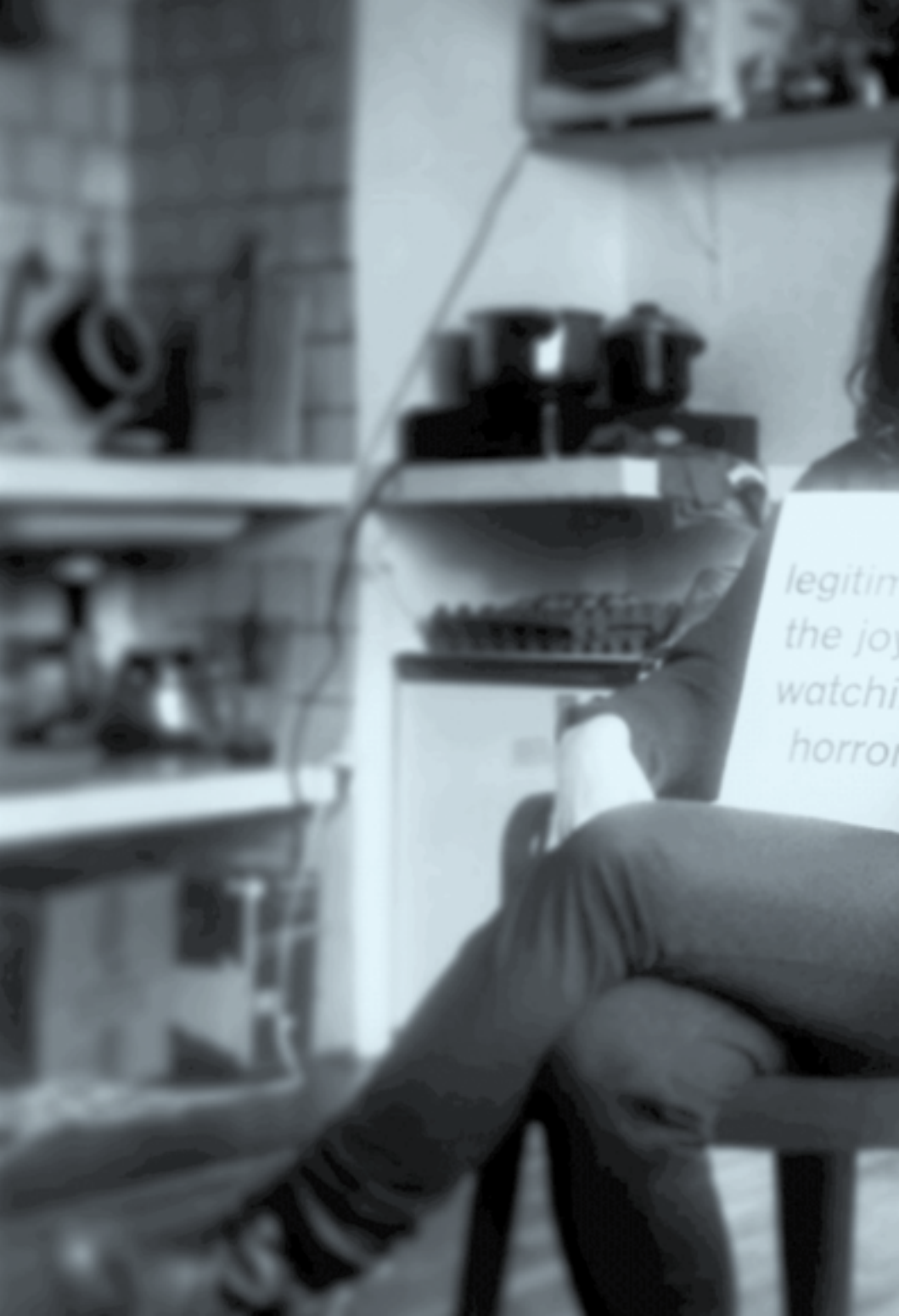












*legitim
the jo
watchi
horror*



nizes
y of
ng



THE GONZALEZ DRINKING
& C.I.A.

● Cali lo rechaza 
El mejor en variedad de bebidas
especializadas, espaldas y variedad
de frutas a medida nacional con
una mezcla perfecta de sabores
y Cali 









