

E E T
D E S
C A L
D E L
T R E



a715r
bocota, colombia, 2004

a715r en
streets of desobediencia de edroves
nicolás conesa
margarita garza
nada monero
tula ungar

traducciones a cargo de
doris castellanos

corrección de estilo:
doris castellanos
alfonso mora
nada monero
tula ungar

captura y digitalización de imágenes:
centro de gráficos lida

Impresiones:
panamericana formas e impresos s. a.

agradecemos a ben penny y meriam bahir por invitarnos a realizar este proyecto, a
maria luisa por sus aportes y por darnos a conocer el trabajo de meriam bahir, a
mónica toranzo y la red de solidaridad, doris castellanos e isabel garza, a maría
fernanda pinto por su valiosa ayuda en la elaboración de textos,
a javier arnes por el apoyo, y a todos los que planean en la próxima
esta publicación pueda ser total o parcialmente reproducida.

almacenada o

transferida

Tel: 958 23 21 35 - 1



ARTS COUNCIL
ENGLAND



Jump Ship Press

London y Orán
4th Floor, 100 Regent Street, London W1B 5AH
Division de Arte y Cultura
C/ de la Universidad 2410, 1000 Bogotá





















Carta del Che a sus hijos

A mis hijos:

Marcelo, Estela, Mabel, Concha, Celia y Ernesto.
 El tiempo va rápido que hoy esta carta, pero porque ya no sé entre ustedes,
 si me va a ser útil de hoy y los más chicos no recordarán nada.
 Si fueran los hijos de un hombre que se iba a la guerra y seguro, los hijos son
 capaces de olvidar.

Ustedes, como todos revolucionarios, tendrán mucho que hacer para poder dominar la
 guerra que parece dominar la naturaleza. A nosotros, que la revolución en la
 guerra y que cada uno de nosotros, nada, no vale nada.
 Ustedes, como siempre, siempre en los más bonitos momentos de la vida.
 Ustedes, como siempre, en los más bonitos momentos de la vida.
 Ustedes, como siempre, en los más bonitos momentos de la vida.
 Ustedes, como siempre, en los más bonitos momentos de la vida.

A close-up photograph of a red, textured surface, possibly leather or faux leather, with a vertical tear. The tear reveals a dark, fibrous interior. The surface is set against a background of a yellow and brown checkered fabric.

partida: cra. 40, av. 1° de mayo

121
BOHIOS
CENTRO
HORTUA

A close-up photograph of a red, textured surface, similar to the one above, with a vertical tear. The tear reveals a white, fibrous interior. The surface is set against a background of a yellow and brown checkered fabric.

llegada: cra 10, calle 7



partida: barrio bilbao



E - 21
BILBAO
JERUSALEN
AV. SUBA
RIO NEGRO
SAN CARLOS
CRA. 30

llegada: cra. 30, av. 78



partida: cra. 8, calle 152



E - 59
USAQUEN
CRA . 9
CRA . 30
MATATIGRES
TUNAL
SAN CARLOS

llegada: cra. 30, calle 72







Euro : 2.361,92 pesos



Taza de desempleo - 18.3 %



cerveza ... \$ 20000.- petaco



empleo - 18.3 % - cos



000.- bullo de cemento



bullo de cemento ... \$18.000.



ascas ... \$ 500.- ramillete -

00.- Taza de desempleo-18.

000.- c/u x 6 = \$ 6.000.- 10

- c/u x 10 = \$ 7000 margarine

saldo instantáneo ... \$ 100.- c

000.- lt - sal ...\$ 700.- lb. -





Todas las cifras que aparecen
en este video corresponden
al segundo trimestre de 2002
Fuentes - Coorabastos - Plaza
del 7 de Agosto - Oficina de
Planeación Nacional.

El Vicio Producciones
© 2002







proyecto:

EL MUSEO
DEL FUTURO

boletín del museo

27.7.04

Museo del futuro en
bellas artes

El próximo jueves 29 de julio visita el Museo de Bellas Artes de Caracas (MBA) a partir de las 3pm. Verás cómo se está construyendo el museo del futuro. Es un obsequio del museo del futuro para sus usuarios.

para estar en 11:03

Testreño

El museo del futuro está

mi museo

ya sabes la corte que yo he hecho... muchas cosas de cosas por que en el futuro se han a hacer famosas!

son de cuando yo, entonces mi mamá dijo, sergio tú no tienes un museo si no un basurero

nuevo
galería
Productor de la memoria Colectiva

galería

>>>Galería de recuerdos de productos desaparecidos del mercado creada a partir de la participación de nuestros usuarios... Envía tu también tu recuerdo!

kernel32.dll-Caracas

>>>Visita la versión on-line del fanzín más popular de caracas, contó con la colaboración de mas de 15 personas

el club del sofá

>>>Si has dormido en este sofá eres parte del club: envía mensajes y conoce a sus participantes de diferentes partes del mundo!

regalos

>>>De ahora en adelante, no botes nada, coleccionalo! El museo del futuro tiene un regalo para ti

memorias de venezuela

>>>galería de objetos que el museo del futuro recolectó durante su paso por venezuela

MINISTERIO
DE ESTADO
PARA LA
CULTURA

CONAC

Ministerio de Cultura
República de ColombiaFUNDACIÓN
LA LLAMAFUNDACIÓN
LA LLAMA

con el apoyo de:



PROYECTO:

THE MUSEUM OF
MODERN ART

el museo del futuro

Existen muchas personas que recuerdan los productos consumidos con algo de nostalgia por un solo motivo: el producto en sí mismo porque es un recuerdo de esa época o una asociación (olor o sabor) con una actividad, un momento, unas vacaciones, placeres comunes, la niñez, la época de noviazgo, las reuniones con la casa de alguien, etc. Entonces se puede analizar cómo un producto incide indirectamente sobre la creación de lo propio (cómo estos productos caracterizan una identidad), es decir, a través de la apropiación del recuerdo como mío.

mi museo

yo nunca le conte que yo guardaba cajas de cosas por que en el futuro se iban a hacer famosas!!!
 soy dice:
 eso pensaba yo, entonces mi mamá dijo, sergio tu no tienes ni un museo si no un basurero

galeria

**Productos de la
memoria Colectiva****1982**
mm

enviado por:
alvaro diaz castro (adiaz_castro@hotmail.com)

Envía tu recuerdo! haz clic aquí



galeria

**Productos de la
memoria Colectiva**

Existen muchas personas que recuerdan los productos consumidos con algo de nostalgia, no por el producto en sí, sino porque les recuerda de esa "sensación" (olor o sabor) media una cantidad de vocaciones, placeres, momentos, la niñez, la época de noviazgo, las reuniones con la familia, la casa de alguien, etc. Entonces se puede analizar cómo un producto incide indirectamente sobre la creación de lo propio (cómo estos productos caracterizan una identidad), es decir, a través de la apropiación del recuerdo como mío.

yo nunca le conte que yo guardaba cajas de cosas por que en el futuro se iban a hacer famosas!!



Chicha AI
1970
enviado por:
Willy (willad@canby.net)

Envía tu recuerdo! haz clic aquí



Con el apoyo de:

Ministerio de Cultura
República de ColombiaFUNDACION
LA LLAMA

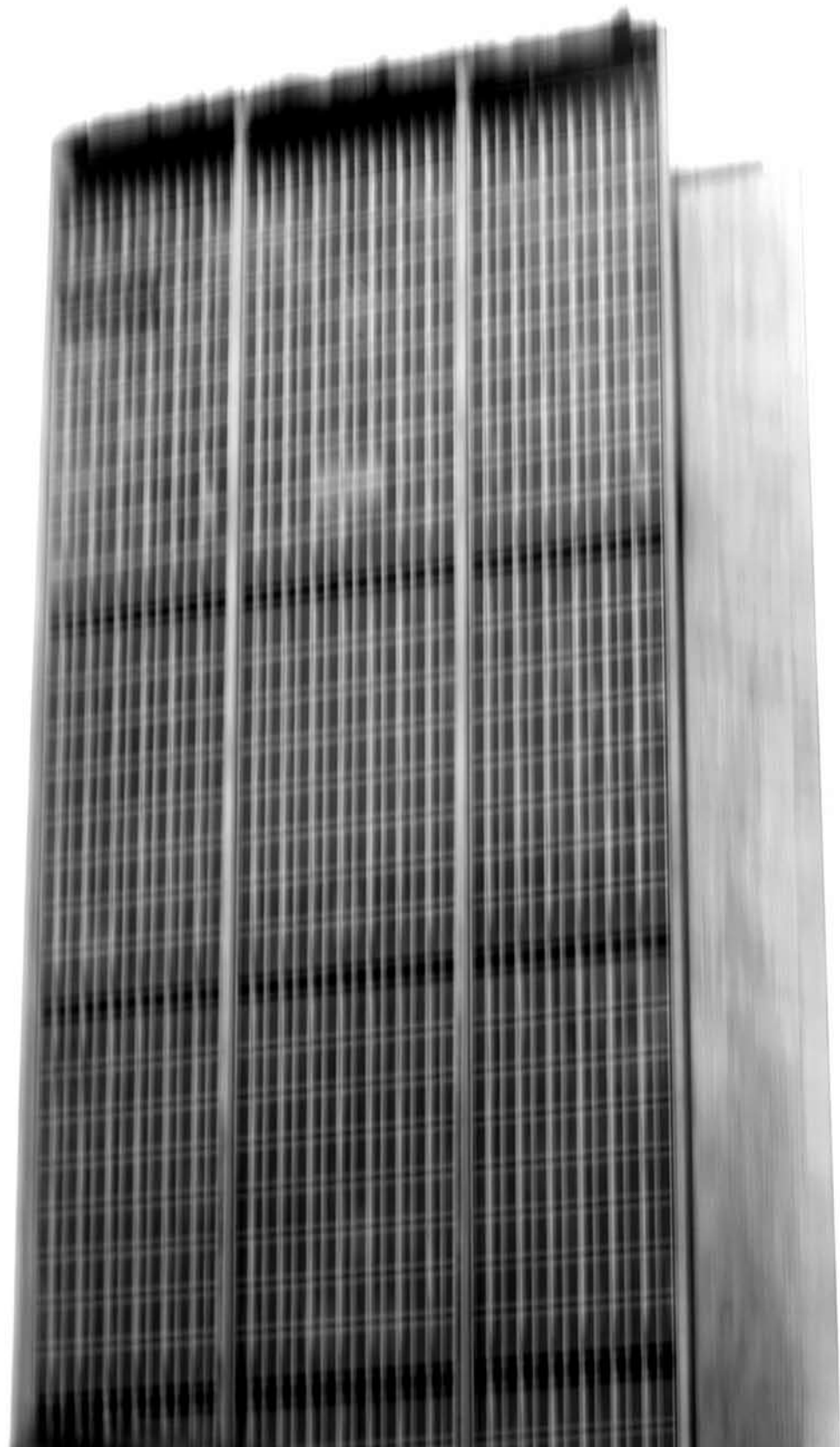


miller lagos | millerlagos@hotmail.com









El retorno de lo local: topografías glocales y representación artística en América Latina

Víctor Manuel Rodríguez¹

La globalización puede ser abordada como un nuevo régimen discursivo mediante el cual un modelo de sociedad, estado y cultura ha colonizado las sociedades latinoamericanas durante las dos últimas décadas. Como afirman Santiago Castro Gómez y Eduardo Mendieta, siguiendo a Richard Barnett y John Cavanagh², la globalización es un nuevo modo de producción de riqueza (y de pobreza) donde el capitalismo se convierte en un régimen planetario, desplazando así las redes económicas basadas en el modelo moderno del Estado nacional: "No son los Estados territoriales quienes jalonan la producción, sino corporaciones multinacionales que se pasean por el globo sin estar atadas a una nación, cultura o historia particular".³

Los procesos de colonización se han desterritorializado y, sin embargo, en escenarios locales específicos se han territorializado procesos de poder y resistencia cultural. Este nuevo panorama es conocido como glocal: Una nueva cartografía colonial donde lo global se localiza a través de las acción de actores locales -gobiernos, agencias públicas, fundaciones privadas- y donde lo local ya no es una periferia aislada sino un espacio específico globalizado. Los diálogos, conflictos y negociaciones culturales ocurren en topografías glocales donde se enfrentan y negocian de manera compleja lo hegemónico y lo subalterno, lo nacional y lo extranjero, lo canónico y lo

popular. La globalización ha puesto en escena nuevas estrategias disciplinarias y procesos de representación. El retorno de lo local, luego de su rechazo en el marco de las políticas desarrollistas durante la Guerra Fría, aparece tanto como un espacio dispuesto para nuevas formas de disciplinamiento y control social y, al mismo tiempo, como un retorno de lo reprimido.

La ida

Durante la Guerra Fría en las sociedades asiáticas, africanas y latinoamericanas, el desarrollo alcanzó el estatus de certeza en el imaginario social y la gente empezó a reconocerse como desarrollada o subdesarrollada.⁴ Basado en los principios de universalidad de la modernidad cultural, el desarrollismo consideró lo local como aquello que había que reprimir, educar, disciplinar para alcanzar el progreso. La modernidad necesitaba su otro, esto es, un otro repudiado construido en la representación como una cultura local incapaz de insertarse en el proyecto universal moderno. La localidad de la cultura debía reemplazarse o ser reprimida por la universalidad de la cultura occidental.

La construcción discursiva de lo local por parte de la institución arte ayudó a crear dispositivos de vigilancia y control inherentes al régimen disciplinario de la modernidad tardía. Las prácticas artísticas y culturales desplegaron formas de hablar, imaginar y visualizar a América Latina, creando condiciones de posibilidad para poner en movimiento el sueño, o como Arturo Escobar lo denomina, la pesadilla del desarrollo.

Para ilustrar mejor este postulado, tomemos como ejemplo la interpretación de Marta Traba de la obra de la artista colombiana Beatriz González. Al responder a los comentarios despectivos de la Iglesia Católica y la Academia Colombiana de Historia cuando en 1970 González exhibió por vez primera su mobiliario –con imágenes de Cristo moribundo y héroes de la historia nacional pintados sobre mesas y camas–, Traba sostenía que eran afirmaciones contaminadas de consideraciones ideológicas e incapaces de abordar el arte con el desinterés propio a un objeto estético. Traba afirmaba:

“Donde quiera que vaya, su trabajo será leído como una gran obra de arte, sin que las implicaciones nacionales o las provinciales recorten en nada tal categoría [...]

Suponer que la relación estrecha que tiene con la idiosincrasia local conspira contra su importancia y la condene al anonimato es ignorar que la obra de arte se abre camino sola cuando la sostiene una estructura formal suficientemente válida.⁵”

Quizá el vínculo entre prácticas histórico-artísticas latinoamericanas y el régimen discursivo del desarrollo se aprecia mejor si examinamos las repuestas de Marta Traba frente a la persistente relación entre el trabajo de González y las culturales locales. Pese a que Traba intentó ubicar a González en las corrientes del arte universal, el público y otros críticos seguían insistiendo en que su trabajo artístico hacía reflexiones importantes en torno a los usos locales de la modernidad. Traba responde:

 **abida's**

38

**NO
MEAN
NO**



"Beatriz González intenta aclarar los sentidos, errores y puntos de vulnerabilidad del sistema [cultural colombiano], mientras desacraliza sus mecanismos y sus referencias grandilocuentes y pomposas [...]. La cultura popular no suministra datos acerca de la creatividad popular, como generalmente se afirma usando el tono romántico de exaltación del alma colectiva, sino informaciones acerca del grado de subdesarrollo que padece dicha comunidad.⁶"

La vuelta

Como estrategia disciplinaria, la glocalización recoge el sustrato de los procesos de representación propios de la modernidad: la construcción de América Latina como lo exótico, como la diferencia predecible, como la materialización celebrada de un mundo diverso y heterogéneo –como si la heterogeneidad fuera un collage visible y articulable, más que una estrategia que deconstruye el impulso de homogeneidad de la modernidad-. De nuevo, las prácticas artísticas se articulan al régimen de la glocalización como dispositivos de saber y poder que multiplican las formas de hablar y visualizar lo local, y que, así, crean las condiciones de posibilidad para la colonización de lo local.

En el III Foro Latinoamericano de Arte Contemporáneo, celebrado en Badajoz y Madrid (España) en febrero de 2001, George Yúdice llamó la atención sobre la actual proliferación de proyectos artísticos que parten de una relación estrecha con lo local y con los sectores marginales. Lo local, lo comunitario, lo popular, aparecen como temas, proyectos o "experiencias" que ocupan buena parte de la escena artística contemporánea. Hizo referencia a los recientes trabajos realizados por artistas latinos en comunidades marginales de las grandes ciudades de Estados Unidos, así como a proyectos artísticos que, bajo la misma perspectiva, se vienen realizando en América Latina. Sin embargo, más que dar cuenta de dicha proliferación, Yúdice adelantó una reflexión importante sobre la política de la representación artística y la relación entre prácticas artísticas y localidad.

Su indagación apuntaba a examinar las diversas relaciones sociales que se tejen en el contexto



LO ATENDEMOS CON AMOR

de dichos proyectos y la forma como éstas dan lugar y son expresión de una economía política del arte y la cultura cuya plusvalía cultural usualmente se acumula únicamente “en las arcas” del artista y en la institución arte. Esta acumulación de plusvalía se viste de muchas maneras: legitimidad en el medio, hojas de vida más enriquecidas, proyectos artísticos bañados de “crítica” y conciencia social, entre otros. Pero quizá la plusvalía pesa más cuando se trata de robustecer la institución arte y la consabida figura del artista. Se dibuja a la institución arte como una figura comprometida con la realidad nacional y al artista como un creador pleno de iniciativa para descubrir “vetas artísticas” en lugares inusuales, para “sensibilizar” a la comunidad en torno a las bondades del arte y su importancia en la vida social, para proponer y exhibir “perspectivas artísticas” de la creatividad popular. Quizá la mayor acumulación de capital cultural por parte de la institución arte y de los artistas se concreta en la voluntad de construir lo local, lo marginal, lo popular en la representación.

Reconociendo que hoy asistimos a una proliferación similar a la descrita por Yúdice, me pregunto ¿Cuál es la política de la apropiación de lo local que se perfila en trabajos artísticos recientes? Creo que la respuesta está articulada a mi discusión de la glocalización como un régimen discursivo y las prácticas artísticas como un dispositivo para su puesta en escena en el campo social del arte.

El retorno



Visto como el retorno de lo reprimido, lo local funciona como una posición crítica desde la cual nuevas formas de activismo crítico y cultural radicalizan las perspectivas posmodernistas y poscoloniales en cuanto a la crítica del sujeto moderno y el uso de estrategias suplementarias de resistencia.

Conscientes de la condición discursiva del arte, algunos proyectos artísticos y culturales operan como un dispositivo para articular nuevas formas de representación, nuevas formas de afiliación y nuevas estrategias locales de resistencia. Parecen atestiguar la modificación sustancial de la figura del artista y de los vínculos entre arte, sociedad y política. En estos proyectos artísticos existe un rechazo de la idea modernista del arte como representación de asuntos locales vistos como drama social o como paisaje exótico.

En pleno desarrollismo, lo reprimido retornaba para deconstruir la pretensión de unidad y universalidad de la modernidad. En su trabajo *Parangolé*, Hélio Oiticica buscaba articular una comunidad que vivía (y aún vive) en la adversidad, mientras resistía la fuerza de la representación moderna de América Latina. La *Parangolé* consistía en una acción colectiva donde los participantes vestían estructuras semejantes a capas, pancartas o pendones y bailaban samba. Las capas llevaban mensajes escritos tales como: ¡De adversidad vivimos!/Tenemos hambre/Estoy poseído. Fueron realizadas en la Escuela de Mangueira, situada en los tugurios de Río de Janeiro. En su artículo "Brazil Diarrhea" de 1973, Oiticica subraya la ética de este proyecto:

"Anular la condición colonial es cargar y tragarse los valores positivos ofrecidos por dicha condición. En Brasil, por lo tanto, una posición crítica permanente son los elementos constructivos. Todo lo demás se diluye en diarrea."

Oiticica afirmaba además:

"El "acto de vestirse" con el trabajo, ya implica una transmutación corpórea expresiva de uno mismo, que es característica primordial de la danza, su condición primera⁸."

"Cargar y tragarse" la condición colonial puede bien pensarse como una práctica de resistencia. Carga la condición colonial y sin embargo disemina el significado que el discurso intenta fijar: La *Parangolé* busca establecer una relación aberrante con lo que nombra. Propone una ética que hace mímica de la construcción del otro en la representación: la mirada disciplinaria de la vigilancia retorna como la mirada desplazante del disciplinado: destruye la unidad del sujeto mediante la cual éste extiende su soberanía, como sugiere Foucault.⁹ De esta forma, 'el acto de vestirse' con el trabajo, ya implica una transmutación corpórea expresiva de uno mismo'. Así, la *Parangolé* fomentaba formas de actuar, ser y significar que

no intentaban proponer una identidad o contenido particular, sino condiciones para resistían la normalización, abrían condiciones para éticas y estéticas de la vida aún por conocer. En el ámbito de los proyectos artísticos contemporáneos quiero mencionar el trabajo Hangeando del artista colombiano Raimond Chaves, conocido por proyectos como "Tumba la Casa", "Museo de la Calle", "Los Ladrones de Dinamita", "El Dibujo 24 horas". Para la V Biental de Venecia de Bogotá, Chaves presentó el proyecto "Estación Móvil Barrio Venecia", el cual consistía en propiciar un espacio de encuentro entre los artistas y los habitantes del barrio. En el garaje de la familia que lo alojó por espacio de dos meses, Chaves instaló la redacción de una suerte de periódico instantáneo y participativo, donde la comunidad disponía de páginas para contar lo que quisiera, sin ningún tipo de censura y basados en criterios de edición lo más sencillo posibles. Las hojas impresas en tamaño tabloide se colgaban en un cordel, como si se tratase de ropa puesta a secar. Día a día, la gente acudía a contar nuevas historias y a leer las ya publicadas. De esta manera, la creación de un periódico se convertía en un acto colectivo y su lectura dejaba de ser una experiencia en la intimidad para convertirse en un hecho público. Con posterioridad, las hojas se compilaron en un periódico formato tabloide, impreso en una rotativa, y éste se distribuyó gratuitamente entre los vecinos del barrio.

Mi interés en la obra de Chaves radica en la forma como sus proyectos proponen una ética del trabajo artístico que discute las formas como circula lo local en el propio circuito del arte. Chaves confronta la figura del artista como creador con la del trabajador cultural que concibe los proyectos artísticos como dispositivos para posibilitar nuevas articulaciones sociales con el arte, nuevos sentidos de localidad y nuevos relatos de lo popular y lo marginal que emergen de la comunidad misma. Da entonces pie a un diálogo complejo entre aquellas prácticas que usan lo local como una entelequia que legitima la producción artística y las propias prácticas culturales "de la gente" que de formas variadas resisten la interpretación y la apropiación por parte de la institución arte. Chaves se apropia y deconstruye los medios privilegiados para la producción y circulación social de representaciones sobre lo local: el periodismo, la cultura masiva, los medios artísticos. Más que registrar la entrada triunfante de nuevos temas y relatos al mundo de la creación, sus proyectos nos recuerdan los confines endeble de la pulsión artística por la representación y la amenaza que acecha su pretensión de verdad.

Quiero terminar con una cita de la intervención del artista colombiano Juan David Giraldo en Esfera Pública, grupo de discusión en Internet de comunidad de artistas principalmente colombianos. Pienso que la comunicación ilustra algunos de los problemas que he intentado proponer:

"Son de agradecer las intervenciones¹⁰ que buscan sacudir un poco la avalancha de cochecitos de dulces, busetas bonitas, ñeros como pinceles y vendedores ambulantes como monalisas, que han llovido sobre el arte local. Así como Ana Mercedes Hoyos se "pidió" las palenqueras y Gordillo los "gamines setenteros", las nuevas promociones se van atrincherando detrás de cada uno de los dramas callejeros. Uno ya se adueña del interior del degradado bus ejecutivo, otro de la vendedora de dulces de buseta,



a m e r i c a



el de más allá ya le echó el ojo a la greña del
ñero. Y así se van convirtiendo esos dramas en plusvalía artística
y económica de nuestra fauna artística. Sin negar los vínculos del arte y lo social,
vale la pena preguntarse si la apropiación de esas imágenes no forma simplemente parte de la
cadena de explotación que tiene a los ñeros convertidos en ñeros y a las busetas en monstruos. Así que
no pavimenten jamás las calles, porque hay unos huecos divinos en la carrera 16 que me pido yo.”

Notas

¹ Ph. D. (c) Estudios Visuales y Culturales (Universidad de Rochester, USA) M.A. Historia del Arte (Goldsmiths' College, Universidad de Londres). Ha sido profesor de varias universidades colombianas y ha publicado artículos acerca de prácticas artísticas y procesos de representación.

² R. Barnet y J. Cavanagh, *Global Dreams: Imperial Corporations and the New World Order* (Nueva York: Simon & Schuster, 1994)

³ S. Castro Gómez y E. Mendieta, “La translocalización discursiva de ‘Latinoamérica’ en tiempos de globalización” en S. Castro Gómez, *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate* (México: University of San Francisco, 1998) p. 8.

⁴ A. Escobar. *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. (Princeton: PUP, 1995) p. 5,10.

⁵ M. Traba. *Los Muebles de Beatriz González*. (Bogotá : Museo de Arte Moderno, 1977) p. 9-10.

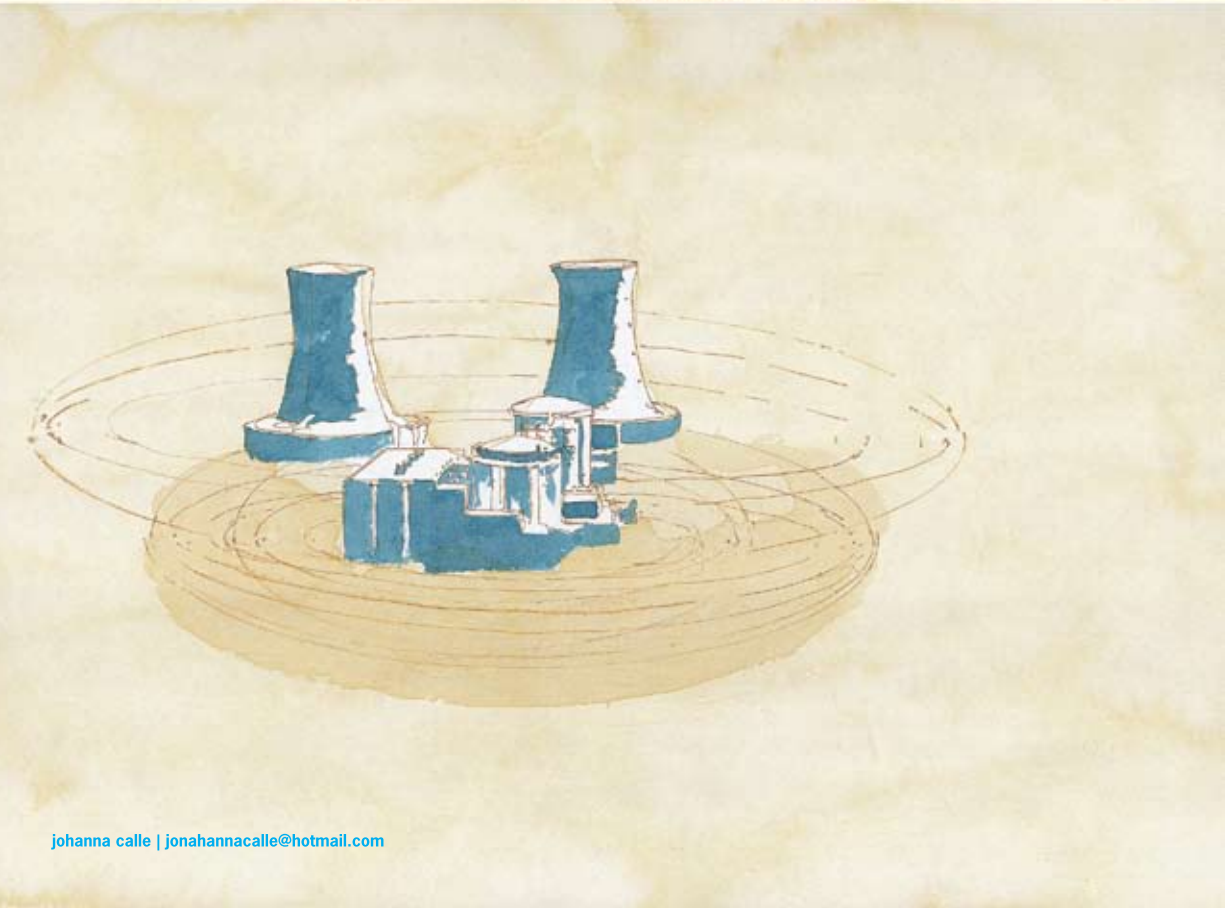
⁶ *Ibid.*, p. 40.

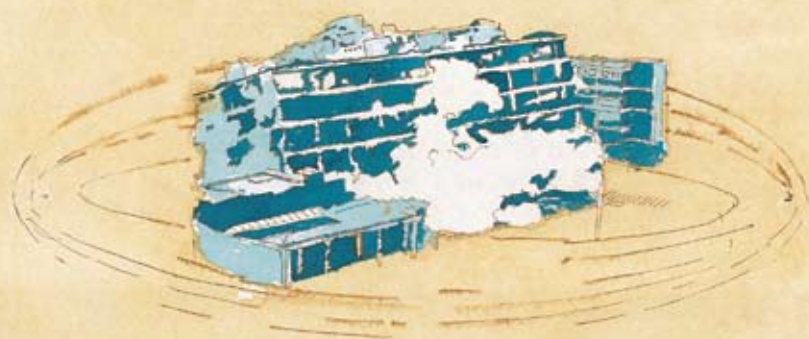
⁷ H. Oiticica. “Brazil Diarrhea” en Hélio Oiticica. (Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992), p. 142-143.

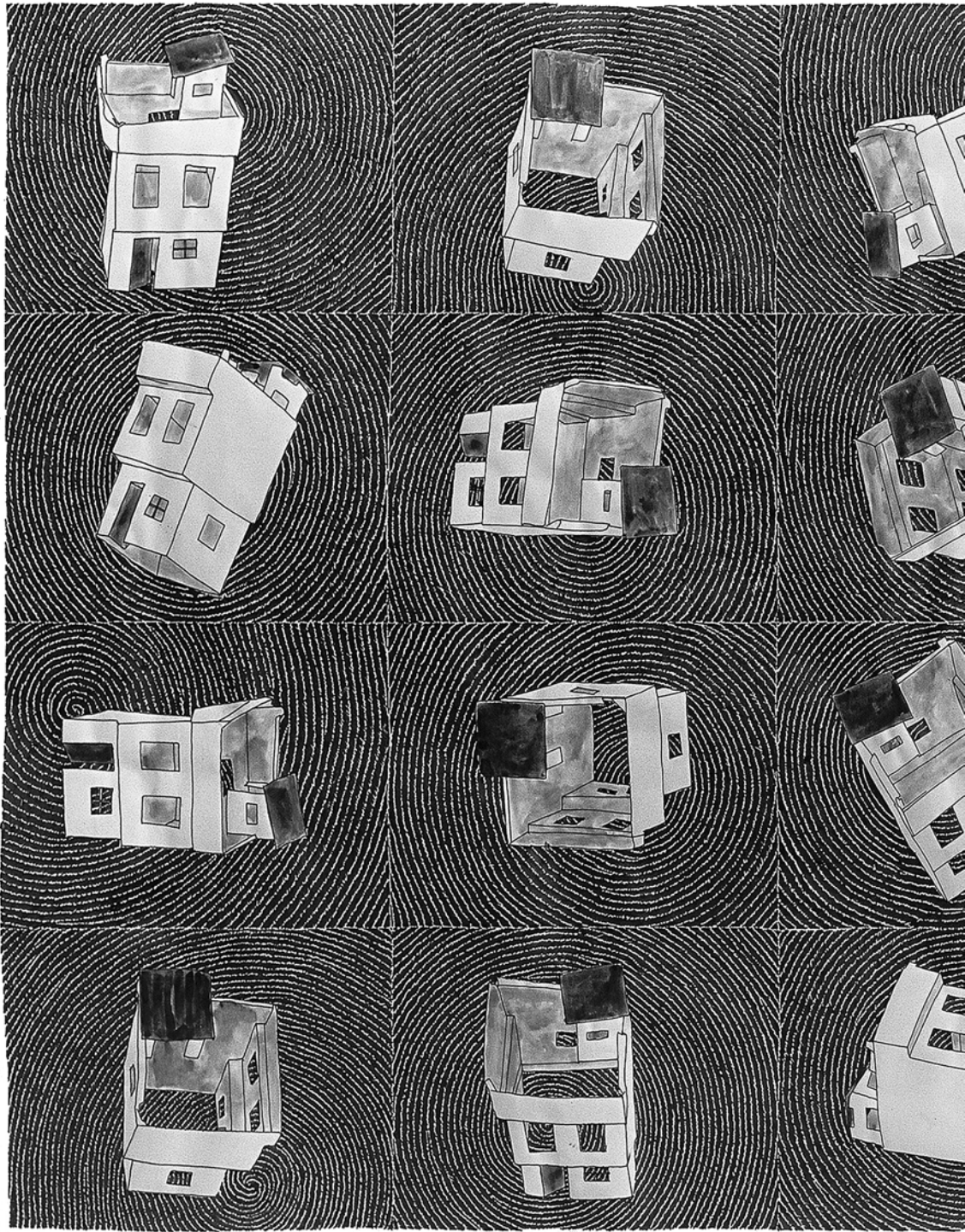
⁸ H. Oiticica, “Notes on the Parangolé” en Hélio Oiticica. (Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992), p. 93.

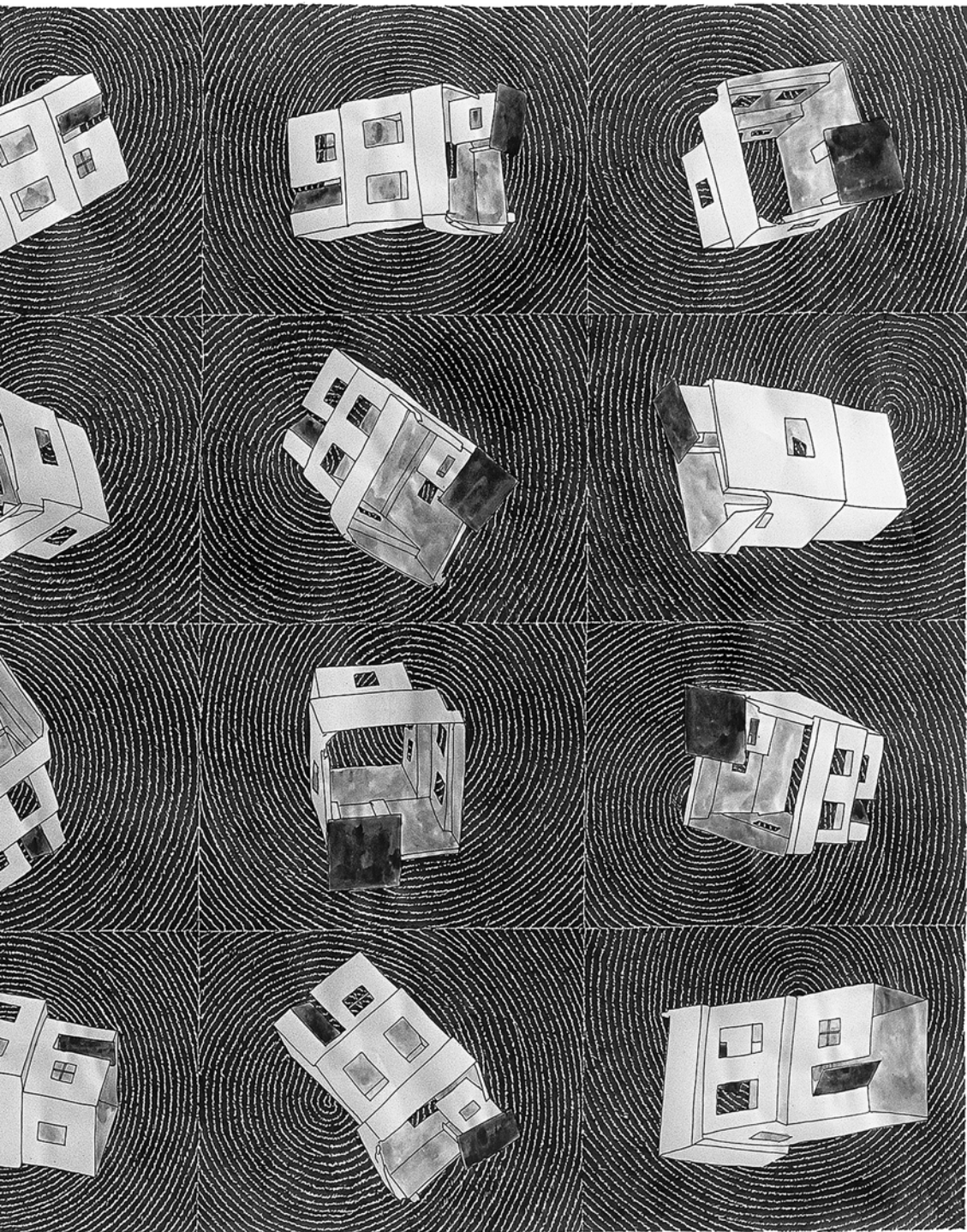
⁹ Citado por H. K. Bhabha, p. 89. M. Foucault “Nietzsche, Genealogy and History” en *Language, Counter-Memory and Practice*, (Ithaca, Cornell University Press, 1977), p. 153.

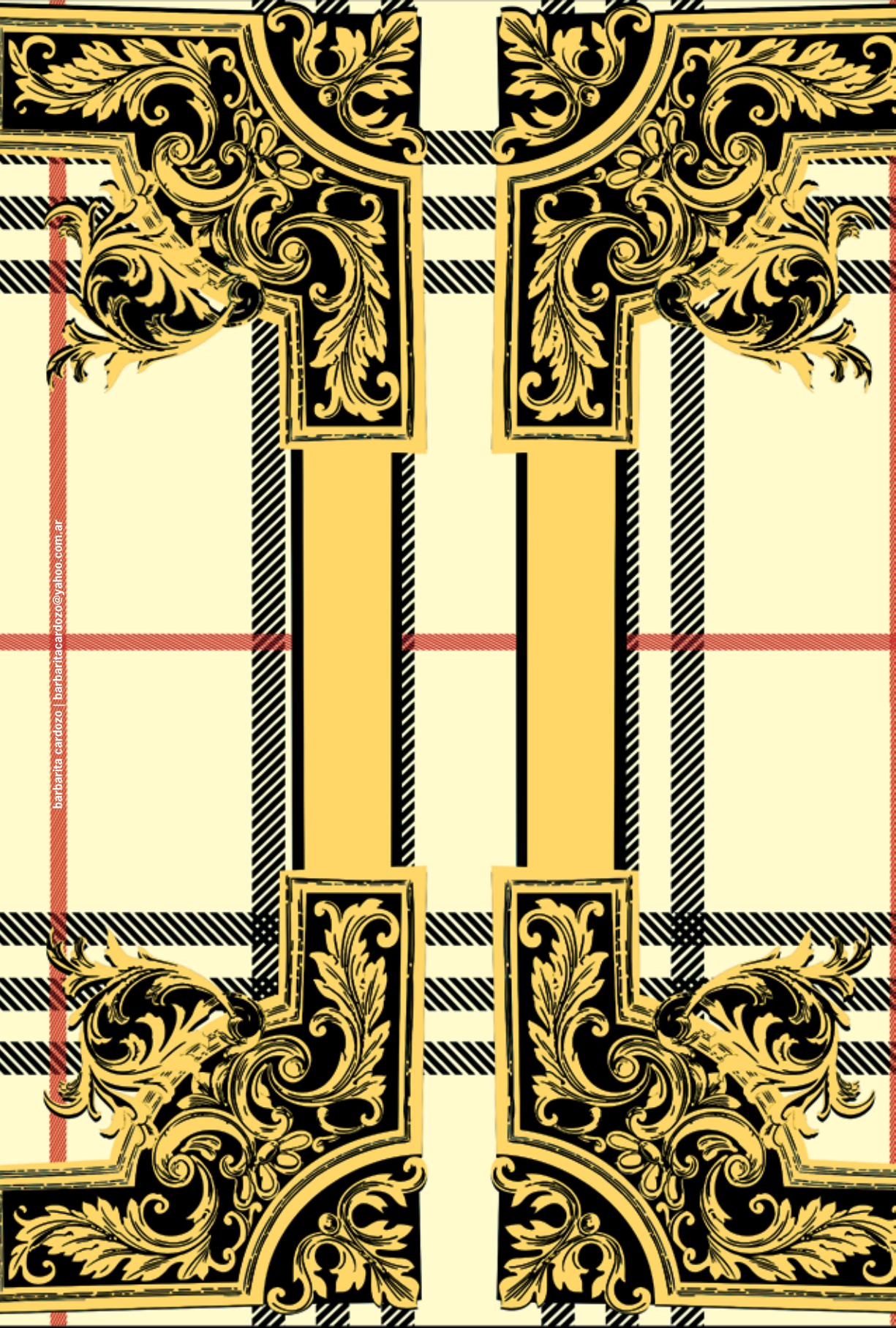
¹⁰ Se refiere a las intervenciones en el sitio Esfera Pública por Jaime Iregui, Alejandro Mancera y Pablo Batelli.

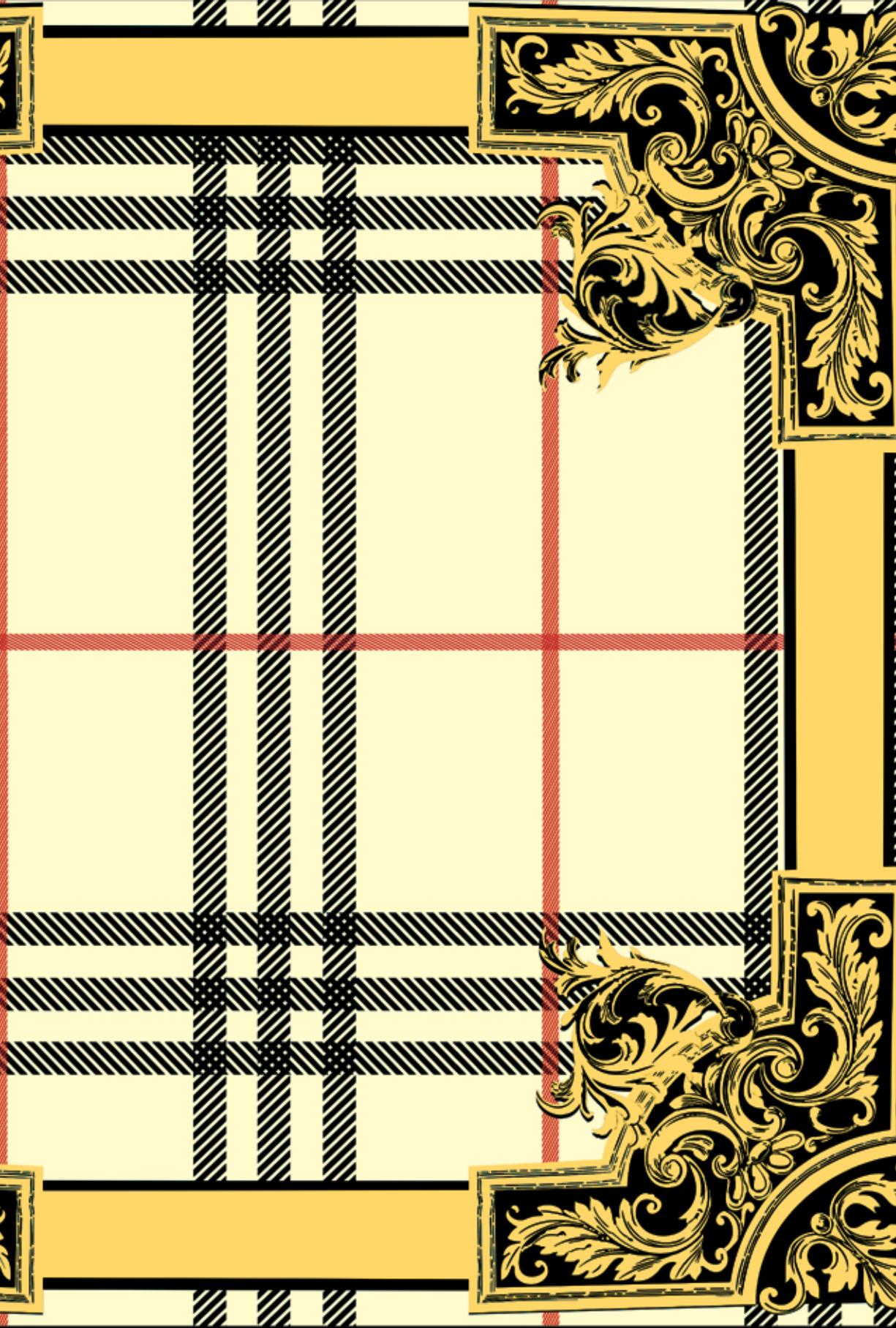








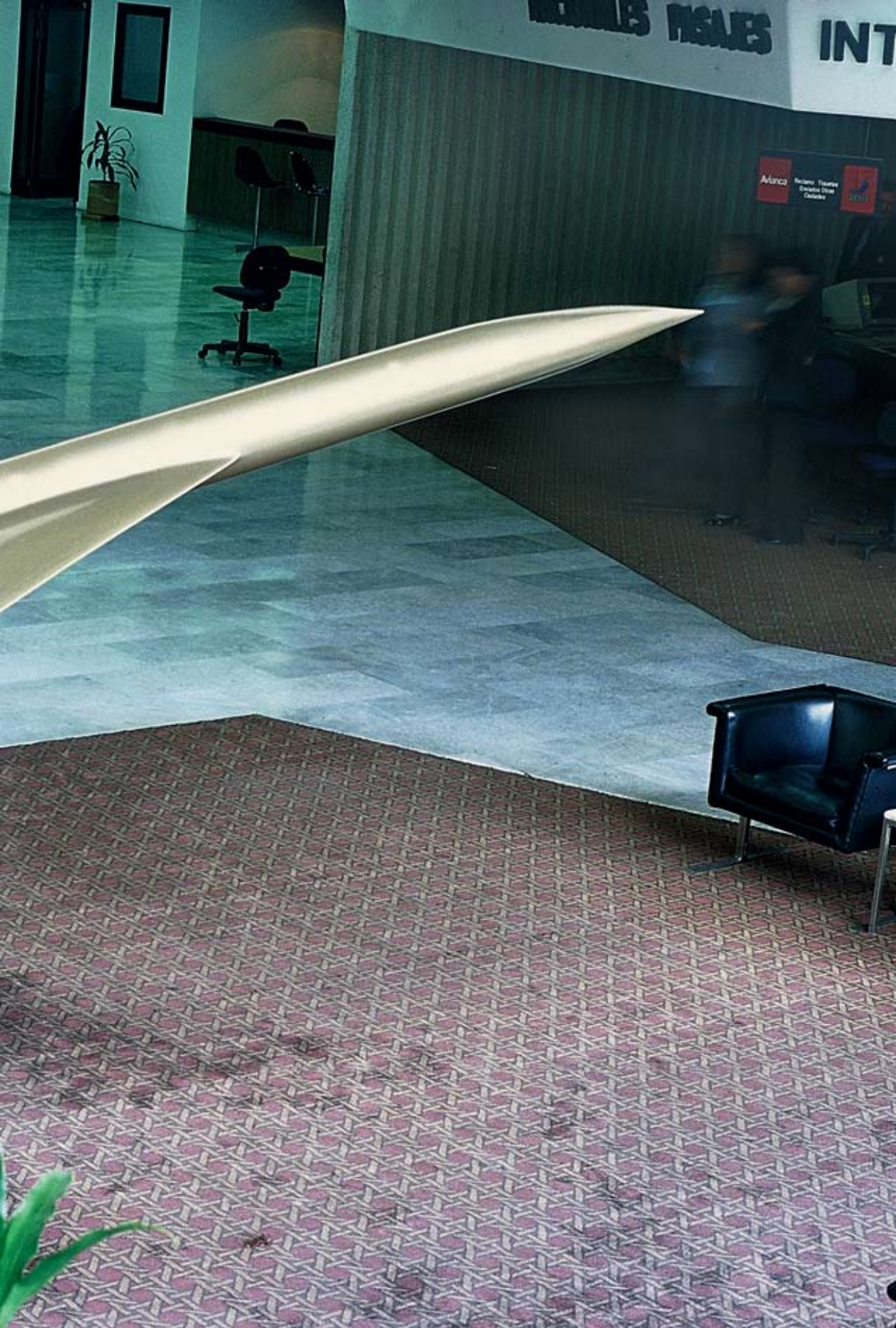












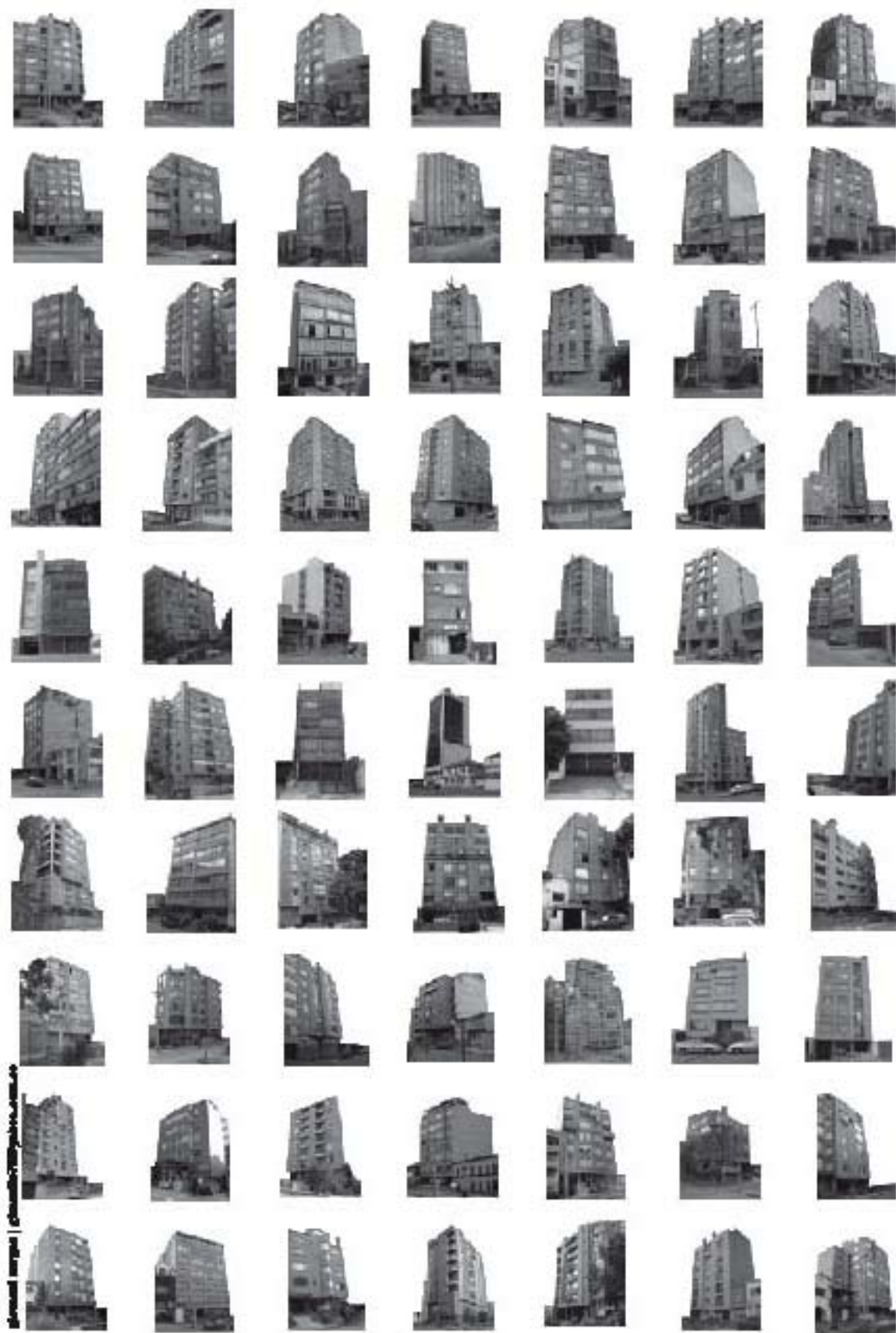








FOTO DE WILLIAM JAVIER RAMÍREZ











The return of the local: glocal topographies and artistic representation in Latin America.

Victor Manuel Rodríguez¹

To glocalize

Globalization could be understood as a new discursive regime, through which a model of society, state and culture, has colonized Latin American societies during the last two decades. Following the considerations of Richard Barnett and John Cavanagh², Santiago Castro Gómez and Eduardo Mendieta argue that globalization is a new model of wealth production (and poverty), where capitalism has become a world-wide regime that displaces the economical networks based on the modern model of national state: "Production is not hauled up by territorial States, but by multinational corporations which have no link to a particular nation, culture or history"³.

Colonial processes have been deterritorialized, and yet, processes of power and cultural resistance have been territorialized in specific local settings. This landscape is now known as glocal: a new colonial cartography where, the global is localized through the action of local actors-governments, public agencies, private



foundations-
and the local is no
longer an isolated periphery but
a specific globalized space. Cultural
dialogues, negotiations and conflicts are then
located on glocal topographies: places where the hegemonic
and the subaltern, the foreign and the national, the canonical and
the popular, are disciplined, contested and negotiated.
Globalization has set in motion new disciplinary strategies and
processes of representation. The return of the local after its
removal by development policies during the Cold War appears as
both, as a willing panorama, setting to lodge new forms of social
control, as well as the return of what has been repressed.

To leave

During the Cold War in Asian, African and Latin American societies, development achieved the status of a certainty in the social imaginary and people come to recognize themselves as developed or underdeveloped.⁴ Based on the principles of the universality of cultural modernity, development regarded the local as what should be discarded in order to achieve progress. Modernity needed its other, a disavowed other characterized for its incapability to become part of the universal modern project. Locality of culture must then be replaced by the universal notions of Western modern culture.

The discursive construction of the local by the art institution helped to create devices of surveillance and control inherent to the disciplinary regime of late modernity. Artistic and cultural practices displayed ways of talking, imagining and visualizing Latin America, creating the conditions of possibility to put in motion the dream of development, or as Escobar himself defined it, the nightmare of development.

To figure out better this idea, we can examine the way Marta Traba interpreted the work of the Colombian artist Beatriz González. After replying to the contemptuous criticism the Catholic Church and the Colombian History Academy gave to her furniture on 1970-composed of images of dying Christ and heroes of Colombian national history painted on beds and tables surfaces-, Traba maintained that such a criticism was contaminated of ideological considerations and unable to embrace art with the detachment inherent to an esthetical object. Traba affirmed:

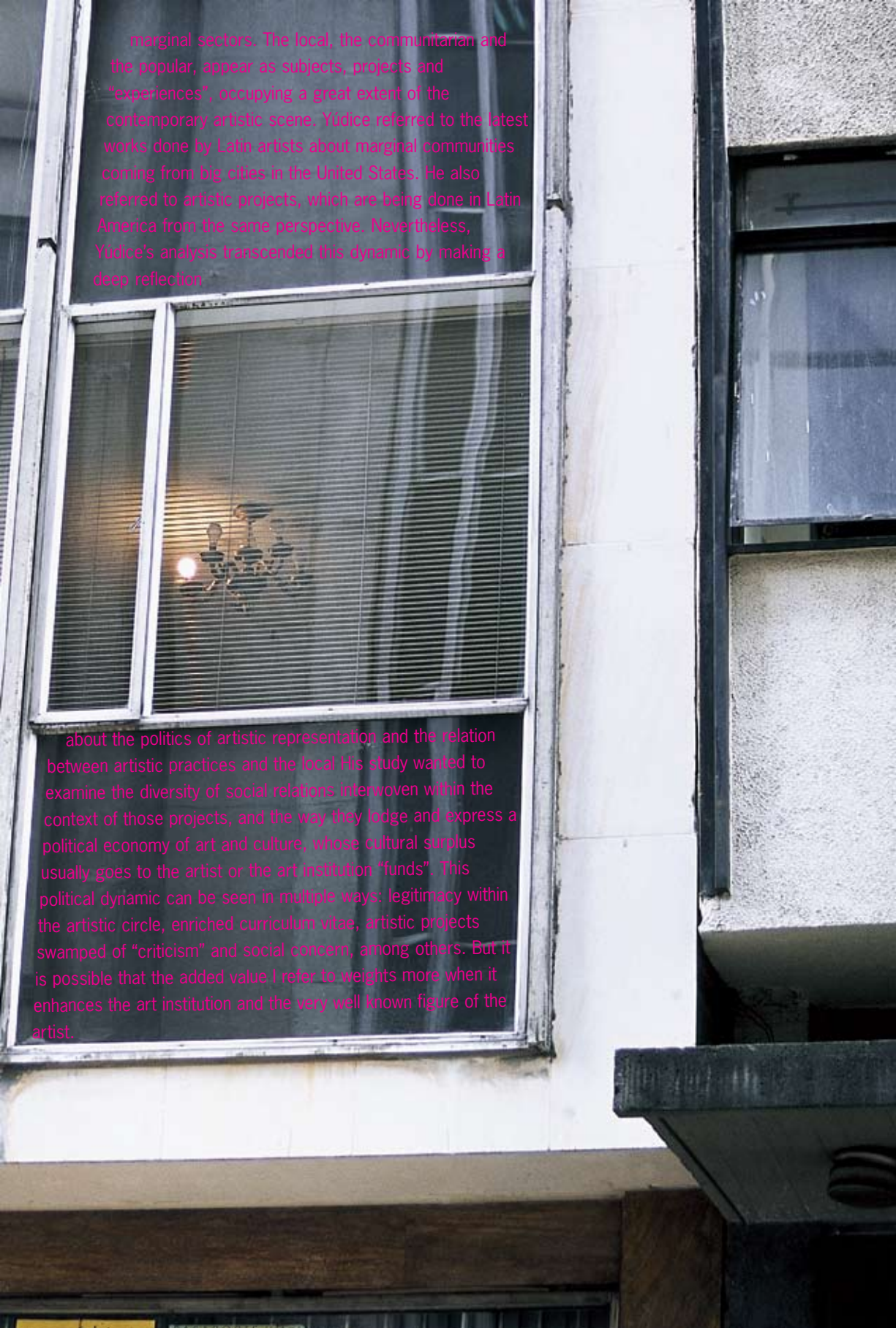
"Wherever she goes, her work would be read as a masterpiece, without national or provincial references to diminish such a category [...]. To suppose that the close relation of her work with local idiosyncrasy could conspire against its importance, and could condemn her to anonymity, it is to ignore that a work of art is able to open its own way when it is supported by a compelling formal structure⁵."

Perhaps the link between Latin American art historical practices and development could be best understood if we examine the response given by Marta Traba when referring to the persistent relations between the Gonzalez's artwork and local cultures. Despite the efforts made by Marta Traba to include her work within the universal art flow, the public and other critics kept insisting about the ways Gonzalez's artwork illustrated local uses of modernity. Traba replies:

"Beatriz González tries to clarify the vulnerability of the [Colombian cultural] system by pointing out its meanings and errors, desecrating its mechanisms and its arrogant and pompous references [...] Popular culture does not provide information about popular cultural creativity", as it is generally stated when a collective soul is romantically praised. Instead, it provides information about the degree of underdevelopment suffered by that community."

The arrival

As a disciplinary strategy, glocalization gathers a quintessential component of modernity and development: the construction of Latin America as the exotic, as the predictable difference, as the celebrated materialization of a diverse and heterogeneous world-as if heterogeneity was a visible collage, eager to be articulated, instead of being a strategy that deconstructs the unifying impulse of globalization. Once again, artistic practices have become part of glocalization as devices of knowledge and power, multiplying the ways of talking and visualizing the local, and by so doing, producing and mobilizing representations that make possible the colonization of the local. During the III Latin American Forum of Contemporary Art (Badajoz-Madrid, February 2001), George Yúdice called attention to the increasing presence of artistic projects closely related to local and



marginal sectors. The local, the communitarian and the popular, appear as subjects, projects and "experiences", occupying a great extent of the contemporary artistic scene. Yudice referred to the latest works done by Latin artists about marginal communities coming from big cities in the United States. He also referred to artistic projects, which are being done in Latin America from the same perspective. Nevertheless, Yudice's analysis transcended this dynamic by making a deep reflection

about the politics of artistic representation and the relation between artistic practices and the local. His study wanted to examine the diversity of social relations interwoven within the context of those projects, and the way they lodge and express a political economy of art and culture, whose cultural surplus usually goes to the artist or the art institution "funds". This political dynamic can be seen in multiple ways: legitimacy within the artistic circle, enriched curriculum vitae, artistic projects swamped of "criticism" and social concern, among others. But it is possible that the added value I refer to weights more when it enhances the art institution and the very well known figure of the artist.



The art institution is drawn as a figure committed with social issues, and the artist is drawn as a creator eager to discover “artistic potential” in unusual places, as a devoted person whose work must sensitize the community towards the goodness of art and its significance for social life, and as an agent who proposes and exhibits “artistic perspectives” of popular creativity. Perhaps, most part of cultural assets assembled by the art institution and by the artists, turns into a will to build the local, the marginal and the popular in representation.

Acknowledging that in the present we are going through an increase of artistic projects, similar to the one Yudice has previously described, I ask to myself, which are those policies of local appropriation proposed by the most recent artistic production? I believe the answer is articulated to my dissertation about globalization, understanding it as a discursive regime and to artistic practices as a device that permits its performance within the social art field.

The return

Viewed as the return of what has been repressed, the local functions as a critical position from which new forms of cultural and artistic activism radicalize the perspectives of postmodernism and postcolonialism, regarding the critique of the modern subject

and the uses of supplementary strategies of resistance. Fully aware of the links between art and discourse, some contemporary cultural and artistic projects perform as a *dispositif* to articulate new forms of representation, new forms of social affiliation and new local strategies of resistance. They seem to testify a substantial modification of the artist figure and the links between art and politics, rejecting the modernist idea of considering art as an exotic representation of local issues whereas they are seen as a social drama or as an exotic landscape.

During the most aggressive period of developmentalism, the repressed returned to deconstruct the pretensions of homogeneity and universality of modernity. In his work *Parangolé*, Hélio Oiticica worked with a community that lived (and still does) in adversity, urging them to resist the modern representation of Latin America. The *Parangolé* consisted in an action where the participants wore structures resembling clothing, capes, banners, tents, to be

dressed in and dance samba. They had texts written on them: "Of adversity we live"/"We are hungry"/"I am possessed". The caps were made with and for the people from the Escola de Mangueira, situated in the slums of Rio de Janeiro. In his article "Brazil Diarrhea"(1973), Oiticica underlined the ethics of this project: "[t]o annul the colonialist condition is to shoulder and swallow the positive values given by this condition [...] In Brazil, therefore, a permanent universally critical position and the experimental are constructive elements. Everything else is dilution in diarrhea⁸."

He also states,

"The very "act of dressing" oneself in the work, already implies a corporal-expressive transmutation of oneself, which is primordial characteristic of dance, its primary condition⁹."

"To shoulder and swallow" the colonial condition may be well thought as a practice of resistance. One shoulders the colonial condition and yet disseminates the meaning the discourse intends to fix: the *Parangolé* searches to establish an aberrant relation with what it names. It embodies an ethic that mimics the construction of the other in representation: the disciplinary look of surveillance returns as the displacing gaze of the disciplined: it shatters the unity of the subject through which he extends his sovereignty, as Foucault suggests¹⁰ In this way, "the very 'act of dressing' oneself in the work, already implies a corporal-expressive transmutation of oneself". The *Parangolé* stirs

up ways of being, behaving, acting and signifying, without trying to propose a particular identity or a particular content. The *Parangolé* set in motion tactics that, while resisting normalization, opened conditions for an ethics and aesthetics of existence. Within the scope of contemporary artistic projects, I would like to mention the work of

the Colombo Catalanian artist Raimond Chaves, well known by projects like "Tumba la Casa", "Museo de la Calle", "Los Ladrones de Dinamita" and "El Dibujo 24 horas". He participated at the *Bienal de Venecia de Bogotá* with the project "Estación Móvil Barrio Venecia". The aim of this project was to propitiate a meeting space where the artists and the inhabitants of the neighborhood could gather. At the garage of the family that hosted him for two months, Chaves installed the editing office of a sort of instantaneous and participative newspaper, where the community was able to write whatever they wanted, without any kind of censure and based on the simplest editing criteria as possible. The sheets printed in tabloid size were hanged from a cord the way clothes are hanged to dry. Day after day, people came along to write

new stories and to read the ones already published. That is how creating a newspaper turned into a collective action and its reading stopped being an intimate experience in order to become a public action. Later, all sheets were collected to form a tabloid-format newspaper, printed in a rotary press and distributed at no cost among the people of the neighborhood.

My interest in Chaves' artwork lies on the form his projects propose an ethic of the artistic work that contests the ways the local circulates within the artistic circle itself. Chaves confronts the figure of the artist as an original creator against the figure of the artist as a cultural worker who understands artistic projects as devices that make feasible the creation of new social articulations with art, new senses of locality and new narratives of the popular and the marginal coming from the community itself. Chaves appropriates and deconstructs the privileged means of social production and circulation of local representations: journalism, massive culture, and artistic media. Beyond registering the triumphal entrance of new narratives and subjects into the world of creation, his projects remind us about the weakened borders of the artistic impulse towards representation and its threatening pretension of truth.

I want to finish quoting an email by Juan David Giraldo that appeared in Esfera Pública, an electronic net that serves as a forum among artists, mainly from Colombia. I think, he stresses some of the issues I wanted to address in this short paper:

"It is refreshing to welcome the interventions¹¹ that long to shake a bit the avalanche of candy's carriages, pretty "busetas"¹², "ñeros"¹³ used as paintbrushes¹⁴ and street sellers depicted as the Gioconda, that have rained on local art. The new generation has entrenched behind all kind of street drama scenes, repeating what Ana Mercedes Hoyos and Gordillo did when snatching at the "palenqueras"¹⁵ and the "gamines setenteros"¹⁶. Someone wants to appropriate the interior of a "bus ejecutivo"¹⁷, someone else wants the candy's street seller, and another one has caught a glimpse into the "nero's" matted hair. That is how those dramas become the economic and artistic surplus of our artistic fauna. It is worth asking oneself if the appropriation of those images simply takes part of an exploitation chain that has converted the "ñeros" into "ñeros" and the "busetas" into monsters. I beg please do not pave the streets, because there are some beautiful holes on the 16th Street that I want for me."

(Footnotes)

¹ Ph. D. (c.) Cultural Visual Studies (Rochester University, USA) M.A. Art History (Goldsmiths' College London University). Former professor of different Universities in Colombia. He has published different articles about artistic practices and representation processes.

² R. Barnett y J. Cavanagh, Global Dreams: Imperial Corporations and the New World Order (Nueva York: Simon & Schuster, 1994)

³ S. Castro Gómez y E. Mendieta, "La translocalización discursiva de 'Latinoamérica' en tiempos de globalización" in S. Castro Gómez, Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización in Debate (México: University of San Francisco, 1998) p. 8.

⁴ A. Escobar. Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World. (Princeton: PUP, 1995) p. 5,10.

⁵ M. Traba. Los Muebles de Beatriz González.(Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977) p. 9-10.

⁶ In Latin America, popular refers to the people.

⁷ Ibid., p. 40

⁸ H. Oiticica: "Brazil Diarrhea" en Hélio Oiticica. (Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992), p. 142-143.

⁹ H. Oiticica, "Notes on the Parangolé" in Hélio Oiticica. (Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992), p. 93.

¹⁰ Quoted by H. K. Bhabha, p. 89. M. Foucault "Nietzsche, Genealogy and History" in his Language, Counter-Memory and Practice, (Ithaca, Cornell University Press, 1977), p. 153.

¹¹ He refers to Jaime Iregui, Alejandro Mancera and Pablo Batelli who emailed some notes in the same direction.

¹² "busetas": slang/ used principally in Bogota to refer to a kind of small buses for public transportation.

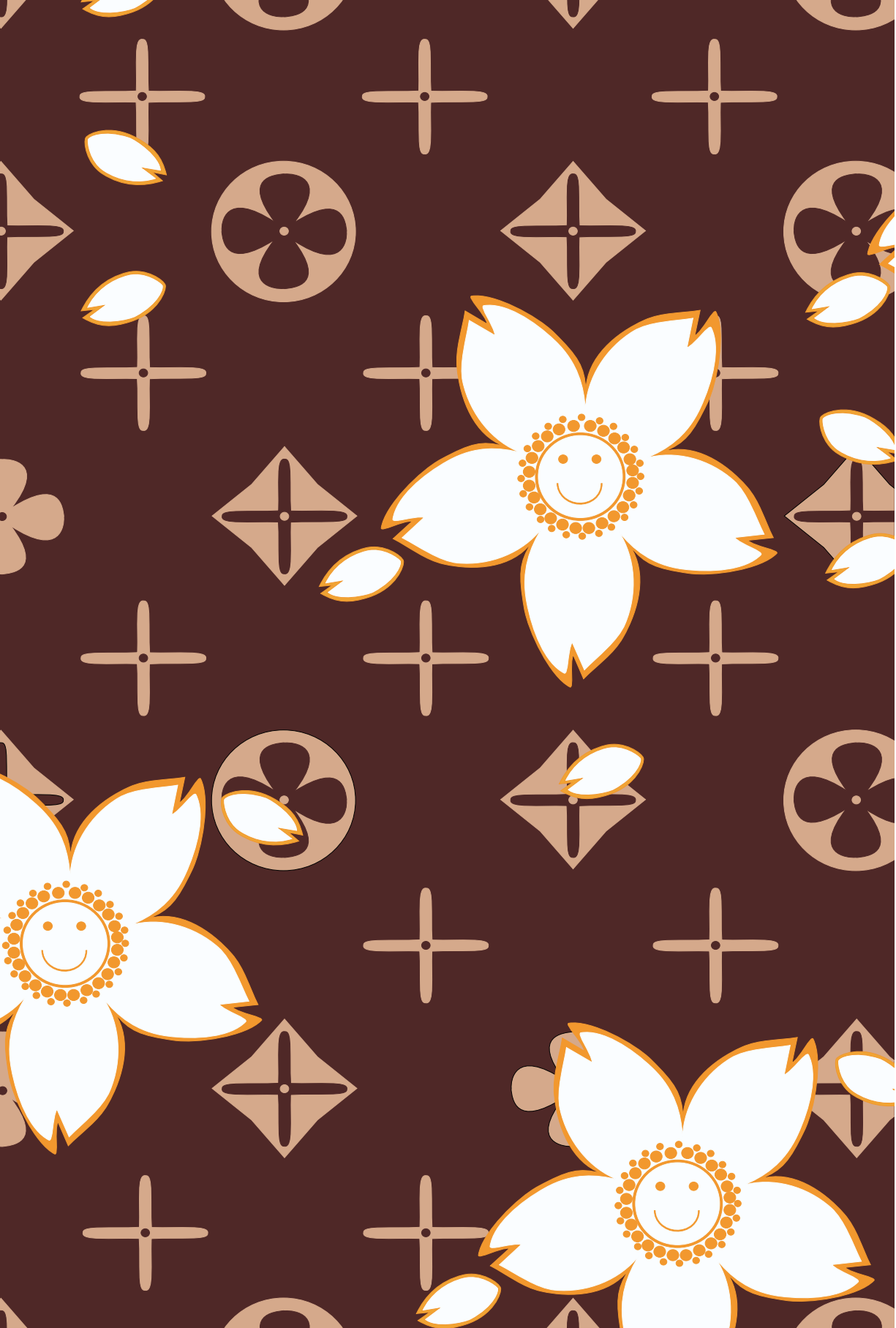
¹³ "ñeros": slang/expression used to refer offensively to homeless people.

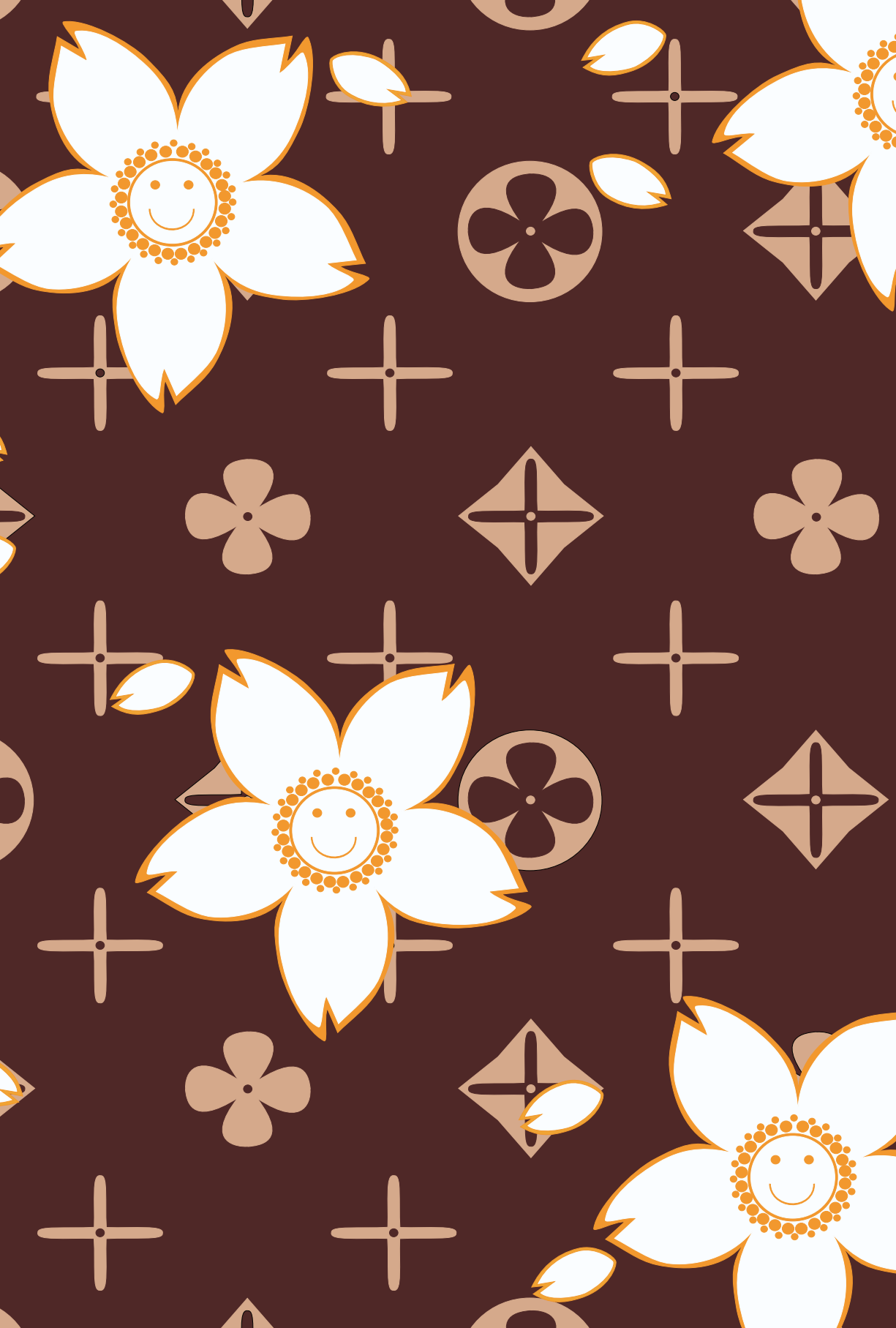
¹⁴ used as paintbrushes: trying to create an artwork by using the strategy used by Yves Klein.

¹⁵ "palenqueras": in the present this expression refers to black women who sell fruits in the Caribbean beaches of Colombia.

¹⁶ "gamines setenteros": Juan David Giraldo refers to the homeless street kids painted by Gordillo during the seventies.

¹⁷ "bus ejecutivo": slang / used principally in Bogota and other main cities of Colombia to refer to comfortable public buses.







Salamanca
 Zamora
 Oviedo
 Alameda
 Málaga
 Granada
 Villa nueva
 Córdoba
 Alcarás.
 Villamayor

Aranda
 Segovia
 Mondoñedo
 Alhambra
 Toledo.
 Lisboa
 La Campiña
 Bilbao
 Burgos
 Alcalá

Sta. Bárbara
 Alpujarras
 Calatrava
 Villarobledo.
 R. de Cabrera
 Mirandela
 Nisa
 Quiroga



INSTITUTO BRITANICO

Confecciones
 **"lord"**[®]
 FUTURISTA S.A.
 ✓ Pantalones, Vestidos y Chaquetas
 para Caballero
 PBX:
637 1011
 Fax: 629 6724
 Calle 118 No. 19 - 33



SEDE PRINCIPAL
 Cr. 54 No. 42 A - 31 Sur
PBX: 563 3333
728 5971
FAX: 563 3333

INTERNET: quala@colomsat.net.co
 APARTADO No. 040066
 DISTRITO BOGOTÁ
 TELS: 724 3600 - 724 3754 - 724 3901

PRODUCTOS
 FRESCO FRUTINO
 GELATINA FRUTINO
 NARANYA
 BATILADO
 BATICREMA
 QUIPITOS
 INSTACREM
 CALDO DOÑA GALLINA
 LA SOPERA
 SOPERITA
 HOGAREÑA
CODIGO PAI 3833

Liceo de Londres

 Preescolar - Primaria - Bachillerato
 Mixto
 Aprobación Oficial
 Computadores - Inglés Intensivo
 Tenis - Natación - Patinaje - Karate
 Instrumentos Musicales
 Danzas - Porras
 Dg. 144 No. 58 - 89
 (Costado Norte Antigua
 Escuela de Carabineros)
681 0587 - 681 0686
 Educamos para la Gloria de Dios
CODIGO PAI 5243

Gimnasio Británico



BILINGÜE - INGLES - MIXTO
 Nursery - Prekinder
 Kinder - Transición
 Primaria y Bachillerato
 Laboratorios de Idiomas y Sistemas
 INTERNET
 Equitación - Natación y Tenis
SEDE CAMPESTRE
 TRANSPORTE - RESTAURANTE
 OFICINA DE MATRICULAS
 Cr. 14 No. 75 - 77 Of. 209
346 5532 - 346 5534
346 5535 - 346 5536
346 5537
Fax: (91) 310 3508
CODIGO PAI 0190

ALMACEN
BINGOS BIG BEN

 ALQUILER - VENTA
 TRADICIONALES Y
 DESECHABLES
 SONIDO PROFESIONAL
 ATENDEMOS SU EVENTO
282 7305 - 341 4220
 CARRERA 10 No. 17 - 95 OF. 488

 **COLEGIO
 NUEVA
 INGLATERRA**
 NEW ENGLAND SCHOOL
 Bilingüe, Mixto, Calendario A
 Preescolar, Primaria, Bachillerato
 SEDE CAMPESTRE Calle 215 No. 50 - 60
 (Entrada Club CAFAM)
676 0788
 Telefax: (91) 676 0814

**LABORATORIO HOMEOPATICO
 LONDON**
 Representante para Colombia
 de los Productos
DR. RECKEWEG - ALEMANIA
 Calle 63 No. 16 A - 21
211 1736 - 212 8292
248 1958 - 248 1957
 Fax: (91) 217 6414 - Apartado: 57368

ABC
WINSON & NEWTON

FAX: 235 5202
TEL: 347 8342
 CALLE 61 No. 9 - 83
CODIGO PAI 4984

I suppose that the global project lets me write in other language because as we all are GLOBAL people, we supposed to understand all global things that surround us.

And as I am a pseudo-global woman, I have had the opportunity to learn a little bit of other languages.

And NOW I ask my self, why am I writing in this language, if I don't really like it. For example, compare this:

$\mathbb{I} \text{ love you} \approx \mathbb{T} \in \text{AMO}$

↓ ↓
which one is better?

N/A ☐ YES ☐ NO













"Last night I dreamed that I dreamed
of you.
From a window I
watched you undress.
I hear your champagne laugh.

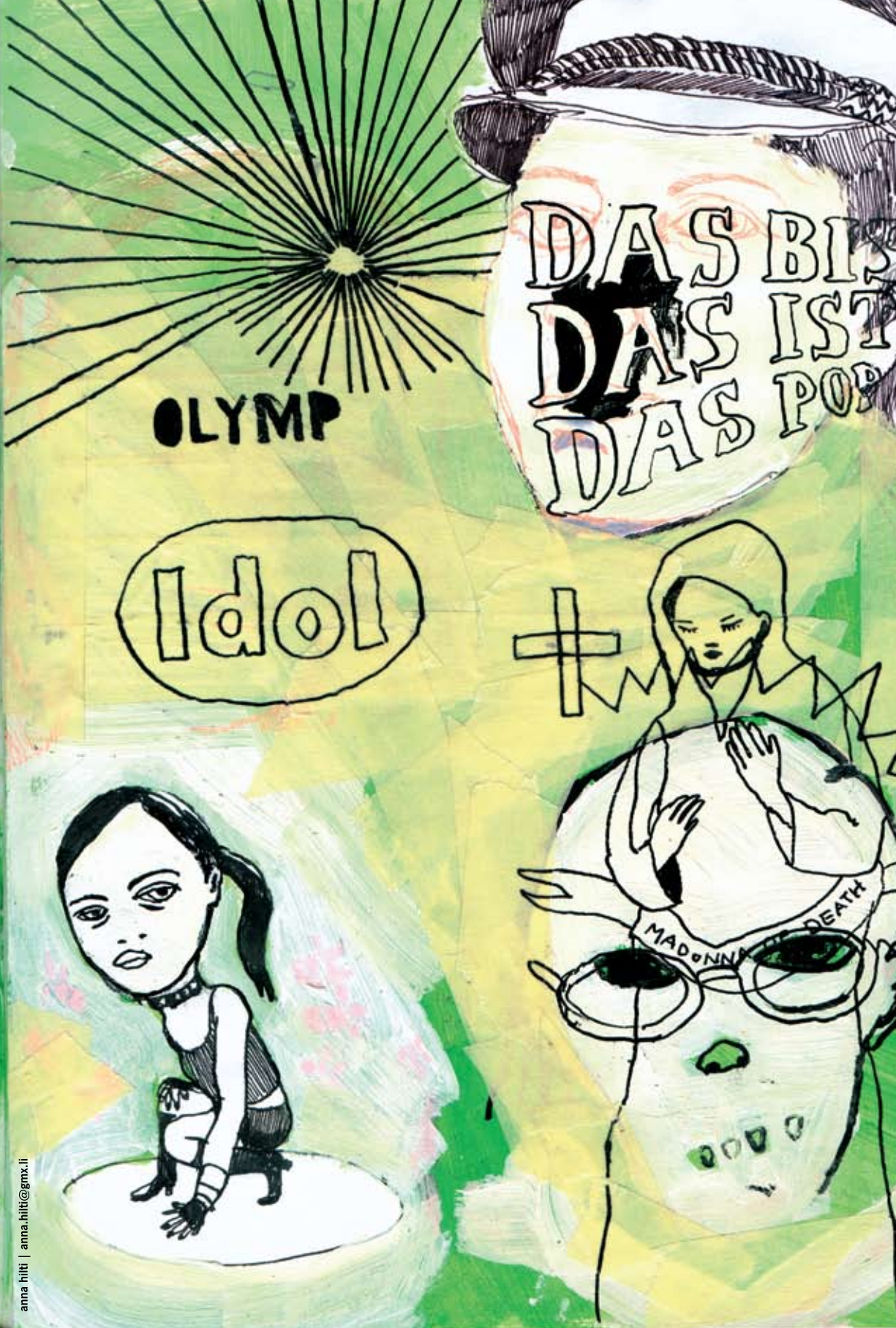
PRETTY GIRL



MAKE
GRAYES

PRETTY GIRLS MAKE GRAYES





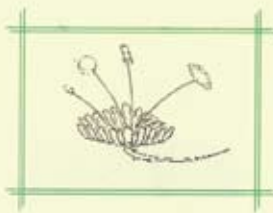
OLYMP

Idol

DAS BIS
DAS IST
DAS POP







DIENTE DE LEÓN

Taraxacum officinale

Esta pequeña planta espontánea, traída de Europa, abunda en la sabana de Bogotá, sus flores amarillas que se abren con el sol y su capullo que se dispersa en el aire al soplar, son muy conocidos por todos. A pesar de su belleza la consideramos como mala yerba y desconocemos que ha sido empleada como planta medicinal desde hace muchos siglos.

Por el alto contenido de minerales en sus hojas, los europeos acostumbran a servirla en ensaladas. Para uso medicinal puede utilizarse toda la planta, incluyendo hojas, tallos, flores y aún raíces. Es una planta muy afamada por su propiedad diurética y para la limpieza del hígado.

Forma de uso: Esta planta puede tomarse todo el tiempo que se quiera y es una de las recomendadas para mantener limpio el organismo y evitar así enfermedades. Se recomienda el cocimiento de tres ó cuatro hojas de diente de león por pocillo, para tomar tres a cinco pocillos diarios.

Tomado de Plantas Medicinales de la Sabana de Bogotá. Fundación Herencia Verde

IMPORTANTE:

El uso de plantas medicinales debe ser supervisado por un médico.

SU SALUD ESTA POR EL SUELO.

Proyecto de Antonio Caro.
MEDIDAS NATURALES. JARDÍN BOTÁNICO JOSÉ CELESTINO MUTIS.
BOGOTÁ. AGOSTO DEL 2001.

GOETHE INSTITUT. INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO.
JARDÍN BOTÁNICO DE BOGOTÁ.

Dandelion *Taraxacum officinale*

This ordinary tiny little plant, brought over from Europe, abounds at the savannah of Bogotá. Their small yellow flowers blossom with the sun, and its bud, which disperses on the air when one blows, are very well known by everybody. Despite of its beauty we consider it as a weed, and we disregard the use it has had as a medicinal plant from centuries.

Due to its leaves high mineral content, the Europeans used to serve them with salads. The entire plant can be used to medicinal purposes, including its leaves, its stems, its flowers and even its roots. The plant has become famous because of its diuretic properties and its effectiveness in liver cleaning processes.

Ways of use: this plant can be used as long as it is wanted and is one of the most recommended to help keeping the organs of our body clean and to avoid possible diseases. It is suggested to make an infusion of three or four leaves of Dandelion for cup. And it is possible to have from three to five cups of the infusion daily.

Taken from "Medicinal Plants from Bogotá's Savannah". Green Heritage Foundation.

Important:
The use of medicinal plants must be under strict medical surveillance.

Your health is crap*

A project by Antonio Caro
Natural Measures. Botanical Garden José Celestino Mutis.

*Crap changes the expression *por el suelo* which is a local expression in spanish that means that something is passing through a very bad moment or that something is lost, rotten, or terribly ill.

ORIGINAL

Miel de
Inglaterra

Este elemento es usado
como una eficaz
preparación para buscar
un impulso en las
actividades mercantiles
y en lo personal un
mejor aspecto social
generativo de amistades
y buenas relaciones

Miel de
Inglaterra

Otro producto

Miel de

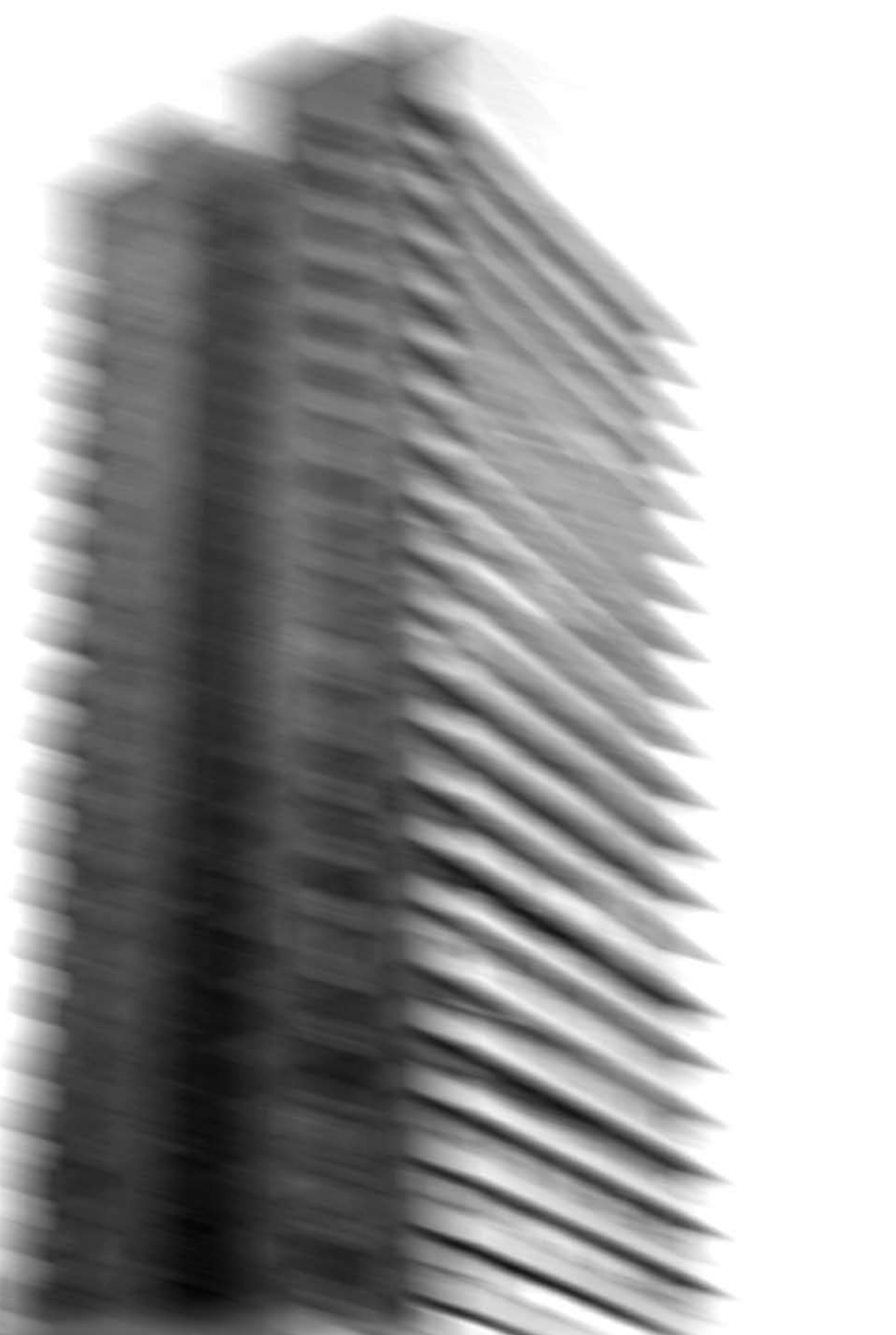


Inglaterra

The Beehive

de la colección popular de lujo





THE BEATLES

Yesterday's Future

He aquí una muestra fotocopiada de libros publicados en español, que hablan de rock, y que han sido intensificados por fanáticos y detractores del rock, en fin, usuarios, de una biblioteca pública de Bogotá.

Consortio Roth Händle





y al final
El Amor que Recibes
equivale al Amor
que haces

de
la ultima letra de la Ultima
Canción del ultimo Alcan
de los Beatos

EMPLAR HERBARIO
RECOLECTOR *h. ozorio*
LUGAR *Medellín al descubierto de apto*
FECHA *2-4 junio 2002*





Alnus alnobetula →

unión ^{de} *plasticos*.

HERBARIUM
RECTOR al
LUGAR Madrid, Alcala, cafetería N
FECHA 18 junio 2002



A sus órdenes! BANDEJA PAISA

Jorge

"BANDEJA PAISA"
JORGE MONTESDEOCA // ESMALTE SOBRE MADEFLEX // BOGOTÁ 2004

BANDEJA PAISA

\$4.800 en el Portal del Marínillo por un bandeja estándar que trae frijol, carne en polvo, chicharrón, arroz, huevo frito, maduro, tomate, arepa y jugo del día. Con adición de aguacate, chunchullo y rellena la cifra sube a \$7.000. Eventualmente, todos los ingredientes son negociables excepto los frijoles: esos modestos granos terracota originarios de México, que la tradición manda que se acomoden en un extremo del plato, son el eje y la razón de ser del extravagante sistema gastronómico llamado Bandeja Paisa.

Noche tras noche, desde mediados del siglo XIX, las familias antioqueñas cenaron frijoles. En los acompañamientos se podían leer los abismos que separaban lo que el frijol unía: una familia rica los acompañaba con morcilla y carne volietada, entretanto una familia pobre se las arreglaba coronando todo con un huevo frito. De este modo, la variedad de acompañamientos -que se multiplicaba cada vez que la bandeja es interpretada en una nueva zona geográfica- es inherente a la bandeja paisa, al punto de que, prácticamente, la única condición absoluta respecto a la receta es que hay que dejar los frijoles remojando la víspera.

Sólo hasta bien entrado el siglo XX vino Bogotá a conocer la majestuosidad de la bandeja paisa gracias a restaurantes como El Enigadeño y el mencionado Portal del Marínillo. Y fue también con la era de la tecnología que el emblemático plato paisa sufrió su más grande transformación: unos huevos fritos perfectos producto de la maravilla del telón. Perfección que no escapó al pincel de don Jorge Montesdeoca.



WWW.POPULARDELUJO.COM
ENCANTADORA GRÁFICA POPULAR

At the Portal del Marínillo you pay \$4.800 for a standard tray that contains beans, meat, chicharrón, rice, fried eggs, plantain, tomato, arepa, and the juice choice of the day. If you add avocado, chunchullo and a rellena, the price reaches \$7.000. All ingredients are negotiable but the beans: those modest terracotta grains originating from Mexico, placed, as the tradition stands, in the left or the right side of the tray. The beans are the core and the raison d'être of that peculiar gastronomic system called Bandeja Paisa.

Night after night, since the second half of the nineteenth century, families coming from Antioquia have had beans for dinner. The side dishes could tell about the differences that use to separate what the beans themselves managed to join: a wealthy family would have morcilla and carne volietada, while a poor family must crown the dish with a fried egg. Thus, the variety of the side dishes -multiplied each time the tray is interpreted in another geographical zone of the country- results inherent to the Bandeja Paisa. There is only one condition left to respect the recipe: to leave the beans in a bowl full of water the day before.

It is just until the second half of the twentieth century, that Bogotá attained to know the majesty of the Bandeja Paisa, thanks to restaurants like El Enigadeño, and El Portal del Marínillo. It was also with the advent of technology that the emblematic paisa dish suffered its greatest transformation: a pair of perfect fried eggs thanks to the wonders of Teflon. This characteristic of course, has not escaped from the brush of Don Jorge Montesdeoca.

POPULARDELUJO IS A NON PROFIT PROJECT DEDICATED TO
PROTECT AND STIMULATE POPULAR URBAN CULTURE
PATRIMONY FROM BOGOTÁ, COLOMBIA, SOUTH AMERICA.

POPULARDELUJO.COM
ENCANTADORA GRÁFICA POPULAR

"HUMANIZED BEVERAGE"
UNKNOWN AUTHOR // FRUTERÍA Y CAFETERÍA P. DON LUIS L.T.









Streets of desire / Calles del

Cada número de esta revista es una apuesta diferente. Esta edición no presenta el resultado de una convocatoria abierta a largo plazo, como en números anteriores. Tampoco compila páginas originales hechas por cada participante, (como en los primeros cinco números), ni es impresión en blanco y negro (a *terisco 6/de segunda mano). Es un número distinto de a *terisco que sale a los siete años de haber publicado el primero, y que continúa siendo un espacio para la circulación "de mano en mano" de propuestas diversas en el campo de las artes visuales. **En la Caracas con calle 68 hay una compraventa que se llama Liverpool.**

Allí usted puede dejar un objeto si no tiene plata; por ejemplo, una cámara. A cambio de esto le dan plata. Si recupera la plata, recupera la cámara. Si no, pierde la cámara pero le queda una experiencia internacional. Continuando con la discontinuidad característica, esta es una apuesta distinta a las demás. Esta revista surge de una invitación recibida en junio de este año por parte del grupo Jump Ship Rat, quien nos contactó para realizar un número que dialogara con la exposición titulada *Streets of desire* dentro de la Bienal de Arte Contemporáneo de Liverpool. A partir de este título particular, a *terisco propuso realizar una edición bajo el nombre *Streets of desire / Calles del desire*; una edición de 1000 ejemplares de los cuales 500 circularían en Liverpool y 500 en Bogotá. **Hablar de intercambio entre dos ciudades. Imaginar un lugar cuando estamos en otro. Se desea lo que no se tiene. Entre Bogotá - Liverpool. Deseo de viajar - deseo de ver y ser visto. ¿Traducir el deseo? ¿Deseo de qué?**

(centro comercial Atlantis: Atlántida, el continente imaginado)

La revista reúne las propuestas de artistas y colectivos que trabajan en Bogotá, y que en los últimos años han adelantado proyectos en el contexto local construyendo representaciones de *ciudad* desde diversas problemáticas. Son en su mayoría, proyectos en proceso, concebidos como indagaciones abiertas en constante cambio.



¿Se pueden traducir
significados de imágenes y palabras de un lugar a
otro? Las revistas proponen esta pregunta, como un traductor
que salta de un idioma a otro, entendiendo con un idioma
para intentar escuchar en otro lo que un texto le dice. La
revista como formato que permite viajar puede ir más allá
del espacio imaginado para ambos bandos.

traducción:
Liverpool es la
piscina de
higado.
Pregunta: ¿cual
es el sentido
de la
traducción?
¿Que pasa en
estos
intercambios de
información? Intereses
diferentes en idiomas
combinados.

En esta edición se pone en evidencia la existencia de practicas
culturales comunes en varios territorios del mundo, a la vez que se
demuestra la particularidad de los contextos que motivan las
distintas producciones culturales.

¿Es entonces posible *traducir* una imagen a la manera en
que se *traduce* un texto? ¿Los contenidos de las
imágenes/textos se pueden trasladar a un contexto
aparentemente opuesto?

Nuestra idea es dejar las propuestas a una
exposición libre y directa. Y los correos
electrónicos de los autores pueden servir
de contacto para que las propuestas
sean clarificadas por sus autores.

Bogopul — Livertá

Streets of deseo/ Calles del desire

Each number of this magazine is a different bid. This number is not the result of a long-term open call for artists, as it has been the case of our previous editions. It is neither the compilation of original hand-crafted pages - as it was the condition for our first five publications -, nor is the black and white publication, specially done for a *terisco 6/second hand issue. After seven years of work, this edition presents a different scheme, and it is yet a space where different proposals related to visual arts circulate "hand round" among people. On the corner of the 68th Street with Caracas Avenue, there is a second hand shop called Liverpool. If you run out of money you can leave there an object and get some change back for it. For example, you can leave a camera. They'll give you money. If somehow and some day you get the money back, you return to the shop, and give back the money in order to recuperate your camera. If you don't, you'll loose the camera, but you would have had an international experience anyway. Following with our characteristic discontinuity, this is a particular and different proposal which came up thanks to an invitation made by the group of English curators Jump Ship Rat -JSR- on June 2004. They contacted us in order to craft an edition of a *terisco that interacted with their work Streets of Desire, an exhibition that makes part of the Liverpool Biennale of Contemporary Art. It is from the exhibition's name that a *terisco proposed to make a 1000 copies edition under the name of Streets del Deseo/ Calles of Desire; 500 of which would circulate in Liverpool and the other half would circulate in Bogotá. To talk about an exchange between two cities, to imagine a place when we are somewhere else. To wish something that one doesn't own. Between Bogotá and Liverpool. Longing to get away - wishing to stare and to be stared. Translate one's desire? Desire of what? Atlantis: the imagined continent*. The magazine gathers artworks coming from artists and art collectives in Bogotá that during the last few years have developed projects within local contexts by crafting representations of the city from its various distresses. Most of them are still in process and have been conceived as open enquiries in constant change. Is it possible to translate an image meaning from one place to another? Magazines can share this attitude as a translator, that jumps from one language to another not only understanding a language but interpreting what the initial language wanted to say. The magazine as a format that allows something to travel pretends to go beyond the imagined space created from both sides of the Atlantic. Translation: Liverpool is pool of the river. Question: ¿What is the sense of a translation? ¿What happens in those information exchanges? Different interests in combined languages. This edition came up making evident the existence of different common cultural practices in various territories of the world, but also signalling the particularity of the contexts that motivate the cultural production. Is it possible then, to translate an image the same way we translate a text? And yet, can we transfer the contents of the images and the texts included in this magazine to an apparently opposite context? We attempt to expose the proposals to an open and direct understanding; nevertheless, we include the e-mails of every artist included in the magazine if a clarification of any kind is needed.

* Atlantis is an extravagant high-class shopping mall in Bogotá with an eclectic architecture combining works in marble, glass and chromium-plated iron.

bogopul – LIVERIA

The Jump Ship Rat collective has been operating as an independent alternative art space since its conception and instigation by artists Ben Parry and Caf during the last gasps of their art school tenure in Glasgow 1999. Since relocating to Liverpool in 2001, Jump Ship Rat has continued to evolve and defines itself as one of the true originals of the British art scene.

Ben and JSR Curator Myriam Tahir traveled to Colombia to research the current art scene with the aim of inviting some artists to participate in Liverpool Biennial of Contemporary Art in September 2004, the UK's largest contemporary arts festival. Jump Ship Rat operates within the Independent strand of the festival, which is its most experimental and unexpected part. Its diversity, imagination and energy make it a unique amongst Biennales around the world. Jump Ship Rat are interested in discovering new and unknown territory where art is engaged with the social and political realities of everyday life, when the artwork is in contact, conflict or harmony with the people and the climate in which it is conceived and produced. These artists wish to bring to the attention of others to that which affects their lives. This context is perhaps the most important part of the work and offers a starting point with which to inform, educate and evoke change.

[For the Liverpool Biennial 2002, JSR made a research trip to Vietnam which resulted in 5 Vietnamese artists coming to Liverpool to live and create work in the gallery during a 3 week residency, this resulted in the amazing and arresting exhibition 'All Things Fall and are Built Again'.]

During three weeks spent in Bogotá, Jump Ship Rat met artists, curators, poets, filmmakers, composers and performers, visited galleries and museums with the hope of building cultural links and exchanges with Colombia that would go beyond inviting artists to this years Liverpool Biennial.

For people in Europe and perhaps much of the world, Colombia is simply an unknown territory with a turbulent past and a volatile present. It is described as a land of myths, of Guerilla, drug barons, fine coffee and precious stones, but really Colombia is simply an unknown quantity to most people outside Latin America, whilst Liverpool is known mainly for the Beatles and Football plus, an array of not dissimilar myths.

Art is often an intricate and penetrating way to understand a culture, a moment or a history, through documentation, reflection or future vision. It is a language and it is our aim to fulfill the possibilities that exist within such a unique form of communication. The Liverpool Biennial is a chance for us to exchange experiences and ideas, to test understandings and to celebrate culture in all its forms.

When a publication becomes a 2-dimensional gallery the possibilities become infinite, the blank page exists as an alternative dimension, here the artist can begin to play with the idea of this deconstructed space and explode the scope for what a piece of paper can be. The strategies for how it can interact or challenge the viewer are boundless.

When we met a*terisco, we saw a series of intriguing art publications void of any commercial advertising or media friendly aesthetics. There was such an immediate and strong connection between the resounding ethos of these publications and JSR's philosophy of artistic endeavor, that the opportunity to work collaboratively with Asterico was simply one too good to pass up. This immediately gave the opportunity to us to include all the artists encountered in Colombia as well as others as part of the Biennial festival, in order to offer a wider flavour of the variety of work being created there.

'Streets of desire' is a collaboration between a*terisco and Jump Ship Rat Press. It runs in conjunction with the exhibition of the same name and is a special opportunity to present an approach some of the art works being produced in Colombia.



LENNON

Lenny Kr

Lenny Kravitz GREATEST HITS

PASTELERIA
CYRANO
Desde 1951

TAXI

avitz

01. ARE YOU GONNA MY W
02. FLY AW
03. ROCK AND ROLL IS DE
04. AGAI
05. IT AIN'T OVER TIL IT'S OVER
06. CAN'T GET YOU OFF MY MIND
07. MR. CAN DRIVER
08. AMERICAN WOMAN
09. STAND BY MY WOMAN
10. ALWAYS ON THE RUN
11. HEAVEN HELP
12. I BELONG
13. YO YOU
14. BELIEVE
15. LET LOVE RULE
16. BLACK VELVETEEN

GREATEST HITS





JSR escribe: Desde su concepción, en 1999, durante el último periodo de residencia de los artistas Ben Pamy y Cafentá en la escuela de arte de Glasgow, el colectivo Jump Ship Rat se ha constituido como un espacio independiente y alternativo para el arte. Tras radicarse en Liverpool en el año 2001, este colectivo ha continuado su evolución y se define a sí mismo como uno de los más particulares dentro de la escena británica.

Ben y la curadora del JSR, Myram Tahir, viajan a Colombia con el fin de conocer la escena artística actual, con el ánimo de invitar algunos artistas a participar en la Bienal de Arte Contemporáneo de Liverpool, uno de los festivales más importantes de arte contemporáneo del Reino Unido y que tendrá lugar en septiembre de 2004. Jump Ship Rat trabaja en la división de arte alternativo e independiente de la Bienal; esta es la sección más experimental y sorpresiva, y su diversidad, imaginación y energía hace de la bienal un evento único dentro de las bienales europeas.

El colectivo Jump Ship Rat está interesado en descubrir nuevos territorios en donde el arte se relacione con las realidades cotidianas sociales y políticas; le interesa el momento en el que una obra entra en contacto, en conflicto o en armonía, con un grupo de gente y un ambiente para el cual es pensada y producida. Estos artistas intentan llamar la atención sobre temas que afectan la vida diaria de las personas. Esta es quizá la parte más importante de su trabajo y ofrece el punto de partida con el cual se pretende informar, educar y propiciar un cambio.

(Para la Bienal de Liverpool del 2002, JSR realizó un viaje de investigación a Vietnam; en ese viaje invitó a cinco artistas vietnamitas a Liverpool, con el propósito de vivir y realizar un trabajo creativo en la galería durante un periodo de residencia de tres semanas. El resultado de este trabajo fue la extraordinaria exposición "All Things Fall and are Built Again".)

Durante las tres semanas que Jump Ship Rat estuvo en Bogotá, conoció artistas, curadores, poetas, cineastas, compositores y actores, visitó galerías y museos, con la esperanza de construir lazos y propiciar intercambios con Colombia que permitirían ir más allá de una simple invitación hecha a algunos artistas para participar en la Bienal de Liverpool de este año.

Para los europeos, y quizá para habitantes de otros continentes, Colombia es un territorio desconocido con un pasado turbulento y un presente etéreo. Ha sido descrito como "Una tierra de mitos, de guerrilla y de barones de la droga, de exquísitos caca y piedras preciosas". Y si Colombia puede ser algo desconocido para quienes están fuera de Latinoamérica Liverpool es conocido principalmente como la tierra de los Beatles, del fútbol y cargado con un cúmulo de mitos similares. El Arte está menudo una vez intimada para entender una cultura, un momento o una historia, transitable a partir de un fuerte trabajo de documentación y reflexión. Ante este idioma queremos utilizar todas las formas posibles para comunicarnos. La Bienal de Liverpool es una oportunidad para intercambiar ideas y experiencias, probar formas de entendimiento y celebrar la cultura en todas sus formas.

Cuando una publicación cumple las funciones de un espacio expostivo, las posibilidades pueden ser infinitas, la página en blanco existe entonces como una dimensión alternativa; el artista puede jugar con la idea de un espacio de deconstrucción y explorar todas las posibilidades que surjan de una hoja de papel. Las "alegrías" con las cuales este trabajo puede interactuar o desafiar al espectador no tienen límites.

Cuando vimos la Revista a "terisco" nos encontramos con una serie de interesantes publicaciones artísticas carentes de publicidad comercial y de la estética convencional de los medios. Vimos, en cambio, una fuerte conexión entre el carácter de la Revista y la filosofía del trabajo de JSR. Por esta razón, no podemos dejar pasar la oportunidad de trabajar conjuntamente con a "terisco". Así podrían verse en la Bienal, tanto algunos de los artistas colombianos que habíamos conocido, como muchos otros que harán parte de la gran variedad de trabajo creativo colombiano.

"Streets of Desire" es una colaboración entre a "terisco" y Jump Ship Rat Press, que acompaña la exposición que lleva el mismo nombre. Es, además, una oportunidad especial para acercarse al trabajo artístico producido por algunos artistas colombianos.

STREET
SOFF
EOD
LESS
DESS