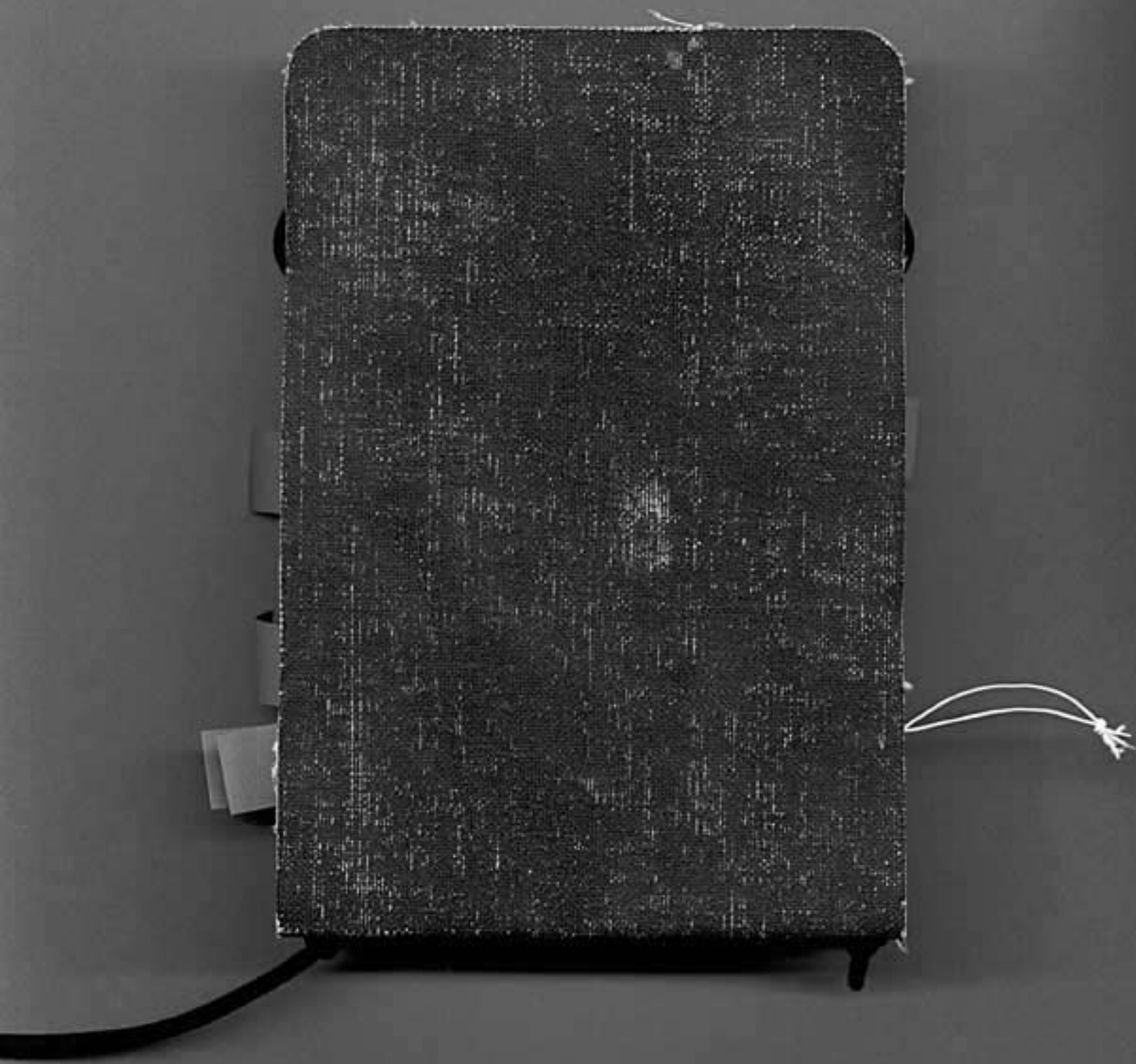
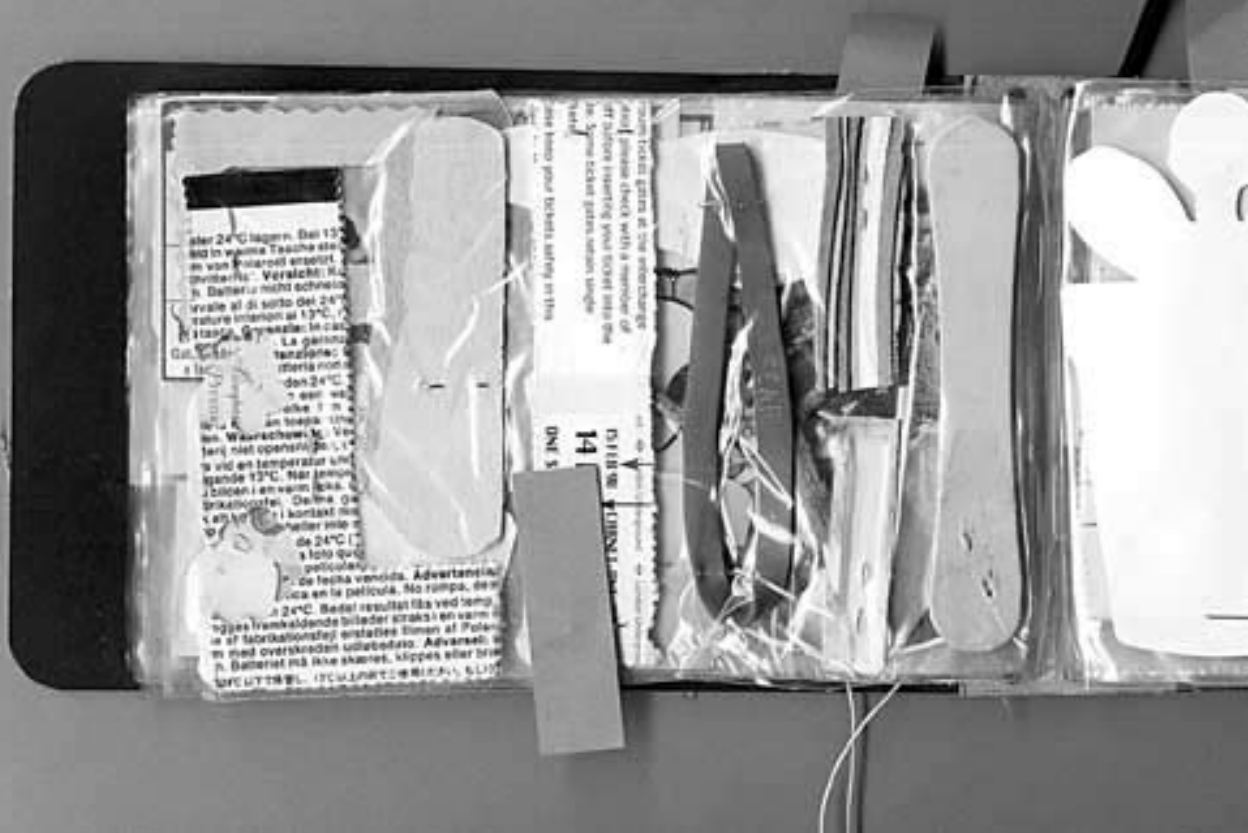
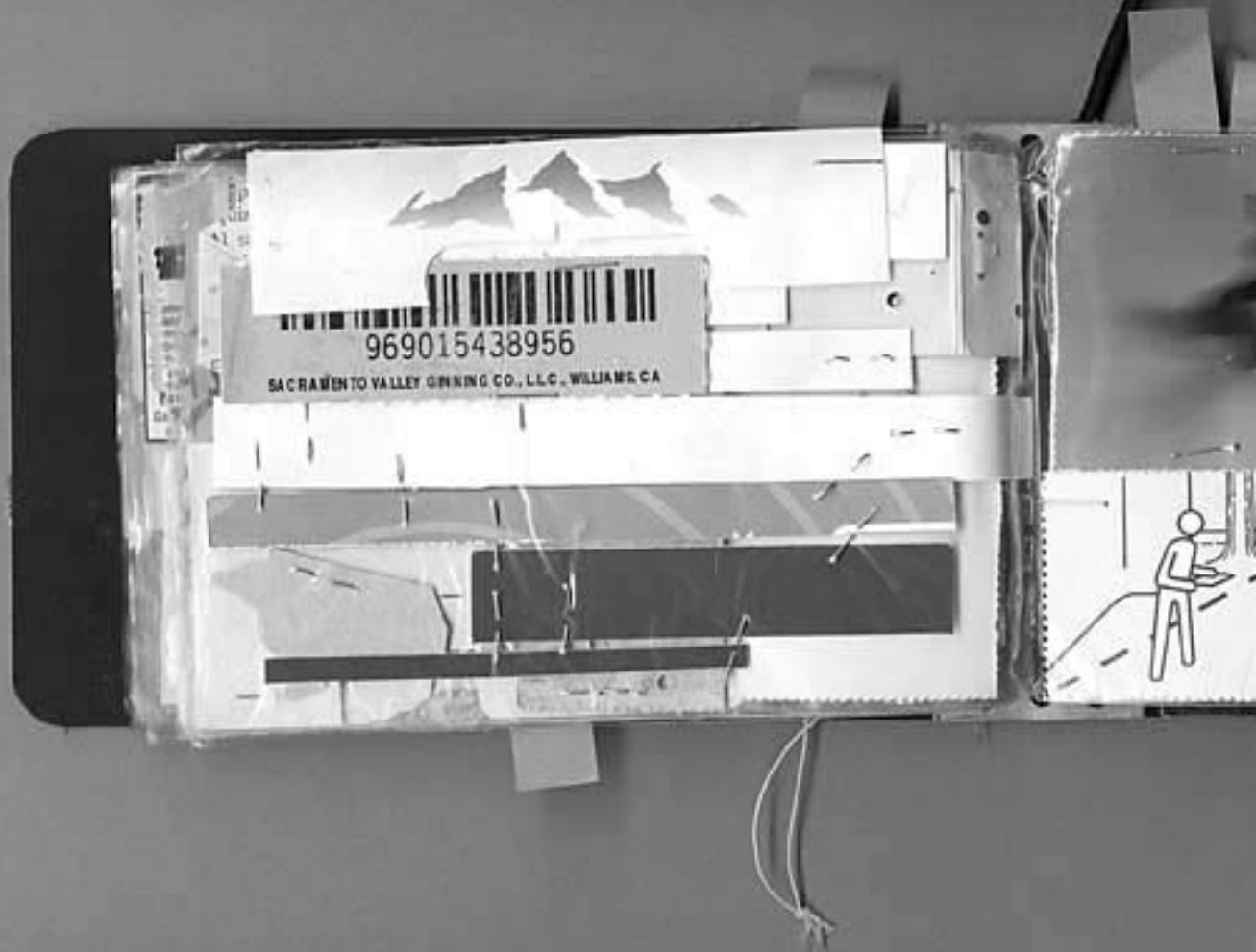


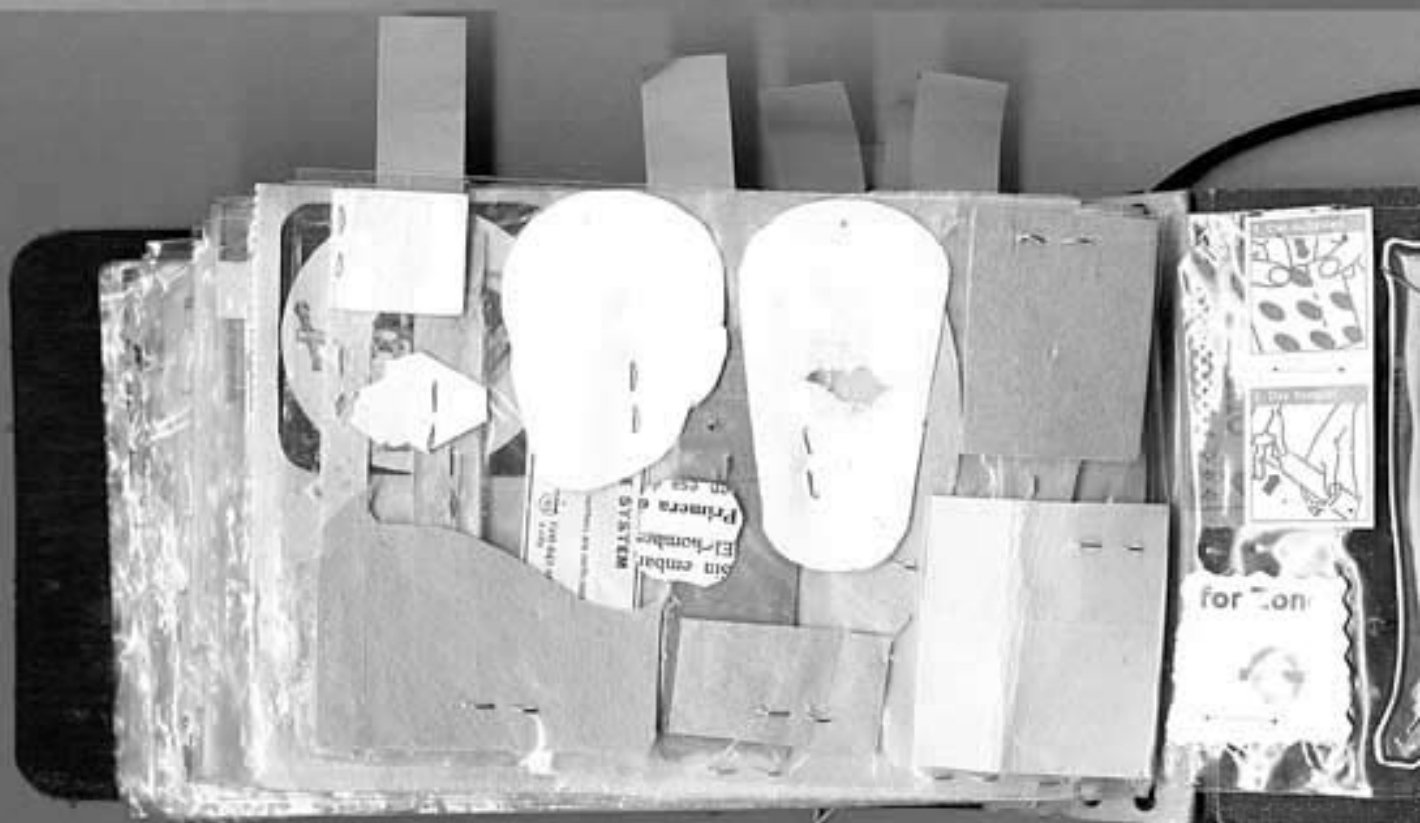
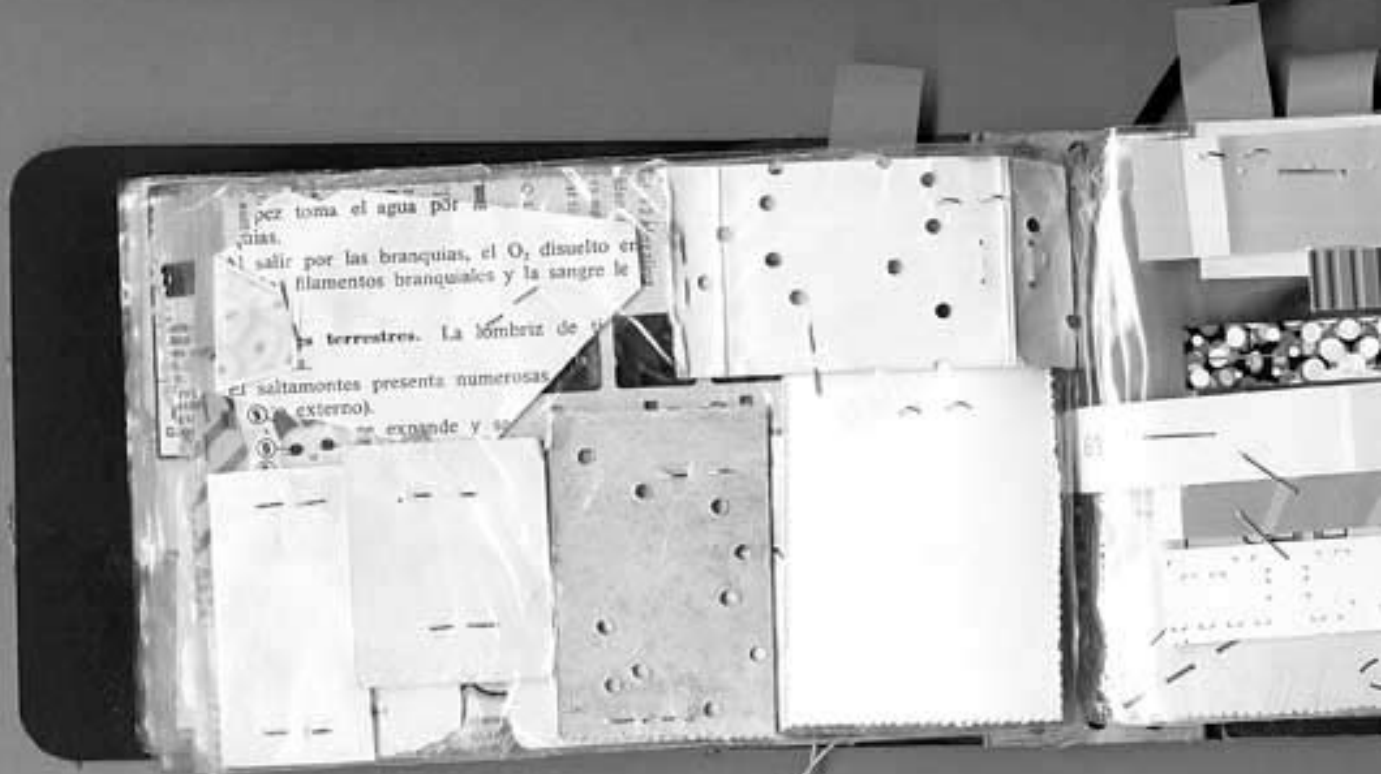


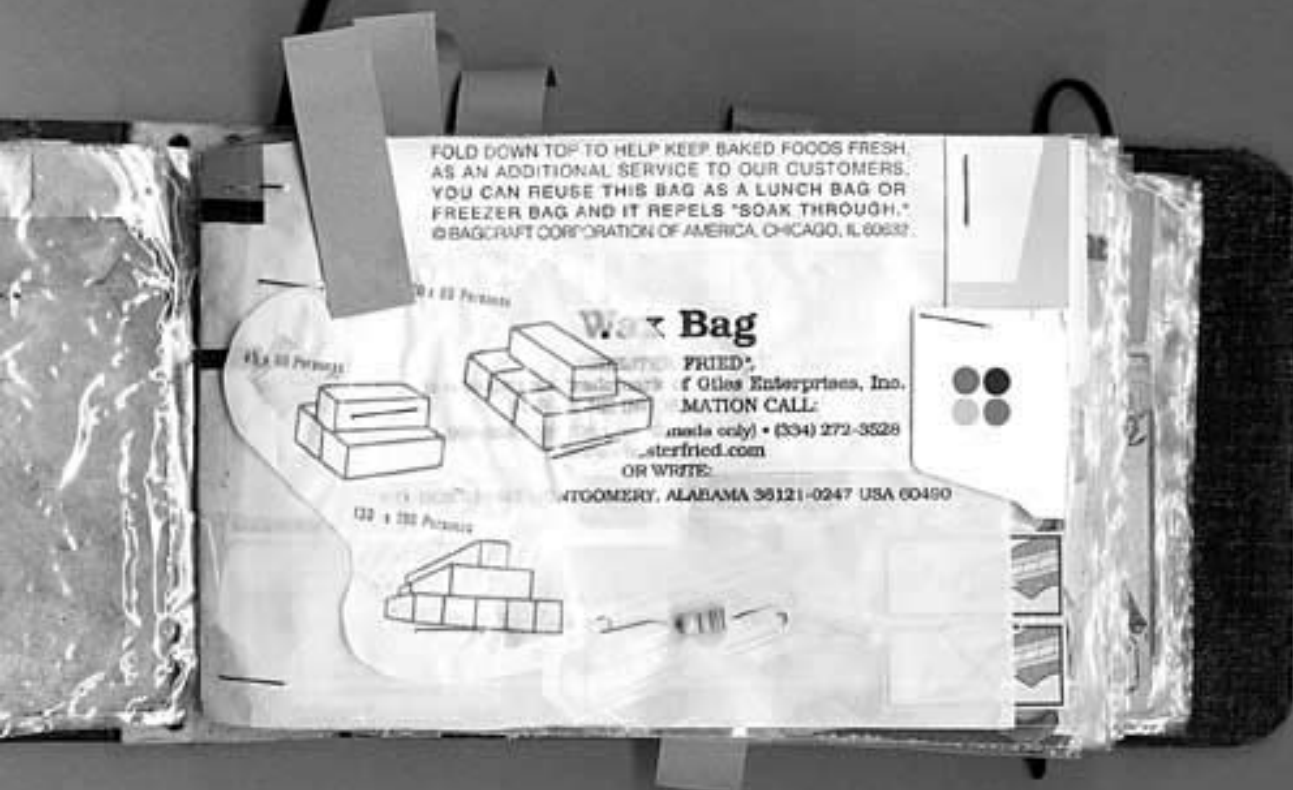
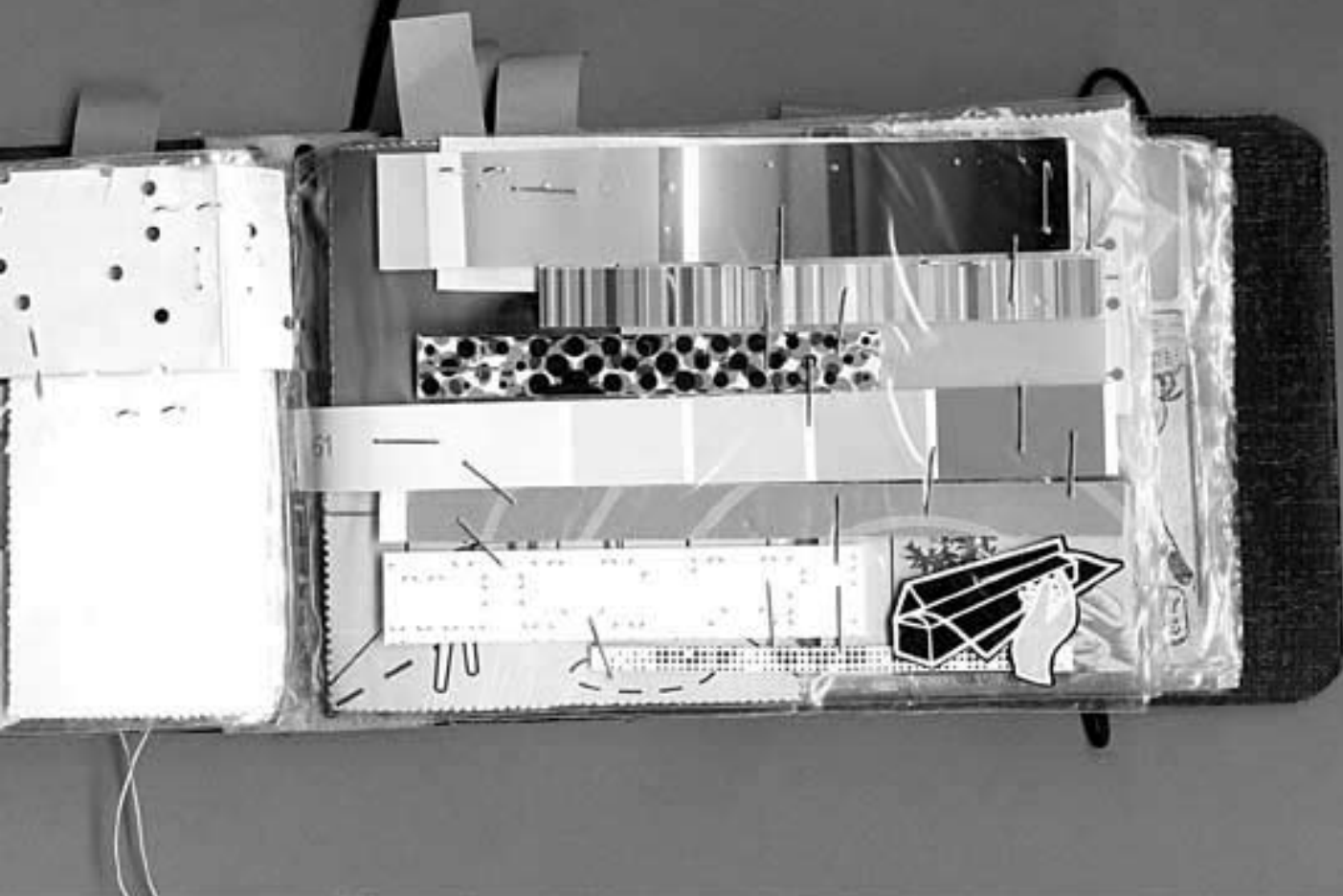


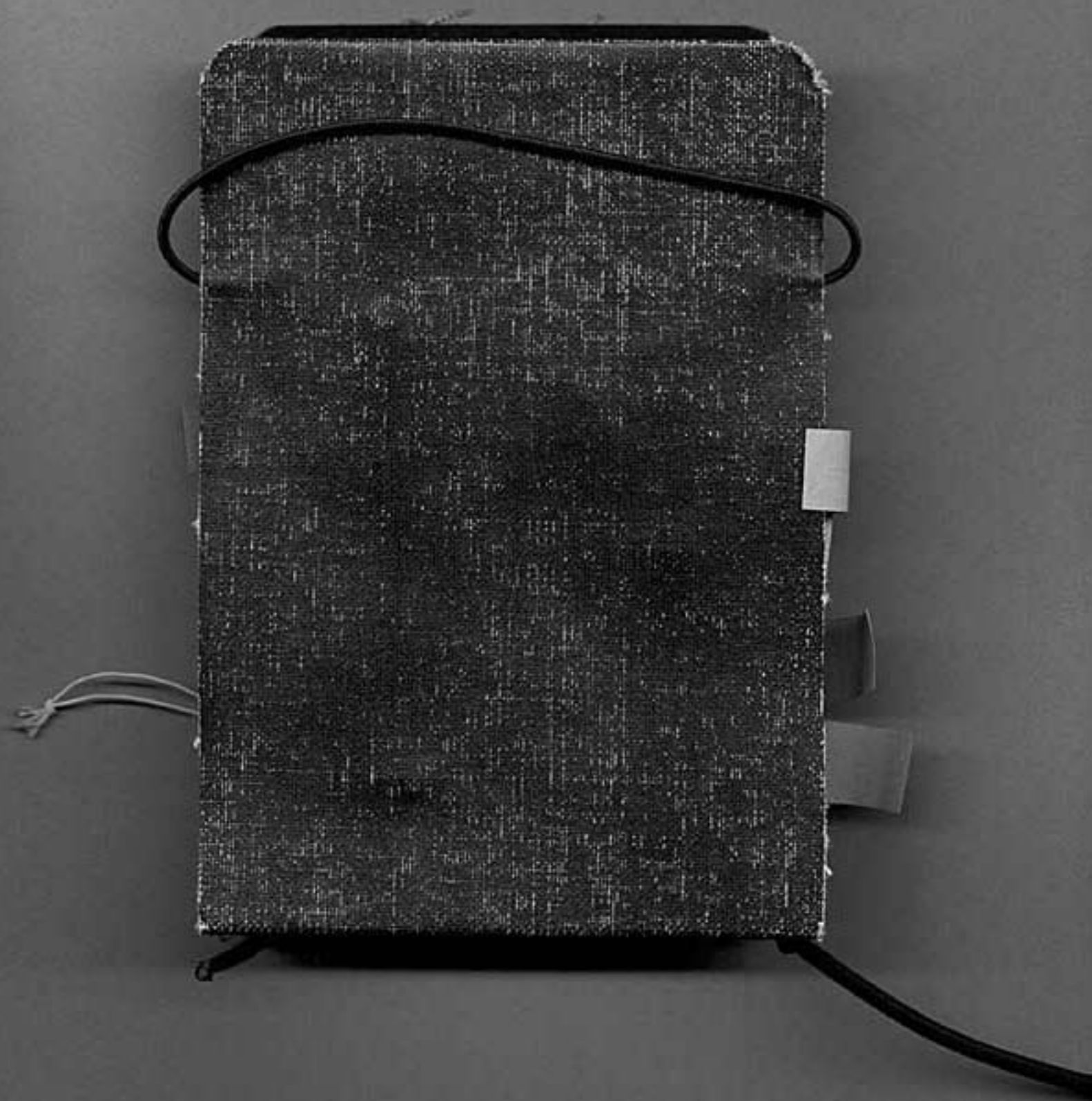


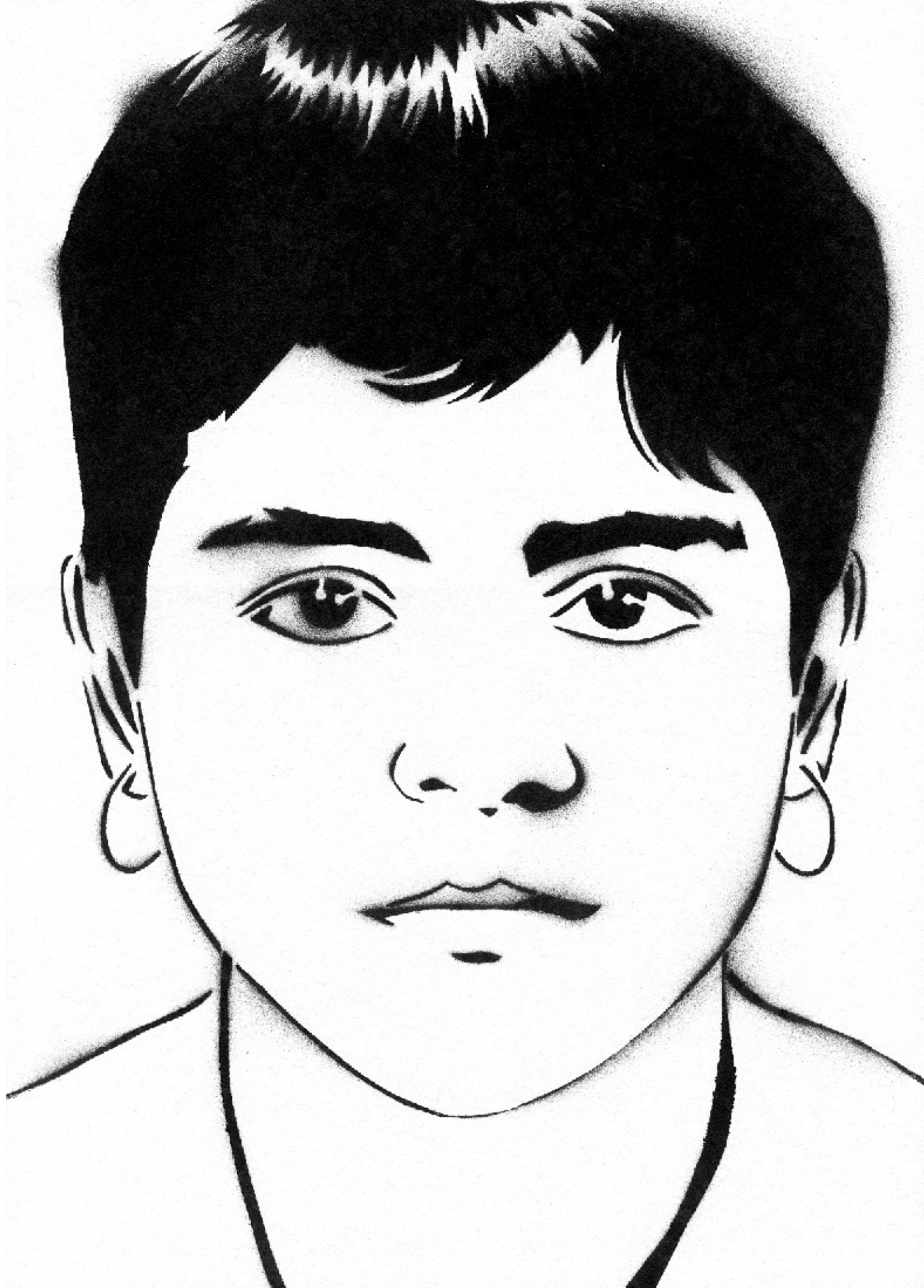
















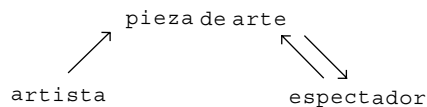




arte de segunda mano - o una divagación cero teórica y más bien intuitiva / carolina caicedo

La mayoría de veces que voy a una galería o a un museo a ver arte me aburro; excepto, cuando son maestros de maestros como Rembrandt o Van Dyck, o cuando se puede alterar el contenido en estos espacios, o cuando hay un evento que sucede en tiempo real. Cuando soy invitada como artista a enfrentarme con el espacio galerístico y museístico, mi desazón se triplica. Encuentro muy difícil pensar un proyecto para el "cubo blanco", y por lo general trato de expandirlo hacia el espacio público y el tiempo presente, aunque también lo he utilizado de formas convencionales, y cuando lo hago me siento coja. Me pregunto si no hay manera de subvertir estos usos hacia algo más real, más auténtico, y cuáles son las metodologías adecuadas para hacerlo (cualquier sugerencia a carolina@day-today.org).

En una discusión reciente con un amigo hablábamos de cómo la práctica artística actual mina muchos discursos teóricos, utiliza la realidad como punto de partida y como fin. Pero a la hora de insertarse en el espacio de exhibición, repite códigos artísticos en forma de instalaciones, proyecciones u objetos. Me explico: un cuadro, un video o un texto son un rebote que quiebra la línea comunicativa que se genera entre artistas y públicos (ver diagrama):



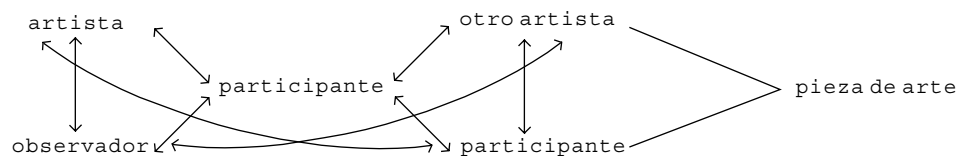
De esta manera, todo el trabajo de re-definición de la práctica artística que implica un proyecto en tiempo real y en sitio específico (lo que en algunos circuitos del arte se llama arte vivo), se desajusta y pierde fuerza al mostrarse en una galería de forma convencional. Así me pasó con la exposición "Sonidos de una Ciudad" presentada en la Alianza Francesa sede norte en abril de este año. Después de cuatro meses de parchar con grupos de rap y habitantes de la periferia bogotana (como parte de un proyecto de investigación sonora), mostré un video, dos cd's de sonido y un graffitti. El día de la inauguración hubo dos conciertos de rap, dos dj's tocando y cuatro b-boys bailando. Ese día los espectadores y los artistas tuvimos una experiencia real y directa dentro de la galería, porque todos compartimos el mismo espacio-tiempo de una manera festiva y hasta ahí todo bien; pero durante el mes que duró la exposición los espectadores sólo tuvieron una experiencia mediatizada y formalizada de todas nuestras andanzas. La información que recibieron fue de segunda mano en cuanto no tuvieron oportunidad de confrontar de manera directa las situaciones, acciones y hechos presentados en la exposición.



Para mí, cuando el arte se convierte en una "pieza" y deja de ser una realidad, comienza a acercarse más a formas de entretenimiento como la música, el cine y las revistas. No quiero decir con esto que no tenga un contenido válido o importante, simplemente que se consume en las galerías por personas que no tienen nada que ver con el proceso de producción; y esto por el lado del artista es impositivo y por el lado del espectador conformista. Parecido a nuestro modelo de gobierno, ¿no? Pero no nos desviemos.

No es nada especial que los artistas sintamos una necesidad de expresión, todas las personas sentimos esa necesidad. Considero más bien arrogante y pretencioso refugiarnos en ella, dándole así a nuestros discursos de artista una sofisticación y estatus muy especiales propios del "mundillo del arte". Inscribiendo estos discursos dentro de una élite, bajo el concepto imperialista de que la cultura es buena para todos, a un público obediente y dócil que no puede hacer nada en contra/para/por/con/desde ese mensaje, excepto en algunas ocasiones de manera vandálica. Como Björn Kjeltof, un artista que conocí, que se dedicaba a perseguir el orinal de Duchamp por todas las exposiciones en que era mostrado y orinaba en él... Bueno, más que vandalizarlo, al final estaba haciendo otra obra de su acción, ¿no? Pues yo también me orino en Duchamp. ¿Quiénes somos los artistas para tener ese privilegio de expresión? ¿Por qué en muchos casos utilizamos este privilegio para hablar de nosotros mismos y de nuestros problemas? Si quiero expresar mis sentimientos pues mejor escribo un poema y se lo muestro a mis amigos, ellos me entenderán perfectamente y mucho mejor que un público que ignora mis factores. La cultura en ocasiones no es buena, ni educativa, ni prudente para todos, la comida sí lo es.

Para mí el arte es una manera de poner el dedo en las llagas de la sociedad, ahí donde más duele, una plataforma de comunicación directa donde se recibe y se da información de primera mano, es también una herramienta de aprendizaje, donde la ciudad es mi laboratorio y mis proyectos los experimentos. Por eso casi todos mis proyectos se desarrollan en tiempo real y en un sitio específico, permitiendo una interacción entre personas de diferentes procedencias y generando líneas de comunicación directa entre los participantes. Como artista no me interesa, ni me siento en una situación de poder para cargar con toda la responsabilidad del mensaje y de la situación, prefiero repartirla de la manera más equitativa entre todos, sin rebotes o piezas artísticas predispuestas sino dentro de la misma dinámica del intercambio.



¿Por qué la mayoría de los espectadores de la cultura aceptan dócilmente este tipo de arte donde la información ya está procesada y es de segunda mano? Pues porque es más fácil que producir o generar esa información. Están muy cómodos en su posición de visitantes y compradores con poco tiempo libre, porque no cae sobre ellos ninguna responsabilidad, más que la de emitir juicios de gusto; porque pueden mantener de esta manera una posición alejada, donde no tienen que involucrarse con otros ni con la realidad, la cruda realidad.

Pagar por nuestro entretenimiento es aceptar que tenemos que buscar nuestra satisfacción en la producción de una industria (sin demeritar esta producción que muchas veces nos trae placeres insospechados), y a su vez aceptar un mecanismo de control. Sí, sí, yo también compro mi entretenimiento, voy a cine, compro música, leo revistas y libros, navego por la internet (utópicamente gratis), pago por entrar a museos (bueno ya no desde que falsifiqué mi tarjeta de prensa), todo esto es normal, más aún cuando este consumo hace parte del aprendizaje que es mi vida cotidiana, la cual no se divide entre trabajo y tiempo libre. Pero yo también fabrico mi propia entretenimiento, grabo mis propios videos que se convierten en mi TV personalizada, hago mi propio porno, edito mis propios fanzines, grabo sonidos y colaboro con músicos. Últimamente hago mi propia música, y todas estas producciones las voy intercambiando con otras producciones personales, locales y definitivamente no comerciales, y en este caso mi entretenimiento se deriva de las

relaciones que generan estos intercambios entre entes productivos. Digamos que fabricar mi propia entretención es mi trabajo. Divertido ¿no?

Resumo esta corta divagación:

Artistas: dejen la arrogancia a un lado, en el siglo XXI ya no existen genios, ni la inspiración, lo que hay es una realidad re-dura que nos golpea de lleno en la cara todos los días, ¿Por qué seguirla obviando? No se trata de representarla porque eso se hace todas las noches en el noticiero (eso ya es información como de quinta mano), se trata de analizarla, insertarse en su flujo en tiempo presente para entenderla y así cambiarla, subvertirla, dinamitarla literal y no literalmente.

Público: no le tengan miedo a dar el paso de observadores a participantes y tomen la responsabilidad que les corresponde; cuando se es participante activo de cualquier situación se adquieren derechos y deberes en cuanto nos relacionamos con otros. Disfrute y aproveche su libertad de moldear estos derechos y deberes a su gusto.

Todos: no paguen por su entretención ni por información de segunda mano, háganla ustedes mismos y generen sus propias dinámicas creativas. Cuando se paga por algo no se es libre, hay un contrato monetario impuesto que nos ata. Las iniciativas propias siempre nos acercarán más hacia la anarquía, es decir hacia el poder y el control de uno mismo sobre uno mismo.

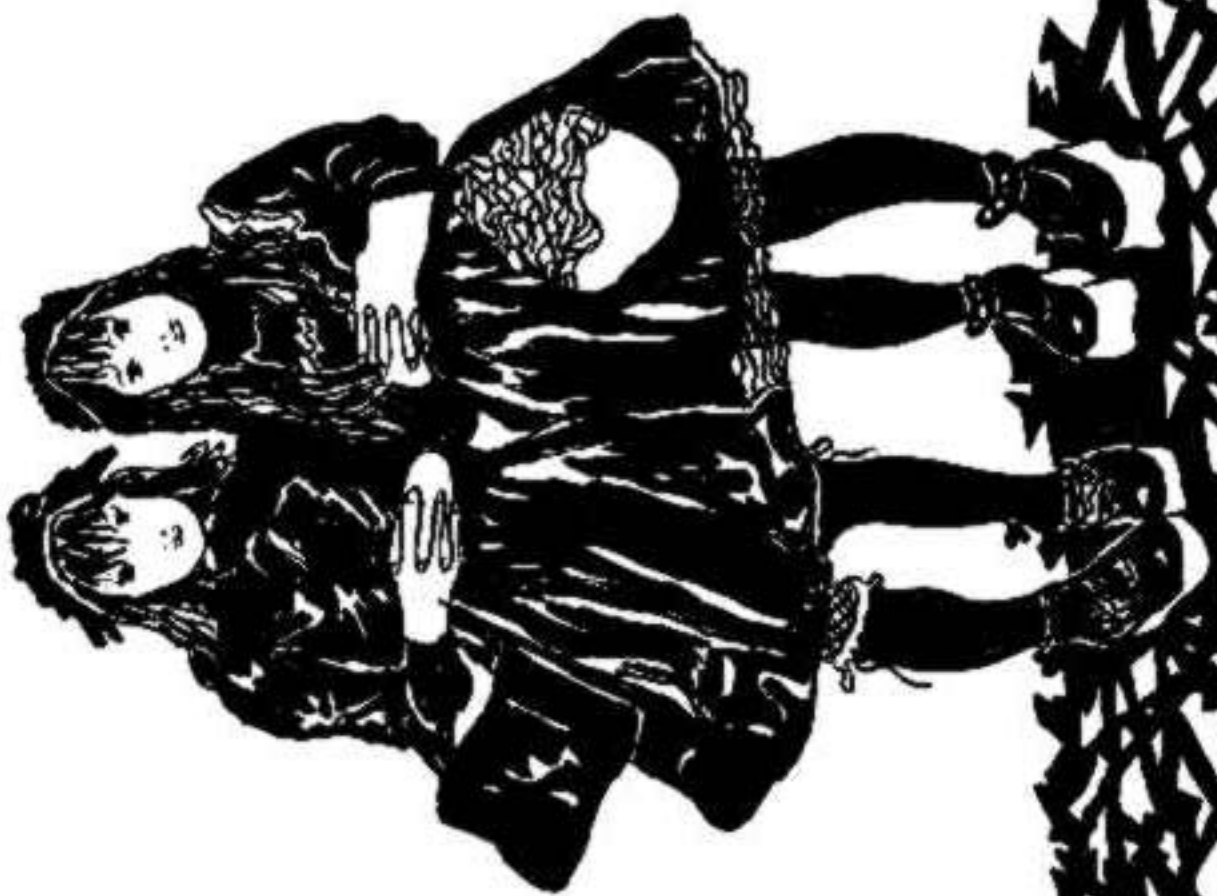
(no le pongan cuidado al tono de moraleja del final, es fortuito)

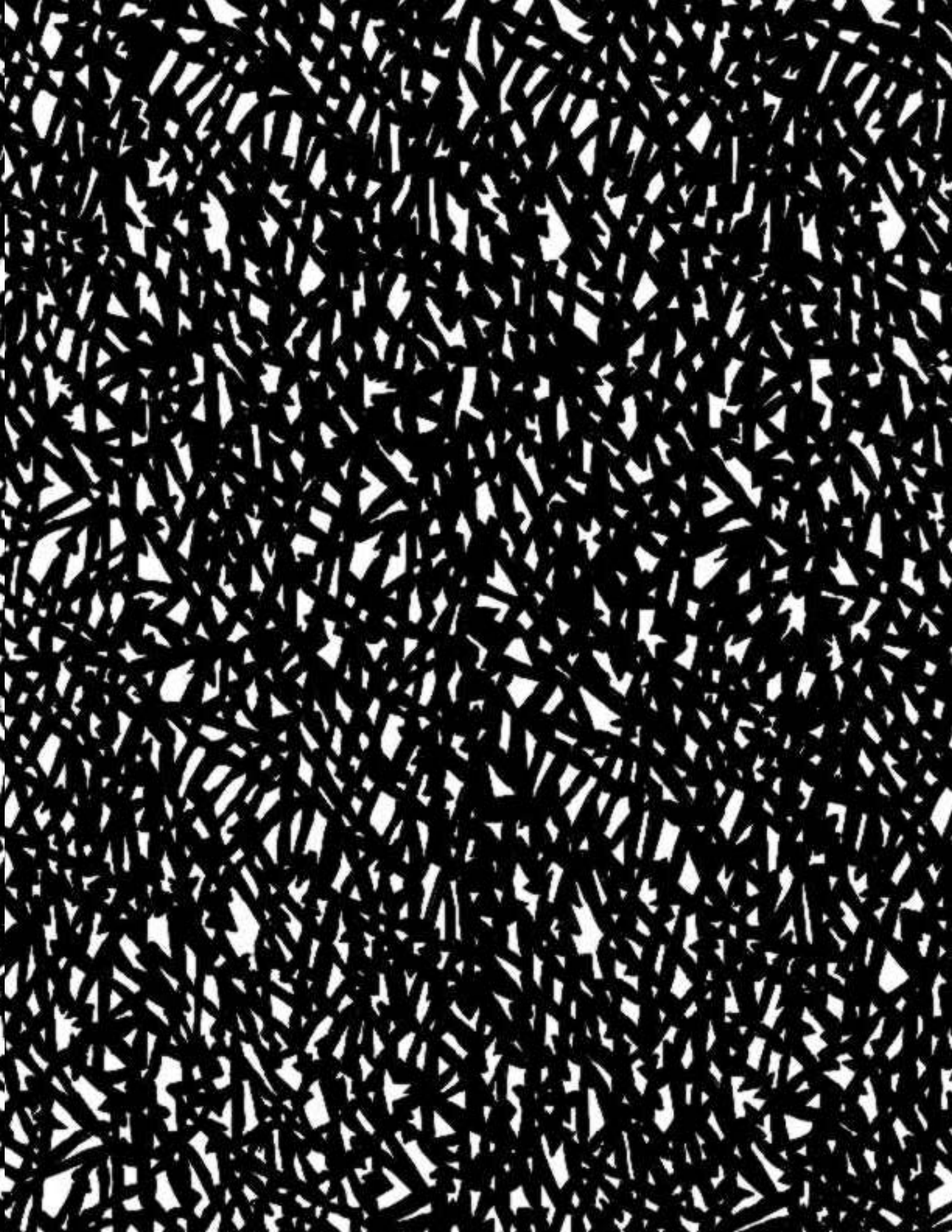












Un estudiante asumió el cargo de mensajero de la institución durante un día e hizo pequeñas intervenciones en las encomiendas.

Las siguientes reflexiones inconexas fueron producto de la lectura de las imágenes del libro *Solo Dibujo*, cuya selección estuvo a cargo del artista Luis Cantillo. El texto, realizado por invitación del curador, estaba originalmente previsto para ser incluido en la publicación, pero en un momento dado decidí no hacerlo por considerar la situación un tanto ambigua: no se trataba de un texto curatorial -la selección de obras, completamente diferente a la que yo habría hecho, ya estaba terminada-, y me sentía incapaz de conceptualizar *a posteriori* una curaduría realizada con parámetros y preferencias diferentes a los míos. De otra parte, escribir solamente sobre las obras que más me interesaban era inconsecuente con la estructura del libro e injusto con los demás artistas representados. De tal manera que este texto, aunque inédito, es paradójicamente de segunda mano.

J. Roca

dibujo: aforismos pretenciosos; instantes de quiebre

i.

1986: Jose Antonio Suárez recibe mención en el Salón Nacional de Artistas por sus cuadernos de dibujo. Un premio que le restituye al dibujo su legitimidad como medio artístico *per se*. Una "bitácora de viaje por la vida", como muchos ya lo han anotado, los cuadernos de Suárez son una muestra fascinante de lo que la obsesión, entendida como la insistencia en unos pocos medios, unas fuentes precisas, una reclusión voluntaria y una rutina de trabajo logran crear, como en el trabajo de Emily Dickinson, un universo personal a partir de la mesa de la casa. El espacio íntimo es catapultado a la esfera pública.

ii.

En 1974, en el marco de la Bienal de Artes Gráficas de Cali, Antonio Caro propuso una *performance* en la cual el dibujo se contraponía subversivamente al grabado. Caro ponía de presente que el grabado había

traicionado su esencia y su razón de ser:

al recurrir a ediciones limitadas, numeradas y firmadas, en papeles costosos, se desvirtuaba la intención original de la gráfica: su reproductibilidad ad infinitum con el fin de acercar la obra de arte a un público extenso. Caro produjo más de 200 dibujos originales, que repartió gratuitamente entre los espectadores.

iii.

La absoluta centralidad del dibujo en el proceso de trabajo de la mayoría de los artistas contrasta con el posicionamiento del dibujo en el contexto de la difusión y el mercado del arte, siendo

considerado usualmente un "arte menor", subsidiario del trabajo terminado o instancia

preparatoria del mismo.

iv.

"El dibujo es la conciencia de los artistas", lo cual implicaría un juicio ético; toda forma más "elaborada" de arte presupondría un abandono de esa actitud inmediata y "limpia" que el dibujo parece tener.

v.

Drawing (act), as thought-form.

vi.

"Viendo la fotografía de Jérôme Bonaparte, caí en la cuenta con asombro que estaba mirando los ojos que vieron al emperador".
Con esta reflexión sobre el carácter indicial de la fotografía empieza Barthes su famoso ensayo sobre el medio fotográfico.

La fotografía es capaz de documentar algo que "estuvo allí": mirando a los ojos del hermano niño de Napoleón, podemos, por una contigüidad que atraviesa tiempo y espacio, "tocar" al Emperador ausente. En el *frottage* de Cantillo, realizado directamente sobre un bronce de Rodin, el dibujo deviene índice, algo que señala con su presencia un objeto que incontrovertiblemente estuvo allí, como una mancha circular de café nos indica una taza que ha dejado su huella (y probablemente también nos habla de la circunstancia del porqué de esa mancha y del gesto que la propició). En este caso, hay un doble

índice: el dibujo se sustituye a la escultura y podemos "ver" el bronce de Rodin a la vez que estamos literalmente tocándolo. Por esta operación de contigüidad, estamos también tocando la mano del artista mismo. En este caso, el grabado/frotado nos restituye a Rodin a través de su firma, evidenciando, al hacerlo, el culto moderno a la personalidad artística.

vii.

Vik Muniz trabaja perversamente sobre el supuesto carácter procesual del dibujo, al realizarlo con materiales perecederos (como chocolate derretido) o en condiciones inestables (como el polvo que se acumula en el estudio o la basura y otros *detritus* que restan del carnaval).

viii.

Ecós de Beuys. Jugar con las sutilezas del dibujo a lápiz y acuarela le han permitido a Ospina

explicitar una preocupación con el lenguaje, las expresiones hechas y los lugares comunes, y problematizar la definición de los géneros artísticos.

ix.

De Klee a Dubuffet, el dibujo de los niños, los locos y los *outsiders* ha ejercido una especial fascinación entre los artistas, por su carácter no mediado, espontáneo, primario. Resultado de una necesidad vital que evade códigos, sistemas y fórmulas (por lo menos en su sentido convencional), es vehículo eficaz para la creación de una iconografía propia e inédita.

x.

"J'aime l'embryonnaire, le mal façonné, l'imparfait... J'aime mieux les diamants bruts, dans leur gangue"
Jean Dubuffet

xi.

La fotografía de modas cumple un papel preciso en la cultura de masas: establece un "deber ser" para la mujer joven, a la vez que posiciona un producto. Hay una generación que se debate en un espacio complejo de fascinación ante la imagen de la moda y sus códigos y la repulsión frente a los estereotipos y roles que ésta apuntala.

xii.

Un hombre desnudo carga una cabeza. En su espalda un *carcaj*, en éste unos huesos. Los códigos occidentales nos dicen que es un "salvaje": anda sin la "piel cultural" que cubra su desnudez. Tal vez sin saberlo, Débora pinta la desnudez de una cultura conservadora que construyó el mito del caníbal para reconocerse como civilizada.

xiii.

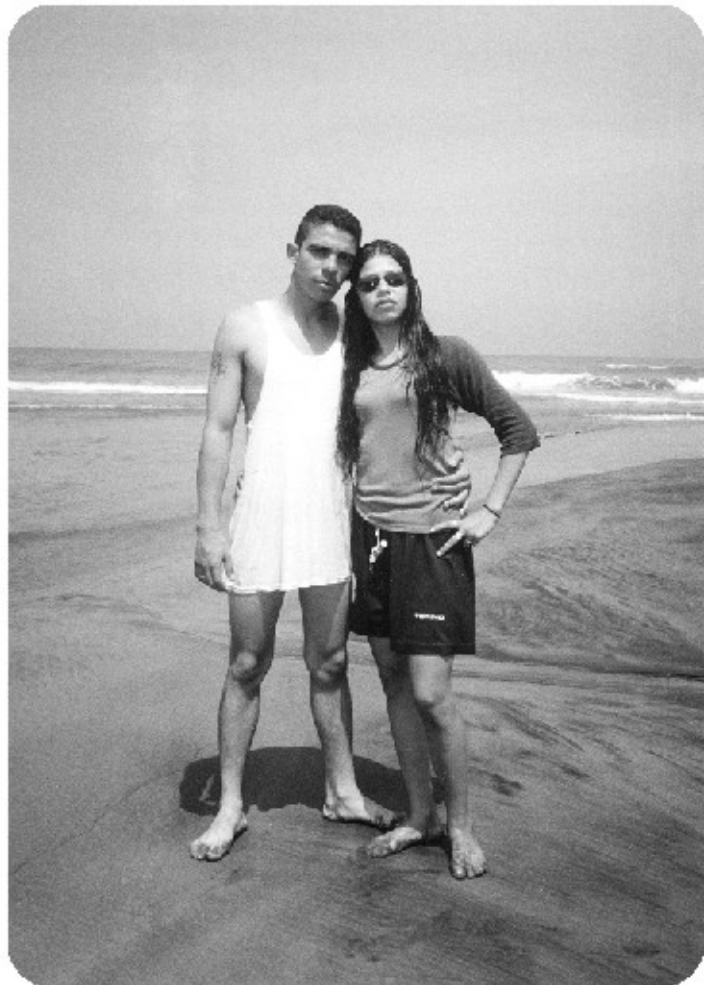
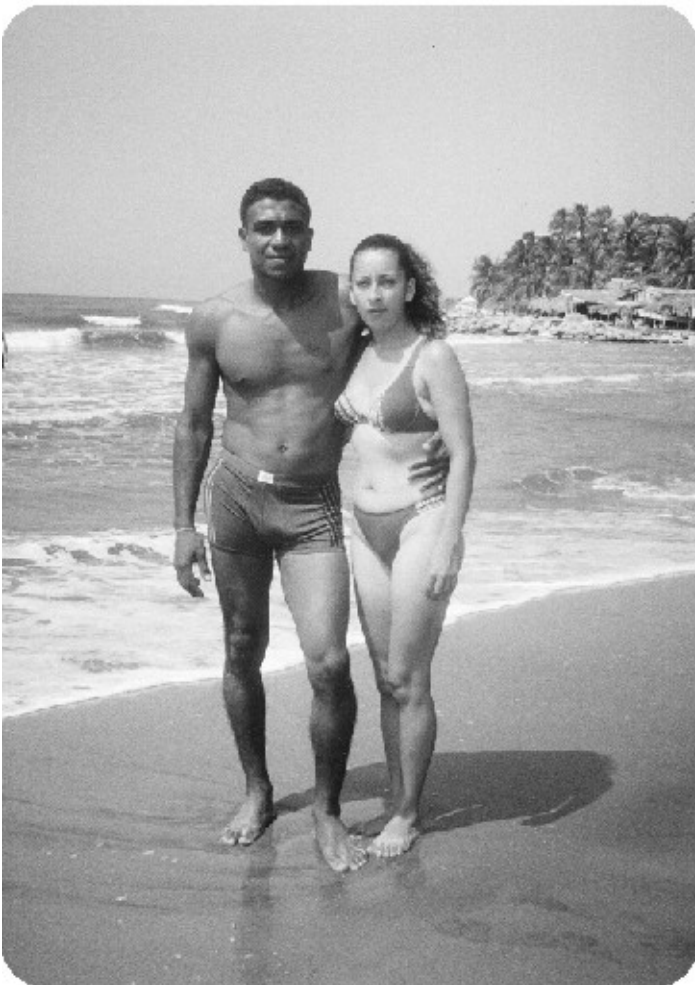
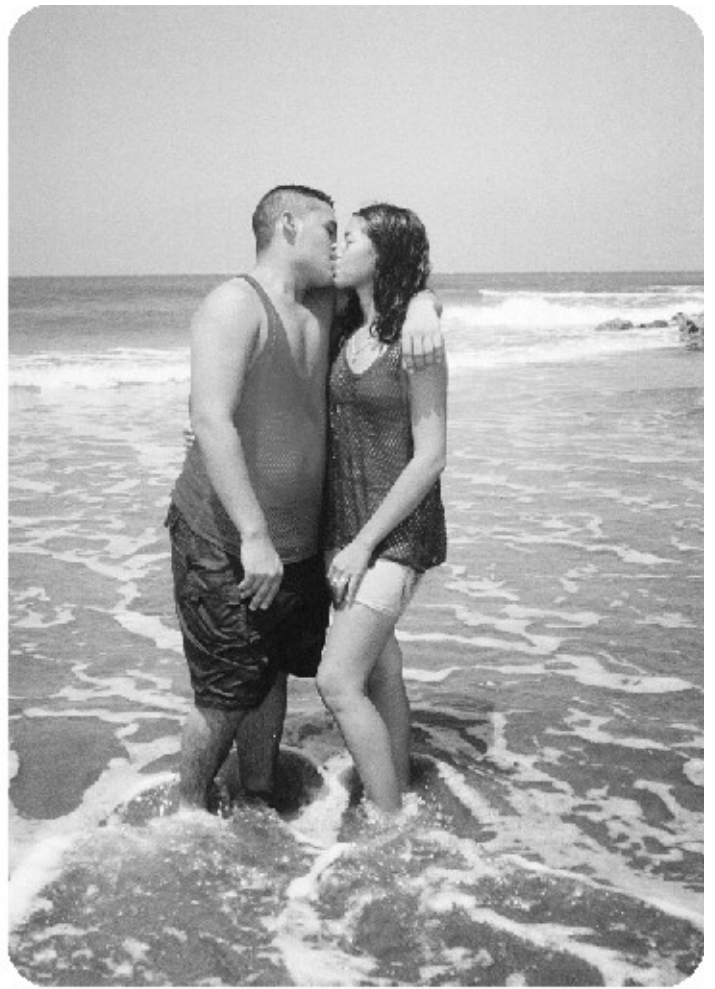
¿Hasta dónde se pueden hiperbolizar los rasgos de la diferencia para adecuarse a las expectativas de una mirada eurocéntrica (y al mercado del "arte latinoamericano")?

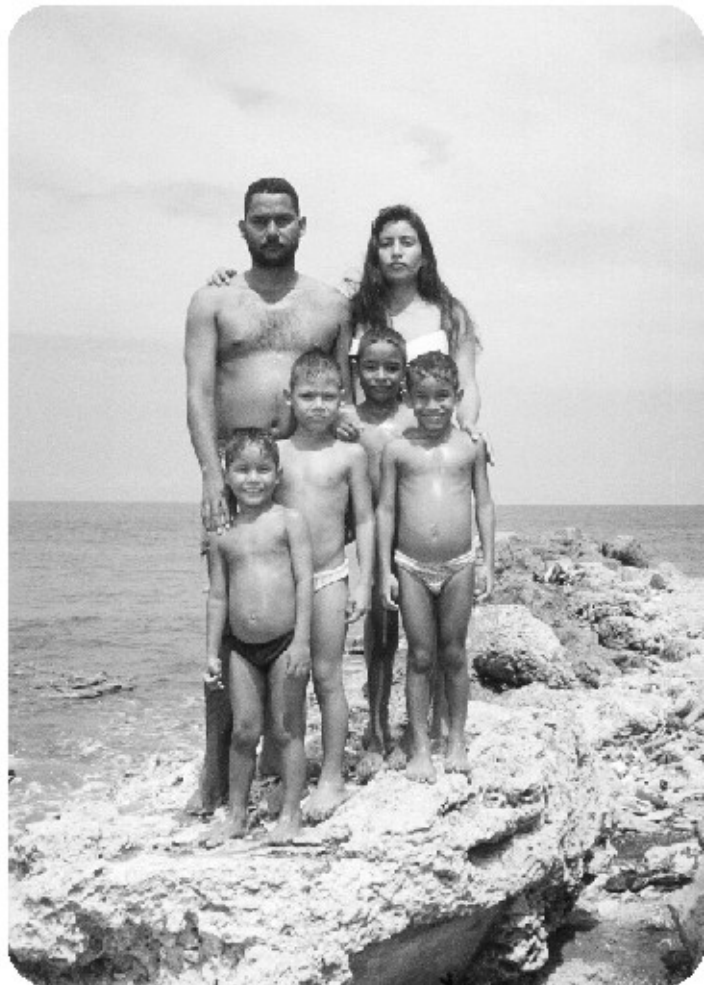
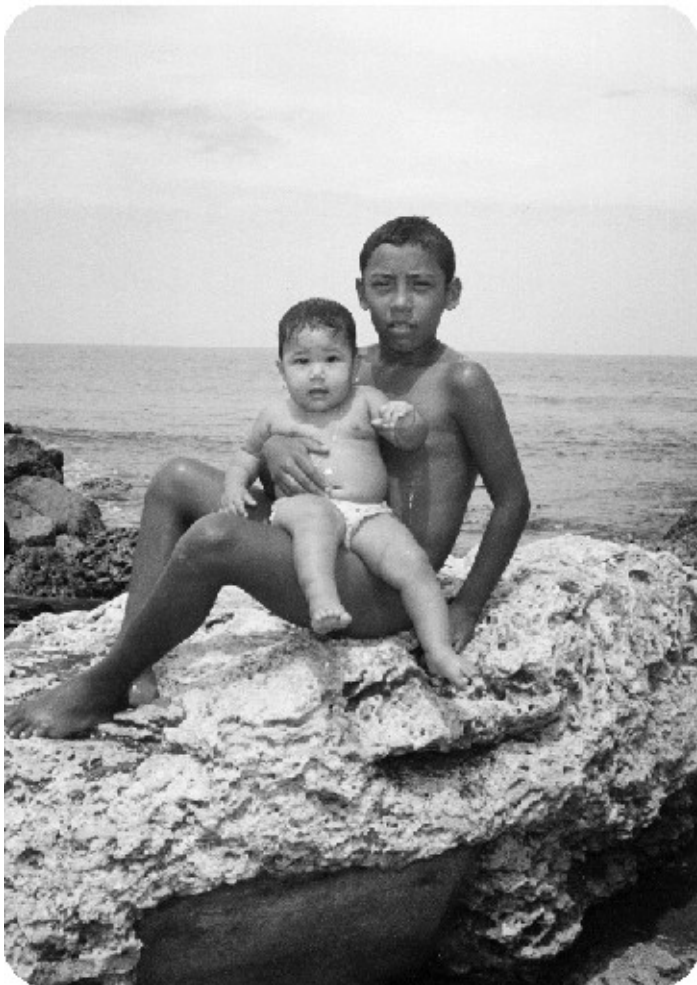
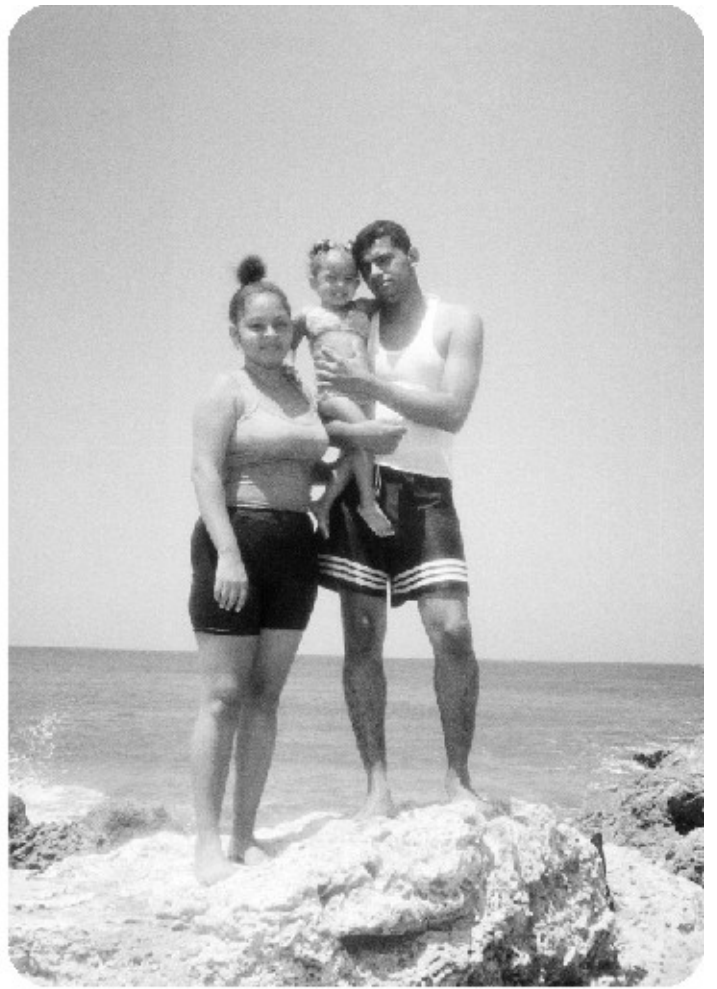
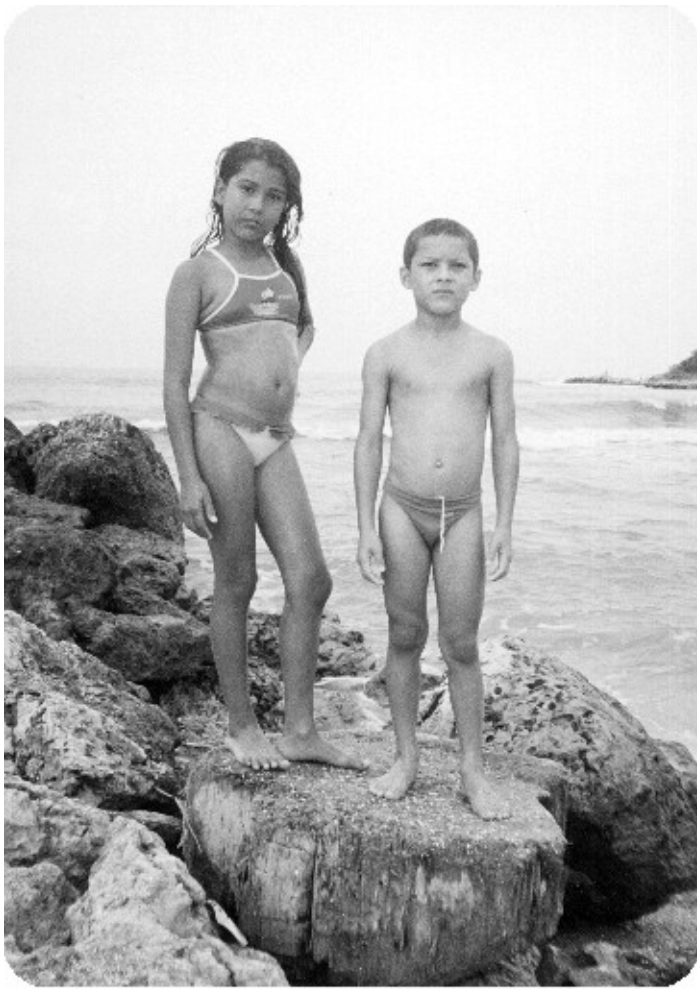
xiv.

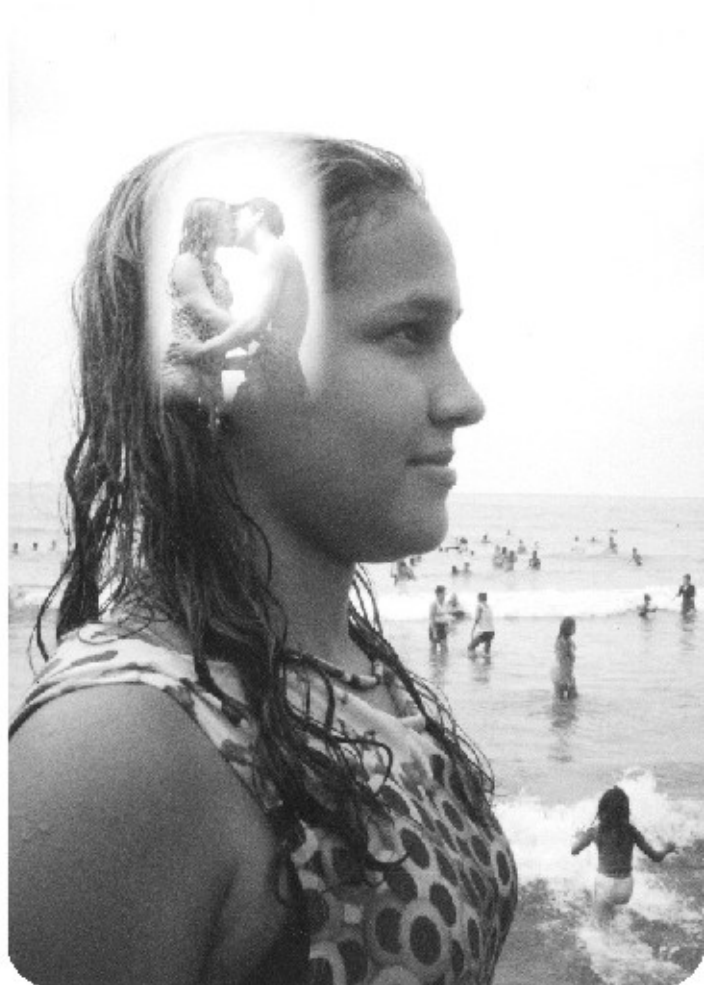
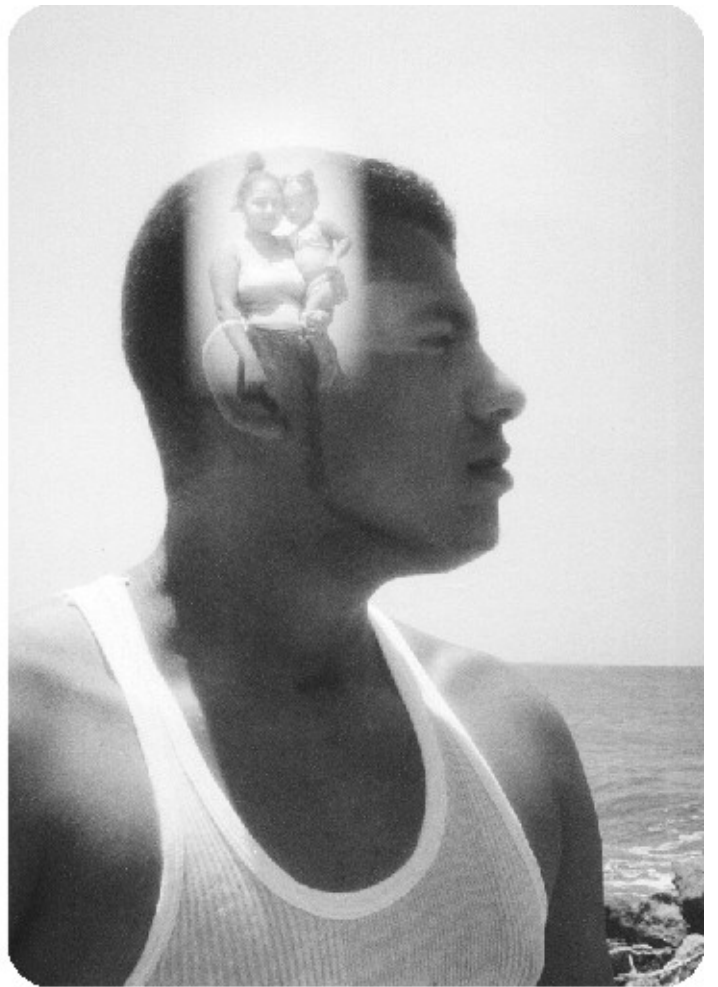
Yo quiero a América (y América me quiere), así haya sido desnudada por los solteros (inclusive).



Darío Ramírez Segura.
2002.
"THE RYRKE FAMILY".







bricolages, signos de segunda mano / jaime cerón

...lo propio del bricolage (...), consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; odds and ends, diría un inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad.

Claude Levi Strauss¹

i.

Cuando Levi Strauss publicó *El Pensamiento Salvaje*, a comienzos de la década del sesenta, estaba buscando ampliar lógicamente el valor otorgado por convención a los logros históricos y culturales de los seres humanos que vivieron hace aproximadamente diez mil años. Este libro fue uno de los productos que surgieron del enfrentamiento de sus *mitologías* a la naturaleza como realidad objetiva, que determinó que los logros históricos y culturales ya mencionados pudieran ser leídos en términos científicos y efectivos. Esos modos de observación y reflexión, que según Levi Strauss se han preservado residualmente hasta nuestra época, nos permiten conocer como la invención ha consistido siempre para la especie humana en una intervención sobre situaciones dadas. Para ilustrar este tipo de operaciones el mencionado antropólogo se remite al concepto de *bricolage*, dado que se trata de un tipo de actividad que incorpora procedimientos intelectuales indirectos característicos de esas épocas primigenias y que incluso subsisten hasta ahora. El término *bricoler*, nos recuerda Strauss, "se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo".²

Una de las paradojas que subyace al principio lineal de "avance" de la historia, tiene que ver con el curioso encuentro entre el pensamiento académico -antes conocido como sabiduría- y un "pensamiento primero",³ extraído de rasgos culturales diversos, provenientes de aquellas sociedades sin escritura que estudia la etnografía. En el momento cumbre del proyecto moderno, que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo veinte, el término empleado para describir esas nuevas situaciones fue el de *vanguardia* y agrupó conjuntamente los esfuerzos de artistas e intelectuales de diversas corrientes estilísticas y contrastantes posiciones ideológicas. Todos ellos tenían en común un cierto sentimiento de hastío por los efectos a los que se había conducido la civilización occidental por el predominio de un pensamiento cuya base metodológica era de carácter racionalista. En aquellos momentos comenzó a crearse una especie de consenso respecto a la idea de que era necesario recuperar el mundo de los objetos para lo cual podía resultar importante el "irse de pesca" al pasado.

Para los artistas de vanguardia, ese pensamiento primero, que parafraseando a Levi Strauss podría denominarse concreto, se entendería como un conjunto de prácticas artísticas y culturales que identificando diversas formas de origen, llegaron a consolidar una noción de lo real a la que parecían

retornar cíclicamente. En las distintas tendencias que caracterizaron la práctica de la vanguardia histórica, parecía común la búsqueda radical del presente de cara con un ideal del pasado que mitificaba dos tipos de relatos: la historia personal que conformaba un origen para el sujeto -el artista- y los principios formales que cimentaban una experiencia originaria para la actividad -el arte-. En un extremo de la balanza se situaba la configuración infantil, entendida como una etapa primitiva de todo individuo y en el otro el mal llamado "arte primitivo" entendido como una fase primaria de exploración para la especie humana. Si recordamos los rasgos iconográficos y estilísticos que se incorporaron a gran parte del arte producido dentro de la vanguardia europea, podemos constatar la permanente referencia a estas fuentes.

ii.

Las formas de expansión que emprendió el arte moderno, frente a las convenciones estéticas dominantes en la tradición europea, involucraron un replanteamiento en la relación habitual del arte con la experiencia humana. Si hasta entonces se pensaba que entre esos dos campos existía una cierta simetría o equivalencia, con las posturas asumidas por los artistas integrantes de las distintas vanguardias se llegaría a desbalancear la situación. Una naciente técnica: la fotografía, vino a cimentar de forma elocuente este escenario al aportar los elementos claves para reorientar la capacidad de *lo real* para producir signos. La manera en que la fotografía afectó estructuralmente los demás medios ha sido objeto de varios discursos que han medido de diferentes maneras sus efectos.⁴

Después del impacto de la fotografía, los artistas no tuvieron otra salida que emular la "nueva sintaxis" con que ella capturaba el mundo, de manera que aparecieron procedimientos como el *collage*, el *readymade* o el *ensamblaje* cuyos principios básicos apuntan en una dirección similar. Estos "nuevos" procedimientos nos hacen entender hasta que punto el arte está más abocado a la intervención sobre sistemas de signos preexistentes que a la creación propiamente dicha de nuevos signos.

En la segunda mitad del siglo XX, estos procedimientos se fueron reubicando y replanteando en el arte producido en los contextos europeo, norte y sur americano, cuando se hizo imperativo un enlace con

problemáticas sociales y culturales más amplias, poniendo a los artistas nuevamente en contraposición con los propios límites formales de sus prácticas. Movimientos como el pop, el *minimal*, el conceptual o el *povera* en los sesenta o el *land art*, la nueva escultura británica, el *body art* o el video-arte en los setenta señalan en parte el auge de procedimientos que involucran la apropiación o intervención en campos culturales externos al quehacer artístico como estrategia de trabajo. En todos ellos fueron características las posturas de señalamiento hacia problemas latentes en los campos sociales, tales como los derechos civiles o las particularidades del género, así como también fueron constantes las incursiones en las formas de acción de los sistemas económicos que rodean o subyacen a las prácticas culturales e incluso las convenciones políticas que estructuran la experiencia subjetiva.

iii.

Charles Merewether escribió uno de los textos de presentación para el catálogo de la Bienal

Internacional de Sydney de 1993, que se denominaba *Fabricar mitologías: el arte del bricolage*, en donde se enfrentaba a la producción artística en América Latina, de la mano de Claude Levi Strauss. Su interés era identificar las formas en que la producción artística latinoamericana deconstruía los signos de identidad impuestos por los discursos transnacionales del colonialismo o el nacionalismo, a través del uso de estrategias formales como el *readymade*, el ensamblaje y la instalación. Según Merewether durante las décadas de los setenta y ochenta muchos artistas latinoamericanos vislumbraron la posibilidad de invertir los efectos de la cultura transnacional -incapaz de

representar a grupos y comunidades constitutivas de nuestros países- a través del análisis de la materialidad de sus propios sistemas de producción. Por lo tanto él insistió en que el uso de la instalación, las tecnologías de transferencia, la fotografía y las obras de sitio específico, se soportaban sobre un *bricolage* de materias, objetos e imágenes que se "vuelve un medio de apertura de un espacio para identificar diferentes historias y posiciones locales...". Aunque Merewether se acerca a un amplio número de artistas, focaliza su análisis fundamentalmente en la obra del brasileño Cildo Meireles por su capacidad de generar intervenciones críticas y resignificaciones.

Las tesis que soportan dicho ensayo bien pueden ser reapropiadas y resignificadas con el ánimo de utilizarse para enfrentar el trabajo de varios artistas colombianos que incursionaron en estrategias de configuración similares en los treinta últimos años del siglo XX. El entrecruzamiento que hizo Beatriz González entre la cultura hegemónica y la cultura subalterna, a través de la apropiación de sus emblemas más característicos puede ser determinante para la elaboración de discursos sobre sus obras de mobiliario. La posibilidad de transformar el sentido de una mercancía por la apropiación de la morfología de su enunciación, llevada a cabo por Antonio Caro, también es un elemento significativo para la discusión de su trabajo de los setentas. Incluso en estos dos casos también ocurre que los espectadores pueden acceder a una transformación de los procesos de representación e inscripción simbólica que determina sus formas de diseminación y circulación.

En artistas posteriores como Miguel Ángel Rojas o Doris Salcedo, el interés del *bricolage* parecería distanciarse hasta cierto punto de la lectura más característica de Levi Strauss. El reciclaje de los objetos o hechos de los que se apropian, abre un lugar para la memoria subjetiva de forma que descubra que la historia de una comunidad específica puede sostener la historia del presente, exponiendo la

forma en que la violencia se oculta en los signos que reafirman las relaciones hegemónicas de la discriminación o el poder.

La constante compulsión a apropiar, presente en las diferentes dimensiones que componen el campo de las prácticas artísticas en Colombia, hace necesario reconocer la importancia de aceptar el punto hasta el cual la nuestra, es una cultura de "segunda mano". En ella, ni siquiera el nivel de apropiación más básico de las "raíces culturales" de nuestros pueblos aborígenes, podría leerse como

una primera instancia. En su lugar seguimos siendo "representados" desde el punto de vista de la cultura transnacional, o de sistemas discursivos más sofisticados, pero igualmente relacionados con

ella. Por esto es tan importante desmontar el valor ideológico de la autenticidad, singularidad, originalidad o unicidad, entendidos en otros ámbitos como unidades de identidad o expresión, porque son los canales para instaurar formas de representación cultural que únicamente nos permitieran ser definidos como ciudadanos de "segunda clase", dado que en un escenario globalizado nunca encarnaremos efectivamente los mitos que sustentan dicho valor.

notas

¹ Ver *El pensamiento salvaje* de Claude Levi Strauss, capítulo I, "La ciencia de lo concreto". Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, 1964, Págs. 42-43.

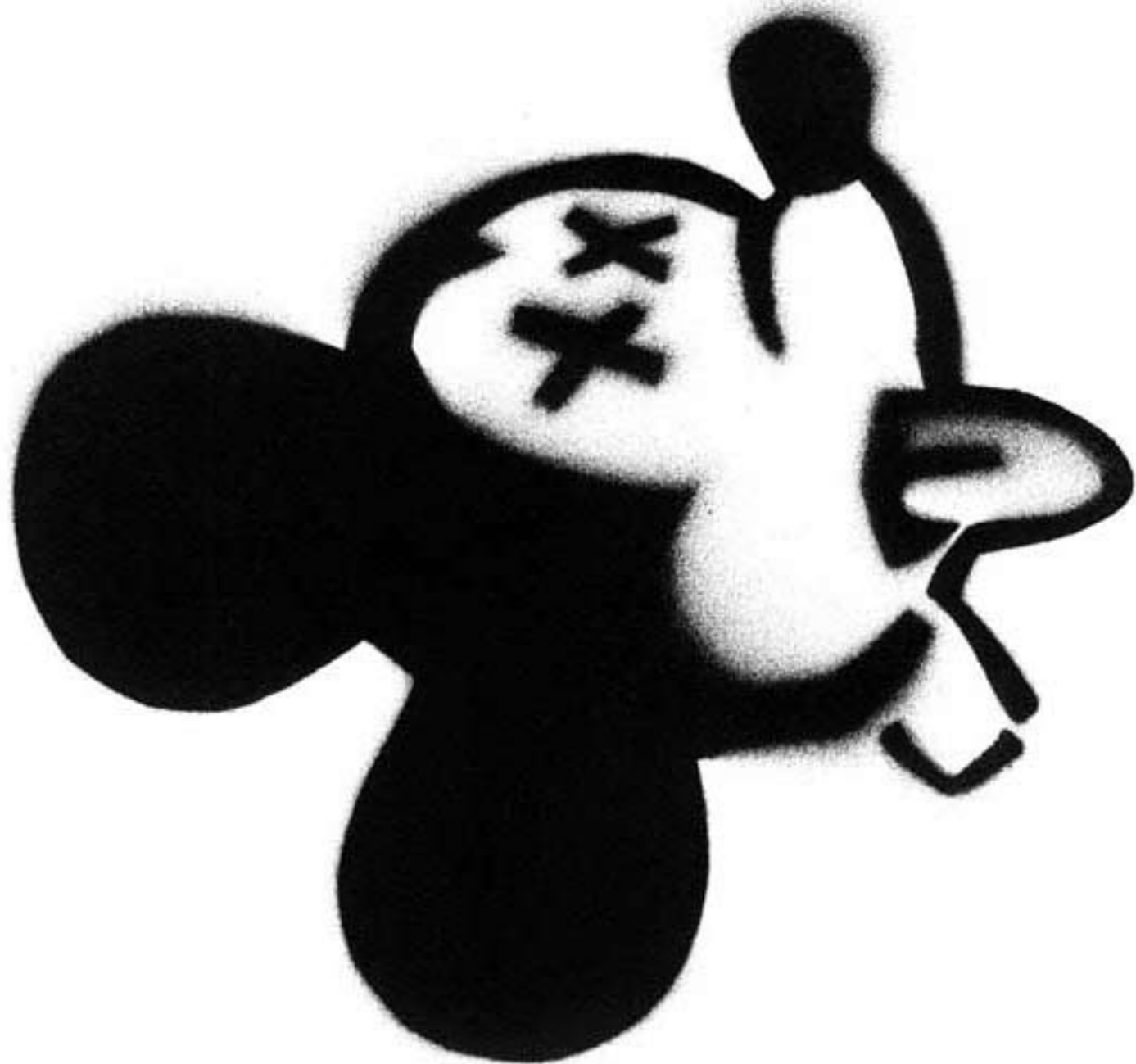
² *Ibíd.* Pág. 35

³ El término "pensamiento primero" parafrasea la expresión "ciencia primera" con la cual Levi Strauss hace referencia a una forma de actividad desarrollada en el plano especulativo a la que se hubiera

podido llamar primitiva. Es a este campo a lo que él denomina la ciencia de lo concreto, en donde se puede ubicar el sustrato de la civilización occidental. *Ibíd.* Pág. 35.

⁴ Respecto a las transformaciones conceptuales de la práctica artística, vale la pena destacar los ensayos "On the Museum Ruins" y "The photographic activity of postmodernism", de Douglas Crimp, compilados en el libro *On the Museums Ruins*, MIT Press, Boston, 1991. En relación con las transformaciones que implicó la fotografía en los demás medios artísticos, ver el libro "Lo fotográfico", de Rosalind Krauss. Editorial Gustavo Gili, Madrid, 2002.











DEL LLANO - MAESTRO EN CIENCIAS OCULTAS
VER PARA CREER

WHISKERIA SHOW
CENTRO ESTETICO
SORDOMUDOS DE COLOMBIA

CIUDAD PARA VER, CIUDAD PARA CREER. Una ciudad de personas, de personas paradas en las esquinas repartiendo papeles, de personas que consumen cinco servicios, almuerzan como ejecutivos y necesitan que les devuelvan a su ser amado. Una ciudad de ofertas e intercambios, de sexo y comida, de magia, brujería y cortes de cabello, de mano en mano, de esquina en esquina, de andén en andén. Una ciudad que cree en imágenes de mujeres fotocopiadas, en cupidos a una sola tinta y en manos extendidas.

Salgo de mi casa y entro a la calle, entro a un espacio de precios y promesas, de promociones y cervezas gratis presentando el volante que me acaban de dar. Entro a un espacio de manos, de manos que me ofrecen una y otra cosa, una y otra mujer, de manos todopoderosas que sacan guacas, tesoros ocultos y retiran vecinos indeseables. Un espacio de mujeres, colegialas y gatitas ardientes, masajistas y enfermeras. Un espacio de almuerzo en caja, carne asada, sopa, seco y jugo. Churrasco, sexo oral, corte de cabello para dama, pactos, rezos y servicio de fax, en un mismo sitio, unos juntos a otros y al alcance de la mano, del bolsillo y a la vuelta de la esquina.

FRACASADO: TRABAJOS GARANTIZADOS.

OJO: CANCELE CUANDO VEA RESULTADOS.

DISCRETA ENTRADA POR LA CAFETERIA

Pero sólo hace falta detenerme un momento para ver lo que en realidad estoy recolectando y darme cuenta que no son mujeres, peluqueros, bandejas paisas y brujos lo que estoy observando, lo que me estoy llevando para mi casa, lo que estoy coleccionando, recortando y pegando. En realidad lo que veo es personas que pagan \$ 20000 por 5 servicios y \$ 40000 por el show lesbian, \$ 5000 por pechuga a la plancha y \$ 5500 por bagre frito o en salsa, \$ 16000 por hacerse rayitos y \$ 4000 por un peinado, \$ 200 por una llamada nacional de un minuto y \$ 1000 por una internacional, personas que cancelan de acuerdo al resultado o hacen una donación voluntaria al templo, que asisten a consultas gratis, reclaman una cerveza gratis o almuerzan en donde el jugo es gratis.



Eso es lo que veo, personas. Personas que ven y creen en un pedazo de papel, que leen esos pequeños mensajes, esas pequeñas promesas y promociones, una tras otra, a medida que hacen su propio recorrido, que caminan en su propia ciudad. Me veo a mí, en la medida en que veo a los demás y ellos me ven, recolectando ciudad mientras que la camino, esa ciudad de *Ver para creer*.

"Nuestra lucha es por el respeto a nuestro derecho a gobernar y goberarnos, y el mal gobierno impone a los más la ley de los menos. Nuestra lucha es por la libertad de pensamiento y de caminar, y el mal gobierno pone cárceles y tumbas. Nuestra lucha es por la justicia, y el mal gobierno se llena de criminales y asesinos. Techo, tierra, trabajo, pan, salud, educación, independencia, democracia, libertad; estas fueron nuestras demandas en la larga noche de los quinientos años, esas son hoy nuestras exigencias.

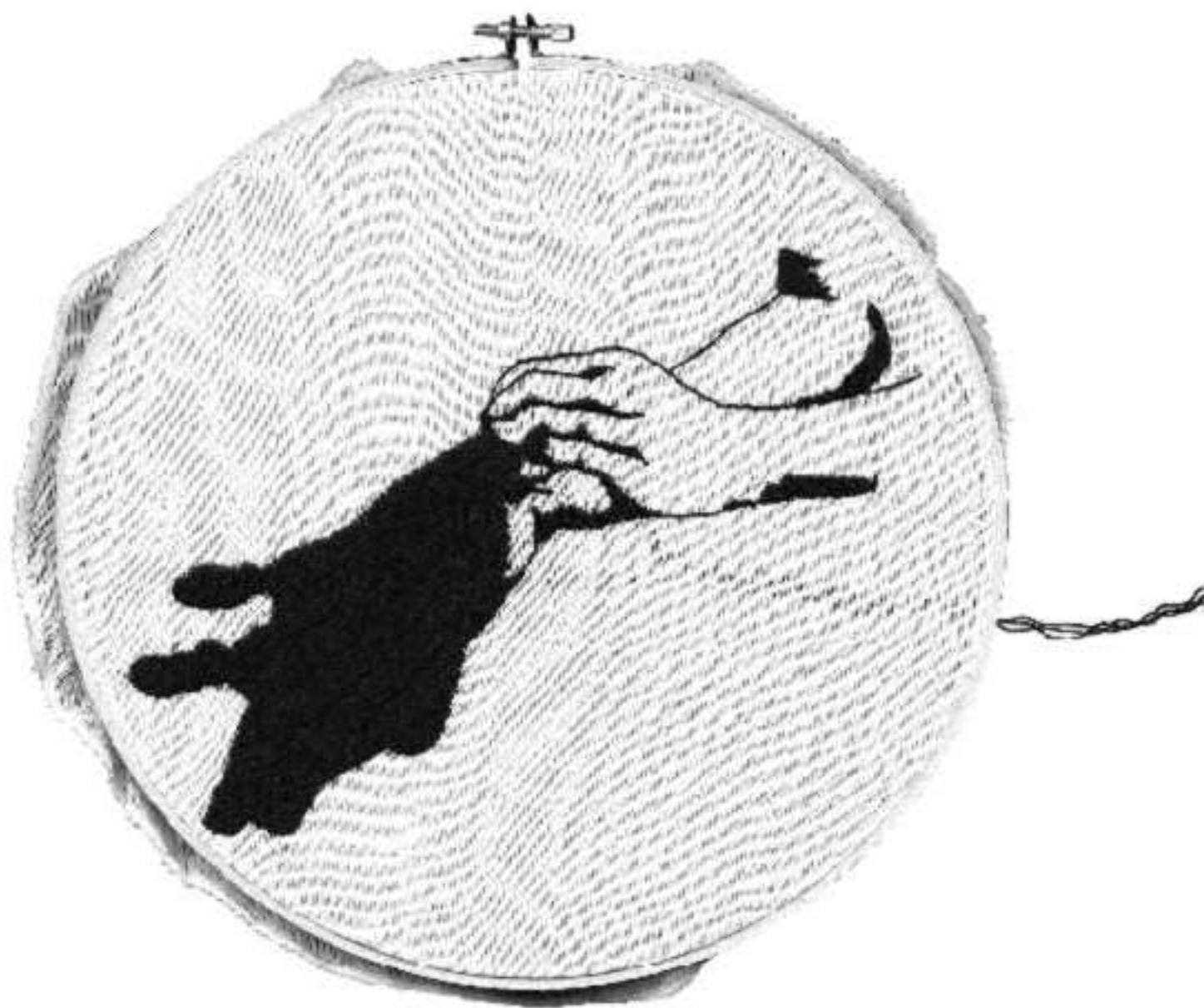
Hermanos y hermanas de otras razas y otras lenguas, aquel a cuya mano se acerque este manifiesto que lo haga pasar a todos los hombres de esos pueblos."

Saque veinte (20) fotocopias y repártalas a veinte (20) personas distintas. Guadalupe Sánchez lo hizo y a los quince días consiguió trabajo y se ganó una casa. José González no lo hizo y además se burló, después empezó a tener mala suerte y cayó en desgracia.

"Nuestra lucha es por el respeto a nuestro derecho a gobernar y goberarnos, y el mal gobierno impone a los más la ley de los menos. Nuestra lucha es por la libertad de pensamiento y de caminar, y el mal gobierno pone cárceles y tumbas. Nuestra lucha es por la justicia, y el mal gobierno se llena de criminales y asesinos. Techo, tierra, trabajo, pan, salud, educación, independencia, democracia, libertad; estas fueron nuestras demandas en la larga noche de los quinientos años, esas son hoy nuestras exigencias.

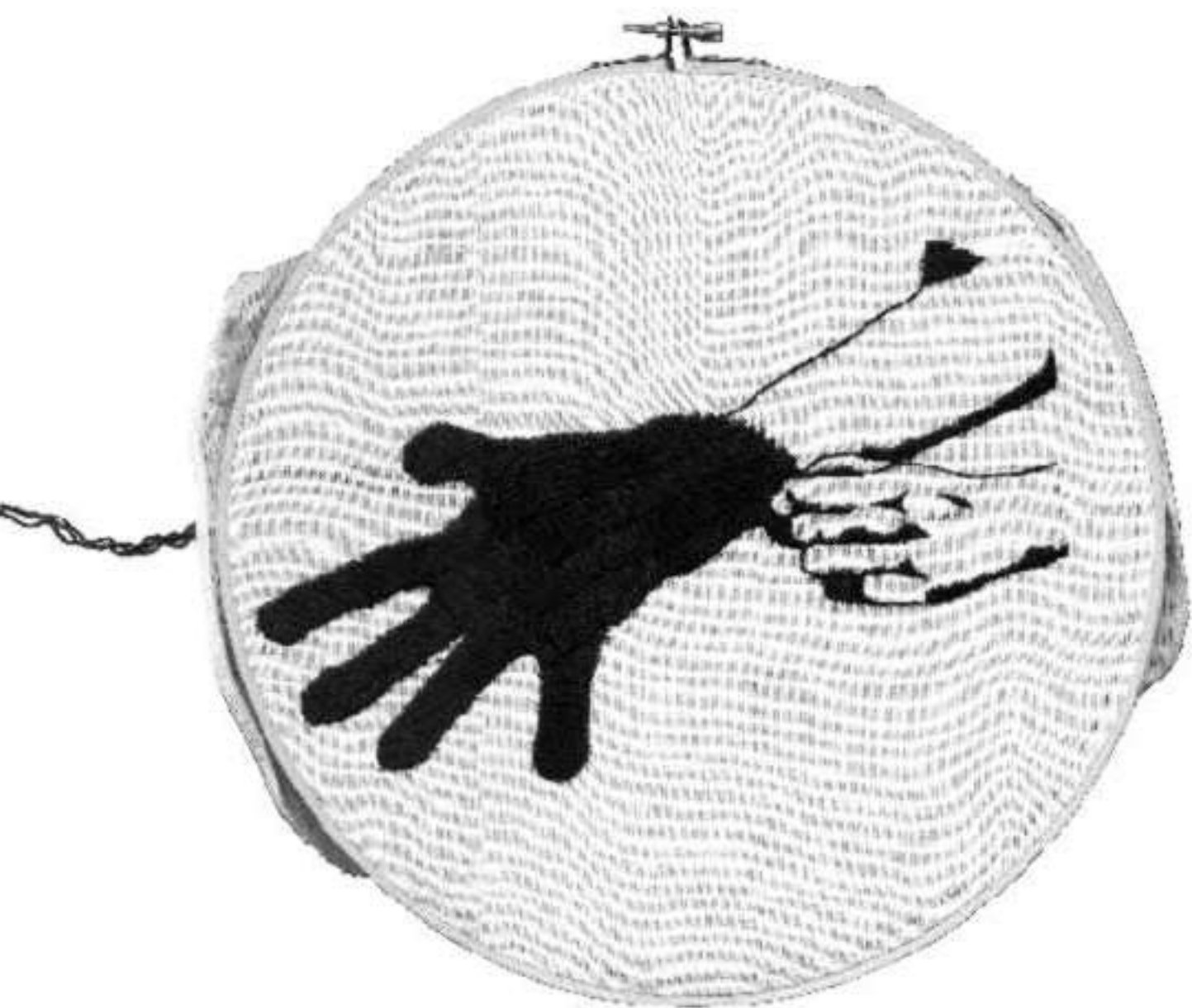
Hermanos y hermanas de otras razas y otras lenguas, aquel a cuya mano se acerque este manifiesto que lo haga pasar a todos los hombres de esos pueblos."

Saque veinte (20) fotocopias y repártalas a veinte (20) personas distintas. Guadalupe Sánchez lo hizo y a los quince días consiguió trabajo y se ganó una casa. José González no lo hizo y además se burló, después empezó a tener mala suerte y cayó en desgracia.









La segunda mano es un suceso, y obra dentro de un proceso de constante devenir: prescribe un curso de devaluación y reevaluación, y se ubica dentro una serie de momentos consecutivos de intercambio; es una condición que determina el estado de la cosa. Segunda mano es un retoque / un movimiento / un deseo de cierre / es una restauración / la segunda mano ó el acabado.

Segunda Mano implica, al menos en la pintura, un doble movimiento de visión y acción - ver algo inacabado, realizar una acción de cierre. El cuadro acabado se hace intocable - una condición casi inversa a la del objeto de consumo, el cual se prefigura en un estado de constante devaluación - . Y si en la obra de arte moderna el cierre por excelencia es la firma, esto es porque participa de la economía

del contrato: más allá de la firma toda alteración es una ilegalidad* Un cuadro acabado ya no pertenece a nadie, o se pertenece a sí mismo, debe permanecer fiel a sí mismo, mantener siempre su forma original - la obra de arte es, entonces, un objeto hermético, uniforme, autorregulado, y lleva inscritas las reglas de su uniformidad, es un objeto soberano, un Estado (aquí, la mano del restaurador sería también una segunda mano, una mano maquinal que entiende el arte en su forma más técnica, y que a la vez restaura la obra y se niega la posibilidad creativa. La mano del restaurador es la mano invisible, su presencia es cristalina, debe dejar ver el original sin intervenir, porque su acción existe sobre un objeto cerrado) .

Pero hay acciones de apertura: un dibujo de de Kooning borrado, ó los bigotes de la Gioconda. El homenaje a una obra debe existir fuera de esa obra, lejos de ella (lejos en el tiempo y lejos en el espacio) . Un homenaje es siempre una labor de ruptura, de apertura, una labor que desarticula una unidad y la pone a funcionar dentro de unas coordenadas diferentes. Porque un homenaje no debe ser comparado con la obra que lo antecede, estas dos obras no deben compartir un mismo espacio dentro o fuera del museo.

La segunda mano es también una distancia, un alejamiento del original; o un acto de indiferencia hacia el original. Ya vendremos a este punto nuevamente.

Segunda Mano es una fórmula binaria donde el primero es único y el segundo es siempre un tercero. Un tercero no es una copia, y está siempre fuera, al margen, como un tercero en un secreto: siempre posicionado como una repetición en potencia, la repetición del secreto; es decir, su propia imposibilidad: "uno más uno da al menos tres" (Jacques Derrida) . No hay tercera, cuarta, quinta mano. La segunda mano es la distancia máxima del original porque no hay diferencias cuantitativas entre original y copia, la diferencia es cualitativa, es una diferencia de especie (Deleuze/ Bergson) ¿Y la Primera Mano?: la primera mano no existe, existe lo nuevo, lo original, lo inutilizado / inútil... y luego la segunda mano. La segunda mano es la mano sucia, la mano que apropia y contamina, es la mano del Rey Midas.

Mi firma a la vez apropia y devalúa el objeto.

Pero si la segunda mano es el retoque, eso que le quita valor, ¿qué pasa con el cuadro (o con la obra de arte en general) ?

¿Acaso la obra no acaba en los ojos del que la observa? La obra de arte no termina en la firma.

Y, ¿no es acaso el texto crítico una segunda mano? El texto crítico siempre lleva una firma; una firma que lleva inscrita la promesa de explicar la obra. El texto crítico siempre es una reducción; el texto crítico no puede ser único, lo que le abre las posibilidades a la obra es la multiplicidad de textos, la proliferación de lecturas, la potencialidad de que siempre aparezca una más. La mano del crítico es la mano que, teniendo la posibilidad del cierre, debería buscar una apertura, admitir posibilidades, desunificar, irrumpir, criticar, es decir, en el mejor de los casos, la mano del crítico hace un homenaje. La firma del crítico no debe ser más que una referencia. El texto del crítico no debe ser leído únicamente en relación a la obra.

¿Y la segunda mano no es acaso también la otra mano, la mano del otro? ¿Y el Otro no es acaso el que repite, el que se para en la montaña sin ser visto y repite, como el eco, en otro espacio, una voz original? La segunda mano es también un eco, una mano ajena que le hace eco a la original (o ideal) – en este momento la obra de arte se convierte en una obra hecha en otro espacio y por otra mano, la mano de otro. La segunda mano repasa el movimiento de la mano original, un fantasma. Pintura sobre pintura.

El otro, el eco, la segunda mano: pareciera que la condición de la alteridad es que se repita a sí misma, que permanezca. El eco es la pintura que hace el hombre moderno, una pintura de sí mismo, un autorretrato utilizando el espejo occidental. El otro, haciendo eco, está destinado a realizar

autorretratos. Toda obra de arte es un autorretrato: sí, especialmente para el Otro que no tiene el poder de retratar al original. El problema del original es que, siendo representativo, es irrepresentable, y es occidente quien se ha dado el título de original. Segunda Mano, entonces, no es muy diferente a Original y Cópia. Pero segunda mano no es copia, aunque actúe dentro de una tendencia.

La segunda mano es la mano del otro. Pero ese otro siempre es invisible. La pintura del otro está destinada a ser autorepresentacional, un autorretrato de la mano. Una autodestrucción que a la vez eleva el original, la mirada original, la mirada occidentalista. La segunda mano es la que da el cierre a ese proyecto inacabado que es la representación del Otro. Apropiándose de los términos de la representación occidental, el otro (él mismo) se representa, en un acto de destrucción y cierre que confirma la acción original, que confirma su reflejo (el reflejo del otro) en el espejo de Occidente. La posibilidad de representación es traspasada a otra mano para que ella misma cuente todo acerca de sí, se haga un autorretrato riguroso y concreto, pero que no desvíe demasiado de lo que ya está prescrito, impuesto, determinado – es decir, para que trabaje dentro de los límites de la representación occidental. “La autorepresentación del Otro” – diría el discurso de origen – “es el eco que confirma que he hablado, que mis palabras han golpeado el horizonte, que mi voz va y vuelve, se dobla tocado todo lo que cabe en mi cuadro visible.” Segunda Mano es la coexistencia de múltiples miradas donde una – la mirada originaria – se hace visible por medio y a pesar de las otras.

Segunda mano no es el objeto sino su traspaso, su paso de mano en mano. Si pensamos que segunda mano es la mano que interviene, vemos que la obra de arte no pierde valor porque no está sujeta al tacto. Segunda mano es la mano que maneja el automóvil, la mano que critica la obra, la mano que le adiciona o le resta algo a la obra:

El florero de Llorente: la tragedia de la segunda mano que queriendo destruir el florero acabó por confirmar su originalidad - la mano que rompe hace un homenaje al florero. Y ¿cuál fue el historiador que escribió la historia del florero de Llorente? Esa segunda mano, mano de burgués, remendó el florero sin tocarlo. El accidente que convirtió un florero roto en una pieza terminada es irreplicable, y es polifónico, una canción hecha a partir de piezas en constante estado de ruptura (la violencia del florero eternamente rompiéndose, permaneciendo), pero también el amor con que se repara: "Rompe un florero, y el amor que recompone los fragmentos es más grande que aquel que tomó su simetría como un hecho cuando estaba entero." (Derek Walcott). Entonces, ¿qué tan destructiva es la segunda mano? ¿La mano del Otro? La segunda mano es autodestructiva, le resta valor a lo que apropia. Pero a la vez le agrega valor al original, aunque éste sea ya no más que una idea.

En un momento ejemplar, el homenaje es un tercero en una relación de la obra y su público. Los bigotes de la Gioconda no destruyeron el cuadro de da Vinci; la agresión no fue en contra de aquella obra histórica, fué en contra de su posición discursiva, en contra del canon que no es más que un recuento de segunda mano de supuestos originales de primera. A la Gioconda no le pasó nada, y sigue (aunque

ausente durante unos años, otro homenaje/destrucción) en el Louvre**. Lo que cambiaron esos

bigotes fue lo que vendría de ahí en adelante, fue una adición a la Gioconda, la revelación de su *dérrière*, nada más. El dibujo de Duchamp es una segunda mano, y también lo es el de Picabia: 2+2+2: da Vinci/Duchamp/Picabia. Los tres coexisten dentro de los límites de un mismo espacio, el espacio

dado por Picabia y Duchamp y da Vinci, ejemplo de una coexistencia que ha sido imposible bajo las nociones modernas de Nación, Límite, Soberanía o Estado. La Gioconda existe en un dominio que es el espacio del arte, los bigotes de Duchamp desterritorializan a la Gioconda y la reterritorializan, el recorte y pegado de Picabia hace lo mismo con la Gioconda y sus bigotes, pero ella no deja nunca de

estar dentro del espacio del arte. O el dibujo borrado de de Kooning/Rauschenberg, visto como un homenaje o visto como un acto de violencia, un dibujo que fue levantado ¿O quedó más bien enterrado bajo las borraduras, repujado en el papel hasta la invisibilidad? El dibujo original, el de de Kooning, y su homenaje/destrucción coexisten en un mismo espacio, pero la ocupación de Rauschenberg es más violenta que las de Duchamp y Picabia, la violencia de la pintura; Rauschenberg replica la acción colonizadora que caracteriza a América, y es así, por ejemplo, que el espacio del arte y el espacio real se intersectan.

* Y sin embargo el tiempo es un factor que sobrepasa el poder de la ley

**Según la historia cuenta, la Gioconda fue robada del Louvre y estuvo ausente (reemplazada por una réplica) durante siete años.

A black and white photograph showing three people in a boat, looking up at a large American flag flying from a tall pole. The background is filled with palm trees, suggesting a tropical setting. The image has a grainy, high-contrast quality.

Dada la voracidad de la cultura fotográfica contemporánea, un antecedente fotográfico. Esto significa que cualquier hecho medido la imagen fotográfica nos dice que el futuro es y será

linea, no existe acontecimiento de la realidad que no tenga
hecho que se registre, habrá sido pre-visualizado. En esta
y será de segunda mano.



Ride The Art



Comb With Art



Get Warm With Art



L.H.O.O.Q



L.H.O.O.Q

L.H.O.O.Q



**¿BELLAS Y ARDIENTES?
MENORES DE EDAD**



SECRETO PARA HACERSE CHICA HERMANO NEGRO

**LIGO Y REGRESO AL SER QUERIDO
EN 3 DIAS SIN DAÑO ALGUNO Y SIN QUE
SE DE CUENTA O APARTO A QUIEN DESEE.
EN DOS DIAS REGRESO EL SER QUE USTED AMA
EN 3 DIAS SIN HACERLE DAÑO ALGUNO**

**NO SUFRA MAS: CON SOLO EL NOMBRE
Y APELLIDO. HOY MISMO LE REGRESO,
LE ATO Y LE DOMINO A SU SER AMADO.**

**GARANTIZADO EL REGRESO DE SER QUERIDO
EN DOS (2) DIAS Y LO LIGO DE POR VIDA.
OJO Regreso a su ser amado en 3 días
Ligandolo de por vida donde este y con quien este.**

REGRESO Y LIGO A SU SER AMADO EN POCAS HORAS.

**EN 3 DIAS DE DONDE
ESTE Y CON QUIEN ESTE
TIEMPO LIMITADO**



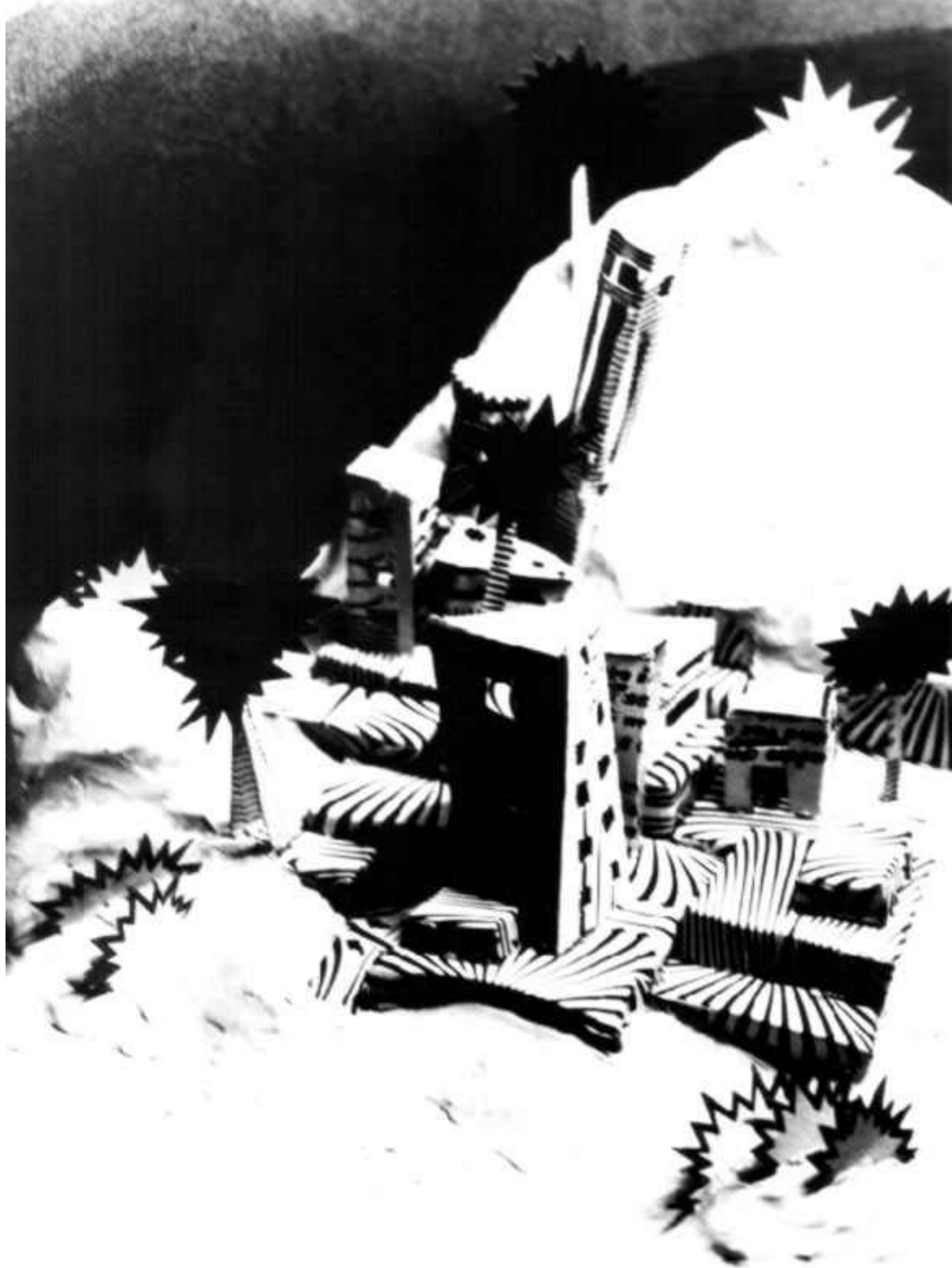


arquitecturas de 1ra y de 2da mano / camilo páez

El reciclaje de construcciones ha sido una práctica frecuente a lo largo de la historia. Especialmente en territorios en disputa, donde antiguas edificaciones de prestigio eran adaptadas y retomadas por el nuevo poder instaurado. Este es el caso de la mezquita de Córdoba, en Andalucía, iniciada a finales del siglo VIII y transformada en templo cristiano a partir del siglo XIII y luego en catedral en el siglo XVI. Son igualmente frecuentes los reciclajes parciales, de piezas o de materiales básicos de antiguos edificios, como los capiteles y otros elementos de esa misma mezquita andaluza que son elementos recuperados de ruinas y construcciones visigodas o del imperio romano de siglos anteriores en la región. Fueron también reciclados los basamentos de las construcciones imperiales de Cuzco del siglo XIII, erigidas ya sobre las ruinas de los pueblos preincaicos y arrasadas en la conquista española en el siglo XVI para la instalación de los edificios del poder colonial. En el siglo XX, con el fin de solucionar espontáneamente la necesidad básica de vivienda, encontramos desde los casos del saqueo y recuperación de bloques de piedra de ruinas faraónicas egipcias o de la Muralla China, hasta la costumbre recurrente por doquier en el mundo de recuperar variados objetos y materiales de desecho. En esta diversidad de tipos y posibilidades del reciclaje son las técnicas de construcción o las formas, o bien los estilos y lenguajes arquitectónicos lo que es retomado, en una búsqueda por un lugar y un sentido para habitar.

Cuando hablamos de 'reciclar' edificios, podemos señalar dos aspectos positivos que se entremezclan; uno medioambiental, pues es una forma de recuperar la energía física y constructiva invertida en su momento; y otro, de carácter sociocultural, al ser una forma de valoración de un patrimonio cultural (inmueble), de identidad y referencia para la sociedad. Estos dos aspectos pueden perder validez frente a riesgos mayores de derrumbamiento de una estructura, o ante el hecho de haber utilizado materiales tóxicos para la construcción (como el asbesto), o bien en el caso de conflictos técnicos-ecológicos por necesitarse esfuerzos desmesurados para el funcionamiento o el mantenimiento en buen estado de un determinado 'patrimonio arquitectónico'.

Si bien el reciclaje inmobiliario ofrece múltiples opciones y ventajas, construir 'nuevo' es parte natural e imprescindible de la actual civilización planetaria; tan sólo ya ante la evidencia de que las poblaciones del mundo continuarán multiplicándose por varias décadas más. Aunque se estiman desaceleramientos, a comienzos de este tercer milenio andamos todavía a ritmos de crecimiento de más de 60 millones de nuevos habitantes por año. Suficientes para poblar unas cuantas nuevas ciudades^{1,5}. Así mismo, 'lo nuevo' en razón de los diversos 'avances' de la época, debería ofrecer en principio sus correspondientes ventajas, como el confort, garantía larga vida, y sostenibilidad en su proyección al futuro. Desgraciadamente en el panorama contemporáneo son los avances torpes y





poco sostenibles los que predominan aún, sea en suburbios individualistas devoradores del paisaje natural y aislados por autopistas en países industrializados, o sea en los enormes trozos de ciudades de 'generación espontánea' de países de escasa industrialización o de grandes disparidades sociales y de pobreza mayoritaria. En estas barriadas, aunque gozando a veces de una vitalidad social ausente en los suburbios del 'desparrame urbano' (*sprawl*), el hacinamiento, la precariedad y la falta de planificación, hacen demasiado difícil la integración coherente a una dinámica positiva de ciudad.^{2.}

Retomando el reciclaje, en el contexto de países industrializados (especialmente en construcciones del segundo y tercer ciclo tecnológico desarrollado desde mediados del s. XIX -carbón, fundición, y ferrocarril- hasta los años 30 o 40 del s. XX -motor a combustión interna, acero y química mineral, entre otros-) encontramos numerosos ejemplos bienaventurados de un tipo particular de reciclaje. En

éste, se retoman inmensas plantas industriales abandonadas cuya tecnología ha sido declarada incompetente, para darles usos públicos, culturales y paisajísticos. Proyectos mayoritariamente subsidiados por el Estado y de los cuales podrán también disfrutar, en principio, quienes fueron obreros o mineros de esos sitios (o sus hijos) y que hoy tienen pocas opciones de nuevos empleos.^{3.1.}

La vivienda ha encontrado igualmente lugar para instalarse en contextos industriales abandonados, sin distanciarse mucho de áreas urbanas densas. Amplias zonas portuarias de Buenos Aires o de Nueva

York se han transformado en barrios de *lofts* (desvanes) acondicionados a menudo integrando la vivienda a las áreas de trabajo *ateliers* (talleres de arte), estudios, o galerías de exposición. Esta recolonización de la vivienda, o bien de usos terciarios (oficinas), también se ha dado en

zonas históricas decaídas de ciudades de todo el mundo, en barrios que tal vez ya han pasado por varios ciclos de usos y de usuarios diferentes, de tercera o cuarta mano y a finales del siglo XX

reconocieron en ellas una nueva revalorización. Generalmente estos cambios son motivados por el potencial turístico o por las posibilidades que brindan los edificios como referentes identitarios o para un agrupamiento económico estratégico. Este tipo de procesos han surgido usualmente de

manera espontánea. En el caso de los *lofts*, artistas o intelectuales buscan espacios amplios,

baratos, con 'identidad'; se instalan en un barrio histórico algo decaído. Con un poco de insistencia se genera una dinámica de transformaciones físicas y sociales del barrio que derivan en un nuevo ciclo de renovación, inversión y especulación inmobiliaria. En estos casos los efectos

idealmente positivos que tiene la renovación de un barrio pueden pervertirse en detrimento de la salud sociocultural; en tanto que, los habitantes históricos o los que han dado identidad al barrio se ven rápidamente obligados a partir sin que sea considerada ninguna reubicación coherente. Este fenómeno, que ha sido denominado 'gentrificación' (aludiendo a *gentry*, aristocracia inmobiliaria británica) y que se refiere a la transformación de la identidad y estructura social de barrios centrales londinenses en los años sesenta^{1.9.}, se difunde hoy por todo el mundo, en gran medida conducido por la industria del turismo.

En contraste con la renovación radical de antiguos edificios, podemos mencionar las espontáneas 'casas-okupa' o '*squats*'; modalidad de reciclaje muy característica de la movida *punk* británica en los años setenta, y que hoy sigue vigente en varias ciudades del Occidente industrializado. En

París se ha fortalecido (e incluso institucionalizado en contrasentido de su origen^{2.7.}) un movimiento en torno a los *squats* dedicados a exposiciones y talleres artísticos alternativos: los '*squarts*'.^{3.2.} Estos dan vida a los escasos inmuebles abandonados y no gentrificados del centro

urbano. En muchas ciudades se busca y se llegan a concertar acuerdos entre ocupantes, administración municipal y propietarios para la conexión de los servicios públicos y el mantenimiento del inmueble. En ciudades como Berlín, Copenhague, Amsterdam, Bruselas, y

Barcelona, se encuentran grandes edificios en deterioro o aún manzanas completas de la ciudad, donde se organizan espacios para vivienda y para diversos eventos; para fiestas o conciertos informales, en un ambiente creativo y abierto a minorías locales o inmigrantes. Estos lugares, escasos y efímeros, son habitados intensamente y en ellos se evidencian y construyen relaciones de vitalidad urbana, de solidaridad e identidad.^{3.7.}

De manera similar, podemos considerar los casos de ocupación temporal de edificios institucionales como manifestación de una protesta. Ocurre en ocasiones que una ocupación se convierte también en una

solución provisional de vivienda para una comunidad. Tal fue el caso de la sede del Comité

Internacional de la Cruz Roja que permaneció durante casi tres años ocupada por comunidades desplazadas del campo por la violencia, en medio de la 'Zona Rosa' de Bogotá. En este contexto, los acuerdos y conciliaciones son poco frecuentes y es usual la inoperancia o bien la pasividad de instituciones responsables, a la espera de la degeneración de la coyuntura con sus consecuentes desenlaces en expresiones o represiones violentas.

Existen también, en el contexto colombiano, experiencias de reciclaje más emocionantes, en las que se ha valorizado especialmente la integración de la comunidad, la diversidad, el patrimonio y la memoria de la ciudad. Es el caso del depósito de basuras de El Tintal en Bogotá recientemente convertido en biblioteca, o bien la mina de sal de Zipaquirá, convertida en los años cincuenta en

catedral y actualizada recientemente como parte del Parque cultural de la Sal. En Cali encontramos las bodegas de los ferrocarriles de Chipichape integradas en un nuevo centro comercial durante los años noventa, y a lo largo del país, encontramos la readecuación de algunas estaciones de tren de Ferrocarriles Nacionales con nuevos usos y actividades.

En el ámbito de los espacios rurales, en países industrializados se han desarrollado distintas posibilidades de reconversión de antiguas estructuras agrícolas para alojar eventos veraniegos o

para instalar nuevas tipologías de vivienda que se presentan como alternativas a los loteos de casas-catálogo. Es sin embargo más interesante reciclar antiguas formas de producción agrícola, junto con la reinterpretación de antiguas formas artesanales de construcción de la arquitectura y del paisaje; desafíos contemporáneos que incluyen la incorporación apropiada de nuevas tecnologías y formas de producción. En Colombia, contamos al parecer con los extensos territorios de haciendas expropiados a los narcotraficantes en los últimos años, con esta vocación de reconversión...

En fin! Lo inmobiliario y la tierra, son una mercancía muy particular! Al involucrar lo público, aluden en primer lugar a los intereses de los poderes gubernamentales y su operatividad responde a la publicidad y los medios de comunicación masiva. Hasta el momento, estos medios (y gobiernos), que conducen sutil y tenazmente los comportamientos de la sociedad configurando mitos, miedos, imaginarios y cuadros de 'estilos de vida', han despreciado o desintegrado las herencias y culturas populares. Este hecho ha fomentado el desequilibrado alboroto de 'lo nuevo', olvidando así importantes esfuerzos de construcción de identidades, de autocrítica... Esfuerzos de liberación, o también, actualizaciones de antiguas causas *de segunda mano*.

Notas (1.trances históricos y bibliografías generales, 2. Colombia - Latinoamérica,
3.Reciclaje y patrimonio 4. Sprawl y Nuevo-urbanismo)

- 1.1. Choay, F. & Merlin, P. 'Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement', 3ra ed. PUF 2000
- 1.2. Chomsky, N. 'Necessary Illusions'. South End Press 1989
- 1.3. Saldarriaga, A. 'Arquitectura fin de siglo : un manifiesto de ausencia'. UN 1994
- 1.4. Sassen, S. 'The Global City'. Princeton University Press 1991
- 1.5. Segre, R. '¿Venceremos? La conciencia inquieta... en Revista Ciudad y Territorio N° 115, 1998.
- 1.6. Solà-Morales, I. 'Lugar: Permanencia o producción' en 'Diferencias'. GG. 1995.
- 1.7. Venturi, R. et al. 'Aprendiendo de todas las cosas' Tusquets Ed. 1971
- 1.8. Yory, C. M. 'Topofilia, La dimensión poética del habitar' CEJA 1999
- 1.9. <http://parole.aporee.org>
- 1.10. <http://manifiesto.org/manifiesto2.htm>
- 2.1. Eliash, Neri, Novoa. 'La Periferia dibujada' Revista ARS n°7
- 2.2. Niño C. 'Cien años en la construcción de un país' / Rueda, N., 'La ciudad que no conocemos' en 'XVII Bienal Arquitectura', SCA 2000
- 2.3. Riofrio, G. & Rodriguez, A. 'De invasores a invadidos /10 años de autodesarrollo...' DESCO 1980
- 2.4. <http://www.zmag.org/>
- 3.1. Boucher-Henderstöm, F. 'Aménagement et reconversion des espaces industriels'. PCA 1994
- 3.2. Echeverry, M. del R. 'Los Squat' en línea Modus Operandi 2002
- 3.3. Reichen, B. 'Les leçons de la reconversion', actas coloquio 'Constructions d'hier, usages d'aujourd'hui'. DGUHC 2000
- 3.4. Techniques et Architecture n°432 'Friches industrielles et urbaines'. Ed. J-M Place 1997.
- 3.5. Van Criekingen, M. 'La rénovation résidentielle. Dynamiques, impacts sociaux et rôle des pouvoirs publics'. ULB 2001
- 3.6. <http://www.inter-face.net/>
- 3.7. <http://www.squat.net/>
- 4.1. Calthorpe, P 'The Next American Metropolis, ...' Princenton architectural press 1993
- 4.2. <http://www.cnu.org/>
- 4.3. <http://www.periferia.org/publications/cnubibliography.html>













Las cosas a última hora salen mejor (y hasta en la puerta del horno se quema el pan)

Lucas Ospina en la *Asterisco 3* escribía: "las revistas sólo deben ser publicadas y distribuidas cuando estén listas". Esta parece ser la regla que ha regido este número, teniendo en cuenta que la convocatoria cerró a finales del año 2002. Desde ese entonces han pasado muchas cosas. Por ejemplo, algunas de las propuestas inicialmente escogidas dejaron de serlo en el camino. Otras propuestas fueron llegando a nuestras manos -unas por sí solas y otras por insistencia más nuestra que ajena- cambiando sustancialmente el contenido y nuestras expectativas con esta revista. Los textos también fueron llegando en momentos distintos y con ellos, contenidos que nos hacían más tangible la interpretación del tema que habíamos propuesto inicialmente. Este trabajo nunca ha sido un "trabajo" y la revista se ha hecho de *Asteriscos*; haciendo mucho en ciertos momentos y en otros olvidándola casi por completo.

La falta de presupuesto también fue un motivo de retraso de *Asterisco*, pues decidimos hacer una revista impresa en offset y no una compilación de propuestas "originales" como en ocasiones anteriores. Este cambio tuvo sus razones: tener un tiraje mayor a los 120 ejemplares que hacíamos previamente, superar el ejercicio artesanal de armar y encuadernar la revista y quitarle su valor de objeto de colección. Esta situación al cabo de cinco números nos resultó pesada e incluso repetitiva. Insistir más en el proceso de edición y diagramación se convirtió en algo indispensable en este número, así que en hemos tomado más decisiones respecto a la forma en que se presentan algunas propuestas, logrando -esperamos- una mayor unidad como proyecto editorial.

Finalmente, a través del Instituto Distrital de Cultura y Turismo salió el dinero suficiente para imprimir la revista. Y como sucede con todas las cosas que quedan en espera, es necesario revisar nuevamente lo ya hecho y llegar a un consenso al menos entre nosotros. Esperamos que tanta demora haya sido constructiva y que este proyecto logre generar buenas expectativas.

Lo de segunda no sale caro

Se habla de objetos de *segunda* para denominar lo que ha sido usado o que no tiene una calidad de *primera*; es decir, que es ordinario, que se daña pronto o que incluso, es la copia ramplona de un original de verdadera categoría. Culturalmente se sabe que esta es una condición bien difundida, pues abundan los presupuestos bajos y las necesidades altas. Recurrir a lo que *ya existe* o a lo que se ha des-gastado parcialmente es solo una pequeña parte de la búsqueda de recursos baratos o gratuitos. También es muestra de la habilidad o necesidad de muchos por agregar nuevas funciones a lo que rápidamente las pierde. *No lo bote, recíclalo*, es un lema. *No compre nuevo, remodele / renueve / repare*, es otro.

(Lo que botan unos lo recogen otros).

Lo *viejo* tiene su encanto... Así que traer del pasado cualquier cosa y darle un nuevo significado no solo sirve para mirar al pasado con nostalgia. Lo *antiguo* tiene su calidad, sí, pero no es este el único argumento. También se mira al pasado con ironía, desencanto y crítica. Y si para algunos tiene mucho valor que retorne una moda, un producto o un símbolo, para otros es una muestra de que actualmente carecemos de elementos -espirituales o utilitarios- con la potencia o permanencia de *antes*.

Es claro que lo que retorna, no retorna limpio. Al menos de referencias e interpretaciones. Lo que vuelve, vuelve para bien y para mal. Con toda su gracia y todos sus vicios. A medida que se revelan los secretos de quién, por qué y para qué se creo esto o aquello se complican y pervierten sus interpretaciones (desde superhéroes y campañas publicitarias hasta bombas letales). Sobran los ejemplos... Y basta anotar que hasta los emblemas más estables y aparentemente libres de interpretaciones negativas, son blanco de todo tipo de ataques y alteraciones. Quizás sea una actitud crítica necesaria de agredir cualquier figura que salga del común o un síntoma de la profunda desconfianza que tenemos hoy hacia cualquier figura que represente un sector social o cultural, una creencia o una corriente que más o menos abraza algo.

Algo de estadística

Mirando la revista, vemos pertinente hacer un balance de lo que podríamos indicar como *de segunda mano*. Nada definitivo... Observamos posiciones diversas.

Algunas propuestas abordan el tema desde los medios y modos de ejecución de la imagen. Tal es el caso de las páginas de Raymond Chávez, quien hace improntas en aerosol a partir de fotografías que toma a desconocidos. En este caso entendemos *la segunda mano* como una transferencia de varios procesos 'manuales' que involucra la herramienta mecánica (la cámara fotográfica) y el artefacto que opera como una extensión manual (el aerosol) para la elaboración de las imágenes con plantillas.

En este orden de ideas, Maria Isabel Rueda calca imágenes de revistas de moda y elabora con ellas dibujos que recuerdan el *Art Deco*, el grabado oriental y la ilustración de finales del siglo XIX (Beardsley, etc). Al calcar imágenes, Rueda selecciona y modifica lo que no quiere *transferir* de las fuentes iniciales, generando una nueva realidad visual. Ésta además se vuelve más compleja con asociaciones al *Metal*, al *Gore* y al Neo-Gótico.

En el caso de la propuesta de Edwin Padilla resulta también necesaria una explicación de su proceso. Padilla compró al azar varios negativos a un fotógrafo de playa quién estaba a punto de desecharlos por tener una gran cantidad. Para el fotógrafo, poco le interesa guardar y clasificar sus negativos, pues solo son útiles para ampliar y vender sus fotos a los turistas. Una vida realmente corta para registros tan particulares, teniendo en cuenta que estos fotógrafos hacen acopio de todo su humor y destreza artesanal para generar montajes y disolvencias sin la más mínima intervención digital. *Photoshop*, ni se diga, más bien tapas de *Shocolisto* que sirven para reservar los sectores de la película y lograr así los montajes. El trabajo de Padilla consiste entonces en volver a presentar estas imágenes que parecen tener sentido sólo en un álbum familiar o en un recuerdo personal.

Con las propuestas de Elkin Calderón, Humberto Junca, Mateo López e Imagen Pirata, se presentan reflexiones cercanas que señalan la transferencia de un medio de producción a otro. Con Calderón, recordamos los antiguos *anillados* que aún se usan por su economía. Las fotocopias en la vida académica son fundamentales para circular la información, en un medio donde los libros nuevos resultan sumamente costosos. Todas las improntas propias del proceso de fotocopiado (estelas verticales, los halos oscuros que se generan en la junta y en los extremos de los libros o la degradación tipográfica) se convierten en una interferencia significativa al momento de la lectura. Humberto Junca realiza dibujos de manos zurciendo sobre tambores propios para bordar. En esta propuesta, Junca representa el acto de ponerse o quitarse un guante. Una redundancia curiosa, pues de cada tambor se desprende un hilo que se conecta a un guante que se descose y que parecería completar la imagen presente en el tambor. Mateo López por su parte, hace dibujos imitando las páginas de cuadernos "a rayas"; un juego ilusorio donde al descubrirse una ligera desviación se pone en duda verdadera procedencia de la imagen. Finalmente, Imagen Pirata presenta un volante que recuerda el manifiesto zapatista asociado a la creencia popular de reproducir un mensaje para evitar una calamidad.

Otra aproximación presente en las propuestas está relacionada con la noción de recolección y reciclaje. Sergio Vega, por ejemplo, recicló un conjunto de las convocatorias de asterisco 6 y con éstas concibió una serie de situaciones arquitectónicas que luego registró fotográficamente. El ambiente de estas imágenes es ambiguo por su escala, iluminación y ubicación.

Gabriel Sierra recolecta, asocia y compila una gran cantidad de recortes que aluden a lo modular, a los diagramas de apilamiento y a la iconografía empleada en las instrucciones de uso de distintos elementos, entre otros. Con ellos, Sierra realiza una especie de álbumes en los que genera

relaciones arbitrarias y mutables con las imágenes encontradas. El resultado de componer cada una de las páginas de sus 'álbumes' no es definitivo y puede tardar días, semanas o meses mientras encuentra el elemento necesario para complementar sus asociaciones. De manera similar, Omar Delgado también recolecta imágenes preelaboradas. En su caso, volantes y material para promocionar toda clase de servicios, desde el *corrientazo* hasta el *streak-tease*, pasando por la fórmula para recuperar a la pareja, la *contray* y el cálculo de la fortuna. Delgado compone nuevos volantes donde se juxtaponen todos estos servicios y genera contenidos absurdos y a la vez lúcidos, pues hace visible las fórmulas de 'enganche' y las convenciones visuales de la información de este tipo.

Una tercera aproximación puede asociarse al concepto de *bricolage*. Haciendo referencia a la manera en que la cultura del 'rebusque' modifica ciertos objetos específicos y les da una nueva significación. Arnold López, Alejandro Mancera y Pablo Adarme con Sandra Mayorga, presentan reflexiones al respecto. En el caso de López, lo vemos a través de sus fotografías cenitales de

albergues temporales de indigentes. El empleo de botellas como orinales, o de otros elementos que cumplen la función de abrigo o de utensilios de alimento, muestran cómo en condiciones precarias cualquier elemento puede cambiar rápidamente de función.

Mancera toma fotografías de lámparas en interiores de casas antiguas de Caracas y Bogotá. Originalmente, la mayoría de estas casas tenían una función doméstica y hoy día operan como locales comerciales. En esta nueva condición, la importancia del valor patrimonial pasa a segundo plano.

Las lámparas 'pierden' su elegancia inicial para cumplir una labor funcional con el uso de bombillos ahorradores de luz.

Adarme y Mayorga, con su propuesta *Endémico*, realizan amplios registros fotográficos de vendedores ambulantes con los que intentan clasificar elementos comunes en sus prácticas de comercio informal. En este caso, señalan la venta de muñecos fabricados con globos de aire o piñatas hechas en papel que referencian personajes foráneos tales como la Pantera Rosa o figuras de la 'tradición' *Disney*. Las proporciones de estos muñecos lindan con lo grotesco, agrediendo en cierto modo a los modelos originales y convitiéndose en una especie de burla de los mismos. Es bien común encontrar en nuestro contexto ratones *Mickey* con orejas mal hechas o con ojos sin la proporción 'original', *Sayayines* malogrados y de colores arbitrarios, *Bugs Bunnys* raperos o *Garfields* metaleros, pues hacen parte de un vocabulario local que hacen más divertidos y próximos estos personajes foráneos.

Tal vez *Garfield* no sepa nada de fútbol colombiano, pero se le puede encontrar vestido de *Millos*, *América* o *Santa Fe*.

Encontramos otras propuestas donde hay desviaciones o subversiones de símbolos y anotaciones paródicas a la historia del arte. Luis Fernando Hernández continúa la saga del pintor de *Pintuco* en a*terisco y presenta una serie de este personaje pintándose a sí mismo en una acción circular. Las chicas de *Revólver* recuerdan -en una imagen igualmente cíclica- la famosa obra de Escher. Nicolás

Leguizamón toma la marca de Café de Colombia y la interviene para hacer un comentario político y

Santiago Calle ironiza los *ready-made* de Duchamp y Man Ray o el televisor de Paik. Ramón Pino presenta una imagen hecha con plantilla y aerosol que muestra a un Mickey Mouse muerto. Todas estas propuestas buscan generar desequilibrio en contenidos establecidos o de culto. Con un sentido igualmente crítico e irónico, Guillermo Santos realiza un paralelo entre una imagen fotográfica de los atentados del 11 de septiembre y una imagen / documento / monumento de los soldados estadounidenses levantando su bandera en 1945.

Finalmente la propuesta de Juan Mejía -reproducida sin aviso previo- compila en manuscrito acciones que obedecen a diversos planteamientos de dibujo en una cartilla que imita los antiguos folderes para trazar. Mejía transfiere en sus textos breves acciones de otros -un estudiante/una estudiante- y a*terisco las reproduce. Una doble transferencia: estudiantes-Mejía, Mejía-a*terisco.

Agradecemos a todas las personas que participaron en la convocatoria A6.

A los que llegaron tarde, pero llegaron.

Al Instituto Distrital de Cultura y Turismo por su valiosa colaboración para que a*terisco 6 fuera publicada y lanzada en la Sala Alterna de la Galería Santa Fe el 4 de junio de 2004.

A Carolina Caicedo, Jaime Cerón, Juan Andrés Gaitán, Camilo Páez y José Roca por sus textos.

A los que desertaron de a*terisco en el camino.

Y a quienes no mencionamos en esta lista pero que saben que hicieron algo por este proyecto.





cuaderno iv. / gabriel sierra



raymond chávez



endémico / pablo adarme | sandra mayorga

arte de segunda mano-o una divagación cero teórica y más bien intuitiva / carolina caicedo



colectivo revólver (camila sanjinés | adriana bernal)



maría isabel rueda

Un estudiante asumió el cargo de mensajero

juan mejía

dibujo: aforismos pretenciosos; instantes de quiebre / josé roca



the rurke family / darío ramírez



edwin padilla

bricolajes, signos de segunda mano / jaime cerón



endémico / pablo adarme | sandra mayorga



ramón pino



juan nicolás leguizamón



elkin calderón



luis fernando hernández



omar delgado

imágen pirata (camilo martínez | ricardo león)



humberto junca

segunda mano / juan andrés gaitán



guillermo santos | magdalena monsalve



santiago calle

HERMANO NEGRO

omar delgado



endémico / pablo adarme | sandra mayorga



sergio vega

arquitecturas de 1ra y de 2da mano / camilo páez



alejandro mancera



arnold lópez

editorial A6



mateo lópez

revista asterisco / de segunda mano
2002

comité editorial

nicolás consuegra
margarita garcía
nadia moreno

mónica páez

bárbara santos

luisa únger

diseño y diagramación
consuegra y garcía

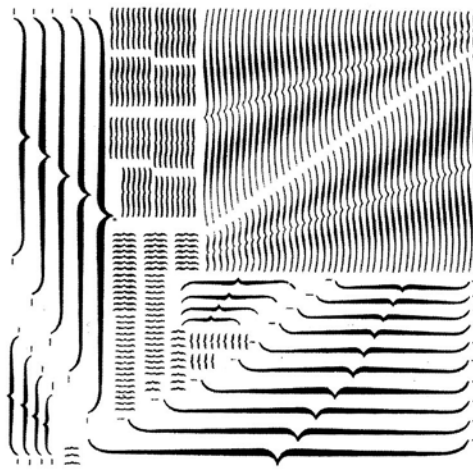
corrección de estilos

javier ordóñez y moreno
impresión
panamericana

escribale a revista asterisco
rev_asterisco@hotmail.com

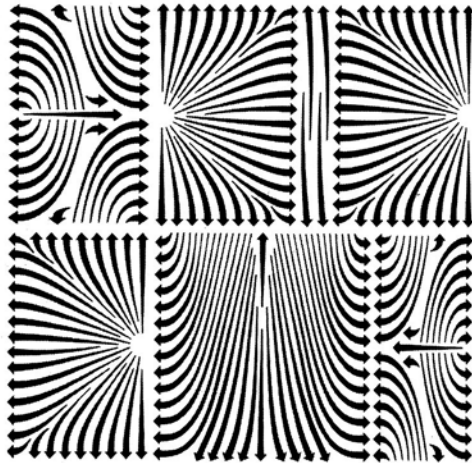
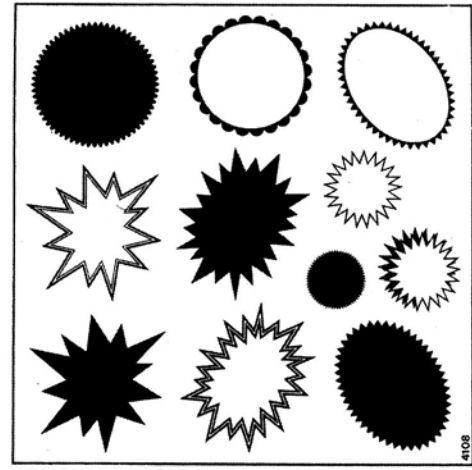
esta revista finalmente se imprimió
en mayo de 2004 con un tiraje de 1500
ejemplares.

esta publicación puede ser total o
parcialmente reproducida, almacenada
o transferida.
isbn 958-3436-97-3



Las propuestas se entregan con un escrito
breve en torno al tema y al resultado visual.
Se deben incluir -sin falta- los datos personales
(nombre y dirección / teléfono / correo electrónico
y aficiones).

La fecha límite de entrega es el viernes 13
de diciembre de 2002.



Bases para participar

Asterisco 8 de segunda mano será una
publicación en Internet. Ofrece a una sola línea.
Las propuestas enviadas deberán ser
desarrolladas en blanco y negro incluyendo
medidas como / escalas de grises. No como una sencilla
imagen que se ajuste a la línea.

Tamaño de las propuestas / entrega

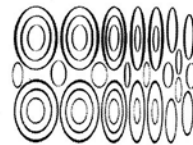
El formato de la revista es tamaño carta
(recuerde: 21.5 x 28 cm ni más ni menos). Las
propuestas visuales pueden ser hechas en papel o
en soporte digital (.tif o .jpg de alta resolución,
-cdi-, prechando, etc.) según la facilidad y opciones
del interesado. Esta es la dirección

Calle 82 " q - 11. Apto. 201 de Bogotá

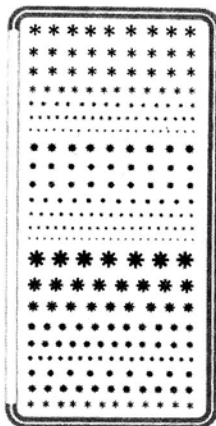
Las propuestas también pueden ser enviadas
al siguiente correo electrónico -si no le gusta el
correo normal o porque simplemente vive lejos.

rev_asterisco@hotmail.com

revista asterisco es una publicación independiente
y generalmente gratuita que busca expandir la posibilidad
de la producción artística en Colombia



2002



asterisco 8 de segunda mano

revista asterisco los invita a participar en
su -an esperado- número con una propuesta visual
en torno al tema de segunda mano.

... la que se libere de la función inicial para la cual fue creada,
haciéndola ser en un nuevo sistema de necesidades...

Selección de las propuestas

Una vez cumplida la fecha límite para la
entrega de las propuestas, el comité de asterisco
se reunirá para hacer la evaluación de los trabajos
recibidos y su respectiva selección.

Los participantes cuyas propuestas sean
seleccionadas, serán informados vía correo
electrónico. Además se podrá consultar la lista de
seleccionados en www.asteriscoasterisco.org
a partir del martes 24 de diciembre de 2002.

Asterisco 8 tendrá una edición de 1000
ejemplares y una difusión y distribución nacional
e internacional. El lanzamiento de la revista será
informado oportunamente.

Cada participante seleccionado recibirá
tres ejemplares de asterisco 8

si desea saber más de asterisco y conocer los resultados
de las anteriores ediciones, contacte con www.asteriscoasterisco.org



