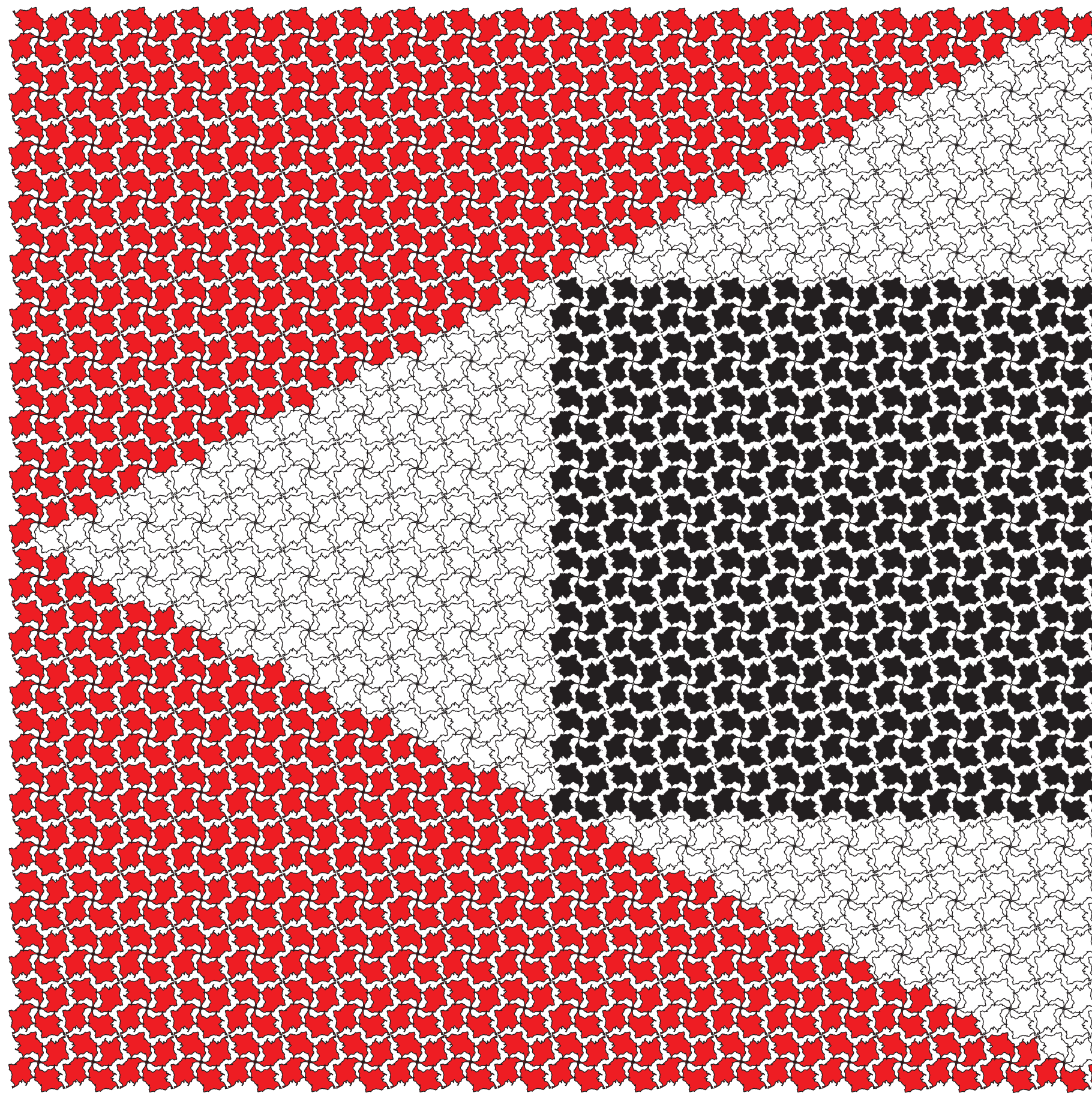
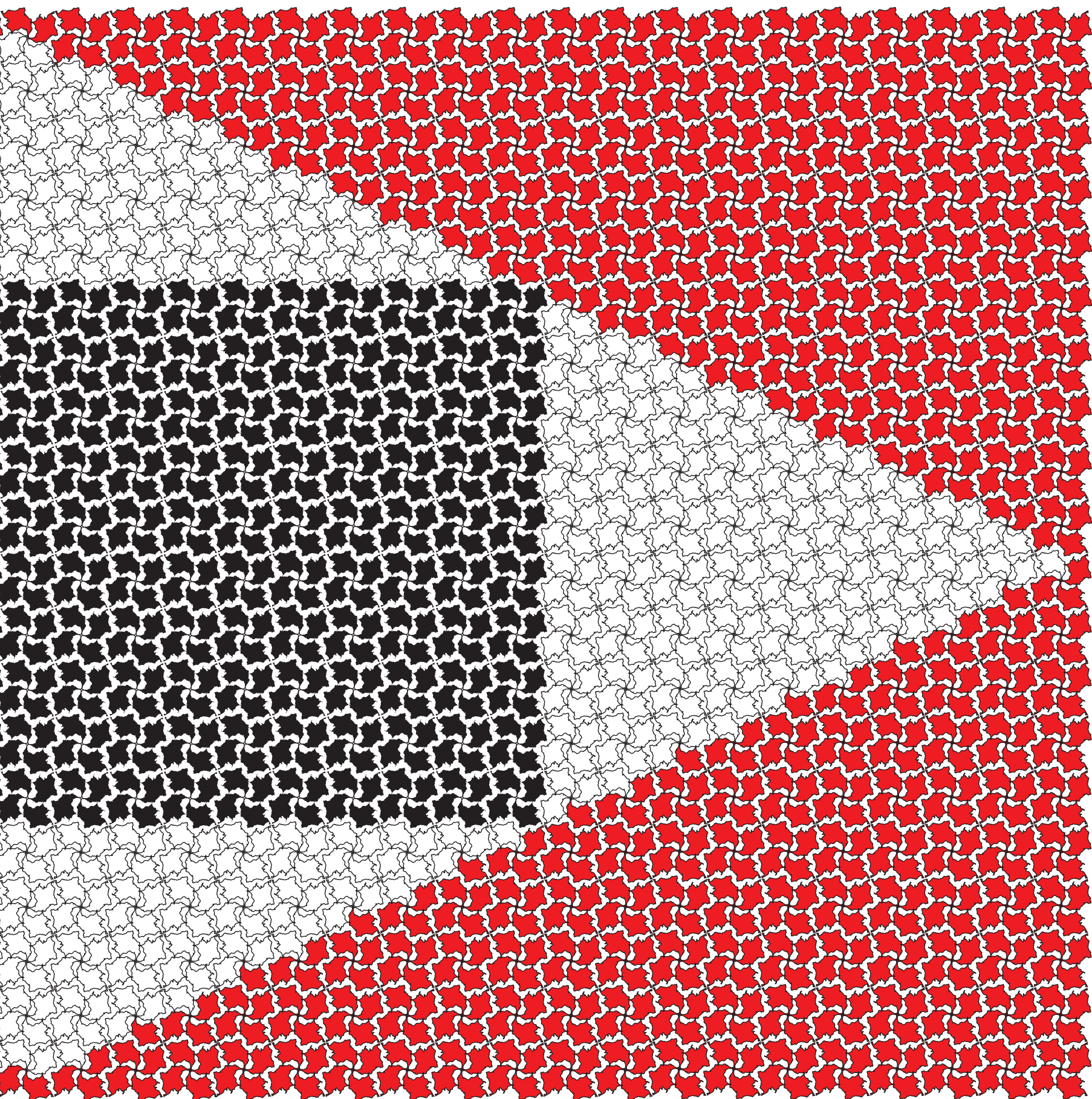










EL ESPECTADOR, SEMANA DEL 12 AL 18 DE FEBRERO DE 2006

VIDA MODERNA / 3D

EL ESPECTADOR, SEMANA DEL 12 AL 18 DE FEBRERO DE 2006

4D / MEDIOSOM ACTIV



SEIS





88
007H

OCHO











No hay nada más conspicuo en nuestro entorno social que la globalización y su lógica cultural, el posmodernismo. La versión general va así: "la Globalización tiene la culpa de la nueva fase imperialista de Europa y los Estados Unidos hacia los países pobres del planeta, la Globalización también tiene la culpa de la crisis y decadencia cultural de dichos países pobres y de los pocos grupos de oposición en aquellos países supuestamente avanzados y la Globalización además es culpable de una nueva intensificación en la brutal destrucción ecológica iniciada desde comienzos de la Revolución Industrial". Por correctas que sean estas aseveraciones, y lo son, pocas de las personas que las detentan pueden explicar cómo funciona la Globalización, cómo tiene tanta efectividad a pesar del desagrado e inconformidad que parece producir por todas partes, y cómo puede ser tan contundente su hegemonía social como para producir no sólo una serie de políticas económicas que dominan a nivel mundial sino también toda una serie de estrategias culturales que parece corroer y corromper cualquier intento de respuesta a esta última andanada del capitalismo tardío. Parte del desconcierto que produce esta nueva —o, tal vez, no tan nueva— modalidad del sistema capitalista proviene obviamente de la enorme dimensión y complejidad de la globalización misma, pero la otra parte proviene del nivel tan básico en el que se suscita verdaderamente el ejercicio de poder de la Globalización: la vida cotidiana. Pese a ser tan básico e inmediato, o precisamente debido a eso, el nivel de la vida cotidiana contiene uno de los procesos sociales que se ubican dentro de un espectro invisible del capitalismo contemporáneo: la implantación de nuevas relaciones de poder correspondientes a un nuevo modo de regulación del capitalismo tardío.

I

Durante medio siglo, Henri Lefebvre llevó a cabo un monumental proyecto sobre la crítica a la vida cotidiana. Esta crítica se inició inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, con la clara supremacía alcanzada por los EEUU con el triunfo de los Poderes Aliados. Este impulso por reconocer y analizar ("crítica" en el mismo sentido de Kant, Hegel y Marx) los diferentes elementos de la vida cotidiana contemporánea claramente obedecía a las transformaciones que se suscitaban en Europa con el avance de la Americanización propiciada por el Plan Marshall. Pero otra parte de ese impulso también provenía del contacto vanguardista que Lefebvre había tenido con los Surrealistas en su juventud, así como con las relativamente recién publicadas obras que Marx escribió en su juventud, sobre todo los escritos sobre la enajenación del nodo de producción capitalista. Lukács

fue el primero en concluir que la enajenación capitalista se puede notar en un grado mayor cuando uno le pone atención a la vida cotidiana (su discípula, Agnes Heller, realizó varios estudios de lo cotidiano a partir de esa noción). A pesar de que Lefebvre fue menos apegado a esa idea, los dos primeros volúmenes de *La crítica a la vida cotidiana* (1947 y 1961, respectivamente) le dan centralidad a la enajenación como fuerza principal del capitalismo en la vida cotidiana. En el segundo volumen, así como en *La vida cotidiana y el mundo moderno* (1968), Lefebvre empieza a ir más allá de una simple voluntad de crear una fenomenología social de corte marxista, y empieza a comprender y detallar el nivel social y político. En 1961, Lefebvre explica que el capitalismo de esa época hace con la vida cotidiana lo mismo que hace con el Tercer Mundo, es decir, la toma como una especie de territorio que se debe colonizar. En 1968, Lefebvre expresa esa misma idea de la siguiente manera: el capitalismo tardío es un sistema social de consumo burocratizado que se organiza a base de un terrorismo sistemático.

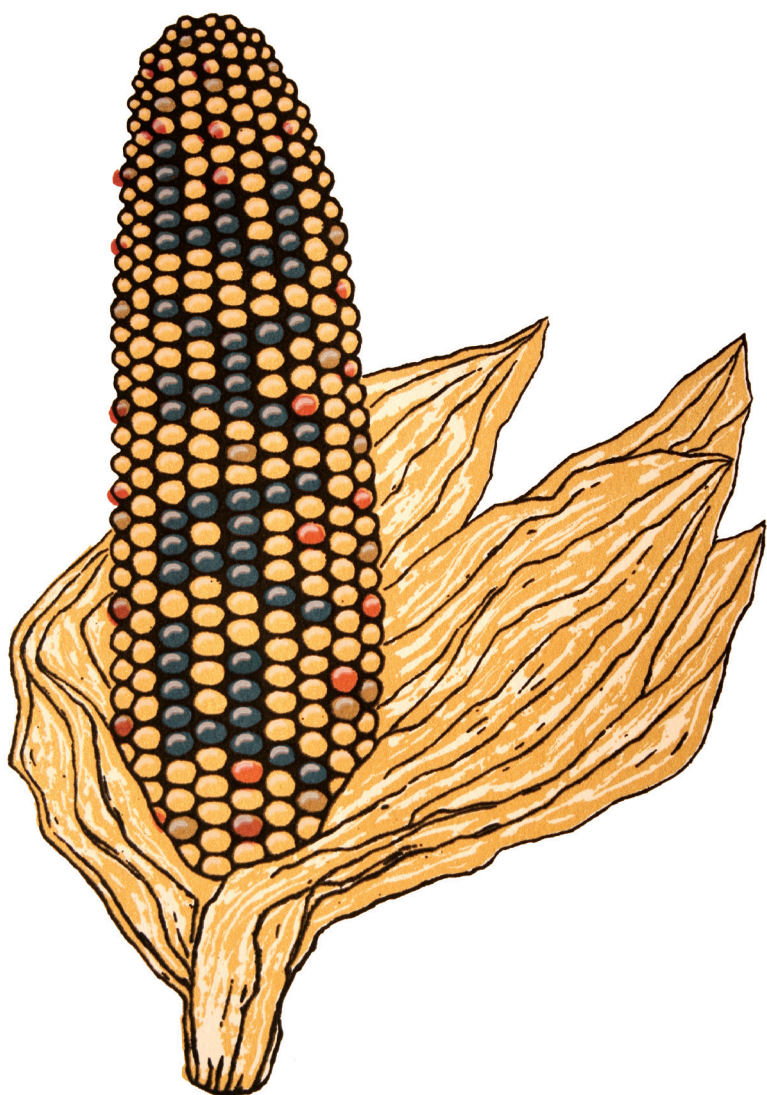
Lefebvre escribe su tercer volumen de *La crítica de la vida cotidiana* a fines de la década de 1970 y se publica en 1981. Esas fechas no son accidentales, pues es precisamente el momento en el que —sin que obviamente se supiera en ese entonces—, empieza a surgir lo que hoy en día llamamos 'Globalización'. Entendido en ese contexto, es fascinante ver como este libro hace un recuento de las fases anteriores del proyecto sobre la vida cotidiana y del contexto histórico en el que se gestaron, porque es precisamente en ese recuento cuando nos damos cuenta de que Lefebvre es uno de los primeros filósofos sociales en darse cuenta de que había algo diferente, tal vez nuevo, en nuestro orden social. Es en este volumen donde empieza a surgir uno de los primeros análisis de la economía de la información, uno de los primeros recuentos del desplazamiento global de las instituciones del estado, así como un verdadero reconocimiento de la capacidad de recuperación (y canalización) del sistema capitalista. Obviamente un cuarto de siglo más tarde, por avanzadas que hayan sido esas observaciones, ahora resultan ser insuficientes. Sin embargo, es importante reconocer que las diferentes obras de este proyecto son el resultado de un análisis que observa muy de cerca la realidad y no se refugia en abstracciones y preciosismo intelectual. Precisamente por tener esa voluntad de seguir de cerca el curso de la historia social, la obra de Lefebvre puede complementarse con la obra de Lipietz y de Aglietta, cuyas teorías de la regulación proponen la existencia de uno o más modos de regulación que se acoplan al régimen de acumulación capitalista.

Así comprendidas, las obras de Lefebvre nos sirven como postes de acotamiento en el camino que ha seguido el capitalismo durante este último medio siglo. Los primeros dos volúmenes y *La vida cotidiana y el mundo moderno* registran el inicio, el punto medio y el primer desmoronamiento de la fase 'transnacionalista' del Fordismo de la Segunda Posguerra bajo la hegemonía de los EEUU. Mientras que el tercer volumen toma nota de las transformaciones cotidianas efectuadas por un nuevo modo de regulación que surge cuando el Fordismo ya no puede controlar las relaciones sociales que se han suscitado bajo un método de producción masiva que requiere un mercado de consumo igualmente masivo. El Fordismo requería un aumento acelerado de mercados de consumo, y también requería no sólo una masa de trabajadores sino también inventarios masivos que se debían mantener almacenados y administrados por obreros y burócratas agremiados y sindicalizados, que ejercían constante presión contra la tasa de ganancia debido a sus constantes demandas salariales y la injerencia política de sus instituciones gremiales.

La solución fue precisamente la creación del método de producción "Just In Time" (JIT) que permite producción flexible a base de segmentación de mercado y de implantar procesos de informática para producir solamente lo necesario, en el momento adecuado. Esto permite no sólo abaratar el costo de la mano de obra (no hay que mantener almacenes llenos de partes de refacción o componentes para armar todo el tiempo, y gracias a las computadoras, es posible contratar sólo el número

necesario de trabajadores en lugares donde su mano de obra es más barata en dicho momento). Ahora vemos claramente lo que tiene que ver la vida cotidiana con la producción capitalista: las "relaciones técnicas de producción" (en el seno de la fábrica o planta productora) se tienen que extender e imponer como relaciones sociales en todos los aspectos de la vida social (tienen que regular nuestro comportamiento). Así fue que surgió la sociedad disciplinaria (Foucault) y terrorista (Lefebvre). Eso fue producto neto del Fordismo, que requería que todo mundo fuera no sólo trabajador, sino principalmente consumidor. Uno de los primeros ejemplos de "regulación Fordista" fue la Ley de Prohibición, que decretó la ilegalidad de la venta y consumo público de alcohol en los EEUU, se aprueba en 1919, justo en el momento donde la producción y venta masiva de automóviles de la Compañía Ford toman control. El método Fordista requería que todo trabajador asalariado distribuyera sus ingresos a base de consumir una variedad de productos y no sólo alcohol, precisamente porque ese dinero pasaba a manos de los asalariados de las otras compañías, que a su vez venían a consumir productos de la Ford. Visto de otra manera, Ford toma control de la sociedad precisamente cuando las necesidades de producción y consumo de su compañía se convierten en "necesidades" sociales. El tipo de disciplina que uno adquiere en los ámbitos urbanos norteamericanos de movilizarse con rapidez vertiginosa, de devorar alimentos en la media hora de almuerzo, y de llegar puntualmente a las nueve de la mañana y mantenerse trabajando asiduamente hasta las cinco de la tarde es producto de las necesidades de producción del método Fordista. Referirse a la sociedad de la disciplina es lo mismo que referirse a la sociedad Fordista de consumo de masas.

El Flexibilismo (como se expresa arriba: la segmentación de mercado y la producción JIT, en conjunto con la liberación de divisas que ya no tienen que respaldarse con reservas metálicas, lo cual produce una hipertrofia del nivel macroeconómico y de la especulación en el sector financiero) requiere también un modo de regulación. Este modo de regulación tiene que compenetrarse con las necesidades y formas específicas del JIT. Dada la segmentación de mercados, ya no es necesario mantener un gran número de consumidores y de imponerles necesidades de consumo constantes. Ahora es posible, gracias a las computadoras, saber la extensión y las preferencias de cada segmento del mercado de consumo. A esto se debe, por ejemplo, la andanada de "adware" y "tracking cookies" que contaminan la computadora de cada consumidor cuando visita diferentes sitios de la Internet (sobre todo los sitios con pornografía 'gratuita', no hay nada gratis en el mundo). Este es el esfuerzo de los productores o vendedores por estar al tanto de lo que cada consumidor 'busca'. Como observó Deleuze, ahora estamos pasando de la sociedad disciplinaria al la sociedad de control. Este control implica también la vigilancia, el hecho de que nos observen cada uno de nuestros movimientos a toda hora. No es sólo para reprimirnos y aprisionarnos, sino sobre todo para vendernos mejor. Es por eso, también que ahora lo importante en el mundo 'artístico' es el diseño. Es a base de diseño que el productor y el vendedor pueden atraer a los diferentes segmentos de mercado que buscan capturar, y es a base de diseño que pueden planear la 'obsolescencia' de un producto dado. Por eso importa tanto la moda en nuestros días, el productor puede venderle el mismo producto dos veces a un sólo



consumidor a base de cambiar la apariencia o la intensidad (por ejemplo, los megahertz adicionales en una nueva presentación de lo que esencialmente es la misma computadora).

En este tipo de sociedad, entonces, lo que ocurre es que ya no se trata de invadir grandes espacios geográficos para captarlos como mercado de consumo masivo. Ahora lo que es importante es colonizar (aterrorizar) aquellas áreas de la vida cotidiana que antes se consideraban privadas, personales y tal vez al margen del control capitalista. Esto es precisamente lo que Negri discute cuando habla de la mayor captura y subyugación (*subsumption*, en el inglés original) del mundo a manos del 'capitalismo imperial' de la Globalización. Ya no es neocolonialismo, ni tampoco neoimperialismo, es un verdadero terrorismo cotidiano de la enajenación consumista ejercido en todas partes del mundo.

II

Lo importante no es la intensificación de la captura comercial de todo aspecto de la vida cotidiana. Lo que importa, porque es lo que se encuentra más allá del espectro visible en las actuales relaciones de producción, es el hecho que en este nivel es donde ocurren las verdaderas relaciones de poder, el verdadero quehacer político del capitalismo. No se trata de privilegiar la 'micropolítica' ante la 'macropolítica' de las grandes instituciones y los grandes sucesos históricos. Se trata de hacer un intento de localizar y enmarcar la política del nuevo modo de regulación en su nueva posición coyuntural (articulada por el nexo entre lo socioeconómico y lo intelectual, como diría Gramsci). Esta es una

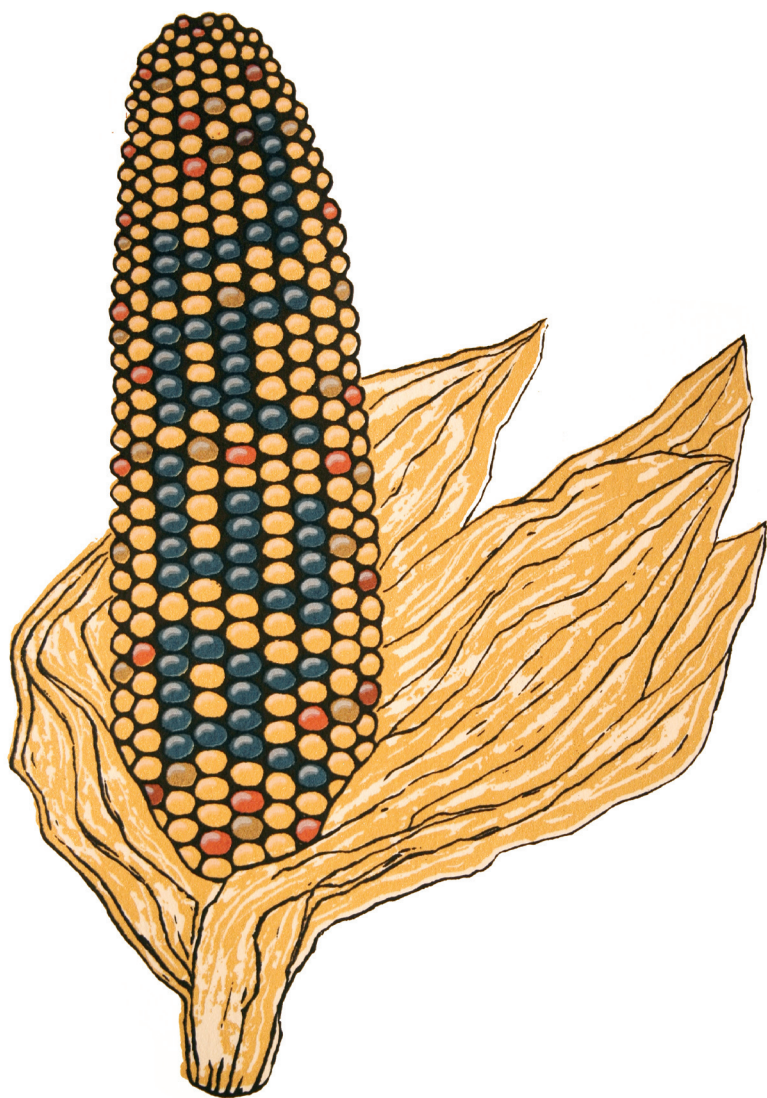
tentativa analítica que trata de enfrentar los cambios sociales con cambios teóricos correspondientes sin abandonar un terreno de lucha, en contraposición con el quietismo de Foucault y Deleuze y el conformismo de muchos posmodernistas. Al mismo tiempo, es una postura analítica que reconoce el desgaste de las viejas fórmulas teóricas del mismo modo que reconoce esa nueva localización de las relaciones de poder del Flexibilismo.

En esta nueva coyuntura social, el evento es lo que, según Lazarus y Badiou, debe reconocerse y nombrarse, ya sea a nivel macropolítico y social (la Guerra de Iraq o los desastres ecológicos y naturales, como el maremoto que destruyó parte de Indonesia) o a nivel cotidiano (los efectos regulatorios en el comportamiento cotidiano producidos por la nueva cultura de "la guerra contra el terrorismo" que reducen los derechos civiles de manera paulatina pero inexorable, o la erosión de todos los lazos de solidaridad humana producidos por la igualmente paulatina e inexorable individualización solipsística efectuada por los medios electrónicos de información que conectan a cada persona con 'su propia' pantalla, reduciendo las relaciones sociales a ser relaciones individuales con la tecnología). Pero nombrar el evento no significa producir una serie de categorías pseudocientíficas o positivistas para organizar un 'modelo a escala' de la realidad. El nombre no debe ser sacrificado sino que debe permanecer en un estado 'subjetivo' que produzca ideas sin objetivación ideológica. Agamben propone algo similar bajo el siguiente objetivo: la política no debe instrumentalizarse, debe ser un medio sin fines.

Es decir, la política no puede dirigirse a simplemente escoger el mejor (o, en la mayoría de los casos, el 'menos peor') candidato del partido equis, o el mejor acuerdo posible de ley i-griega, o lo que sea. La política tiene que ser el constante esfuerzo, la constante actuación militante, la constante verbalización y expresión de demandas y deseos de cada uno de los grupos que componen la colectividad social a cada nivel. Así por ejemplo, Badiou y su organización política han decidido que uno de los problemas fundamentales de la Francia actual es la persecución y desamparo de los inmigrantes, y dedican gran parte de su esfuerzo a luchar por los derechos de este grupo social. Al mismo tiempo, esa organización se niega a participar en el plano electoral, nunca presentan candidatos, y tampoco respaldan a los candidatos de otras organizaciones políticas. Es una actividad con fines políticos (cambiar las relaciones de poder entre los inmigrantes y los nacionalistas) que no tiene fines instrumentales (ganar tal puesto político, obtener cierta subvención presupuestaria, etc).

III

Tanto Badiou como Agamben parecen proporcionarnos una dirección intelectual a seguir en este nuevo momento coyuntural, pero no parecen tener una idea concreta de lo que deben ser las actividades (y por ende, el activismo) concretas en la política de nuestros días. Sus teorías reconocen la caducidad de la teleología Hegeliana que llevaba a un "fin de la historia" donde todas las contradicciones políticas se zanjaban y solucionaban, y con este rechazo al racionalismo hegeliano pueden entonces reconocer que la política deberá ser la herramienta de negociación en una sociedad que permanecerá dividida hasta nuevo aviso. Es precisamente aquí donde debemos retornar a Lefebvre, porque en contraste con la especie de purgatorio histórico que Agamben y Badiou parecen entregarnos, Lefebvre jamás abandona la idea



de que la filosofía, y todo el quehacer intelectual de la izquierda deben estar volcados hacia la transformación de la sociedad, pero no a base de capturar el poder del estado (leninismo), o de crear un aventurismo revolucionario (guevarismo). Esa transformación se logrará a base de luchar contra las formas de poder capitalista que se suscitan a nivel de la vida cotidiana.

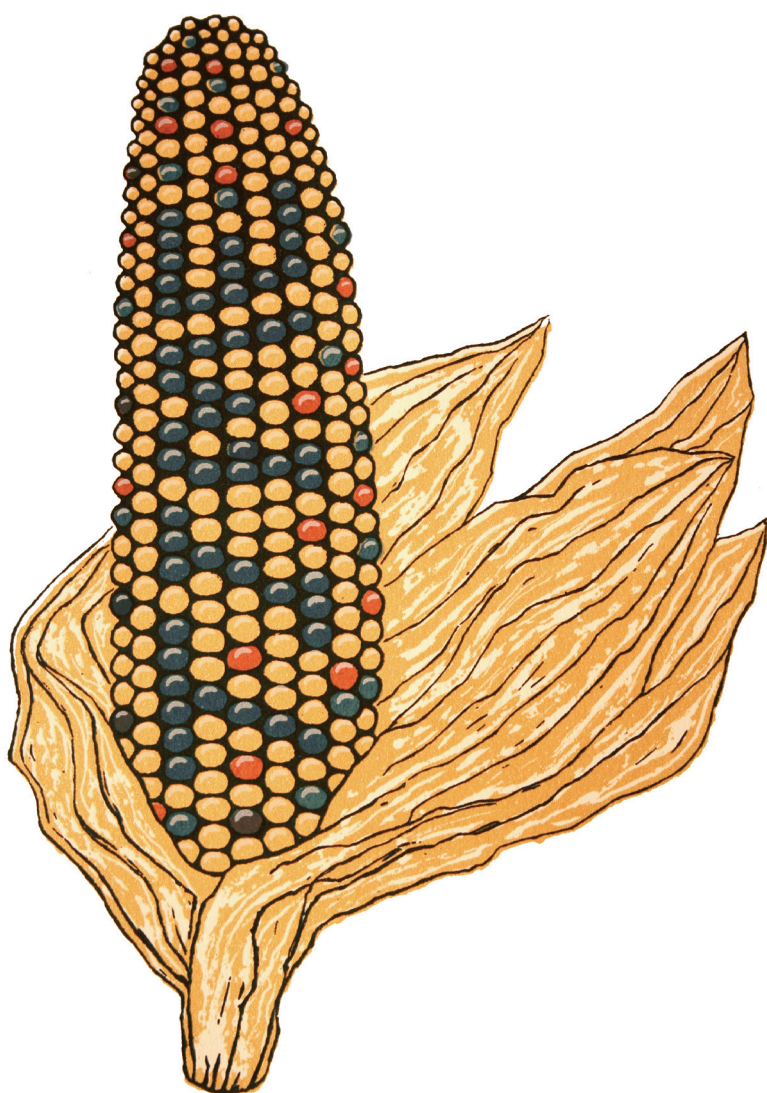
La verdadera política de Lefebvre, a nuestro juicio, aparece en la "Conclusión" del Volumen III de *La crítica a la vida cotidiana*. Es ahí donde Lefebvre se plantea el hecho que Hegel comprendió mejor que el mismo Marx, que el estado y el andamiaje institucional del capitalismo tienen como base la clase media y no al proletariado. En vez de ser absorbida por una u otra clase, la clase media se ha visto hipertrofiada en estos días y dada su posición intercalada entre las otras dos clases rivales, sirve para obstaculizar y mantener a las clases bajas lo más alejadas posibles de los núcleos sociales de control político y económico. Al mismo tiempo, la clase media realmente no tiene su propia coherencia y su ideología de clase, simplemente cae en un conformismo materialista-consumista que se basa en una cultura de comodidad y bienestar artificial en el que la realidad se ve controlada y achatada a base de desterrar todo aspecto trágico de la vida. En el universo de la clase media todo es artificio para dar la ilusión de una realidad donde nunca pasa nada malo y uno puede ser feliz sin preocupaciones —la ilusión higiénica y blanqueada de las casitas suburbanas de la clase media norteamericana.

Dada esta conclusión, ¿no resulta, entonces, que el primer frente de combate político es la clase media misma? Si es así, ¿qué significa, entonces, luchar 'contra' la clase media, sobre todo cuando tomamos en cuenta que casi toda la actividad intelectual de la izquierda proviene precisamente de esta clase social? Si la clase media es la clase enemiga, y las ideas de Agamben, Badiou y el mismo Lefebvre provienen de esa clase, ¿en qué manera podemos aceptar lo que estos autores nos dicen?

Visto desde otra perspectiva, pareciera entonces que el primer paso político a tomar es básicamente suicida. Esto significa lograr que los intelectuales de izquierda tomen como base el hecho que su inevitable 'conciencia de clase media' sea precisamente el vehículo para destruir el orden sociopolítico que le da primacía. ¿Cómo? ¿Con qué medios? Ni Lefebvre ni los demás pueden especificar los detalles de este proceso. Pero quizás Agamben nos da una pequeña clave cuando habla del gesto y del rostro. Para él, estos son aspectos del ser humano que parecen existir en aquella franja que divide el horizonte de los fenómenos visibles del horizonte de los fenómenos invisibles que son requisitos en cualquier ente u objeto, como decía Merleau-Ponty. Agamben desarrolla esa idea al decir que lo político se localiza en los actos de presentación, de externalización. Lefebvre ya dio el primer gesto aniquilante al llamar a los intelectuales de clase media a que expongan y externalicen los detalles de la existencia cotidiana en el seno del capitalismo tardío. Yendo más allá de la metáfora filosófica, nos corresponde a nosotros tomar conciencia y control de lo que debe ser el siguiente gesto en toda su especificidad.

Asimismo, también surge una problemática más compleja: toda tentativa de transformación social tendrá que tomar en cuenta aquella vertiente del Flexibilismo y la Globalización que Hardt y Negri describen: el Imperio Globalizante que no tiene lugar fijo ni elementos visibles, pero que se puede discernir por su efectividad regulatoria. Esa es la otra banda invisible de nuestra existencia capitalista, contrapuesta al nivel 'infrarrojo' de la política de la vida cotidiana. ¿Cómo podemos extender el activismo "gestual y facial" de lo cotidiano para hacerle frente con efectividad a ese monolito imperial? Pues bien, esa discusión tendrá que esperar para cuando revista *a*terisco* proponga un nuevo número bajo el tema de "ultravioleta".

Iván Zatz Díaz. Mejicano, radicado en Nueva York. Miembro del Colectivo Editorial de *Situations: Project of the Radical Imagination*. Profesor de globalización y estudios culturales en el Instituto Pratt de Nueva York. Doctorado en sociología del Centro de Postgrado de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Maestría de Bellas Artes en Cine de la Universidad de Nueva York.



MTW



no
fee





Harry S. Truman
1945-1953

$\frac{20}{200}$

$\frac{20}{100}$

$\frac{20}{70}$

$\frac{20}{50}$

$\frac{20}{40}$

$\frac{20}{30}$

$\frac{20}{25}$

$\frac{20}{20}$

$\frac{20}{15}$

$\frac{20}{13}$

$\frac{20}{10}$

SOV.
HOUSING
COMMUNIST KOREA
AUTHORIZATIONS CHALLENGE
WARTIME MOVE RULERS
BUSINESSMEN COMMUNISTS ACHIEVE
TREMENDOUS RENT OUTPUT POSTWAR
MEANING CONTROLS ADJUSTMENTS TRANSITION SU
INFLATIONARY CONSUMER LOSE VIGOROUS VALLE
PLANTS DISPLACED MIDDLE UNDERSTAND ACHIEVING
DESPITE EXPANDED KINGDOM STABILIZATION OVERCOME RE

IET
ATOMIC
A RECONVERSION
GE COLLECTIVE ACHIEVE
RANGE BARGAINING
D LEND LEASE DEMOBILIZATION
SCIENCE CONSUMERS EXPANDING
BSIDIES OUTLAYS MOBILIZATION SACRIFICE
Y SHORTAGE GAINS COMMUNISM OVERSEAS
BALANCES TRYING HEART GROW IMPERIALISM
SOURCE PLANNING BUY ENACT HELPING BUDGETS

200 FT.
61 M

1

100 FT.
30.5 M

2

70 FT.
21.3 M

3

50 FT.
15.2 M

4

40 FT.
12.2 M

5

30 FT.
9.14 M

6

25 FT.
7.62 M

7

20 FT.
6.10 M

8

15 FT.
4.57 M

9

13 FT.
3.96 M

10

10 FT.
3.05 M

11

George Walker Bush
2001-present

$\frac{20}{200}$

$\frac{20}{100}$

$\frac{20}{70}$

$\frac{20}{50}$

$\frac{20}{40}$

$\frac{20}{30}$

$\frac{20}{25}$

$\frac{20}{20}$

$\frac{20}{15}$

$\frac{20}{13}$

$\frac{20}{10}$

TER
IRAQ I
TERRORIST HU
REGIME HOMELA
MARRIAGE PRESCRIPTION 1
MEDICINE ACCOUNTS INSPECT
HOPEFUL PAYS YOUNGER CAMPS T
GRATEFUL DOCTORS FRIVOLOUS DESTROYED B
SENIOR PATIENTS LAWSUITS TECHNOLOGIES ADDICT
DISARM IRAQ'S KILLED UNPRECEDENTED TRAIN TESTING

HIDE TRACK DEPEND DEPENDENT ATTACKS MOM GI

VEINTICUATRO

ROR
IRAQI
USSEIN MASS
ND AL QAIDA
1TH COALITION REGIMES
ORS MATH MURDER IRAQIS
TERRORISM CULTURE PRISON
IOLOGICAL DISEASES LEADING READING
TION PROTECTING KILLERS DEFEAT TYRANNY
GRANDCHILDREN TERRIBLE CHENEY ALTERNATIVE
FT AGGRESSIVE RETREAT SAYS EARNED

200 FT.
61 M

1

100 FT.
30.5 M

2

70 FT.
21.3 M

3

50 FT.
15.2 M

4

40 FT.
12.2 M

5

30 FT.
9.14 M

6

25 FT.
7.62 M

7

20 FT.
6.10 M

8

15 FT.
4.57 M

9

13 FT.
3.96 M

10

10 FT.
3.05 M

11



Bloque A

“Campo dos” fue el primero, mil quinientos hombres armados hasta los dientes. En una carpa adaptada sobre un pequeño montículo de tierra, se instaló una oficina. Pasan uno a uno. Descargan sus fusiles y yo empiezo a contar. Hay muchos moscos pequeños sobre y dentro del techo de la carpa. Veinte granadas envueltas en cinta aislante color verde. Seis morteros con cinta aislante roja. Un cuchillo, una bandana, dos cananas cruzadas y llenas. Una botella de gaseosa dos litros llena de aceite de cocina con un pedazo de carne en su interior que mas parece parte de un alguien. Un mono titi sobre un hombro. Un hombre llega en una camioneta, grande, bien vestido, camuflado, todo del mismo color y muy perfumado. Una pistola pulcra aparentemente linda, pero no en su cinto, si no atada a su pierna derecha. Un teléfono grande. Una persona no se separa de él. Los hombres paran y no pasan más. El hombre pulcro da una orden: hasta que no traigan el aire acondicionado y una lavadora no siguen pasando. La lavadora llega al otro día.

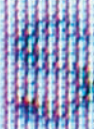


Bloque B

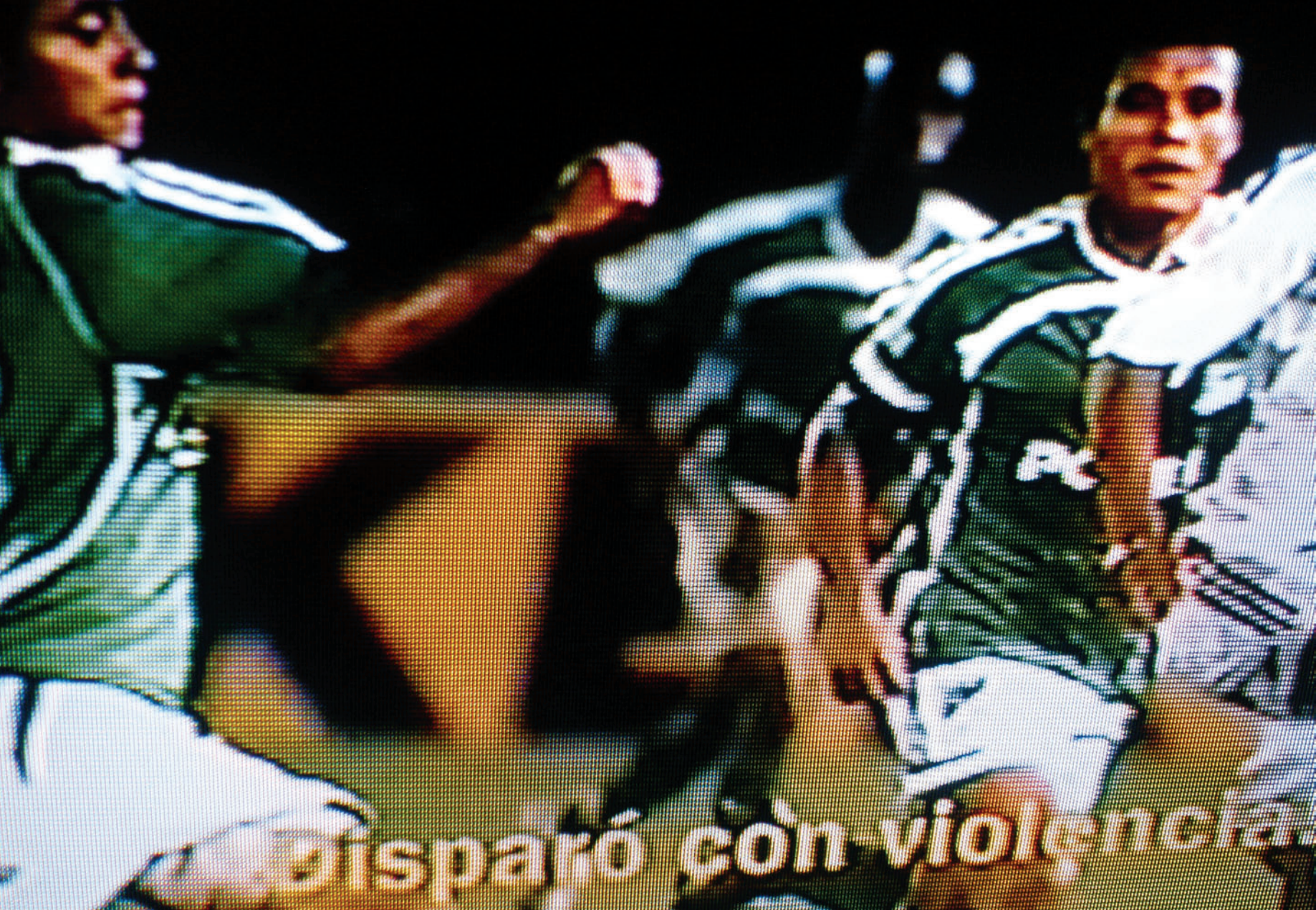
Galicia esta muerto, no hay casi nadie, es casi fantasma. La iglesia sola, cerrada, con huecos. En la plaza poca gente. Cuatro tiendas y la estación abierta. Música guasca, seis caballos, dos sin silla. Una señora junto a la estación vende chorizos y arepas, dice que la nada es como un chorizo sin cuero y sin carne. Una escuela se convierte en oficina. Los hombres bajan de una montaña cercana, con pocas armas o quizá camufladas como su ropa. Algunos, casi todos tienen tenis de marca, limpios, el pantalón no. También camisetas de equipos de básquet. Esqueletos. Cadenas de oro. A todos hay que inventariarles rápidamente. Un hombre de tez blanca, rubio, botas mágnun, sombrero vueltiado, camisa azul celeste, jean levis, su único documento es una tarjeta american express del mismo tono de su camisa. Lleva un carriel que parece lleno de muchas cosas. Se siente una seguridad de mierda.



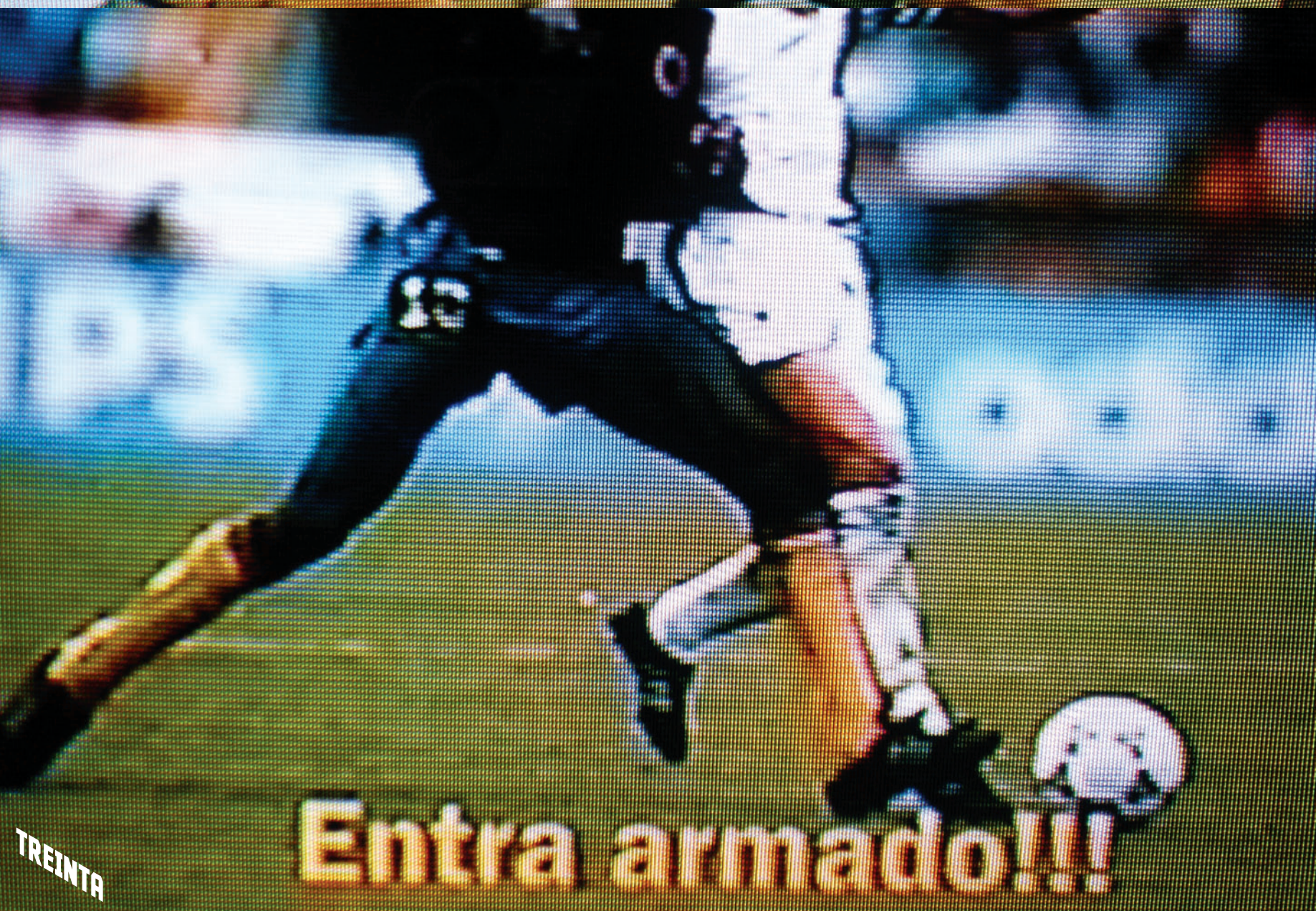
EL CARROQUERO







disparó con violencia.



Entra armado!!!





Los años sesenta en América Latina estuvieron marcados por la circulación de conocimientos articulados a promesas como desarrollismo y modernización mediante los cuales emergieron nuevas formas de dominación y de construcción de subjetividades en la región. En contextos como Quito y Bogotá, el discurso dominante de las vanguardias artísticas del siglo XX y particularmente el experimentalismo estadounidense –tendencia ligada mayoritariamente a la música experimental– propició un conjunto de prácticas asociadas a la búsqueda de la renovación del arte a través del uso del sonido. Este recurso fue asumido como dispositivo/materia desde el cual se podía construir la fantasía de un universal deseado: Las máquinas como poder liberador que nos acercaría al paraíso de la modernidad. Lo local se vivía entonces desde el repudio. Una muestra de ello –a mi manera de ver– se distingue en el siguiente párrafo escrito por la música electroacústica colombiana Jacqueline Nova:

La tierra esta íntegramente sumergida dentro de un campo magnético análogo a aquel que daría un listón imantado tendido sobre su eje de rotación. Dentro de ese campo magnético se encuentra, el mundo de las máquinas, el mundo del compositor, del artista que se sitúa concretamente en el momento actual. Fuera de ese campo, se encuentra el pusilánime; el que no se decide a participar en nuestra lucha[...] Esa repulsión del mundo inerte, hacia los objetos y las máquinas que nos rodean, es una fijación sobre el pasado, como medio de protección; es miedo al presente. Aun más, ese mundo quiere tratar de olvidar que vive –si es que vive– en la segunda mitad del siglo XX; pero, lo que el conscientemente olvida, el inconsciente lo saca a flote. Todo esto, obliga al pensamiento a detenerse en la fantástica potencia productora de un mundo diferente: “el Mundo de las máquinas”. ¹

Actualmente, existe un cierto número de artistas visuales que a través de lo sonoro han configurado una parte importante de su obra, situación que bien podría ser entendida como parte de una serie de procedimientos posmodernistas que bajo la noción de estilo –como lo argumenta Douglas Crimp– “todo vale”. De esta manera, el sonido y sus códigos de ruido, memoria y atmósfera han sido sometidos bajo el cuidadoso encierro del régimen discursivo del arte que lo ha absorbido y confiscado como un nuevo medio; de allí la creación de géneros, estilos y conceptos desde los cuales una amplitud de posibilidades no han dejado de aparecer: obra sonora, pieza sonora, instalación sonora, performance sonoro, acción sonora, objeto sonoro, paisaje sonoro, composición, loop.

Lo que me ocupa aquí es el ejercicio de esclarecer las relaciones existentes entre las prácticas artísticas con sonido y las construcciones discursivas de la modernidad analizadas desde la perspectiva de los Estudios Culturales Latinoamericanos y las

Teorías Postcoloniales. Parte de las preocupaciones centrales de este trabajo giran en torno a cuestiones como la representación, el poder y el conocimiento que se movilizan según nos recuerda Stuart Hall en el espectáculo del “Otro”. En este sentido, quiero llamar la atención sobre un cierto tipo de prácticas artísticas con sonido, la cual, a más de ocuparse de la llamada cultura popular ha puesto interés especial en las dimensiones de la diferencia de raza, género y clase de personas que han sido marginalizadas y que incluso han tenido que vivir el desplazamiento definido por Appadurai como la diáspora de terror.

¿De qué manera se representa y cuáles son las prácticas más usuales en el contexto de este campo? ¿Cómo estas prácticas que utilizan el sonido parten de estereotipos, convirtiendo a este medio de creación en hegemónico al tiempo que ubican a la tecnología como si de un campo transparente se tratase?

Tal y como lo sostiene Stuart Hall, el tema de la diferencia es una área discutida de la representación, de manera que la representación es un negocio complejo, especialmente cuando se maneja la “diferencia”, ya que compromete sentimientos, actitudes y emociones al tiempo que estabiliza los miedos y ansiedades en el espectador en niveles más profundos. De ahí que Hall sostenga que la gente que es significativamente diferente, de cualquier forma que sea, de la mayoría de la gente –“ellos” en lugar de “nosotros” –están frecuentemente expuestos a formas binarias de representación (1997: 229). Hall explica que las culturas estables requieren que las cosas permanezcan en su lugar asignado.

Las fronteras simbólicas mantienen las categorías “puras”, dando a las culturas su significado e identidad única. Lo que desestabiliza la cultura es “la materia fuera de lugar” –la ruptura de nuestras reglas y códigos no escritas. Antes de lo cual hay que entender que las relaciones binarias blanco/negro son relaciones de poder. Lo blanco no significa si no por la diferencia que crea con el negro. Es decir, siempre se articulan las culturas estables mediante un paradigma dominante de representación en donde el blanco es en escala jerárquica el enunciado dominante. (Hall, 1997: 336)

Esta definición avanza hacia la crítica de las lógicas de la representación y la diferencia que se articulan en torno a extremos binarios, opuestos y polarizados –bueno/malo, civilizado/primitivo, feo/excesivamente atractivo, repelente porque es diferente/apremiante porque es extraño y exótico– (1996: 229). Siguiendo estas reflexiones, podemos sostener que el paradigma dominante de la representación de la diferencia produce dispositivos que fijan y revitalizan la condición subalterna de personas que han sido reducidas a rasgos esencialistas

mediante una estrategia representacional: la “naturalización”, que como dice Hall ha sido diseñada mediante un conjunto de prácticas representacionales para fijar la “diferencia” y así asegurarla para siempre, de manera que el estereotipo es una práctica significativa de la representación que tiene efectos esencializantes, reduccionistas y naturalizantes (1996: 257)

En el caso del arte, la representación de la diferencia opera bajo la forma de la representación de cuestiones sociales, denominadas por George Yúdice como un nuevo género de exposiciones: el arte colaborativo, ² extendido ampliamente en los Estados Unidos, utilizado como una estrategia que involucra a la comunidad ³ con artistas y curadores que aparecen como “catalizadores” entre el arte y la comunidad mediante constructos como ciudadanía, democratización y empoderamiento de estos sectores en el espacio público. Yúdice explica que estas prácticas son estrategias neoliberales que desplazan las funciones del Estado Nacional hacia los ciudadanos, al tiempo que nutren recursos para los proyectos artísticos basados en cuestiones sociales y comunitarias:

Cuando el neoliberalismo echó raíces y la responsabilidad por la asistencia social de la población se desplazó progresivamente hacia la “sociedad civil” (como en “Los mil puntos de luz” de Bush), el sector encargado de administrar las artes vio la oportunidad de recurrir a éstas, afirmando que podían resolver los problemas de Estados Unidos: incrementar la educación, atemperar la lucha racial, ayudar a revertir la devastación urbana mediante el turismo cultural, crear trabajos, reducir la delincuencia, etcétera (G. Yúdice: 349)

Siguiendo estos lineamientos, podríamos sostener que las prácticas artísticas circunscritas a lo colaborativo implican una forma de explotación de la marginalidad alrededor del encargo de la “creación de nuevas obras”. Estos proyectos son parte de la nueva producción cultural que se consume en los mercados globales que en clave artística constituyen museos y bienales, como la Bienal del Museo de Whitney en Nueva York.

Son en estos espacios en los que las cuestiones sociales transformadas en “arte” configuran la participación de las culturas locales, así como las tendencias artísticas internacionales que constituyen los dos polos de la nueva división internacional del trabajo cultural. (G. Yúdice: 340). En esta nueva organización de trabajo la ganancia obtenida por las comunidades que participan en estos procesos movilizadores de estrategias postiluministas y postilustradas, a la antigua usanza de las misiones civilizatorias, es nula. Frente a estas relaciones jerárquicas de explotación cultural Yúdice explica que:

Los dos tipos de servicios que hoy gobiernan el mundo del arte “alternativo” se articulan en torno a aquellos brindados por el artista con su capital intelectual altamente desarrollado y los brindados por las “comunidades”, cuyo capital cultural, estimado según medidas de marginalidad, produce para el arte un valor agregado casi sin remuneración alguna (G. Yúdice: 354)

La marginalidad para el arte colaborativo podría ser entendida como la mano de obra sobrante que tiende a conformar, como lo dice Aníbal Quijano, un “polo marginal” en la economía, cuyas ocupaciones son aparentemente recursos residuales de producción pero que en realidad tienen un alto valor para la “creación artística” que se articula en torno a relaciones sociales de representación, poder, saber y conocimiento, las mismas que impactan y predeterminan la economía cultural. En otras palabras, mientras que la comunidad o los trabajadores “marginalizados” que producen bienes y servicios al colaborar con la “creación

artística” no perciben “salario” o “ganancia” de ningún tipo, el valor del capital monetario y simbólico de quienes catalizan - artistas y curadores- se acrecienta, determinando así las pautas de una economía política del arte y la cultura global que ocupa buena parte de la lógica del arte contemporáneo.

No obstante, la representación de la marginalidad tiene efectos esencializantes, reduccionistas y naturalizantes que fijan de manera jerárquica la diferencia entre las comunidades que participan y los catalizadores y consumidores de Arte. ⁴ Bajo el horizonte del arte público colaborativo, los proyectos artísticos activistas centrados en la comunidad parecieran corresponder a una historia local, pero sus formas de operar se diseminan en consonancia con un diseño global imperante en gran parte de la escena del arte contemporáneo; en los circuitos artísticos de Quito y Bogotá esta lógica cada vez más va constituyéndose en una estrategia de autoridad “estética”. El caso de la artística colombiana Carolina Caycedo, ⁵ me parece uno de los ejemplos más significativos de resemantización de las políticas representacionales de la diferencia que se generan desde el campo del arte y con la población marginalizada, cuyos resultados finales, como ya lo he explicado anteriormente, son expresión de la lógica global de la economía política del arte y la cultura.

Carolina Caycedo perteneció a Cambalache, colectivo de artistas que llevaba a cabo el proyecto Museo de la Calle, cuyo instrumento era un automóvil llamado Veloz y desde el cual recogían e intercambiaban objetos, imitando los carros de recicladores y cartoneros que circulan en la ciudad de Bogotá. Cambalache operaba bajo la ficción de crear temas como si se tratase de una franca confiscación, citación, selección, acumulación y repetición de imágenes ya existentes (D. Crimp, 1993). Posteriormente, Caycedo continuó realizando proyectos enmarcados dentro de la lógica del Museo de la Calle, desplazándose de la imagen al sonido con el proyecto Sonidos de una Ciudad, el cual fue auspiciado por la 50 Bienal de Venecia (2003) y seleccionado por el curador, crítico y poeta argentino Carlos Basualdo. El proyecto fue presentado en la muestra Estructuras de la Supervivencia (The Structure of Survival) de dicha bienal, cuyo mandato curatorial era el de reunir piezas “artísticas” trabajadas en torno a temas de la crisis política, social y económica de los países en desarrollo.

En el Seminario Internacional Arte, Memoria y Ciudad, ⁶ Caycedo explica el desplazamiento que hizo de la imagen al sonido de la siguiente manera:

Las imágenes son muy amarillista en su tratamiento de la violencia, y prefiero quedarme con el sonido del espacio abierto, con los sonidos de la ciudad. El sonido es una herramienta de investigación y su posibilidad de grabarlo en un CD le da la oportunidad de convertirse en un documento histórico que atrapa un momento de la realidad periférica. (2003)

Sonidos de una ciudad era un proyecto investigativo sonoro de las periferias de Bogotá, cuyo resultado fue la producción de 500 discos compactos que reunían una composición de paisajes sonoros de los lugares recorridos, diálogos y música. Para este proyecto la artista contó con la colaboración de otros jóvenes, a quienes ella llama “sus parches hip hoppers”. Estos jóvenes pertenecen a barrios de localidades marginalizadas como Los Laches en Santa Fe; Potosí en Ciudad Bolívar; El Progreso y San Mateo en el municipio de Soacha. ⁷ Según la propia Caycedo:

En el 2002 me comisionaron un proyecto para la Bienal de Venecia 2003, que hablara de la recursividad que existe en el tercer mundo para solucionar escasez, o falta de infraestructura gubernamental. En vez de trabajar con la imagen cliché de la pobreza, decidí hacer un archivo sonoro de entrevistas, paisajes sonoros y música producida en las invasiones de Bogotá, Los Laches, Ciudad Bolívar y Soacha. El resultado un Cd doble *Shanty Sounds- sonidos de una ciudad*, que contiene entrevistas a habitantes de los barrios, hablando de su realidad social, paisajes sonoros de los barrios y la música rap de dos grupos, Makube y Perpetuo (2006)

Una de las fases preliminares del proyecto fue el lanzamiento de este trabajo sonoro con la participación de algunos B Boys (*Break Dance*) y DJ en la sala de exposiciones de la Alianza Colombo-Francesa sede Chicó en Bogotá. Posteriormente, en la 50 Bienal de Venecia, Caycedo presentó el proyecto mediante instalaciones sonoras e imágenes referentes a los barrios recorridos, los cuales ella calificó como “bonitos” (C. Caycedo, 2003). A raíz de estos comentarios en los cuales la artista se refería a los barrios pobres de Bogotá y en los que ella obtuvo material sonoro para la 50 Bienal de Venecia, surgieron una serie de críticas en torno a su trabajo, sobre todo en *esferapública*, una plataforma en Internet concebida como un espacio para la discusión de temas referentes al circuito artístico colombiano. Algunos escritos ilustran sobre los conflictos aquí propuestos:

Cada vez que un artista colombiano dirige su mirada al atractivo campo del Arte Social, terminamos leyendo en sus labios las sílabas “POR-NO-MI-SE-RIA.” Siempre que hay un sentimiento noble a modo de eslogan promocional en una obra artística vemos claramente la forma en que los bolsillos de su creador se inflan. Cada vez que se retrata la marginalidad y se acude a la realidad del Otro, se termina construyendo un espectáculo paupérrimo de exotización, arribismo cultural y marginación [...] Pregunten a Carolina Caicedo por las invitaciones a eventos internacionales que obtuvo montada a hombros de rapero. Pregunten. (2006)

Y este otro:

El público de Pornomiseria no está muy definido. Parece ser la gente del mundo del arte en primer lugar, gente que en todo caso posiblemente no esté presente [...] Carolina Caicedo, curadores europeos de “arte exótico”, etc. (Luis C. Sotelo, 2006)

Si bien es cierto que la pretensión de Caycedo al suplantar las imágenes por el sonido como una herramienta de investigación fue la salida preliminar que ella encontró para no tratar la violencia en términos amarillistas, su forma de operar ha generado procesos de poder y de representación, al tiempo que ha vuelto hegemónico el medio de creación –en este caso el sonido–, en tanto que ha sido confiscado como objeto museológico y galerístico. Dicho de otro modo, en la excusa de que el sonido es un material aún no explorado, subyace el constructo de que todo puede ser dicho mediante el arte, bajo la indulgencia del postmodernismo “todo vale” (D. Crimp, 1993). Es así como se movilizan los dispositivos institucionales y estrategias discursivas dadas a conocer al mundo artístico a través de las instituciones de saber y poder: museos, bienales, academia, galerías. Lo cual consiste en convertir en “puro objeto de arte” la marginalidad y la pobreza, utilizando el medio que sea –en este caso el sonido– a través de la intervención del artista que se legitima según políticas de verdad establecidas y el análisis pormenorizado que pueda hacer –al parecer todo lo anterior ocupa parte de la escena artística contemporánea. **8**

El caso de Carolina Caycedo ejemplifica estas construcciones artísticas naturalizadas, aceptadas e indiscutidas: invitar a “sus

parches” a que colaboren, recoger los sonidos de las localidades urbanas periféricas a modo de paisaje sonoro, y finalmente, llevar la documentación de todo ello como “obra” a la 50 Bienal de Venecia. Sin lugar a dudas, la secuencia de estas formulaciones que parecen inocentes convierten al sonido en un escenario en donde aparentemente no hay conflicto en la obra. Caycedo ha sido reconocida en Europa como una niña genio, como la voz de una “estética” autorizada de la marginalidad.

El cineasta Rocha Glauber en la *Estética del Hambre* al referirse sobre la situación de las artes en Brasil frente al mundo, sostiene que los exotismos formales que vulgarizan problemas sociales han conseguido comunicarse en términos cuantitativos provocando una serie de equívocos que no terminan en los límites del Arte, sino que contaminan sobre todo el terreno general de lo político. Prácticas que narran, describen, discursan, analizan y excitan los temas del hambre, y el hambre para los europeos es un extraño surrealismo tropical (R. Glauber, 1987: 5)

A la luz de estas consideraciones, la práctica desde la cual opera Caycedo se sitúa en un modelo representacional que se legitima a través del gesto artístico, de políticas de verdad que establece la autoridad “estética” y con base en la coartada de que todo puede hacerse en nombre del arte. Así, la propia práctica queda libre de todo, mientras que el discurso que ésta genera se vuelve universal y abstracto. Ya lo dice Edward Said en *Orientalismo*: había que registrar todo lo que era visible (o invisible); hacer generalizaciones de cada detalle observable y de cada generalización una ley inmutable sobre la naturaleza, el temperamento, la mentalidad, las costumbres (E. Said, 2004:126)

Caycedo despolitiza la práctica artística, cree que su operación es inocente, pretende llamar la atención sobre la marginalidad, pero lo que hace es marginalizar aún más. La artista se arroga el poder de representar a los subalternos cuando está lejos de ser una de ellos, más sin embargo en el circuito de los consumidores especializados del capitalismo global aparece como un significativo político de la marginalidad dentro del texto social. Este tipo de desplazamiento, sugiere Spivak, es un cambio funcional que dentro del sistema de signos se convierte en un hecho violento (G. Spivak: 248)

Sonia Álvarez Leguizamón en la compilación *Entre trabajo y producción de la pobreza en América Latina y el Caribe* (ALC), sostiene que la pobreza es un fenómeno complejo en el que interactúan diferentes procesos económicos, sociales, políticos, culturales y étnicos, algunos de más larga data y otros más coyunturales. Si bien es cierto que los factores económicos en el capitalismo son fundamentales para entender la pobreza, junto a estos procesos existen otros que no son de tipo material y que también producen y reproducen la pobreza. Según Álvarez Leguizamón, a quién citare exhaustivamente:

Los sistemas discursivos; las representaciones sociales; ciertas cosmovisiones del mundo que naturalizan las relaciones sociales económicas y culturales en las que se basa la pobreza, operando como reproductores de las causas que las producen y de un cierto tipo y rango de desigualdad que las sociedades, en un momento histórico dado, aceptan como “normal”. Sabemos que no existen diferencias naturales entre los seres humanos. Sin embargo, estas operaciones, prácticas y sistemas perceptivos generan diferencias sociales (distinciones) que son percibidas como “normales”, asignando atributos a las personas dentro de ciertos esquemas de jerarquías sociales. Se van desarrollando ideas, concepciones, que asignan valores negativos y positivos a esas distinciones, pretendiendo justificar, de una manera arbitraria, la existencia de la superioridad e inferioridad social. Estas justificaciones se pueden

basar en distintas formas de discriminación (social, religiosa, nacional, política, sexual, de linaje y parentesco). Las que se fundan en atributos biológicos se traducen en criterios racistas (por ejemplo color de la piel o de los ojos, estatura, etc.), y las que se basan en concepciones culturales de superioridad son factores de discriminación étnico-cultural. En América Latina estas dos últimas formas de discriminación social son las que han predominado desde el momento de la acción colonizadora sobre las poblaciones nativas y mestizas y sobre toda cultura y grupo étnico no occidental. Al principio justificadas bajo el discurso colonizador/civilizador, luego con el advenimiento de la república con el discurso modernizador/civilizador, y a mediados del siglo XX con el discurso del desarrollo/subdesarrollo. Estos grupos son todavía considerados inferiores, si se quiere menos humanos o menos normales, dado que se piensa que pertenecen a una jerarquía social inferior. En la interacción social sufren distintos tipos de desacreditación. Cuando a partir de una acción concreta se hace sentir al otro que es inferior, se produce un proceso de estigmatización. (S. Álvarez. Leguizamón, 2005: 23)

A la luz de estas reflexiones, considero que estos son los procesos de estigmatización de la pobreza en las que prácticas como las de Carolina Caycedo caen de manera recurrente, lo cual también se evidencia en las argumentaciones que la artista enuncia bajo el signo de “resistencia cultural”:

Mi práctica es una suerte de estrategia no sólo de sobrevivencia o subsistencia, si no también de resistencia y análisis personal. Mi práctica no sólo refleja o se relaciona con cierta situación o comunidad, mas bien se integra y se convierte en parte de su cotidianidad, generando espacios de integración que no afectan procesos locales originados desde dentro de la colectividad. Con un micrófono abierto para que la gente lo usara como quisiera, creemos que el sonido tiene potencial político y subversivo. (C. Caycedo, 2006)

No obstante, cuando Caycedo afirma que los barrios bogotanos que recorrió son como “bolsas que se van adaptando a lo largo del tiempo”, crea una dicotomía básica desde la que sitúa la pobreza como una naturaleza dada dentro de esquemas de jerarquías sociales, y a través de la cual ella emerge como la voz autorizada de una estética reconocible. Así, genera un discurso sobre la otredad que tiene un lugar privilegiado dentro del mercado del mundo global de la producción de sistemas simbólicos, y al tiempo funciona como potencia de la reproducción de la pobreza. El conjunto de estas operaciones bien pueden situarse como parte del proyecto de colonización y de internacionalización de la economía capitalista, tal y como lo sostiene Von der Walden cuando se refiere al realismo mágico:

Para las élites de los países incorporados al sistema, las formas simbólicas traen consigo una marca de prestigio y son, por así decirlo, inevitables. (...) Más allá del lugar de prestigio que ha adquirido lo marginal, minoritario y excéntrico en el primer mundo, cabe preguntarse si el realismo mágico, como quiera que se entienda, no se presta para construcciones de la otredad que son parte de ese mismo proyecto que sostiene la lógica del capitalismo en cualquiera de sus fases; construcciones de la otredad que sean incorporables sin mayores conflictos. (V. Walde, 1998)

En los horizontes que configuran las lógicas del capitalismo del Sistema Mundo Moderno Colonial, la representación del Otro en la confirmación del yo (artista) tiene que ver con la violencia epistémica. Bajo estas formulaciones se alinean ciertas representaciones artísticas que mediante el sonido reproducen la condición discursiva del arte y que en nuestro contexto latinoamericano se instauran como parte de la experiencia colonial; resemantizadas a través de las representaciones culturales y sonoras de sujetos que han sido históricamente subalternizados. ⁹

Notas

¹ Fragmentos del escrito “El mundo maravilloso de las máquinas”, citado por la revista A Contratiempo a cargo de Ana Maria Romano. Ver mas en: Revista A Contratiempo 12, número monográfico: Jacqueline Nova, compositora colombiana, por un futuro con memoria y una memoria con futuro. Ministerio de Cultura y Centro de Documentación Musical, Bogotá, Colombia 2002.

² Yúdice destaca la raíz “labor” señalando que cuando dos o más partes emprenden una tarea o contribuyen a ella, están haciendo un trabajo. La forma de escritura de la palabra es tomada del autor. Agradezco a George Yúdice por enviarme el Capítulo 9 de su texto: El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global, Gedisa, Barcelona, 2002.

³ George Yúdice interpreta el vocablo “comunidad” en el marco de la nueva división de trabajo global. Según el autor, en la mayoría de los casos se utiliza para mencionar a gente de bajo estatuto económico, generalmente racializada y confinada (por la clase, la raza y a veces el género) en barrios carentes de la debida asistencia (ver más en el capítulo anteriormente mencionado).

⁴ Esta misma lógica regimenta y define las disciplinas de las ciencias sociales que abordan cuestiones de representación, poder y conocimiento, como la Historia, la Comunicación, la Literatura, pero también los proyectos y los planes para el desarrollo que ampliamente se siguen sosteniendo de manera continental, a más de cuestiones más específicas como los provenientes de los derechos humanos.

⁵ Carolina Caycedo es egresada de Arte Plásticas de la Universidad de Los Andes, Bogotá. Vive y trabaja fuera de Colombia.

⁶ Organizado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, realizado en la Biblioteca Luis Ángel Arango y en el Archivo Distrital. Bogotá D.C., 10, 11 y 12 noviembre de 2003. Agradezco a Jaime Cerón y Víctor Manuel Rodríguez por el acceso a las relatorías de este seminario.

⁷ La localidad de Ciudad Bolívar, por ejemplo, está ubicada al sur de la ciudad de Bogotá, conformada por 252 barrios en la zona urbana y con 9 veredas en la parte rural, con una población en su mayoría joven. Es una de las localidades que enfrenta los más altos niveles de pobreza dentro del Distrito, superada únicamente por las localidades de Usme y Santa Fe, con una participación del 26,3% dentro del total de desplazados que llegan al Distrito Capital.

⁸ De manera similar a Judith Butler, cuando a cuestiones de género se refiere, podríamos argumentar que las prácticas artísticas acceden a su identidad mediante una matriz textual históricamente localizada que las precede, la misma que puede ser comprendida como la materialización de la ficción que hace la historia del arte de la genealogía de vanguardia (2003:150).

⁹ Considero que este es uno de los casos típicos a los que se refiere George Yúdice, citado por Víctor Manuel Rodríguez en su ensayo “El retorno de lo local: topografías glocales y representaciones artísticas en América Latina” (en: Revista Asterisco 7, 2004). Yúdice ha adelantado una reflexión importante sobre la política de la representación artística y la relación entre las prácticas artísticas y la localidad, como éstas son expresión de una economía política del arte y la cultura cuya plusvalía cultural usualmente se acumula únicamente “en las arcas” del artista y la institución Arte.

Mayra Estévez Trujillo es Magíster en Estudios Culturales de la UASB - Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Videoasta, artista sonora y poeta. Cofundadora de RAEI (Radio Artística Experimental Latinoamericana) actual Centro Experimental Oído Salvaje, plataforma de reflexión, creación y discusión en torno al sonido. Vive y trabaja en Bogotá.



THIS
MIR
YOU A
WRIT
SENT

IS A
ROR
ARE A
TEN
ENCE





NAAS NARRA

A. BERNA

CUARENTA Y DOS

SIJA ANJA

AL - 2007

From: "Goodman, Joshua" <JDGoodman@ap.org>
Date: June 15, 2006 1:16:45 PM GMT-05:00
To: "milena bonilla" <milenabonilla@ubicua.org>
Subject: RE: no entiendo

Yo dije lo mismo a mis editores. No se que pasa. La decision final no esta tomada pero yo supongo que van a aceptar publicarlos eventualmente. Te lo comente con total reserva porque me parecia interesante y de alguna manera ratifica los motivos de su trabajo.

Josh

From: milena bonilla <milenabonilla@ubicua.org>
Date: June 15, 2006 1:24:09 PM GMT-05:00
To: "Goodman, Joshua" <JDGoodman@ap.org>
Subject: no entiendo

Hola Joshua, ¿que queee?
Tengo entendido que el hecho de que la prensa publique información no los involucra directa o ideológicamente en los hechos o factores narrados, lo cual, si es cierto, liberaría a la A.P. de cualquier responsabilidad jurídica al haber publicado unas fotos de una obra de arte que supuestamente tiene derecho a decir lo que le parezca. ¿no?
¿que pasa con la libertad de prensa?
un saludo
Milena

On Jun 15, 2006, at 10:05 AM, Goodman, Joshua wrote:

Gracias Milena. Te vas a ofender mucho--yo tambien--pero el AP esta teniendo problemas en publicar las fotos de tu obra porque estan preocupado que puede difamar a la imagen de Coca Cola y exponerlos a unos juicios.....Vamos a ver que pasa...

-----Original Message-----

From: milena bonilla [mailto:milenabonilla@ubicua.org]
Sent: Wednesday, June 14, 2006 12:38 PM
To: Goodman, Joshua
Subject: maíz y chicha

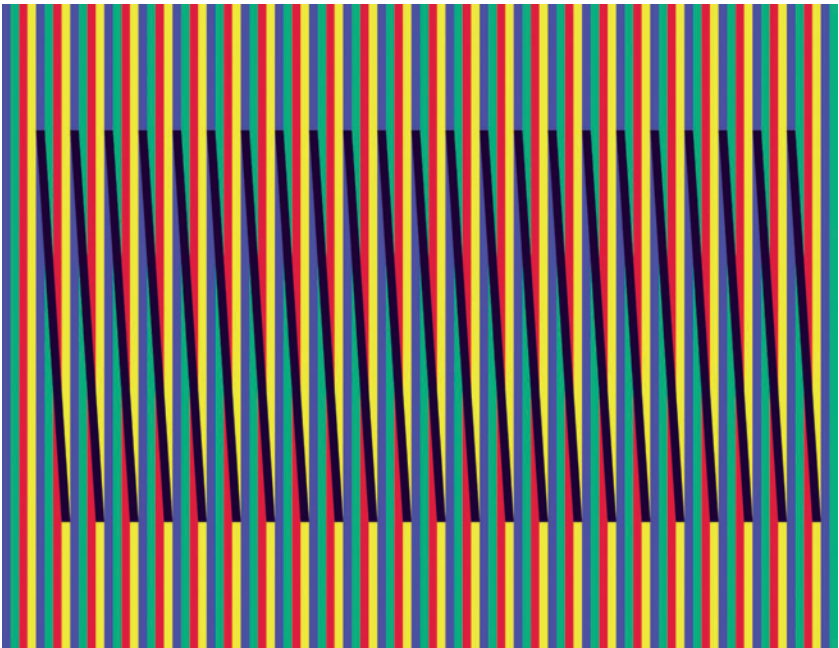
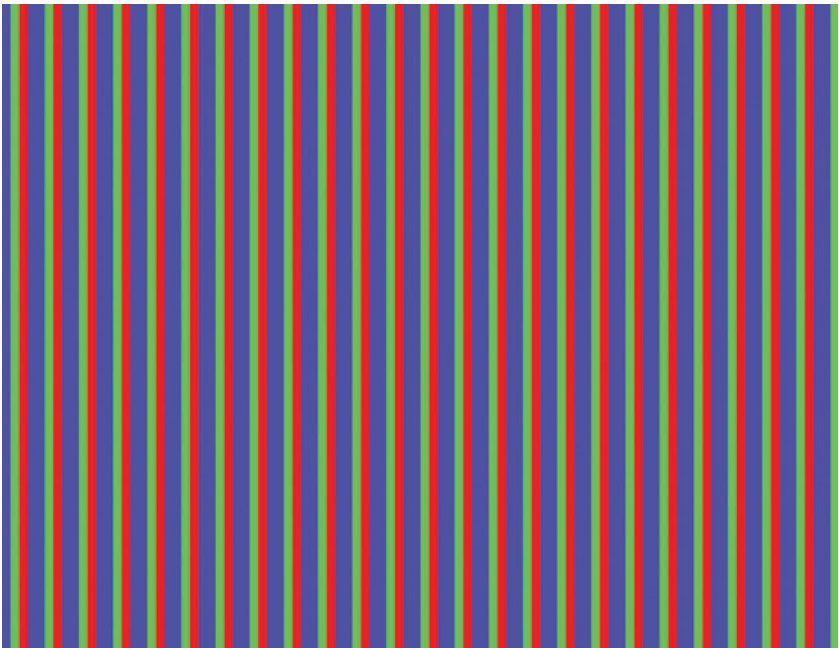
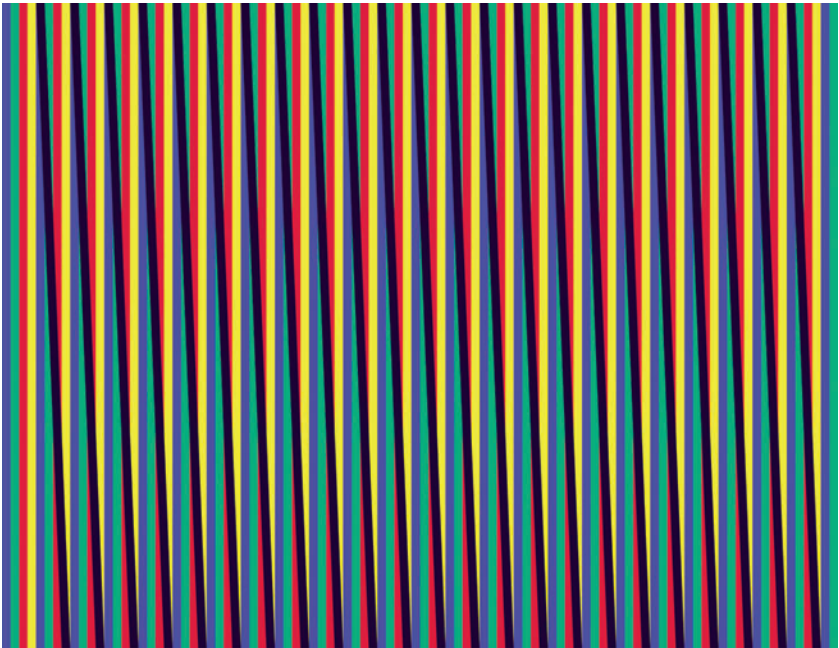
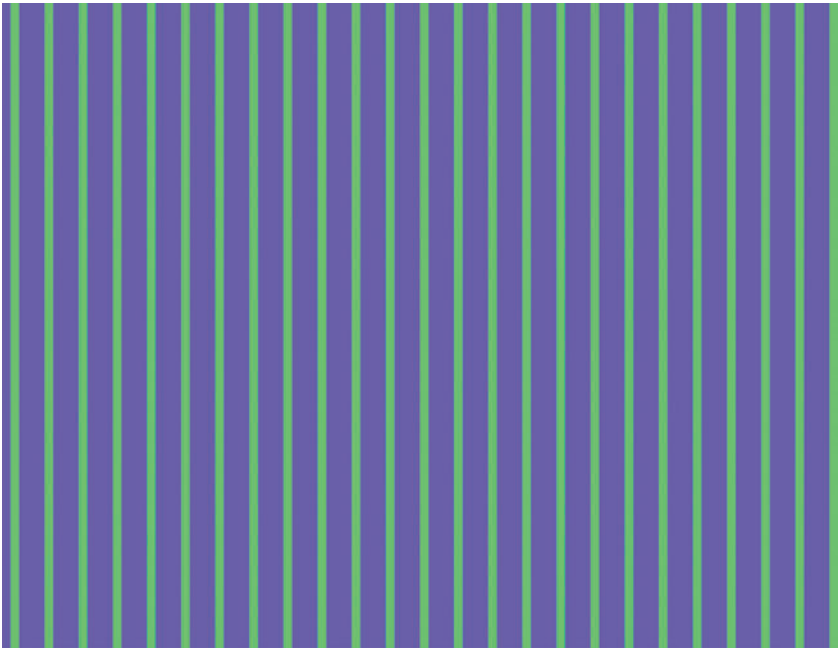
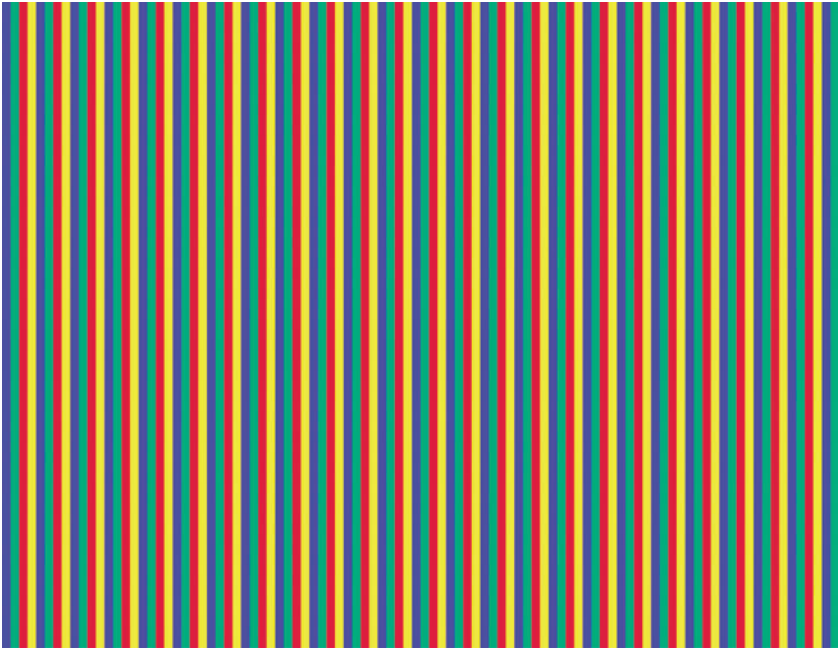
Hola, te mando un link con alguna informacion de la colonia y la república del uso y prohibición de la Chicha de Maiz, tal como te dije.
saludo
Milena

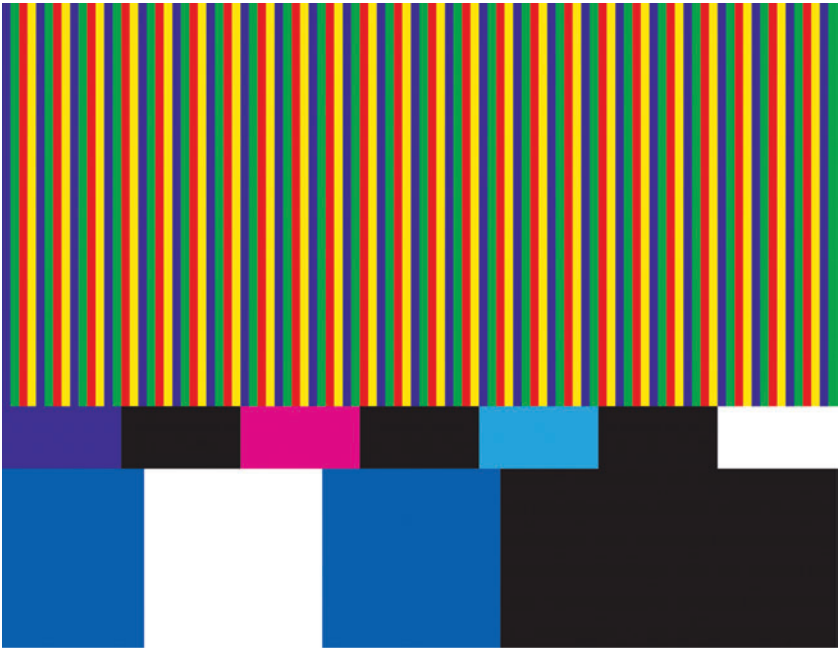
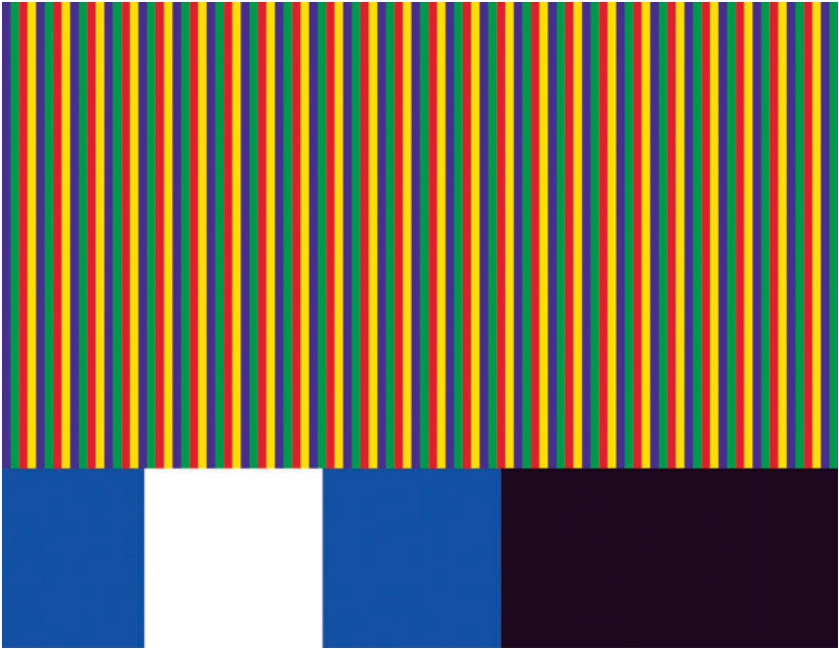
<http://www.historiacocina.com/historia/cerveza/chicha3.html>
<http://www.historiacocina.com/historia/cerveza/chicha2.html>

The information contained in this communication is intended for the use of the designated recipients named above. If the reader of this communication is not the intended recipient, you are hereby notified that you have received this communication in error, and that any review, dissemination, distribution or copying of this communication is strictly prohibited. If you have received this communication in error, please notify The Associated Press immediately by telephone at +1-212-621-1898 and delete this email. Thank you.

CUARENTA Y CUATRO







DAVID PALACIOS

Comencemos con una suerte de genealogía de su carrera profesional desde los años setenta hasta hoy. ¿Por qué escogió la fotografía como una forma de cuestionar el discurso modernista y de abrir el camino hacia el postmodernismo? ¿Cuáles fueron sus referentes teóricos en ese momento?

Al organizar la exposición Pictures (Imágenes) para Artists Space en 1977, comencé a notar la importancia que había tomado la fotografía en el trabajo de algunos artistas jóvenes. Aunque el trabajo de Cindy Sherman no estuvo en esa exposición, ya había visto sus primeros trabajos, el de narrativa-foto-performance que hizo justo antes de comenzar la serie Untitled Film Stills. La exposición en sí misma tenía solo algunos trabajos fotográficos de Jack Goldstein y Troy Brauntuch. Justo después, Sherrie Levine, que estuvo también en la exposición Pictures, comenzó a realizar apropiaciones de la fotografía.

En el verano de 1977, en el momento en que terminaba la exposición, empecé a trabajar como editor en jefe en October, que ya había publicado su número 4. Los editores, Rosalind Krauss y Annette Michelson, habían renunciado el año anterior a Artforum para comenzar su propia revista. Dos de las muchas razones de su descontento con la nueva dirección de Artforum, a cargo de Juan Coplans y Max Kosloff, estaban basadas en la hostilidad de estos últimos hacia la teoría continental y en su interés en la fotografía artística –y no, debo hacer énfasis, en el uso de la fotografía por artistas como aquellos que vi mientras organizaba la exhibición Pictures, ni del uso de la fotografía por parte de artistas minimalistas y conceptuales como Ed Ruscha, Dan Graham, Robert Smithson, Bernd e Hilla Becher, Mary Kelly, y Martha Rosler por ejemplo–, sino en una forma conservadora de entender la fotografía como arte, que era el enfoque que orientaba en aquel momento a instituciones como el Museo de Arte Moderno bajo la dirección de John Szarkowski.

Al comenzar mi trabajo en October, decidimos que el número 5 fuera una edición especial sobre fotografía. Craig Owens escribió su ensayo "Photography en abime" (Fotografía en abime), yo escribí "Positive/Negative: A Note on Degas' Photographs" (Positivo/Negativo: Una nota sobre las fotografías de Degas), Rosalind Krauss escribió sobre Nadar, Hollis Frampton sobre Edward Weston, y había también ensayos de Jean Claire, Hubert Damish, y Thierry de Duve. Todos estábamos interesados en usar la teoría postestructuralista para hablar de fotografía; de hecho, los ensayos de Rosalind, Craig y los míos, hacían referencias directas al trabajo de Jacques Derrida. En October nos interesamos en la fotografía al mismo tiempo que otros. Para

ese momento el mercado de la fotografía se estaba ampliando rápidamente, pero también éramos escépticos de esta nueva valoración del medio, especialmente porque esta valoración se llevaba a cabo a partir de los dictados usuales del modernismo. Nuestro escepticismo se expresó mediante el interés en la teoría, en Derrida, como ya dije, pero también en Barthes y en Benjamin.

Pero nuestro escepticismo también se expresó a través de nuestra atención a diversos tipos de prácticas fotográficas, prácticas que también percibimos como escépticas, prácticas que como mencioné anteriormente, eran el tipo de prácticas conceptuales que más tarde llamaríamos prácticas posmodernas. Reescribí la introducción al catálogo de la exposición Pictures para la publicación en October en 1978. En esta versión incluí los nuevos trabajos fotográficos de Cindy Sherman y de Sherrie Levine. Este fue el principio de mi vínculo entre fotografía y posmodernismo. En este ensayo, por primera vez, utilicé el término "postmodernismo". Cuando, en años posteriores, escribí "The Photographic Activity of Postmodernism" (La actividad fotográfica del posmodernismo), desarrollé mis ideas sobre las nuevas prácticas fotográficas a través de una lectura cuidadosa de los ensayos de Walter Benjamin, "Short History" (Breve historia de la fotografía) y "The Work of Art" (La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica).

2. ¿Cuál era su concepto del posmodernismo como editor y escritor de October? ¿Podría hacer una distinción entre su opinión y la de Craig Owens, Rosalind Krauss y Hal Foster?

Mis inquietudes emergieron en torno al nexo que existía entre el nuevo mercado que apuntaba a una institucionalización de la fotografía y las nuevas prácticas artísticas que usaban la fotografía precisamente como una forma de discutir la ideología de la originalidad y de la especificidad del medio, ideología de la cual dependía este nuevo mercado y la institucionalización de la fotografía. Así, en el ensayo que escribí en 1980, "On the Museum's Ruins" (En las ruinas del museo), en el cual intenté por primera vez dar respuestas a las preguntas que me preocuparían durante gran parte de esa década, abordé las relaciones entre la fotografía, el museo, y las prácticas posmodernistas del arte –tal y como se nos presentaban en la obra de Rauschenberg de los primeros años de la década de los sesenta–. Desde el principio, por lo tanto, mi noción del posmodernismo, que lo veía aparecer en los años sesenta, comprendía un análisis de la institución arte, un análisis que hemos convenido en denominar la crítica a lo institucional o crítica institucional. Rosalind, Craig,

y yo trabajamos cercanamente entre 1980 y 1981, hasta que Craig y Rosalind tuvieron discrepancias y Craig se convirtió en editor de *Art in America*. Si intentara distinguir nuestros trabajos, diría que el de Rosalind y el de Craig eran más centrados en la teoría. Como puede verse en sus ensayos sobre posmodernismo y alegoría, Craig estaba particularmente atraído por la teoría literaria postestructuralista, como la de Paul de Man. Rosalind estaba, como lo está ahora, más comprometida con temas relativos al medio. En comparación con ellos dos, siempre tuve que luchar con la teoría. Quizá porque había escrito antes sobre artistas como Joan Jonas y Daniel Buren, estaba más interesado en discutir la importancia que se daba al medio y en desarrollar la crítica hacia la institución arte. Comencé mi carrera como curador asistente en el Museo Guggenheim y estando allí se retiró la pieza de Daniel Buren de la *Sixth Guggenheim International Exhibition* (Sexta Exhibición Internacional Guggenheim) en 1971, así que tenía una idea mucho más clara del funcionamiento interno de las instituciones del mundo del arte.

En cuanto a Hal Foster, él era una figura totalmente secundaria (quizá lo demuestre el hecho de que uno de sus primeros ensayos publicados se llamó “Re: Post”, el cual era simplemente una presentación del trabajo de Rosalind, de Craig y del mío). Hal era totalmente dependiente de Craig. Su reputación se basa en la colección de ensayos *The Anti-Aesthetic*, que fue ampliamente distribuida y leída. Hal tenía las conexiones para publicar el libro –su compañero de colegio Thatcher Bailey era el dueño de Bay Press– pero las ideas que dieron lugar al libro, el concepto de hacer un libro acerca del posmodernismo, y la iniciativa de qué autores y ensayos debían incluirse, fueron de Craig. De hecho, recuerdo mi molestia en razón a que el ensayo de Craig fuera el único ensayo escrito expresamente para el libro, lo que le permitió desarrollar su crítica acerca de cómo las elaboraciones sobre el postmodernismo que formaban parte del libro excluían el feminismo. Ahora creo que su crítica fue del todo acertada y esencial. Efectivamente pensaba así en ese momento, si no, no habría estado tan molesto.

3. ¿Puede explicar por qué en los ochenta las piezas claves de su batalla contra el modernismo y contra algunos de sus apologistas (como Hilton Kramer) eran los conceptos de arqueología, fotografía, y tecnología, en vez de los de historia, pintura y aura?

Una respuesta simple es que, como digo en la introducción a mi libro *On the Museum's Ruins*, los dos escritores en los que se basó mi trabajo de los primeros años ochenta, fueron ante todo Benjamin y Foucault. *Les Mots et les Choses* (Las palabras y las cosas) tuvo un enorme impacto en mí. Más adelante, *The History of Sexuality* (La historia de la sexualidad) tuvo un impacto incluso más fuerte. Foucault y Benjamin eran especialmente útiles para cuestionar el universalismo y el idealismo de la teoría modernista del arte. Pero no me oponía al modernismo como tal. Diría que de muchas maneras aún soy un modernista entusiasta. Mis sensibilidades estéticas fueron formadas por el alto modernismo. Estoy seguro de que todos mis trabajos tienen rastros de esa formación. Si soy algo, soy cada vez más un modernista entusiasta, pero con una idea de lo que eso debe significar para el momento actual, un momento que todavía sin vacilar llamo posmoderno. Con esto quiero decir que es un momento en el

cual uno no puede pretender un modernismo inocente, es decir un modernismo que ignore la crítica hecha al modernismo por la teoría postestructuralista, por el feminismo y la teoría queer. Esto es lo que a menudo me enfurece de muchos de los trabajos recientes de los críticos de *October* –por toda su participación anterior en la crítica de las nociones modernistas tales como la autonomía y la especificidad del medio, críticas que ellos ahora parecen querer olvidar– precisamente, creo, porque esas críticas posmodernistas no se pueden separar de los discursos de la teoría de la diferencia, la feminista, la poscolonial, y la queer, ya que son críticas y discursos fuertemente vinculados entre sí.

Durante los años ochenta, “en medio de la batalla”, la situación era diferente. La visión conservadora del arte modernista estaba alineada tanto con las políticas reaccionarias de los regímenes de Reagan, Thatcher, Kohl, como con la crítica de Hilton Kramer en Estados Unidos y con la estética reaccionaria del retorno a la pintura de los curadores –críticos como Rudi Fuchs en Alemania.

4. ¿Entre Foucault, Barthes y Benjamin, cuál reconoce usted como el más relevante para sus trabajos de esa época?

Creo que ya he contestado esta pregunta. Pero quisiera agregar que Barthes ha estado siempre cerca de mi corazón, me conmueve profundamente. Es un escritor maravilloso. Alguna vez escribí un ensayo, no muy conocido, que era tanto sobre la muerte de Barthes, como inspirado en sus últimos escritos: *Barthes by Barthes* (Barthes por Barthes) y *A Lover's Discourse* (Fragmentos de un discurso amoroso). Mi ensayo es acerca de la película de Rainer Werner Fassbinder *In a Year of Thirteen Moons* (En un año de trece lunas) y fue escrito para una edición especial de *October* que edité sobre Fassbinder, y que, enteramente por casualidad, coincidió con la muerte de Fassbinder. Fassbinder y Barthes –una pareja rara– significaron tanto para mí en los años setenta, como todavía significan hoy. ¿Hay un cineasta más grande que Fassbinder? En mi opinión, solamente Pasolini.

5. Es bien sabido que su ensayo “Pictures” era de los más citados en los comienzos del posmodernismo. ¿Cree que la gente ha entendido su verdadero significado? ¿Cuál es su opinión de él en la actualidad? ¿Cree que todavía es relevante?

El curso posterior de la exposición *Pictures*, y la versión del ensayo “*Pictures*” publicado en *October* continúan asombrándome. Hace tan solo algunas semanas, el crítico Robert Smith del *New York Times* se refirió a la exposición y al ensayo como “pioneros”, al comentar sobre una exposición acerca del montaje en fotografía contemporánea. La exposición en sí misma fue “recreada” por un joven curador del *Artists Space* hace unos años. La edición especial del aniversario de *Artforum* consagrada a los años ochenta le prestó mucha atención. El historiador del arte Howard Singerman ha escrito recientemente en una enciclopedia sobre el arte de los años ochenta una sección dedicada a los efectos que tuvo la exposición. Incluso los críticos de *October*, en su nuevo libro sobre el arte del siglo XX, consagran el capítulo de 1977 a esta exposición (el libro se estructura por capítulos dedicados a cada año). Usted misma, Anna, ha publicado una traducción en español del ensayo en su libro *Los Manifiestos del Arte Posmoderno: Textos de Exposiciones 1980-*

1995. Digo todo esto no tanto por orgullo, sino más bien, como he dicho antes, por asombro. Pictures fue una pequeña exposición del trabajo de cinco jóvenes artistas desconocidos, montada en una galería alternativa. Lejos de ser un manifiesto, el ensayo del catálogo refleja simplemente mi esfuerzo por darle algún sentido a estos trabajos poco familiares. Pero de algún modo hizo historia. Una vez más, deseo enfatizar mi modestia frente a este fenómeno. Y quiero enfatizar el algún modo. Mirar este proceso, ver Pictures convertirse en historia, ha sido para mí un fenómeno misterioso y humilde. Porque organicé esta exposición, se me ve como si hubiera escrito una porción de la historia del arte, pero sé que el rol que he jugado en todo esto es realmente pequeño. La historia es por completo producto de fuerzas que son demasiado complejas e impredecibles para que cualquiera de nosotros pueda determinarla. Agregaré que la naturaleza humilde de esta experiencia me fue útil: abandonar la fantasía de que pueda ejercer alguna clase de control sobre la escritura de la historia. Esto no quiere decir que no continuaré oponiéndome a la historia que se escribe en nombre de los vencedores, pero será una meta que asumiré de manera modesta.

6. Percibo en su trabajo una trayectoria que pasa muy rápidamente por el lenguaje en sí mismo (textualidad) hacia el espacio público y hacia la dimensión pública de la escultura. ¿Cómo puede definir esta ruta?

No reconozco nada de lo que he hecho como algo vinculado con la textualidad, con el "lenguaje en sí mismo". Y por supuesto el trabajo de la teoría postestructuralista "deconstruye" por completo cualquier idea que sostenga que el lenguaje es privado. El lenguaje es paradigmáticamente público y social. Si no, no es lenguaje. Sospecho de cualquier división entre privado y público. Parte de mi discusión sobre los trabajos de Richard Serra en el espacio público cuestiona precisamente la noción de que el artista estaba transfiriendo sus preocupaciones "privadas" al espacio "público", ya que tal afirmación comporta una representación errada tanto de lo privado como de lo público. Pero desde que escribí el ensayo "Redefining Site Specificity" (Redefiniendo la especificidad del lugar), he aprendido mucho más acerca de cómo cuestionar estas divisiones, primero a través de mi compromiso con el movimiento activista del SIDA, y segundo, a través de mi compromiso con las críticas feministas y democráticas radicales sobre las nociones liberales de esfera pública.

7. Quisiera referirme a otro componente esencial en el cuerpo de su crítica: la representación de la identidad como una fórmula mixta que incluye no sólo aspectos relacionados con el lenguaje, sino también con el saber y el poder. ¿Cómo podría vincular su activismo político en ACT UP con su papel como crítico de arte en October?

Se habla demasiado sobre la diferencia entre mi trabajo en la crítica de arte y el del SIDA. Pero para mí los dos están directamente relacionados. Desde mediados de los años setenta y hasta hoy, he estado interesado en las relaciones complejas entre el arte y la política. Esas relaciones constituyen para mí el núcleo de mi libro *On the Museum's Ruins*. No obstante, es verdad que mi vínculo con ACT UP (la organización activista del SIDA en la que

participé desde 1987 a 1991) era personalmente transformativa. Había ciertamente un nivel muy diferente de urgencia. Mi vida y las vidas de mis amigos estaban en juego de manera más directa. Mis emociones estuvieron íntimamente involucradas. Pero lo que hice –escribiendo, editando, enseñando, dando foros públicos– cambió muy poco esa situación. (Sí, me manifesté en las calles, fui vocero ocasional en la televisión, fui arrestado, pero no creo que esto representara tanta diferencia como algunos quisieran creer). Trabajé en cultura, en representación, algo que siempre hacía. La diferencia real es que el campo de la representación se ensanchó de una cultura con C mayúscula, a una con c minúscula –del arte a la cultura en el sentido más amplio, a los artículos periodísticos, las transmisiones de TV, los discursos científicos, los sistemas de cuidado médico, y así sucesivamente. Pero aún así, la mayor parte de lo que hice fue analizar textos e imágenes.

8. "Mourning and Militancy" (Duelo y Militancia) es como un "manifiesto" en el que usted plantea nuevos conceptos relacionados con el SIDA, el activismo cultural y la producción cultural del género. ¿Podría explicarnos el sentido de este giro de la "identidad gay" a la "teoría queer"?

"Mourning and Militancy" no es, para mí, un manifiesto. Fue escrito en una situación histórica muy específica, en la cual ACT UP comenzó a desmoronarse, a despedazarse desde adentro. Creí que esto estaba pasando porque no reconocíamos suficientemente el peaje que debíamos pagar por las muertes de nuestros amigos y compañeros. Quería entender, y que mis compañeros activistas entendieran, lo que nos estaba pasando y pensé que el poco conocimiento que tenía del psicoanálisis podría ayudarnos. Esto me llevó a un diagnóstico de ciertas formas de auto humillación por hombres gay, como la melancolía, qué a su vez me condujo a la idea de mi libro *Melancholia and Moralism*. (Melancolía y moralismo). Si "Mourning and Militancy", o mi ensayo acerca del SIDA, generalmente se consideran como una contribución a la "teoría queer", es porque comparten una suspicacia cada vez mayor hacia la política de la identidad, tal y como había sido empleada previamente en la teoría política de los movimientos sociales que surgieron en los años sesenta. La "teoría" de la "teoría queer" también debe oírse como la "teoría del postestructuralismo", como partícipe de la crítica que propuso el posestructuralismo a todas las formas estables de identidad. Es queer, porque ve la sexualidad como algo que siempre, en cada persona, desestabiliza las identidades fijas y/o coherentes.

9. ¿Podría esbozar su experiencia en October (de su primer ensayo en 1987 (n. 43) a su carta (n. 53) en octubre de 1990) en la cual renunció a su trabajo como editor?

Este es un tema muy difícil para mí. Haber sido forzado a salir de October fue traumático. Todavía siento un terrible sentimiento de traición. Amaba trabajar como editor. Me había identificado mucho con la revista. Aún más, la gerencia de la revista era mi trabajo de tiempo completo, así que me quedé sin trabajo. Insisto en la naturaleza traumática de mi retiro, ya que lo que diga sobre él estará teñido necesariamente por el dolor que todavía siento sobre este incidente. Es similar a la situación de un divorcio feo. Cada una de las partes se culpará mutuamente.





La edición especial sobre SIDA, October 43, fue la edición más grande y más exitosa que haya publicado la revista. Se vendió todo. Se convirtió en un libro de October, *AIDS: Cultural Analysis/ Cultural Activism* (SIDA: Análisis cultural/ Activismo cultural), que aún hoy se sigue imprimiendo. Puso a la revista a paz y salvo por primera vez en su historia. Recibió mucha atención pública. Cuando propuse publicar material sobre SIDA, mis compañeros de edición fueron poco entusiastas, pero me dejaron continuar, particularmente porque sugerí invitar a Leo Bersani a hacer una reseña del libro de Simon Watney *Policing Desire*, que dio lugar al famoso ensayo de Leo "Is the Rectum a Grave?" Más adelante, cuando me di cuenta de que algunos ensayos no serían suficientes para abarcar un tema tan urgente, sugerí una edición especial. Los otros editores se mostraron escépticos, pero no me impidieron continuar. La edición aumentó su tamaño en dos veces al usual. No creo que mis compañeros hayan leído algún de los ensayos de la edición, hasta que ésta comenzó a tener tanta atención pública. No me enteré de su oposición al material hasta mucho más adelante, al punto de negarse a publicar las memorias de la conferencia sobre cine y video queer previstas originalmente para la edición número 52 de October, las cuales fueron publicadas finalmente por Bay Press como *How Do I Look? Queer Film and Video* (¿Cómo me veo? Cine y Video Queer). Su objeción al material de la edición sobre SIDA, así como al material para el número sobre cine y video queer, se basaba en que, según ellos, no cumplían con los estándares de sofisticación teórica de October.

Pienso que estaban en juego dos cosas, una intelectual y una personal. La personal es quizá la menos importante. Creo que mis compañeros se resintieron por la extraordinaria atención que obtuvo la edición sobre SIDA, ya que no trabajaron en ella y además no reflejaba sus intereses. La disputa intelectual es más seria. Trabajar en este número, al mismo tiempo que participaba en ACT UP, me impulsó más firmemente a adoptar un enfoque de estudios culturales para abordar el SIDA y la representación. Esto amplió las perspectivas de análisis de ambos temas en la edición especial –del arte y de la teoría, hacia el discurso biomédico, los derechos humanos, las formaciones políticas del activismo de base– y de los tipos de escritos que se publicarían. Además de escritores académicos, invité a escribir en la revista a gente que trabajaba en el creciente movimiento político activista del SIDA. Entonces, el tipo de opiniones fue mucho más variado a las que había publicado October hasta ese momento (y que ha publicado desde entonces). Era, por supuesto, esta misma mezcla –de opiniones, análisis, activismo, teoría y práctica– que hicieron que October 43 tuviera el éxito que tuvo.

How Do I Look? Queer Film and Video representó una mezcla similar. Consiste en seis memorias y los comentarios editados de la audiencia a una conferencia organizada por Bad Object Choices, un pequeño colectivo en el cual yo participaba. Las memorias están escritas por ensayistas bien conocidos como Teresa de Lauretis, Richard Fung, Judith Maine, Stuart Marshall, Kobena Mercer y Cindy Patton. Los ensayos de Mercer "Skin, Head, Sex, Thing" y de Fung "Looking for my Penis" se han convertido en ensayos clásicos, reimprimados en muchas antologías que tratan sobre etnia y sexualidad. Sin embargo, había, creo, algo acerca de la naturaleza del activismo en el evento, de su esfuerzo por forjar vínculos entre la teoría académica y los movimientos de la identidad política centrados en género,

sexualidad, y etnia, que a mis compañeros de edición no les parecía apropiado para October. Se negaron a publicar el material. Me di cuenta que mi trabajo con el SIDA y la política queer me estaban llevando a direcciones y compromisos que eran incompatibles con lo que los otros editores de October pensaban que debía ser una revista cultural. Así que tenía que irme. Pero fui muy afortunado. Me ofrecieron inmediatamente la posibilidad de enseñar uno de los primeros cursos en estudios lésbicos y gay ofrecidos en una universidad norteamericana, en la Sarah Lawrence College cerca de Nueva York. Este fue el inicio de mi carrera académica, que eventualmente me llevaría a mi posición actual en el Programa de Estudios Visuales y Culturales en la Universidad de Rochester, que es un hogar institucional muy amable para mí.

10. Estoy muy interesada en su distancia progresiva de la Historia del Arte y su contribución pionera a los Estudios Culturales ¿Cómo define su posición en este campo? ¿Los Estudios Culturales podrían ser definidos como ética o como activismo cultural o como una nueva clase de crítica del arte basada en la idea de la "diferencia"?

Los Estudios Culturales son un campo tan amplio de trabajo que no intentaría definirlo. Hay muchas genealogías interesantes acerca de ellos, especialmente las de Stuart Hall. Una cosa que caracteriza los estudios culturales es su franqueza en lo que concierne a los objetos y métodos de estudio. Pero si hay una sola cosa que distingue a los estudios culturales para mí, como para Hall, sería que algo está en juego en lo que hacemos. Los estudios culturales son explícitamente políticos. Los estudios culturales, como dice Victor Burgin, estudian las relaciones entre la cultura y la política. No me veo moviéndome desde la historia del arte hacia los estudios culturales. Me veo como interdisciplinario; trabajo dentro y en contra de las disciplinas existentes.

11. En el prefacio de su libro *Melancholia and Moralism*, usted afirma: "No odio el arte, me gusta. He pasado mi vida profesional pensándolo y aun me gusta" ¿Podría desarrollar estas ideas con más detalle?

Esa afirmación es una pequeña parte de un ajuste de cuentas con varios críticos de mi trabajo sobre el SIDA, y se supone que debería leerse como una afirmación divertida. El escritor Dennis Cooper me llamó un "activista del odio al arte" porque había expresado mi crítica a una pequeña exposición de trabajo de artistas gay llamado *Against Nature* (Contra la naturaleza) que él co-organizó en Los Ángeles. Critiqué la exposición por su exclusión deliberada de las prácticas activistas de SIDA.

Por supuesto no odio el arte. Si cualquier cosa, lo amo mucho. Pero hay siempre aquellos que consideran como odio el tipo de amor que exige más del arte, incluso que el arte no repudie sus vínculos políticos. Por consiguiente, quizá deba decir que tengo una relación de amor y odio con el arte. Así, cualquiera que conoce el psicoanálisis, cualquiera que entiende esta ambivalencia, sabe que el amor y el odio son inseparables. Creo que el arte es como el sexo: despedaza, literalmente abruma. No nos deja ir. Regresamos a él una y otra vez y lo vemos, y nos vemos a sí mismos siempre de manera diferente.

12. Conforme con esta afirmación, en cual de estos dos perfiles profesionales se siente más cómodo o más cercano: ¿crítico de arte o teórico cultural?

Recientemente el New York Times se refirió a mí como “el historiador del arte Douglas Crimp”. Estaba muy contento de ser re-admitido en la disciplina que había estudiado en mi juventud. Sin embargo, era extraño ya que la referencia aparecía en un artículo sobre la exposición de Andy Warhol en Dia: Beacon para la que organicé dieciocho programas de exhibición de sus películas. Así que ahora que me he vuelto un estudioso del cine, se me llama historiador del arte. En cualquier caso, prefiero un sobrenombre anticuado como el de crítico de arte al de teórico cultural que me suena algo vago y pretencioso.

13. Su libro en español termina con un capítulo titulado “El Warhol que merecemos” y está claro que usted rescata la figura mítica del pop norteamericano de la historia del arte para los Estudios Culturales ¿Por qué Andy Warhol? ¿Podría darnos otros ejemplos más actuales?

¿Y por qué no Andy Warhol? ¿Qué trabajo define mejor los cambios profundos en la práctica artística del modernismo al posmodernismo, de una preocupación exclusiva con el objeto del arte autónomo hacia preocupaciones más amplias con el “consumo, el coleccionismo, la publicidad, la visibilidad, la celebridad, el estrellato, la sexualidad, la identidad y un concepto de sí mismo”, tal como lo escribí en relación con el ensayo de Simon Watney “The Warhol Effect” (El efecto Warhol)? Pero para darle una respuesta más simple, más pragmática, empecé escribiendo ese ensayo particularmente como un rechazo a la edición especial de October de 1996 sobre la cultura visual, que buscó defenderse de las incursiones de los estudios culturales dentro del campo de la historia del arte, en especial del trabajo de los estudios culturales sobre la política de la diferencia. Hal Foster había recién publicado su libro “The Return of the Real” (El retorno de lo real) que amplió algunos de los argumentos de October, y me llamó mucho la atención su ensayo central en razón al repudio fóbico que él hacía del nuevo trabajo sobre Warhol hecho desde una perspectiva queer. Ya había estado pensando en la idea de trabajar en la cultura queer de Nueva York, en hacer una recuperación histórica necesaria para oponerse al giro conservador que había tomado la política gay contemporánea. Estaba empezando a pensar sobre las películas de Warhol en el contexto del trabajo de otros directores de cine underground como Jack Smith, Ron Rice, y los hermanos Kuchar, y también en otras figuras del Theater of the Ridiculous (El teatro de lo ridículo) como Ronald Tavel, John Vaccaro, y Charles Ludlam. Así que cuando encontré en el libro de Foster otro esfuerzo por restringir el significado del trabajo de Warhol –y no sólo el significado, sino incluso los mismos medios y actividades que nosotros entendemos como parte constitutiva de su trabajo– tomé a Warhol como ejemplo y una frase del ensayo de Foster como título. La afirmación de Foster de que todos “creamos el Warhol que necesitamos, o conseguimos el Warhol que merecemos” me permitió elaborar el argumento acerca de lo que está en juego en el trabajo del crítico, acerca de lo que podría significar lo que necesitamos y lo que merecemos para, por un lado, alguien que le interesa Warhol como una figura desde una visión restringida de

la historia del arte, y por otro lado, para alguien que le interese la práctica de Warhol como algo que nos enseña a crear un mundo más queer.

Dado este trasfondo, no creo que tenga sentido agregar más ejemplos tomados del presente. Este trabajo me interesa pues me permite pensar acerca de cómo el pasado podría dar forma al presente para hacer el presente diferente. El libro entero de Foster involucra una aplicación de la noción de Freud de *nachträglichkeit*, la postergación al presente de lo que tuvo lugar en el pasado. Pero Foster sólo se interesa en la acción postergada del arte vanguardista del pasado en el arte vanguardista del presente, mientras yo estoy interesado en cómo una nueva, más rica comprensión de la cultura del pasado podría servir para usos políticos en el presente. Regresando a la pregunta anterior acerca de cuáles escritores tuvieron influencia sobre mí, quizás queda claro con esta afirmación la influencia de la “Tesis de Filosofía de la Historia” de Walter Benjamin.

14. ¿Y finalmente, en que está trabajando actualmente?

Continúo con mi trabajo sobre las películas de Warhol. Acabo de terminar un ensayo sobre la colaboración entre Ronald Tavel y Warhol en un grupo de películas entre 1965 y 1967. Tavel escribió los guiones para un numeroso grupo de películas bien conocidas de Warhol, incluyendo Screen Test #2 –sobre la cual escribí en “Mario Montez, For Shame” (Mario Montez, ¡Por la Vergüenza!), incluido en Posiciones críticas–, así como Vinyl, Hedy, y dos secuencias de Chelsea Girls.

También he empezado tímidamente un nuevo proyecto, una clase de memoria de los años sesenta. Hay un interés creciente entre los jóvenes en la explosión de la cultura sexual gay en estos años, después de Stonewall y antes del SIDA. Participé en esa cultura y siento un fuerte interés en cómo se cuenta esa historia. Justo en el momento en que me estaba uniendo a la diversión queer, estaba iniciando mi carrera como crítico de arte. Me mudé a Nueva York en 1967 y empecé a trabajar en el Museo Guggenheim en 1968. Los disturbios de Stonewall ocurrieron en el verano de 1969. Publiqué mi primer artículo de crítica de arte en 1970. Mi primera visita a una discoteca gay ocurrió aproximadamente en el mismo momento. En cierto sentido, quiero escribir una autobiografía, pero no con el interés en contar mi propia historia, sino una vez más, vinculando el arte y el sexo. Estoy pensando en llamar el libro *Before Pictures* –qué en inglés simultáneamente lleva los significados de “enfrente a imágenes”, “imágenes de un tiempo pasado”, y “antes de la exposición Imágenes”.

Recientemente tuve la oportunidad de ser invitado a dar una conferencia en el Museo Guggenheim en Nueva York junto con la exposición de Daniel Buren, *In the Eye of the Storm* (En el ojo de la tormenta). Como dije antes, estaba trabajando como curador asistente en el Guggenheim cuando la pieza de Buren fue removida de la Guggenheim International. Fui una de las pocas personas que pudo ver el trabajo, *Peinture-Sculpture* (Pintura-Escultura), la cual se instaló y se desmontó en un solo día. ¡Fui testigo del escándalo! Tomé esto, en parte, como una oportunidad para reflexionar sobre la memoria personal y la narrativa histórica. Complicqué esta historia al hablar sobre mis dos “primeros” trabajos en Nueva York –trabajando en el Guggenheim y con el diseñador de modas Charles James.–

Charles James, a mad queen, un diseñador brillante de modas alabado por los gurús del mundo del arte como Lee Krasner y Dominique de Menil, un errático que vivió en el Chelsea Hotel por la época de 1967, y Daniel Buren, uno de los primeros artistas que se vinculó a la crítica institucional. Ponerlos juntos fue un esfuerzo creativo, pero fue muy divertido hacerlo y pienso que el público estaba realmente sorprendido. Tendré que esperar la publicación de mi autobiografía, o esta sección de ella, para revelar cómo lo logré.

Mi más reciente ensayo terminado será publicado este invierno en la revista *Grey Room* (Cuarto Gris). Es un análisis del uso de la música en las coreografías y películas de Yvonne Rainer. Desde los años sesenta y setenta, cuando vi por primera vez Merce Cunningham en la Academia de Música de Brooklyn, he sido un amante de la danza. Este es mi primer esfuerzo por escribir acerca de ella y me ha producido más placer que cualquier otra cosa que haya escrito antes.

Apartes de esta entrevista fueron publicados en *Exitbook* Nº.5 en 2006. Esta es una versión ampliada.



LUCHEMOS PORQUE EL ABORTO SEA RECONOCIDO COMO UN DERECHO FUNDAMENTAL PARA QUE EN COLOMBIA NO MUERAN TANTAS

DESGRACIADAS

MARGARITA CHICO MENDES es una muestra de las flores de plástico que adornan la tumba de Chico Mendes. Mendes fué el dirigente sindicalista de los "Siringueiros" que luchó por la protección de la selva amazónica y sus habitantes. Su lucha por los derechos de los recolectores de nueces y caucho natural le valieron varios enemigos: constructores progresistas de carreteras, empresas madereras y hacendados agropecuarios. Luego de obtener importantes reconocimientos para su colectivo y constituir uno de los primeros movimientos de defensa contra la destrucción de la selva amazónica —con ecos internacionales—, Chico Mendes fue abaleado por un de su enemigos más directos, el hijo de un hacendado ganadero. La Margarita "Made in China" fué taxonomizada, en el poblado de Xapurí, Acre (Brasil), en el mes de mayo de 2006.



Enviado Especial

17/02 - 05/03

Cartagena



Pescan a "El Tiburón"



Capturan a "El Coyote"





**Dan de baja al
“Gato Volador”**

**Cae “Tarzán”
en
Loma Fresca**





Araújo x Araújo



Esta es una versión adaptada para la Revista Asisterisco de "Enviado Especial" un trabajo que originalmente fue un tabloide de veinte páginas en papel periódico y dónde cada uno de los dibujos se desplegaba a doble página.

"EE" resultó de una invitación de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España a participar en la exposición Cart[ajena], paralela al Congreso de la Lengua Española celebrado en Cartagena, Colombia en 2007.

A continuación el texto que acompañaba la propuesta original.

A caballo entre los meses de febrero y marzo de 2007 y durante casi tres semanas estuve en Cartagena llevando a cabo un trabajo un tanto peculiar.

Me propuse ejercer de periodista sin dejar de ser artista visual a la vez que quise aplicar a mi trabajo creativo las coordenadas básicas, ciertos parámetros de edición y los tiempos y las urgencias de la labor periodística. Busqué apoyarme en mi posición de "enviado especial", de persona ajena -que no lejana- a un contexto con el fin de elaborar una serie de instantáneas sobre éste y sobre cómo los medios de comunicación contribuyen a su construcción simbólica.

Con estas intenciones en mente resolví varias cosas. En primer lugar recorrer las calles de la mano de los redactores del periódico La Verdad, cuyo subdirector se ofreció gustosamente a colaborar con esta iniciativa. Quise aprovechar el hecho de estar en la misma posición desde la que ellos elaboran noticias para con idénticos ingredientes "cocinarlas" de otro modo.

A la vez me obligué a funcionar como dibujante de periódico y a poner en práctica la habilidad y versatilidad necesarias para salir con una o más imágenes diarias.

Además me propuse armar día a día un archivo de imágenes, noticias y titulares a partir de los periódicos locales, regionales y el único de ámbito nacional que le fui comprando a Jorge el vendedor de la esquina del movimiento.

Con todos estas premisas e ingredientes es que está hecho este tabloide. En él quise hablar de dos asuntos, por un lado de aquello que fue sucediendo mientras transcurrían mis días en la ciudad y por otro poner en evidencia las maneras de decir y no decir, de mostrar y de ocultar que la prensa utiliza normalmente.

Agradecimientos:

Periódico La Verdad:

Luis Roncallo, Martha Amor, Karen López, Rubén Darío Rodríguez y Bertha Teresa Bolaños

Rafael Ortiz, Jorge de Ávila, Joaquín Torres

May Posse, May Xue Ospina y Santiago

Y a todos los cartageneros con los que conversé y compartí durante mi estancia aquí.



Hasta el último momento estuve tentado de incluir alguna suerte de breves textos y comentarios que acompañasen la lectura de las imágenes pero al final decidí no hacerlo pues caí en cuenta que mi propuesta es eminentemente visual y que una manera de forzar a mirar la prensa de otra manera es despojándola al máximo de su componente escrito.

"Enviado Especial" es sobretodo un plato de consumo local en el que están presentes indicios y señales de aquellos procesos, situaciones, tensiones que en la ciudad, en su área de influencia y en el país acaban por caracterizarla. Fauna, flora, paisaje, personajes locales, dimes y diretes que de seguro los cartageneros reconocerán al instante.

Si entendemos las noticias como relatos y como tales con sus inevitables arbitrariedades conviene señalar un par de estas referentes a las imágenes utilizadas. El Centro Comunitario de la Liga de Mujeres Desplazadas de Turbaco fue incendiado el pasado 20 de enero. Para ilustrar el litigio alrededor de la propiedad de la tierra que cubrimos en Arjona, incluí la imagen de Yolanda Yamile Izquierdo Berrío asesinada en Montería, departamento de Córdoba a finales de enero por reclamar la devolución de sus tierras a los paramilitares. Si bien esta imagen no se refiere en concreto a aquello que nos llevó a Campo Alegre ni son los mismos los actores involucrados si sirve para hablar del problema de fondo que es el de la propiedad de la tierra y el desplazamiento. Y en ambos casos para no olvidar.

Para terminar decir que es en ese punto de cruce entre dos ejes -el artístico y el periodístico- en el que invito a leer este tabloide. Tómese como una noticia "cocinada" de diferente manera o como arte urgente con una hora límite de cierre de edición. En cualquier caso espero que haya sido de su interés.

Raimond Chaves

En Cartagena a 7 de Marzo de 2007.

cart[ajena]. (Del lat. *alienus*
Perteneiente a otra person-
o condicion. 3. adj. Distanti-
A zona de ciudados a adi lmn

*Este tabloide es un trabajo elaborado en ocasión de la exposición
CART [AJENA].*

*Comisariada por Jorge Díez y José Roca
Coordinación: Jaime Morate*



NUESTRO DIARIO

La Chiva

Medellín, jueves 12 de abril de 2007. N° 781. Año V. 24 páginas. ISSN 1900-6314. \$800. www.lachiva.com

PATRICIA

DICE QUE ES SEXY HASTA EN PIYAMA

Este bomboncito de la televisión le confesó a LA CHIVA que se siente muy sexy, y más cuando está en la cama

PÁGINA 19



Federico, artista español, creó la planta como una obra de arte y quiere que todo el mundo la pruebe

TOMACO

UN INJERTO DE TOMATE Y TABACO

PÁGINA 3

RECETAS PARA VARIAR LA TRADICIÓN



Pruebe las fajitas de cerdo, el arroz verde y la coliflor con queso

PÁGINA 18





SESENTA Y CUATRO





Note:

All the material this article makes reference to what happened in 1976 and 1977, Punk is now past history.

USA Punk I

The Ramones from New York City and Devo from Akron, Ohio model their aesthetic/political strategies after those Pop artists in the 1960s who preferred to package themselves rather than be packaged by the media or the record industry. Devo suggests that this is in order for them not to be tricked by the media/corporate structure of "the business":

We figured we'd mimic the structure of those who get the greatest rewards out of the upside down business and become a corporation...Why stop at the music? I really believe that's a mistake groups make. They don't understand the total picture that they fit into. They don't see how they interrelate publicly to the culture and the political situation in their work. There are destroyed because they become exploited by the system like, take a group, divide them up, pull one person out as the star and make solo albums...We decided that what we hated about rock and roll was STARS...we watched Roxy Music, a band we liked, slowly become Bryan Ferry and Roxy Music. If you get a band that's good, you bust it up and sell 3 times as many records. Take the Beatles for example.

They broaden this critique of 1960s rock and roll to a critique of United States corporate capitalism, recognizing the covert function of rock in consumer society as propaganda for its myths of individualism.

What do you think rock and roll is in America...besides Propaganda for Corporate Capitalist Life? Most rock musicians; they're no more than clerks or auto mechanics, you know...if they're lucky they'll settle into an Alice Cooper kind of existence...Since pop music is definitely a vulgar art form connected with consumerism, the position of any artist is in pop entertainment, really self-contempt. Hate what you like, like what you hate. It's a totally schizophrenic position, but that in itself is a principle that most people both in the business and outside it don't understand. Therefore, if they don't understand that very idea, they don't even know what they're dealing with. Devo understands its self-contradiction and uses it as the basis for its creativity...The system is totally geared toward profit, obviously. The artist is usually a willing victim because he's middle-class shit himself.

Devo sees its conceptual role in tearing down the myths and assumptions of the 1960s: "All that everybody still thinks is hip or beautiful." They aim to "remake and remodel" their sources in order to create a new, synthetic or reconstituted form, analogous to DNA or biological hybrids. By this means they can parallel/parody/put into perspective the Process by which corporations synthesize new consumable products:

It's taking genetic structures and mutating them, comparing them with other structures...like putting a monkey's head on a human baby...reordering things and seeing the same things differently...What we did is we...just took everything that was happening, cut it apart, and restructured it from a 180 degree angle from where it had been. Merely taking everything that is not emphasized and emphasizing it in order to create reflection. Jumbling up everyone's assumptions, everyone's vested interests, everyone's smug viewpoint.

Their remakes of the Rolling Stones' "Satisfaction" and "Sloppy (I Saw My Baby Gettin')" are examples of remodeling their sources. To begin with, the latter's title has been altered, putting "Sloppy" before, rather than after, "I Saw My Baby Gettin'." Both songs work by deconstructing and then robotically rebuilding music and lyrical phrasing. The macho assumptions of the songs (which tend to link male aggression and assertive sexuality to man's connections with primitive animals) are androgenized by the use of an electronic-synthesizer that disembodies the sound. These hybrids are welded together by a "football, half-time drum beat...like cheerleaders and marching bands at a football game" in order to instigate group "sing-along" feelings. This effectively breaks down the song's original underlying assumptions: myths of free sexuality and individualism. The message of the typical '60s song, addressed to the self-identity of the listener, served to condition him/her, just as advertisements in the media condition him/her for a role as a consumer of lifestyles. Devo sees rock and roll as quasi-disciplinary exercise conditioning the typical American consumer to buy more from big corporations. They are in agreement with the lyrics of "Satisfaction," but see the song's stylistic/performance assumptions as supporting the individualist mythology and corporate-induced consumerism which the song's lyrics allegedly undermine:

When I'm watchin' my TV / And that man comes on to tell me / How white my shirts can be / Well he can't be a man 'cause he doesn't smoke / The same cigarettes as me / I can't get no satisfaction / I can't get me no satisfaction...

From *Satisfaction* (Jagger and Richards)

When Devo orchestrates the Stones' numbers to a disco-like beat which owes something to Donna Summer and something to Kraftwerk, they are deliberately playing on the assumptions that punks are against disco and are thus anti-lower-class black/Italian/Hispanic music. The corporate rock industry prefers to divide minority groups into separate markets. This division sets up an ideological opposition between groups: one which works in favor of the dominant ideology when it pits one minority ideology against another. Here Devo upsets punk assumptions by its use of disco, and upsets disco assumptions by its use of punk corrosiveness. While media representations place the attitudes and trends in isolated opposition, Devo prefers to broaden its potential audience and to place both attitudes in tension/perspective. If a song is both disco and punk at the same time, it can be read in both ways; it is equally a parody of both viewpoints. Equivocal readings allow the songs to put into perspective, and corrode the underlying assumptions of both constituent audiences. It also enables Devo to locate what punk and disco have in common: the elimination of the spectator's passivity in favor of a "do-it-yourself" attitude in the production of spectacle. Disco and punk both share a quasi-military beat that forces the audience into a collective engagement with the music on the level of its own production. Punk and disco dancing as mass phenomena resemble the propaganda spectacles of the 1930s, clearly opposed to the "do-your-own-thing," introspective "hippie" and "post-hippieism" of the late 1960s and early 1970s, where the individual is the ultimate self-contained reference point.

UK Punk I

The English Punk movement, in contrast to the American, is suspicious of rock music as an art form, and of content other than direct, socially realistic propaganda. English punk is a phenomenon of the class system. As the dominant form of representation is an expression of the interests of the ruling class, its difficult for a minority group to express disagreement with its values and to fairly represent its position in terms of art without its message (and form of expression) being censured, rejected, or questioned. This was made quite apparent to English punk rockers when the Sex Pistols' "God Save the Queen" (originally titled "No Future" and released in the summer of 1977 on the occasion of Queen Elizabeth II's "Silver Jubilee") was quickly banned from British radio airplay. It was dropped from production by the Pistols' record company, which was then forced through media intimidation to drop the Sex Pistols as artists. Claiming that the Queen was a "figurehead...she ain't no human being," went too far in exposing the British myth in that year of England's extreme trade deficit. The myth of Elizabeth's "Jubilee Year" had the double function of attracting tourist money and proclaiming that there was a future for England, though this future depended upon preserving *status quo* assumptions. Controversy began when newspaper scare headlines proclaimed (inaccurately) that the song called the Queen "a moron." In fact, the song says that "the fascist regime...made you a moron," implying that the cult of personalizing the Queen is an Establishment decoy: that is, the Queen has no power in reality, so her "humanness" is beside the point—a duplicitous diversion.

God save the Queen / The fascist regime / It made you a moron / A potential H-bomb. / God save the Queen / She ain't no human being / There is no future / And England's dreaming. / No future / No future / No future for you. / God save the Queen. / We mean it man / We love our Queen / God says: / God save the Queen / Tourists are money / And our figurehead is not what she seems. / God save history / Save your mad parade / Lord God have mercy / All crimes are paid / Where there's no future / How can there be sin? / We're the flowers in the dustbin / We're the poison in your human machine / We're the future / God save the Queen.

From *God Save the Queen* (Sex Pistols).

Bourgeois cultural forms function to mediate relations between the dominant and the lower classes. The predominant form of cultural representation in a capitalist democracy is, like its form of government, a representational form: a fictional, self-contained "world" that stands for reality. Propagandistic artwork is, by contrast, an attack on the more liberal, realist art work. Representational work functions as does representational government; various points of view are depicted and mediated in place of direct conflict between the classes or forces which these mediated expressions correspond to in actual society. The subject or spectator is then free to pick and choose between points of view. He/she identifies with either point of view by identifying with one character or

another, but is distanced from both the fictional world and actual engagement/conflict. Some examples, outside of the pop song, are the novel, fictional films, TV news stories, etc. ...in other words, any narrative form that places various characters in conflict. Propaganda, in opposition to this form, aligns the spectator in relation to depicted forces that exist outside and beyond the art work. Representational realism usually deals with a past situation, whereas propagandistic texts use current situations as subject matter. The classical realist text is closed; the conflict exists only within its fictional "space." In a narrative work, there is pressure to resolve the contradictions and conflicts through the conclusion. The propagandist text puts the spectator in contact with, in relation to, social practices existing outside the actual art work. The propagandist text speaks directly to the audience, addressing it as "you" or "we." It does not pretend to be disinterested or directed only toward a higher, artistic neutrality as does classical "high" art. It also does not hide the ego of the spectator. As its subject matter is based on its function, it is ephemeral and not "timeless."

The Desperate Bicycles are typical of many amateur, self-recorded and produced English groups using the medium purely as propaganda. One side of their second self-recorded single describes how they made their first self-recorded single for only 125 pounds and suggests that instead of being passive consumer-spectators, listeners go out and produce *their own* records. The second side picks up this refrain from the other side and extends it in essay-like argument, suggesting that listeners refrain from backing the neo-Nazi political party, the National Front. It also criticizes, from within, certain self-deceptions of the punk movement:

No time for spectating / Tune in, count it / Let it blast / Cut it, press it / Distribute it / Xerox music's here at last. / All you phoney Fascists / DON'T Back The Front! / You who trade on racist hate / Better learn some dialectic / Before it gets too late...
From *Don't Back The Front* (Desperate Bicycles)

The song's lyrics are momentary and urgent. They maybe paraphrased as follows: 1) an appeal to prevent the media use/defuse/discredit the New Wave music scene by fashionably associating it with violence. 2) the audience listening to this record is urged/instructed to make their own records. They are addressed (and constituted by this form of address) as a group considered apart from a general mass audience. Passive record consumption is a trap. Listening to this record is seen as only a *preliminary* stage for the New Wave audience; the consumer should be led to the production of his own records and further meaning. 3) "We," in this specially activated group are told that "it's (monopolistic) Capital," and not racial minorities (Asians or blacks) that takes "our" jobs away. For this reason "we" are advised not to give practical support or encouragement to the National Front, the party that blames unemployment on minority groups in Britain. This allies us with the viewpoint of "Rock Against Racism," a collective of New Wave musicians and leftists organized to encourage young, unemployed, working class whites not to vote for the National Front candidates, and to counter the misunderstanding caused by the media's equation of punk music with fascistic violence and anarchy.

Punk has had to deal with negative reactions to its assault upon liberal assumptions. By expressing disgust for and satirically deflating liberal society's repression of (its own) violence, punk itself came to be associated with the violence it was desublimating. The media took punk's satire of social violence literally because it wasn't neutralized or distanced by conventional representation: "The media have always tried to associate punk with violence. But like the Pistols—their violence is just a parody of violence and the papers took it literally." (Poly Styrene).

The notion of the "rock star" to paraphrase Devo, was part of the 1960s corporate marketing strategy. From the perspective of English Punk, this had certain class assumptions as well. Punks were aware: 1) that the '60s "superstar" was an artificial media myth, 2) that this myth and the "superstar's" position were tenuous, 3) that the "super-star" artist failed to perceive his position realistically. "Try to evade reality / And you're just a novelty" (Killjoys).

In the '60s, the Beatles had been (symbolically and economically) allowed to rise above their lower class origins, and to express oral (communal) values. Their rise was accomplished through "normal" opportunities: an art school education and utilization of a market system where rock music had become an important product. As they made money for themselves and also for the British economy, they achieved not only star status, but upper-middle class respectability. In fact, with their official recognition by the Queen, the Beatles ascended to pseudo-aristocracy. The mythological ascension of the Beatles was proof for Britain that the system worked; that the class system wasn't as repressive as some critics contended. It also proved that "art" and the attitudes fostered in English art school could produce "higher" values enabling a working class lad to rise above his common station and the grim reality of his childhood background. By contrast, punk was defiantly anti-art, and true to its class origins. Its lyrics offered no escape, "fun," or art-like transcendence of reality. Punk preferred using the local dialect, rather than affecting an American cultural accent. It preferred honest amateurism to (corporate) professionalism. It preferred sincere disgust and confusion. It asked questions, rather than sought stylistic spiritual solutions, which were alien to its own social realities or contradictions:

I don't want to know what the rich are doing / I don't want to go where the rich are going / They think they're so clever, they think they're so right / But the truth is only known by guttersnipes... / We're a garageband and we come from garageland."
From *Garageland* by the Clash (Strummer and Jones).

What we're doing is similar to the hippies in the way that we're sort of protesting against certain things. But the way they done it was different—nonviolent: peace and love and all that stuff. Whereas it's not peace and love now: It's sort of hate and war... We're not saying, "Flowers, man." We're sort of pointing out the situation as it really is. I thought that the whole hippie thing was like evading reality—all that sort of stuff. It's quite different now. We're the revenge of the hippies. (Paul Simmon of the Clash)

On October 8, 1976, negotiating with a number of record companies, the Sex Pistols signed with EMI, the largest entertainment conglomerate in England. On November 26, 1976 their first single, *Anarchy in the UK* was released:

I am the antichrist / I am an anarchist / I don't know what I want / But I know how to get it / I wanna destroy the passer-by / Cos I / I wanna be anarchy—no dog's body...

On December 1, 1976 the group appeared on Bill Grundy's Thames TV program, *Today*:

Grundy: *I'm told that the group received 40,000 pounds from a record company. Doesn't that seem...er...to be slightly opposed to their (deep breath) anti-materialistic view of life?*

Sex Pistols: No, the more the merrier.

BG: Really?

SP: We fuckin' spent it, ain't we?

BG: *Are you serious or are you just making me, trying to make me laugh?*

SP: No, it's gone. Gone.

BG: *Are you serious?*

SP: Mmm.

BG: *Beethoven, Mozart, Bach and Brahms have all died...*

SP: They're heroes of ours, ain't they...They really turn us on. Well, they're very...

BG: *Well, I suppose they turn other people on?*

SP: (Mumbled). That's their tough shit . . .

FAN: I've always wanted to meet you.

BG: *Did you really?*

SP: Yeah.

BG: (To a young woman accompanying the band) *We'll meet afterwards, shall we?* (Laughter).

SP: You dirty sod. You dirty old man.

BG: *We'll keep going chief, keep going.* (Pause). *Go on. You've got another five seconds. Say something outrageous.*

SP: You dirty bastard.

BG: *Go on, again.*

SP: You dirty fucker.

BG: *What a clever boy.*

SP: What a fucking rotter (More laughter).

BG: (Turning to face camera) *Well that's for tonight. The other rocker, Eamonn, I'm saying nothing about him, will be back tomorrow. I'll be seeing you soon. I hope I'm not seeing you (to the band) again. From me, though, goodnight.*

As a result of the interview the Pistols were banned throughout Britain from appearing live on stage and Thames TV suspended Bill Grundy. It was revealed that Thames was owned by the EMI conglomerate and great pressure was then placed on the company to fire the Sex Pistols. Leslie Hill of EMI recalls:

The people in EMI and also outside of EMI had different kinds of objections. Some objected to the four-letter words on television; some objected to the supposedly violent aspects of the whole thing; some objected to the word "anti-christ" in the song... we couldn't promote the records in that situation. Supposing, for example, they were doing a tour. Now supposing we'd done what we usually do with them on tour, which is to have a press party or a party at the end of the tour... You imagine what would have happened. There would have been a riot... You know, we've got hundreds of groups and hundreds of things to do. It gets to a point where it really isn't worth the trouble... I said to them you go to a smaller...label.

On March 9, 1977 the Sex Pistols signed with A & M Records. Seven days after the signing, after a raucous and widely press-covered party at A & M's corporate headquarters that received extremely alarming publicity, A&M terminated the Sex Pistols' contract at a total profit for the Pistols of 50,000 pounds. On their third try, they were definitely signed by Virgin Records.

It's an unlimited supply / And there is no reason why / I tell you, it was a frame / They only did it cause of fame / Who? / EMI-EMI-EMI... And you thought that we were faking / That we were always money-making / you do not believe that we're for real / Or you would lose your cheap appeal / Don't you judge a book just by the cover /

Unless you cover just another / And blind acceptance is a sign / Of stupid fools who stand in line / Like: / EMI-EMI-EMI...
From *EMI* (Sex Pistols)

Perhaps it was manager Malcolm McLaren and the Sex Pistols' premeditated plan to focus the inherent destructiveness symbolized by rock onto rock's real relation to the media; they used to promote the group. To use the media to become famous in order to destroy the media and media-created fame; in other words, to show it for what it was by forcing the media system's contradictions (and their contradictions as a rock act) into the open was the Pistols' ultimate goal. When the Sex Pistols arrived in New York for their, U.S. tour, reporters demanded to take photos of Johnny Rotten. He refused unless he was paid \$5.00 per photo. They naturally assumed that all rock stars wanted publicity, any kind, and that he would relinquish control of his public image, and allow himself to be freely manipulated by the press. The story was reported in the press, without photos. In the Sex Pistols' song, "I Wanna Be Me" (the flip side of *Anarchy in the UK*), this aspect of Rotten's relationship to his public media image is depicted in terms of a psychological identity crisis, both for media-makers and spectators, as well as for performers. The spectator, positioned so she/he is looking for an identity, via the stars, "turns the pages and stare(s) at the magazine... turns to the stars... to be brainwash(ed)." The rock star sees that both spectator and media-maker "wanna be me... wanna be someone through someone."

Turn the page and stare at the magazine / I want to be on telly or— / This is brainwash and this is a clue / Turn to the stars, who fool you / Tell me why, you can't explain / You're only looking for— / Didn't they fool you / They want to be you. / If we were free, we could live again / You didn't fool me / I fooled you / You wanna be / Yeah wanna be me / You wanna be someone through someone / Yeah, didn't I fool you / I ruined you / You, didn't I fool you / I sussed you out.
From *You Wanna Be Me* (Sex Pistols)

Many British punk songs attack television as an institution, for as The Clash put it in *London's Burning*: "Everybody's drowning in a sea of television." Their "I'm So Bored With The USA" sees television as a conditioned of working-class acquiescence through its escapist mythology and, more menacingly as a vehicle for American cultural domination:

Yankee soldier, he wanted to attack / The men in Cambodia / But now he's fallen back. / Yankee automation / He's the dictator of the world. / And they can't afford to miss a word. / I'm so bored with the USA / I'm so bored with the USA / But what can I do. / Yankee detectives are always on the TV / Cause killers in America / Work seven days a week / Never mind the Stars and Stripes / Let's read the Watergate Tapes. / ...etc.
From *I'm So Bored With The USA* (Strummer and Jones)

The group Alternative TV evolved from the editorial staff of the first punk-magazine *Sniffing Glue*. In their performances they attempt to question the notion of "giving the audience what it wants." They encourage it to use the band as a framework for collective political expression/questioning. Their live set features a "soap-box" section, where members of the audience can come on stage and speak their minds. Their intention is to break down the usually passive, powerless position in which spectators are placed in their relation to the musical spectacle (to their performing "heroes" on stage). Part of the ideal of English punk rock is that no one not even groups, is to dictate ideas or behavior-norms for anyone else—to be an ego-ideal. (The exhibitionism of the previous star system had encouraged rock performers to live their lives as fantasy surrogates for their voyeuristic followers.) *The Image Has Cracked*, the first album by ATV has an extract from a less than successful soap-box session, in which Mark Perry of the group chastises those who have spoken but have had nothing to say. Intercut with this session is a recording taken from a conventional television program of a spokesman extolling *The Other Cinema*. (*The Other Cinema* was an alternative cinema-house which, in addition to new films, featured open political discussions on Sunday nights by New Wave musicians, writers and audience members.)

Mark Perry: *This is the period in the show where we ask members of the audience to come up on stage and say what they would about particular subjects. Anybody who wants to come up, come up now... There must be one of you who wishes to use this particular soap-box we've been standing on... You can have three minutes.*

First Person: *You're thick right? (Audience: No!), What do you mean, "No?" Someone of you know nothing... O.K. mate, seeing as though you know nothing, all right, all right... How many of you are 18? ...not a lot of you people have been influenced by the Prime Minister; right? (Audience: No!), You fucking listen to me, right. (First Voice: Shut up! Second Voice: Let him speak!) Right. What's your fucking favorite TV programs, then? (Audience: babble of different replies) See, all you people watch fucking "Coronation Street." It's your favorite TV program, right? ...If you really took action... see the people running the country... If you took action right...*

Mark Perry: *We do not want bouncers on the stage. We are spoilsports. The only people we want on the stage are those who want to say something. Will the bouncers please get off...*

Second Person: *My name is Ivan Johnson. One of our group was killed two weeks ago. We are looking for a singer. Anybody who wishes to audition, just leave your name at the desk. May the dead rise. You want to go? Well fucking leave your name...*

Mark Perry: *Right. You stupid bastards get off the stage. Right. One of you people gets a change to say something and what happens, there's a fight. It's not very cool. That's something you can do is fight. I just wanted to make a point. I love all you people, but I hate you when you act like stupid idiots. Because that's how they grind you down.*

(Cut to TV Program)

Spokesman: *In this space, films have been seen by over 8,000 people in its first year of existence. Films, that but for this cinema would well have remained in their cans.*

Here also battles are fought, imaginations expressed, differences confronted—and it also is space where all kinds of movements are developed.

(Cut back to soap-box session)

Mark Perry: *Even rock and roll. A lot of people think it good that when the Buzzcocks and Sex Pistols and the Tridents and all that lot, I love those bands and I'm not putting 'em down, everybody thinks it's great that they are on TV, but it's not, is it? Because what you're getting is diluted shit. Everybody is so pleased, oh fine, we've got punk on TV. Oh, we've won. No way have you won ...someone said, "We know the problem, what is the answer?" This is really depressing, because I have to fucking answer.*

USA Punk II

In contrast to the seriousness of the English groups, the Ramones (and in general the American New Wave) utilize a satiric, Pop Art-like ironic distance and a musical (rock and roll) neo-classicism in manipulating their image, relative to media images. Like Andy Warhol or Roy Lichtenstein, they package themselves, as well as their music, based on media stereotypes. They stay in advance of the media or industry packaging them because they are a product of their own packaging. Like American Pop Art, the Ramones' lyrics use pre-packaged mass cultural clichés, but their use of these images is ironically humorous. The sincere, confessional "I" of such songwriters-performers as Jackson Browne, Neil Young or Van Morrison is rejected, as is their introspection and romanticism. The Ramones' attitude toward their songs is not unlike that stated by Lichtenstein in 1963:

Art...has become extremely romantic and unrealistic ...it is utopian. It has had less to do with the world, it looks inward...neo-Zen and all that. This is not so much a criticisms as an obvious observation. Outside is the world; it's there. Pop Art looks out into the world; it appears to accept its environment, which is not good or bad but different—another state of mind.

Beat on the brat / Beat on the brat / Beat on the brat /with a baseball bat / Oh yeah, oh yeah, uh-oh / What can you do? / What can you do? / With a brat like that always on your back / What can you do? (loose?)

From *Beat on the Brat* (The Ramones)

In the beginning that anti-intellectual pose was juss a pose. And it was an intellectual pose in itself, 'cos everyone was fed up with bein' intellectual. But they are all really clever people, they juss got into that for a laugh. It's juss like an anti-art... There were a lot of serious things to punk, yet it's totally ludicrous.

—Poly Styrene

PT-boat on the way to Havana / I used to make a living, man / Pickin' the banana / Now I'm a guide for the CIA / Hooray for the USA! / Baby, baby make me loco / Baby, baby, make me mambo / Sent to spy on a Cuban talent show / First stop—Havana au go-go / Pickin' the banana / Hoorah for Havana!

—From *Havana Affair* (The Ramones)

The heroes depicted in comic books are fascist types, but don't take them seriously in these paintings—maybe there is a point in not taking them seriously, a political point.
—Roy Lichtenstein

Lichtenstein is ambivalent about whether he wants to consider his work "political." In American culture, to define a work as ostensibly political automatically categorizes it as academic or high art; mass culture will have little interest in it. Because it assumes a patronizing attitude. As a category, "the political" is negatively coded; it means no fun." The Ramones are fun.

Like Lichtenstein's images, the Ramones' songs are comic strip stereotypes of American pop culture, the post-Vietnam violence repressed by mainstream American pop music's mellowed-out, laid-back, higher consciousness, "Made in L.A." sound. Placed back in the popular culture their songs become capable of dual (and ironic) readings; the popular or vernacular reading and a second reading which puts into perspective or quotes the first reading. Like Lichtenstein, the Ramones classicize their immediate sources, relating them to earlier rock and roll (earlier stereotyped popular culture) lyrics and musical conventions. Their first album, *The Ramones*, was constructed from basic 1950s musical forms and references. Their second album, *Leave*

Home, with its remake of "California Sun," and more definitively next album, *Rocket to Russia*, adopt a 1960s Californian "surfing sound" with its established connotations of "fun." Ironically, they choose to apply the "fun" idea to New York City (thought by the rest of the country to be the opposite of a "fun" spot) in "Rockaway Beach," and to punk as a media image in "Sheena is a Punk Rocker" and "Ramona." The Ramones' neo-classicism is very 1970s. (The real social confusion of the present is masked by a neatly packaged recreation of just-past halcyon time.) Recent history up to ten years ago is broken into a confusion of delimited self-contained decades; first the '30s, then the '50s, and now the '60s are being revived. The public's access to these magic eras is further confused with personal nostalgia: history as memory: memory associated by the media with the time "when we grew up." In media representations the present appears to be confused with the particular past being revived. The Ramones present the musical forms of this revival, but eliminate the nostalgically personalized (social) content. In films and in TV series such as "Happy days," "The Waltons," and "Laverne and Shirley," one sees the projection of present-day, largely middle-class problems, represented by lower-middle class characters (possibly our family forebears, one generation back) Situated on the half-accurately/half-nostalgically depicted decade of the '50s, the '30s, '40s, or the '60s. The Ramones give us lower-middle class of images of the 1970s (albeit it from a comic strip):

...We're a happy family / Me mom and daddy / Sitting here in Queens / Eating refried beans / We're in all the magazines / Gulpin' down thorazines. / We ain't got no friends / Our troubles never end / No Christmas cards to send / Daddy likes men / Daddy's telling lies / Baby's eating flies / Mommy's on pills / Baby's got the chills. / I'm friends with the president / I'm friends with the pope / We're all making a fortune / Selling daddy's dope.

From *We're A Happy Family* (The Ramones)

UK Punk II

The problem for punk is how to present its critique of the corporate system in the form of a product that is, by definition, part of the system. It must also discover how to represent its political stance from inside media representations controlled by liberals. Tom Robinson, lead singer and main song writer of The Tom Robinson Band, is both Marxist and a gay activist. TRB has been heavily promoted and packaged by EMI, the company that dropped the Pistols, perhaps because TRB's commitment to a specific cause is acceptable from a liberal viewpoint; because the group would have a definite market appeal to gays as a large minority group. Rather than be defined by the media as anarchist or punk, Tom Robinson wishes to use his leverage with EMI to further his and the band's extra-musical political purposes. For example, printed on the back of their record's cover is the statement:

Politics isn't party broadcasts and general elections, it's your kid sister who can't get an abortion, your best mate getting paki-bashed, or sent down for processing one joint of marijuana ... it's everyday life for rock fans, for everyone who hasn't got a cushy job or rich parents. I got no illusions about the political left anymore than the right; just a shrewd idea which of the two sides 'gonna stomp on us first. All of us—you, me, rock and rollers, punks, jobless, dope smokers, squatters, unmarried mothers, gays, the jobless immigrants, gypsies ... And if we fail, if we get swallowed up by big business before we achieve a thing; then we'll havta face the scorn of tomorrow's generation. But we're gonna have a good try. Fancy joining us?

—Tom Robinson on *New Music Express*

On the back cover there are appeals to join specific political organizations, giving addresses to write for further information.

Tom explains how he presents their song "Sing if You're Glad to Be Gay" to the general audience: "If you walk straight on and sing *Sing if You're Glad to Be Gay*, you get all sorts of limp-wrist gestures and take-the-piss-out-of-fags business... The words 'gaylib' are enough to bring a snicker to every locker room. People don't respond rationally to the subject. Women sense rivalry in it and men sense a threat to their masculinity. At small gigs where we played most of our working life, these self-same macho drunks, the rowdy element in every audience, are the ones that are gonna cause trouble." They usually begin the set with "Martin," a song about male bonding, "delivered in the person of a working-class hoodlum swilling a bit of beer meself, talking about beating up kids at school, getting nicked by the police... They think it's great, raising their beer glasses and cheering. They're in there with you. Then you start *Glad to Be Gay* with 'The British police are the best in the world' ... and they say, 'Yeah, right, mate! Bloody right! I've been drunk and disorderly on a Saturday night!' And then you hit them with the chorus, and by then they're already involved. And that way you don't get beaten up as you walk out the stage door."

The British police are the best in the world / I don't believe one of those stories I've heard / About them raiding our pubs for no reason at all / Lining up customers by the wall / Pickin' out people, knocking them down / Resisting arrest as they're kicked on the ground / Searching their houses / Calling them queer / I don't believe that sort of thing happens here. / Sing if you're glad to be gay / Sing if you're happy to be that way / Hey, sing if you're glad to be gay / sing if you're happy that way.

If punk is purely propagandistic, the system's response is to censure it, as liberal media-consciousness sees propaganda (left or right) as totalitarianism. Instead, the liberal position affirms the right for all classes and opinions to be equally represented. Any "truth" presented in a subjective or emotional fashion would, in the liberal system's view, bias or distort the receiver's openness to alternative views. Liberal media wishes to view (represent) the world "objectively," where various opinions are evenly balanced and framed. Because statements can be represented (distanced/objectified) by being put into perspective, they need not be experienced/confronted by the spectator. Although it would like to appear to be objective, the liberal view is a product of middle-class interests/consciousness. Art and political representation are linked by a mediated "perspective." In the same way that free trade economics produces the political notion of free expression of various viewpoints, this philosophy is transformed, in art, into the notion of the free expression of the individual artist's viewpoint.

White Riot / Black men have a lot of problems / But they don't mind throwing a brick / But white men have got too much school / Where they teach you to be thick / So we're content, we don't resent / We go reading papers and wearing slippers / White riot! White riot! / I wanna riot / White riot! A riot of my own.

From *White Riot* by the Clash (Strummer and Jones)

"White Riot" was written after troubles broke out at the annual Notting Hill Carnival (organized by the area's black immigrants). Although newspaper reports implied it was the blacks who rioted against the police who were protecting innocent tourists, the events were more complex. In addition to merrymaking, the event had become an occasion for various leftist groups to propagandize to both black and white celebrants. That year the right-wing National Front counter-demonstrated against the leftists at the Carnival and was attacked by both leftists and blacks. The police interceded to separate the two groups, but seemed to do this in the Front's favor and to bully black people. Some blacks counter-attacked and a police riot ensued. In a sense the police represented (to the blacks) all the under-the-surface hatred and anger that lower-middle class whites have harbored against Jamaican immigrants for years. Two years of successive and serious riots helped make evident that beneath the façade of the "Silver Jubilee," Britain was having difficulty accepting its new position as a poor and multi-racial society. Among its working class, the Pakistani and Jamaican Commonwealth arrivals were rising toward the middle-class faster than native whites. "White Riot" is partly an answer to white hate directed toward the blacks. But, unlike the upper-middle class liberal attitude, it doesn't attempt to sentimentalize the "black problem" away or to appeal to the concept of a universal brotherhood that doesn't exist. Young white singers appropriated black music and slanted it towards a white, teenage audience (and market). Black music (representing black ideology) and white music (representing white ideology) are never precisely compatible. In dealing with blacks, white music either sentimentalizes the black's plight or seeks a transcendental synthesis of both realities. A classical example of this is found in Elvis Presley's "In the Ghetto." While its subject matter focuses on poor urban blacks, the point of view is clearly white, Christian, guilt-assuaging, and subtly patronizing; it tells us more about white, middle-class ideology than about how blacks live. The Clash's "White Riot" is not an apologia for the blacks, nor is it a fascistic defense of poor white youth's distrust of black immigrants. It sees the problem (not from a universal human, but) only from a white perspective (as the song is written and performed by a white group for white audiences), a viewpoint usually masked by the liberal projections at work in a song like "In the Ghetto." Instead of a sentimental identification with or unconscious valorization of black culture/music, the Clash sees the two cultures as, at this stage, (due to education and cultural conditioning) separate but unequal. By comparing the white and black situations, working-class whites acquire a clearer view of their own dilemma. The white man can learn by seeing what he is not; black culture posits a lack in us as whites. "White Riot" is an essay addressed to us as the artist's peers. The essay states the problem as honestly as possible—but it is not a personal confession, or even a polemic (as Bob Dylan might have written). A later song of the Clash, "White Man in Hammersmith Palais," continues the meditation on the problem of two cultures and two music's co-existing in Britain.

In "Repetition," recorded in late 1977 by The Fall (a young Manchester group) the issue is extended to the *form* of rock music/punk rock music itself. While the content of punk is politically progressive, the music form seeks to eliminate progressive qualities in favor of basic rock and roll repetitions. Musical form (which then inevitably drifts back towards the "artistic" after its initial purge of these qualities) and the political content expressed by the lyrics are observed to be in contradiction with each other:

White noise / Look at them speeding / You don't wear a black and white tie / You're gonna make it on your own / Cause we dig you / Cause we dig you / Ah we dig you / Ah we dig you / Ah repetition of the drums and we're never gonna lose it. / This is the 3 R's: / Repetition / Repetition / Repetition... / Oh repetition in the music and we're never gonna lose it. / President Carter loves repetition / Ah Chairman Mao he dug repetition / Oh repetition in China / Repetition in America / Repetition in West Germany / Simultaneous suicides / We dig it / We dig it...

From *Repetition* (The Fall).

en esta página encontrará algunos videos que visualizan algunos momentos referidos por Dan Graham www.revistasterisco.org/Dan_Graham.html

In 2003, I began exploring the waterways and islands surrounding Manhattan in a homemade boat. An uninhabited strip of land located just north of Roosevelt Island called Mill Rock Island particularly fascinated me. This tiny undeveloped island is mere yards away from the most overly explored island in the world. The contrast evoked me romantic ideas of a self-ruling habitat. I was curious how the island remained so isolated and it led me to research historical accounts. The majority of the information I found was incomplete and often contradictory. However, the island is certainly located where three bodies of water converge and currents and whirlpools are treacherous in this area known as Hell Gate. During my investigation, I found a variety of interesting events. For example, it is rumored that a fortune in gold was never recovered from a pirate ship that was wrecked in the vicinity in 1780. Also in 1885, the US army corps of engineers attempted to blow up the island detonating the largest manmade non-nuclear explosion in recorded history. Before doing so they evicted a group of homesteaders that had been occupying the island.

On my second visit to Mill Rock Island I discovered a large homeless community living in the wooded areas of nearby, Wards Island. I began talking to one man about Mill Rock's bizarre history and its former occupants. We began discussing the possibility of people still existing there, and he shared with me his own beliefs of the occurrences on the mysterious island. This man also invited me to come back and interview some of his friends who invented their own scenarios. At this point the project (entitled *The Bright Passage*) took on a mind of its own and steered its own course. The next three years were full of trips to the island, filming and researching, and several incidents involving the Coast Guard and Harbor Police—whom because of the currents—try to discourage any attempts to get to the island. In one instance two friends and myself almost got killed during a film shoot as they lost control of their boat in the perilous currents and were dragged into harms way of a tanker. Fortunately, they were rescued, but one of them has never spoken to me again.

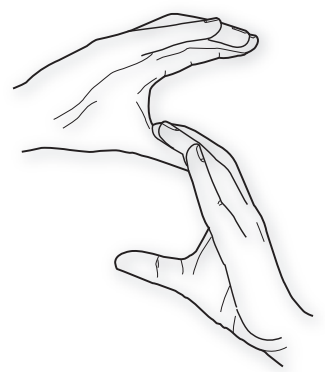
I began weaving together the factual documentation of the former occupants of Mill Rock Island and corresponding historical obscurities. The video piece—also entitled *The Bright Passage*—is comprised of interviews with both homeless as well as well-to-do professionals, which were asked to imagine contemporary scenarios about a non-existent group of people inhabiting the island. Several interviews attempt to define the former inhabitants and their labors. And a series of artifacts in an effort to substantiate them were fabricated. The narrative gradually declines however, from the conceivable to blatant fabrications and absurdity. The indigenous group involved in the plot of the video is subjected to colonial notions of exoticification and taxonomy. Ultimately, this unfolding draws attention not only to the embellished line between history and myth, in regards to the island, but also to the loss of the individual within the collective construction of history—the importance of oral histories against the more purist approaches of power.

The Bright Passage is also about displacement and documenting a culture quickly disappearing. I recently returned to visit some of the homeless people living on nearby Governors Island only to find that the area had been developed and in just a short period of time they had all been forced to leave. Only a few huts remained. D.R.





En los Estados Unidos, el surgimiento y flujo de las pandillas está relacionado con procesos migratorios, ya sean estos internos o externos. Durante el siglo diecinueve, las pandillas de inmigrantes irlandeses e italianos proliferaron en las ciudades de la costa este, mientras que en la segunda mitad del siglo veinte grupos afro-americanos emigraron hacia el oeste del país estableciéndose en ciudades como Los Ángeles, donde se agruparon en este mismo formato. ➤➤ Para los nuevos emigrantes, lograr una adaptación en un territorio ajeno se convierte en un proceso lento y difícil. Las pandillas (*gangs* en el inglés original), surgen entonces como una alternativa de estabilidad, identidad y status sociocultural para aquellas personas que no encuentran una pronta y adecuada adaptación del país que los acoge. Los adolescentes —quienes componen básicamente las pandillas— se adhieren a estas agrupaciones en busca de refugio y compañía: la ganga se convierte en una segunda familia, reemplazando la ausencia de familiares cercanos y creando una base de camaradería entre sus miembros y sirve de defensa ante las condiciones agrestes en las urbes estadounidenses. ➤➤ En un contexto más reciente y luego de las fuertes migraciones latinoamericanas a los Estados Unidos entre los años setenta y noventa, se dio a conocer un estudio censal que estimaba que entre 10 y 12 millones de inmigrantes hispanos indocumentados llegaron a los Estados Unidos atraídos por labores de agricultura y construcción, entre otras. A pesar que esta población se compone de una clase principalmente trabajadora, un número indefinido de estos nutre la conformación de pandillas de origen latino (término utilizado para referirse a los nacidos en el territorio estadounidense, pero de padres hispanos inmigrantes). Según el *Youth Gang Survey* efectuado en 1999, la composición étnica de las pandillas en los Estados Unidos era de aproximadamente: 47% latinos, 31% de afro-americanos, 13% caucásicos, 7% asiáticos y un 3%

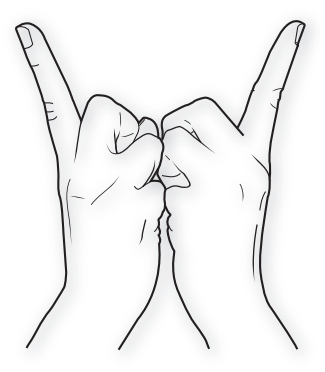


Sureños (Mexican Mafia)

Esta pandilla pertenece a la organización criminal méjico-americana "Mexican Mafia" (MM), la cual fue formada en los años 50 por Rodolfo "Cheyenne" Cadena y Joe "Pegleg" Morgan, encarcelados en la Correccional Del, en Tracy, California. Inicialmente fue creada para la protección de presos mexico-americanos contra los de origen caucásico y el personal de la prisión, pero pronto se transformó en una organización criminal implicada en la extorsión, el tráfico de drogas y el asesinato.

Durante los años 60 se dio una división en esta organización, lo que dio como resultado el nacimiento de un nuevo grupo, quienes se convertirían en el rival de MM: Nuestra Familia. Los miembros de MM eran en gran parte originarios del sur de California, por lo que eran conocidos como *Southerners* (Sureños), mientras que los miembros de Nuestra Familia eran del norte, por lo que se conocían como *Northerners* (Norteños).

Sus miembros se identifican con los símbolos XIII, X3, 13, y 3 puntos, que se refiere a la decimotercera letra del alfabeto "M", mismos que muestran en sus grafitis, hand signs (o clickas) y sus tatuajes. La pandilla se identifica con el color azul y las palabras Sureño, Sur y Southerner. Otros símbolos incluyen una mano negra, el término 'La eMe' y la doble M "MM" (Mexican Mafia).



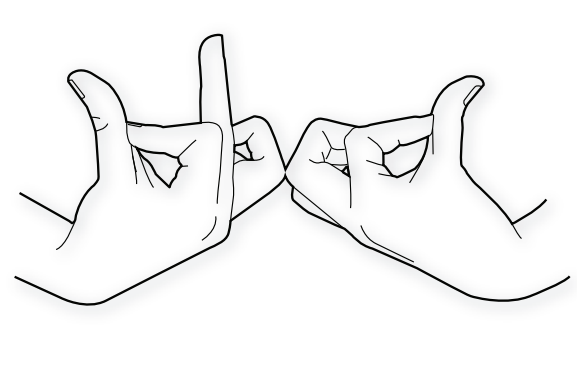
MS-13

Mara Salvatrucha (MS-13 o MS) está conformada en su mayoría por inmigrantes de El Salvador que llegaron al estado de California, EU, a principios de la década de los años ochenta, huyendo de la guerra civil en ese país centroamericano. Posteriormente este grupo se extiende al resto de Estados Unidos e incorpora a otros grupos de emigrantes de América Latina, como Honduras, México, Perú, Ecuador y Guatemala.

Cuando estos jóvenes centroamericanos llegaron a Estados Unidos fueron rápidamente aceptados por las bandas locales debido a la instrucción militar con la que contaban. Pero pronto los salvadoreños manifestaron diferencias con las gangas existentes y en consecuencia empezaron a crear sus propias para identificar la Mara Salvatrucha y sus miembros.

La palabra "mara" es el equivalente centroamericano a grupo, y proviene de la palabra "marabunta", que es un conjunto de gente alborotada y tumultuosa. La palabra "salvatrucho" significa "salvadoreño astuto", ya que ponerse 'trucho' es equivalente a decir "estar listo".

Se estima que MS tiene entre 130.000 y 300.000 miembros en México, Centro América y los Estados Unidos.



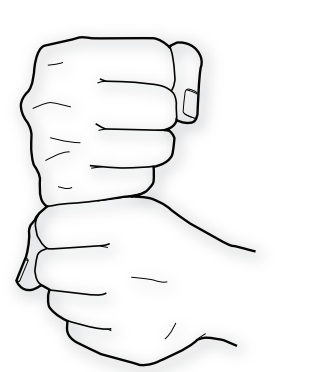
United Blood Nation

Bloods es una pandilla localizada en Los Ángeles, California, aunque actualmente su campo de operación se extiende por todo Estados Unidos. Se forman en 1972 en la escuela Secundaria Centennial, tomando el nombre de 'Piru Bloods', por la calle Piru, en Compton, California. Esta pandilla se formó para dar protección a sus miembros contra otra pandilla, los Crips; y tienen alianza con los Black Gangster Disciples y Black Guerrilla Family.

Sus miembros son predominantemente de raza negra, sin embargo, han aceptado a otros grupos étnicos como hispanos, blancos, griegos y chinos. Su principal actividad es el tráfico de droga, robos, extorsiones, violaciones, y asesinatos.

Se identifican con el color rojo, mismo que usan en paliacates y rosarios y su símbolo es la palabra "blood" formada con sus manos. Los Bloods se llaman unos a otros "Perro" (*Dawg*), por lo que con un objeto caliente se "tatuán" en la parte superior del brazo un triángulo con tres puntos, que semeja una pata del perro, o un bulldog. Los Bloods también utilizan las siglas M.O.B. ("Member of Blood" o "Money over Bitches") para identificarse.

Un requerimiento para pertenecer a la pandilla es efectuar un rito llamado "Blood-in", lo que significa que deben hacer sangrar ya sea a algún otro miembro o ellos mismos. Los Bloods nunca deben pronunciar la letra "C", y cuando la escriban la tienen que tachar, para demostrar su odio hacia su pandilla rival, los Crips.



The Solidos

Los Sólidos es una banda que se formó entre 1990 y 1991 en Hartford, Connecticut, cuando los Savage Nomads y Ghetto Brothers se unieron. La pandilla de Los Sólidos es activa en Connecticut —especialmente Hartford, New London, East Lyme, Norwich, New Britain y Waterbury; además del sistema penitenciario de Connecticut.

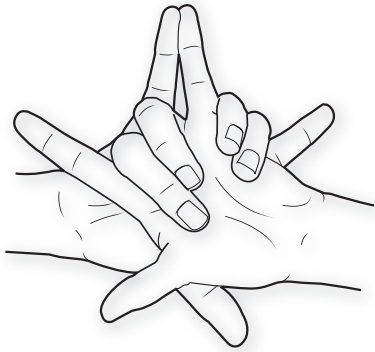
Está compuesta por miembros del sexo masculino. Su principal etnia es la hispana, con algunos miembros blancos y africano-americanos. Su organización es jerárquica, y está compuesta por un comité, que está formado por 10 miembros distinguidos.

Los miembros de Sólidos se consideran "la Familia". Se identifican por medio del uso de rosarios con tres cuentas rojas (Savage Nomads) y tres azules (Ghetto Brothers) en sucesión, que representan los colores de las pandillas que lo formaron. Su emblema son tarjetas de identificación con una máscara de arlequín en medio, la palabra "La Familia" arriba y el nombre o apodo del miembro en la parte de abajo.

Sus principales rivales son los Latin Kings, Nation, Pump Nation, Brotherhood/Roots y ÑETA y su principal actividad es el asesinato, extorsión, asaltos, intimidación y el tráfico de drogas.

SETENTA Y CUATRO

de otros orígenes. ☞ Las “Gangas” (anglicismo derivado de la palabra *gang*), son clanes mixtos de jóvenes latinos e inmigrantes hispanos, entre otros, que buscan afirmar sus particularidades sociales y culturales. Relacionadas con la delincuencia, el tráfico de armas y de drogas, así como con la trata de blancas, las gangas se convirtieron en un problema mayor dentro y fuera de los Estados Unidos. Al ‘término’ de los conflictos armados en Centro América, los Estados Unidos deportó a cientos de refugiados a sus países de origen —El Salvador y Nicaragua principalmente—. Este hecho histórico derivó en un fenómeno conocido como “Maras”, el cual agravó los problemas sociales en toda la región convirtiendo estas organizaciones en redes multinacionales de delincuencia. Luego de fuertes limpiezas sociales internas en los Estados Unidos durante las últimas décadas, estas formaciones han sido perseguidas al punto que algunas se han transformado —bien sea por conveniencia o supervivencia— en nuevos tipos de agrupaciones tales como organizaciones sociales. ☞ “Clicka” (*o hand sign*) es un lenguaje no verbal de uso exclusivo de este tipo de clanes. Formado por un sistema complejo de códigos gestuales que diferencian entre sí a las agrupaciones conocidas como “gangas”. A continuación se presenta un extracto de la investigación realizada sobre los códigos de algunas pandillas latinas en los Estados Unidos y su derivación como tipografía. La fuente “Ganga” fue concebida como una fuente de símbolos tipográficos (*dingbats*) para un uso no restrictivo —el interés es divulgar este lenguaje gestual tan poco conocido—. Los siguientes caracteres/símbolos están basados en el material e información compartida por “Chicano”, quien fuera miembro de “Vagos”, una ganga del Harlem Hispano de la ciudad de Nueva York. Los símbolos que se presentan a continuación incluyen una breve historia de algunas gangas ubicadas en Nueva York, Los Ángeles y Chicago, tres de las ciudades con mayor actividad de estos grupos.



Latin Kings and Queens

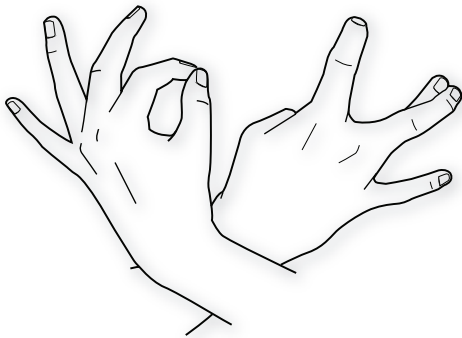
Los Latin Kings son la pandilla más antigua y más grande de sus contrapartes hispanas. Su origen se remonta a 1930, en Chicago, IL. En un principio su ideal era proteger y preservar la identidad y cultura latinas, aunque poco a poco se derivó en actividades delictivas. Está localizada principalmente en el área metropolitana de Connecticut, Chicago y Nueva York.

Se compone tanto de hombres como mujeres, y el grupo étnico principal es el hispano. Sus colores representativos son el negro y oro: el negro representa la muerte, mientras que el oro representa vida. Sus emblemas son una corona de cinco picos, estrella de cinco picos, y leones con una corona. El emblema más reciente es el de un bulldog coronado.

Tiene alianzas con los Neta, Most People Nation y Brotherhood, mientras que rivalizan con los All Mighty Latin Kings & Queens Charter Nation, Folk Nation, Latin Locos, Solidos, 20 Luv y Elm City Boys (ECB) y The Nation.

Es una pandilla conocida por su extrema violencia; y su principal actividad es el tráfico de drogas y armas, extorsión, asaltos, intimidación, peleas, asesinato y graffiti. Aunque los miembros no usan drogas, las venden y distribuyen con el fin de obtener fondos para la organización.

En ocasiones, pintan un graffiti en sitios donde han matado a integrantes de la banda, en la que se incluye el nombre del caído, la fecha de su muerte y las iniciales del artista.

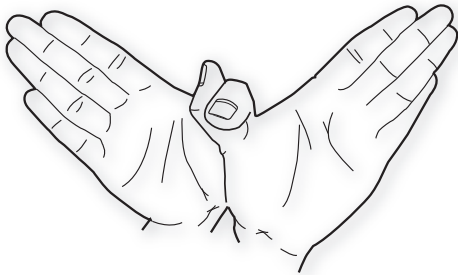


Vagos East 116th Street

Vagos, a diferencia de otras bandas, es una pandilla cultural, específica de una región y normalmente organizadas en razón a su historia, idioma, etnicidad y la experiencia colectiva. Las pandillas callejeras, que muchas veces se adjudican como propias de una cuadra o un barrio, son pandillas culturales. Las disputas entre este tipo de pandillas suelen estallar por motivos relacionados con el respeto y la reputación y se diferencian de las pandillas industriales, como Mexican Mafia, porque las segundas son empresas organizadas que primordialmente dependen del tráfico de drogas y armas.

En East Harlem, NY, un grupo de jóvenes mexicanos formaron esta banda para defender su territorio. El nombre de Vagos se presenta como un acrónimo consonántico (VGS), lo que manifiesta el fuerte interés por las abreviaciones típicas de las gangas de la costa oeste.

Aunque Vagos es relativamente una banda pequeña, es una banda muy organizada que cuenta con sus propios códigos: graffiti, tatuaje y klikas. Los Vagos son numerosos en el área de la East 116th Street de la ciudad de Nueva York. Por lo común, gangas como Los Vagos hacen referencia al “100%, que significa, “100% gangster” o “¡estoy en esta vida de gangas al 100%!”,



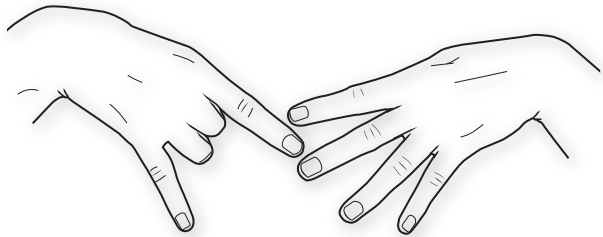
Latin Eagles

Los Latin Eagles tienen su origen en 1960, en el área de Halsted y Addison, en Chicago y fue el resultado de la fusión de dos pandillas: los Topcats y los Emerald Knights. Originalmente fue creada para ser una organización política latina, pero en los 70’s se transformó en una banda criminal.

Los miembros de esta banda se identifican con los colores gris y negro, y utilizan como símbolo una cabeza de águila o un águila en vuelo, símbolos asociados con Folk Nation.

Los Latin Eagles inicialmente se asociaron con pequeños actos delictivos tales como el graffiti y el hurto. Durante este tiempo los Latin Eagles se unieron a la ULO (United Latino Organization), organización entre gangas latinas precursora de las posteriores organizaciones como Folks y People.

La United Latino Organization fue compuesta en sus inicios por los Latin Disciples, Spanish Cobras, Latin Gangsters y Latin Eagles Street Gang. Estas cuatro gangas constituyeron la primera “Latino Folk Gangs” en el noroeste de Chicago. Durante el final de la década de los setenta y principios de los ochenta los Latin Eagles reforzaron su presencia en las comunidades de Wrigleyville, a la vez que expandieron sus actividades en otras comunidades, como Uptown Park y Kelvin Park.



Norteños

Norteños surgió en 1968 en la Prisión Estatal de Folsom, California, como respuesta a los abusos por parte de Mexican Mafia. La pandilla Norteños, afiliada a la organización “Nuestra Familia”, es una coalición de bandas latinas del Norte de California.

A diferencia de otras gangas hispanas, los Norteños se caracterizan por llevar el cabello largo como los indios nativos, o al “estilo mohicano”. Entre sus miembros suelen llamarse “Ene”, ya que los Sureños se llaman “Ese”. El color que los identifica es el rojo.

Utilizan el número 14 en sus tatuajes y graffiti porque la ‘N’ es la catorceava letra del abecedario. A veces lo escriben como “X4” o en números romanos “XIV” y en sus tatuajes utilizan cuatro puntos. Uno de los requerimientos básicos para ser aceptado como miembro es cometer al menos un asesinato por la banda.

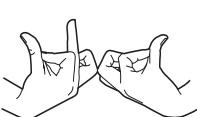
Norteños tienen alianzas con Crips, Bloods, Wah Ching, Asian Boyz y People Nation. Sus rivales son Sureños, Fresno Bulldog Nation, Maravilla, Eighteen St., Mara Salvatrucha, Aryan Brotherhood y Nazi Lowriders.

A



ATHENS PARK BOYS

B



BLOOD

C



CRIPS

D



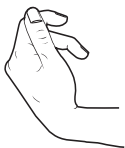
BLACK DISCIPLES

E



IMPERIAL EAGLES

F



FAMILIA STONES

G



GAYLORS

H



HOOVER

I



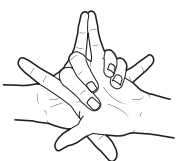
IMPERIAL GANGSTERS

J



LATIN JIVERS

K



LATIN KINGS

L



MAFIA CRIPS 8.5.6

M



MARA SALVATRUCHA

N



ÑETA

O



OUTLAW LUNATIC

P



LATIN PACHUCOS

Q



NORTEÑOS

R



CITY ROYAL

S



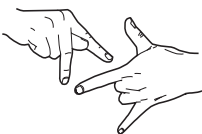
SUREÑOS

T



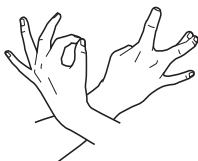
THE SOLIDOS

U



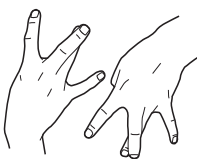
AMBROSE NATION

V



VAGOS 116 E

W



WEST AMSTERDAM

X



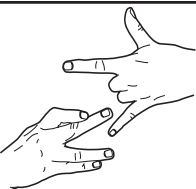
BLACK STONES

Y



MAFIA CRIPS

Z



CITY KNIGHTZ

GANGA FUENTE DE SÍMBOLOS (DINGBAT FONT)



"Bogotá is a city in which energy and chaos, insecurity and emotion, violence and creativity come together. It is certainly not a quiet place, but then one would never call it boring either... those who enjoy Bogotá find a strange fascination in its chaos, the colorful architecture, the green hills, the mountains, the sun, the rain, the professional big game, the green mountains protecting the vast valley, sunshine announcing rain, professional big game, abject poverty next to modern shopping centers, a true synthesis of classes, styles and regions. People sip coffee waiting for the rain to stop. At once, modern, classical and primitive, Bogotá is an authentic city." ^a <http://www.wolles.com>

"Kidnapping and homicide rates in Colombia still remain high: about 45 kidnappings per month were reported in 2005. Colombia's army has had success in driving left wing rebels deeper into the jungles, securing main road access and cities. It's unlikely you will encounter rebel activity if you stick to the main tourist areas. Areas to avoid include Chocó, Putumayo and anywhere east of the Andes." ^b <http://www.lonelyplanet.com/>

"Travelers to the capital city of Bogotá may require some time to adjust to the altitude (8,600 feet), which can affect blood pressure, digestion, and energy level. Persons with medical conditions related to the circulatory or respiratory system should ask their physician if travel to Bogotá or other high-altitude locations is advisable." ^c <http://travel.state.gov/>

GENERAL INFORMATION



FLAG



COAT OF ARMS

POPULATION	6,635,960 (2002)
ALTITUDE	8,620 ft.
AVERAGE TEMPERATURE	57°F
FOUNDATION	August 6, 1538

EMBASSY QUOTES

UNITED STATES OF AMERICA
"The Department of State warns U.S. citizens of the dangers of travel to Colombia. Violence by narcoterrorist groups and other criminal elements continues to affect all parts of the country, urban and rural areas, and the risk of kidnapping in the United States and other countries continue to be victims of threats, kidnappings, and other criminal acts." ^a
[http://www.state.gov/Bureau of Consular Affairs/](http://www.state.gov/Bureau%20of%20Consular%20Affairs/)

ITALIA
"La Situazione di Sicurezza è estremamente precaria. La Colombia è un paese caratterizzato da altissimi indici di violenza: 30.000 omicidi circa all'anno (corrispondenti a 72 omicidi su 100.000 abitanti)." ^b
[http://www.ambasciata.gov.it/ambasciata d'Italia in Colombia/](http://www.ambasciata.gov.it/ambasciata%20d'Italia%20in%20Colombia/)

FRANCE
"Colombie demeure un pays dangereux. Son taux de criminalité est parmi les plus élevés au monde, avec plus de 20.000 homicides pour 45 millions d'habitants." ^c
[http://www.diplomatie.gouv.fr/Ministère des Affaires Étrangères - République Française/](http://www.diplomatie.gouv.fr/Ministère%20des%20Affaires%20Étrangères/-/Republique+Française/)

This is a non profit travel guide developed for educational and reference purposes only and will have no commercial value. It is not responsible for any loss, injury or inconvenience sustained by anyone resulting from their information. You should verify critical information (like visa, health and safety, customs and transportation) with the relevant authorities before you travel.

GENERAL RECOMMENDATIONS

- We do not recommend walking through solitary or unknown places, or at night. You should not walk alone at night. If you must walk alone at night, you should not wander about on your own.
- Never give money or documents to people contacting you on the street, who tell you they are policemen, security agents or public officers.
- Under no circumstance should you take food or drinks from unknown people, since you could be the victim of fraud.
- If you need assistance with your baggage or packages ask site employees to help.
- Keep always handy your lodging place address and phone numbers, and also places you intend to visit.
- Avoid wearing jewels or other fancy accessories; carefully operate video of photographic cameras.
- Carry your credit and debit cards in a safe place and only take with you the necessary amount of cash.
- Be cautious when using automatic teller machines. If you use an ATM in a public area, pick a well-lit machine and be aware of anyone who may be watching you.
- Exchange your money only at hotels, banks or authorized exchange houses.
- As a security measure you should carry identification documents photocopy instead of original documents. Hotel safes will safely keep your valuable items, documents and cash.
- When in public places do not lose sight of your personal belongings.
- Never ride unknown or not authorized vehicles.

HOTEL RECOMMENDATIONS

When you arrive to the hotel and need assistance with your luggage ask one of the hotel employees for help.

- Do not allow hotel service personnel in your room late at night before consulting with hotel receptionist.
- Identify your hotel emergency exits.
- Be aware of fire extinguishers and alarms location in your room aisle.
- Use the additional lock usually found in hotel rooms.
- If your hotel provides safe boxes service, make use of them to keep your documents and valuable items

AIRPORT RECOMMENDATIONS

AT EL DORADO AIRPORT AND EL PUENTE AEREO

- Do not leave your luggage unsupervised any time or place
- Keep your passport and/or air ticket safe but handy.
- For general information go to District Culture and Tourism Information Points -Turistacalles- located in the airport's national and international terminals, or go to Attention to the User Office in the second floor.
- If you require taxi service go to booths located outside terminals, ask for the respective slip, which shows you the taxi fare, and take the first taxi in the line. Pay only the value printed in the slip, which includes authorized overcharges.

DEPARTURE:

- If you plan to take animals or plants with you, please consult Colombian Agriculture Institute - ICA, Telephone No. 413 8883.
- Park your vehicle in public parking lots only or permitted parking spaces.
- Both terminals provide luggage wrapping service.

EMERGENCY PHONE NUMERS

Red Cross - Ambulances	Firemen: 119 - 217 5300- 235 5166
Civil Defense (24 hours)	144- 640 0090
DAS - Administrative Security Department	153- 018000919622
DIJIN - Central Judicial Police Center	157
GAULA (Anti-kidnapping Direction)	165
Service to the Citizen line	195
Forensic Office	289 0677 - 333 4817
Tourism Police Carrera	13 No. 26-62 337 4413 - 243 1175
National Police CAI (Immediate Attention Center)	156
SJIN (Judicial Police Sectional):	286 0088
Traffic and Accidents (24 hours)	127 - 360 0111
Health Emergency Care line (24 hours)	125



SPECIAL RECOMMENDATIONS

- Do not frequent the same establishment on a regular basis; doing so puts yourself and others in danger.
- Choose a seat inside the restaurant that is far from the windows, and yet not too close to the bathrooms; it is possible that small explosive devices could be left unnoticed in bathrooms.
- If an unattended parcel, bag or box cannot be immediately identified by a restaurant employee, leave the establishment at once.
- Check to see if the establishment you are in has an alternate exit in the back.
- If you hang your coat on the back of your chair, or on a coat rack, remove all of your belongings first; we have had many reports of pickpockets stealing wallets and identification cards from jackets.
- If you have a bag or purse with you, keep it on your lap or between your feet.
- Never leave your food or beverage unattended; the drug scopolamine is commonly used in Bogotá by criminals to incapacitate victims for robbery, and placing the drug in an unattended drink or plate of food is one of the most common methods for administering it.
- Try not to drink too much when in public places; you become an easier and more obvious target for criminals, and you are less able to think clearly enough to remove yourself from a dangerous situation.
- Use the buddy-system; you should never go alone to restaurants, bars or clubs.
- Never hail a taxi when you leave; call for one yourself, or ask the restaurant to call one for you. Try to confirm the taxi number with the company when you call; if the taxi that arrives has a different number, don't take it.

STREET SMARTS

Remain vigilant while visiting commercial areas, restaurants, airports, and continue to practice street safety while not in your residence. To lessen your risk, keep in mind:

- Exercise special caution with respect to your children, ensuring they are never unaccompanied when outside the home.
- Avoid using mass transit.
- Assailants tend to prey on people who appear preoccupied or confused, so the primary rule of street smarts is to stay alert and aware of your surroundings.
- If someone stops you to ask for directions or the time, step away at least two-and-a-half arm lengths, stand with feet shoulder-width apart, speak in a neutral but authoritative tone. Never take your eyes off the person's face and hands. Answer quickly and continue walking.
- Walk in the middle of the sidewalk, facing traffic. Some purse-snatchers ride motorcycles or bicycles.
- Pickpockets operate most successfully in crowds. In a crowd, women should tuck their purse in the crook of their arm and keep it close to their body. Keep a hand over the clasp- it is best not to carry a purse at all if you can avoid it.
- Men should keep their wallets in a front pocket and in crowds should keep a hand on their pocket over their wallet. Or only carry proper ID and money you will need.
- It is always a good idea to keep some money separate from your wallet.

PACKAGES

Tourists in Colombia are advised to take the following steps to counter attempts to deliver package or letter bombs:

- Identify a safe area where all packages and mail can be received and screened before they are brought into the general work area or delivered to individual addressees.
- Establish procedures for the receipt of packages and mail, to include methods of inspection, checklist of package and letter bomb indicators, and recording identity of couriers.
- To the extent practical, install video surveillance equipment at the reception point for packages and mail.
- If a suspicious letter or package is delivered, immediately notify the Colombian National Police.

SURVEILLANCE RECOGNITION

Common methods for detecting surveillance by foot:

- stopping abruptly and looking to the rear
- suddenly reversing your course
- stopping abruptly after turning a corner
- watching reflections in shop windows or other reflective surfaces
- entering a building and leaving immediately by another exit
- walking slowly and then rapidly at intervals
- dropping a piece of paper to see if anyone retrieves it
- boarding or exiting a bus or just before it starts
- making sudden turns or walking around the block

<http://bogota.lonelyplanet.com/>



CITY MAP

SECURITY RECOMMENDATIONS

BOMBING CHART

HELPFUL HINTS

2

2

1

2

3

4

5

6

A

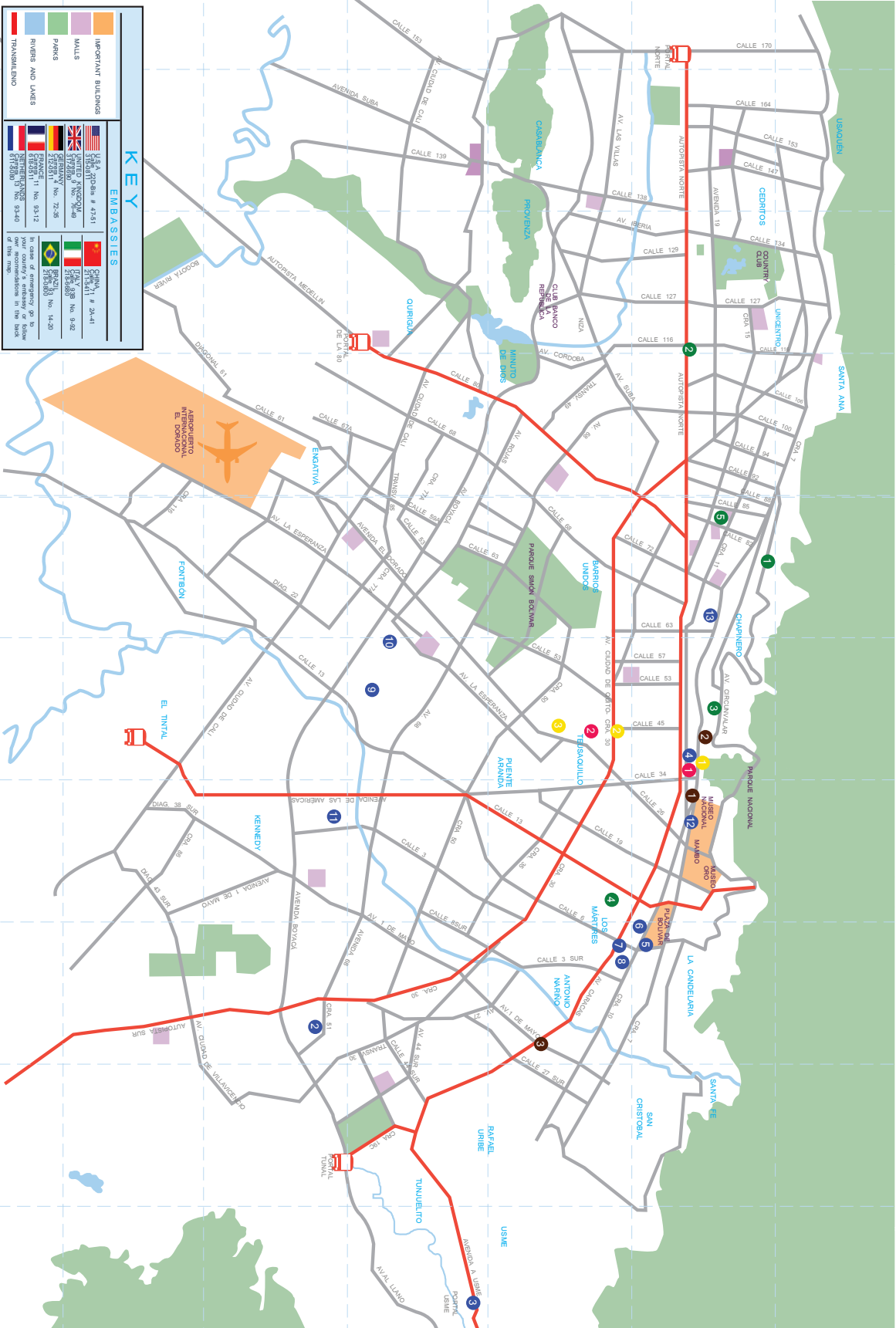
B

C

A

B

C



BOMBING CHART

K	DATE	PLACE	KIND OF EXPLOSIVE	DEAD	INJURED
1	2001 21 May	Comunist seminar "Voz" offices Cra. 13A # 38-32	bomb 250 k. TNT	0	0
2	2001 25 May	Avenida Carrera 30 # 45-03	2 bombs, 8kg and 7k. each	4	23
3	2001 25 May	Calle 26 # 47-73	2 low power explosive devices	0	0
1	2002 20 January	Repress of Chingaza	low power explosive device	0	0
2	2002 25 January	Fátima district	Byciclebomb, 2 k. of explosive and shrapnel	5	0
3	2002 2 February	Portal Usme Transmi- sione Av. Villavieco calle 51 sur	6 gas cylinders, 40 lb each	0	0
4	2002 12 April	RCA radio Cra. 13A # 37-52	rocket	0	0
5	2002 7 August	Plaza de Bolívar	14 mortar projectiles	22	50
6	2002 28 October	Cll 10 # 12	grenade m26	1	0
7	2002 21 October	Caracas - 6th offices	Trid-bomb, 50k. amoral	0	0
8	2002 23 October	Metropolitan Police offices	Car-bomb	2	0
9	2002 22 November	Diagonal 228 # 52-01	3 Grenade, 60ml. each	0	0
10	2002 9 December	Normanda calle 52 carrera 71	Car-bomb, 70k. amro	0	64
11	2002 11 December	Kennedy locality, so- cial club, hill of antio and Cra. 49bis sur -78	2 car-bombs, a ton and indigul	0	0
12	2002 13 December	Restaurant at 30th floor Tequendama hotel	briefcase-bomb	0	30
13	2002 13 December	Cll 69-9	Dier-bomb	0	1
1	2003 7 February	Social Club El Nogal	Car-bomb, 200k. of explosive	37	167
2	2003 14 March	Transmision al Pepe Sierra station	bullet-bomb	0	0
3	2003 15 April	Army's Hospital	car-bomb, 100k. dynamite	0	0
4	2003 October	San Andrés	Car-bomb	6	0
5	2003 15 November	Bogotá Beer Com- pany	2 fragmentation Grenades	1	75
1	2004 2 May	Cra. 13 # 32-76	2 grenades	0	9
2	2004 20 June	Javeriana University	freecracker	1	3
3	2004 31 October	Caracas con 36sur Transmision	freecracker with 4 k. of amoral	2	2
1	2005 February	Ran Radio	Car-bomb	0	0
2	2005 15 July	Tesquillo Locally	bomb 10 k. of antio	0	2

KEY

EMBASSIES

	USA amb. # 4761		CHINA amb. # 24-41
	UNITED KINGDOM amb. # 20-44		ITALY amb. # 24-42
	GERMANY amb. # 72-35		BRAZIL amb. # 14-20
	FRANCE amb. # 18-312		SPAIN amb. # 24-41
	RUSSIA amb. # 93-40		ARGENTINA amb. # 24-41

In case of emergency go to
your country's embassy or follow
our recommendations in the back
of this map.



La Banca Rota

Revista de Paisajes

EDITORIAL

La Banca Rota aparece aquí por primera vez, ‘mise en abyme’ en la revista Asterisco. Un agradecimiento y una justificación. “Agradecemos a los editores de la revista Asterisco, quienes amablemente nos ofrecen su espacio como plataforma de lanzamiento para este proyecto periodístico.” ¿Y La justificación? Somos un grupo de ciudadanos, sin profesión y sin experiencia; y como si esto fuera poco, somos un grupo de ciudadanos sin autoridad. Todas estas deficiencias, creemos, palidecen ante nuestra única razón para producir esta publicación periódica: dar voz a los ciudadanos consternados.

Landschaftskunstwollen:

NUESTROS PAISAJES, NUESTRA NATURALEZA, Y NUESTRA IDENTIDAD

Por Charles Sigismund

Podría intentarse hallar los orígenes lejanos del paisajismo colombiano. Sin remontarse hasta las miniaturas, hasta los dibujos coloreados o acuarelados de los topógrafos, representando castillos dentro de su marco de follaje, se ve frecuentemente a los retratistas del siglo XVII y XVIII colocar a sus modelos ante un fondo de paisaje más o menos de fantasía, y asociar el parque a su propietario.

Sería además fácil, en todos los géneros, dividir los pintores colombianos en dos razas cuyo diálogo irregular llena la historia de esta pintura, por lo menos en su edad de plenitud vital. Pues Colombia es a la vez el país de los misticismos de Gonzalo Ariza y de las fantasmagorías de Obregón, y el país de las mundanidades de Maripaz o de Mark y de los animales de granja o de lujo debidos a Negret. Es el país de las distancias iluminadas de Barrera y de los cielos de Vazquez, como asimismo el país del realismo campestre en que se complacen los innumerables paisajistas que esta tierra ha producido como un ‘folklore’.

Para ‘pensar’ hay que explicar tal vez esa dialéctica de la insularidad y del viaje, que hace que una de las Escuelas más originales de la pintura europea haya nacido de la asimilación insular de las influencias continentales, que hace también que tantos paisajistas colombianos no hayan encontrado sino en Suiza o en Italia los paisajes propicios para la plena expresión de una sensibilidad muy colombiana. Fernando Botero ha viajado mucho, por ejemplo, pero su originalidad no parece haber sufrido por ello en modo alguno.

En el género como en la narración, los colombianos, quiéranlo ellos o no, desconocen el ‘juste milieu’: no pueden evitar ser prisioneros de lo anecdótico o de lo pintoresco, o bien poseen el arte de extraer del menor incidente –como Gaston Lelarge componiendo un verso arquitectónico frente al puente del Común– esa poesía delicada que frecuentemente no parece ser cosa alguna y es, sin embargo, una expansión única de sentimiento y de humorismo, de acuidad y de ternura.

Asimismo el arte no es para Colombia un fin en sí mismo: si no puede ser una aventura sólo será una distracción o un objeto de coleccionista. En toda circunstancia, debe tener un ‘sentido’: igualmente se encuentran en la pintura colombiana todas las oscilaciones posibles entre lo anecdótico, la mundanidad, el sentimentalismo, el lirismo, y hasta el misticismo; el arte que sólo es un adorno de salón o de ‘home’ y el que quiere ser el canto de un destino o el símbolo de una aventura espiritual.

TORNAR EN CRISTAL EL AGUA SUCIA

Entrevista con Fabio Puyo Vasco

Por Roger Mendez

La ciudad en que vivimos hoy en día es un ejemplo físico, y diría yo hasta patológico, de este axioma del romanticismo moderno: “Es imposible resistir la impresión de que la gente se rige bajo estándares falsos, busca poder, éxito, y riqueza para sí misma, los admira en otros, y menosprecia todo lo valioso de la vida.” (S. Freud) *Es por esto que quiero en este momento entrevistar al Doctor Fabio Puyo, a propósito de su gran contribución al desarrollo de los recursos hídricos de nuestra gran Sabana de Bogotá, y de nuestra nación en general.*

RM: ¿Qué importancia tiene, en su opinión, el empobrecido río de Bogotá?

FP: La vida de cinco millones de colombianos depende en gran medida de la salud del río Bogotá. La producción de carne, leche, cereales, hortalizas y flores de la sabana se alimentan del río y los millones de litros de agua que diariamente mitigan la sed de la gran urbe son impulsados en Tibitoc desde su cauce que los vuelve a recoger una vez servidos, como punto final del alcantarillado distrital. Y además cada bombilla en parques, fábricas, avenidas y viviendas es la misma vida y la misma luz del río que se enciende ubicuamente para ayudar en múltiples quehaceres a cada ciudadano.

RM: ¿Por qué publicar un libro sobre este gran río, cuando de pronto deberíamos estarlo salvando de una manera menos literal y más real?

FP: Porque el río, por ser agua es fuente permanente de nuestra vida, porque en ese sentido es origen de toda actividad. Quienes

de su transcurrir dependemos hemos considerado impostergable la tarea de recoger su memoria escrita, gráfica y sentida a través de esta obra dedicada a exaltarla y a llamar la atención de Bogotá y del país hacia su curso.

RM: Sí, bien, pero ¿qué cree usted que sea el siguiente paso a seguir, qué ha de pasar tras esta publicación?

FP: Es responsabilidad de nuestra generación devolver el río. Restituir el brillo del agua y del paisaje y resucitar la vida de sus peces. Es nuestro deber utilizar óptimamente el recurso para beneficio de un gran núcleo humano pero ‘siempre en armonía con el medio circundante’. Además del hombre ...

RM: ¿Qué es este medio circundante?

FP: ...como iba diciendo, además del hombre también está el medio circundante, la vida en todas sus manifestaciones, y si bien es cierto que hemos cumplido con exprimir cada gota ...

RM: ¿en TODAS sus manifestaciones?

FP: ... sí, cada gota ...

RM: ¡Wow!

FP: El beneficio, claro está, ha sido para Bogotá y por lo tanto corresponde principalmente a todos los habitantes de la sabana el rescate del río.

RM: Y entonces, ¿qué nos queda por delante? ¿Qué nos depara el futuro?

FP: Los recursos para recrear el río claro que nos dejaron nuestros antepasados y que debemos entregar limpio a las generaciones futuras son de tal magnitud que se necesita no solamente el concurso de los habitantes de hoy de la capital, sino también de sus moradores del mañana que deberán sufragar las financiaciones necesarias y de la ayuda del gobierno nacional en representación de todos los colombianos ... Solamente mediante la acción solidaria de varias generaciones de colombianos podremos insuflar ...

RM: ¿Insuflar?

FP: Sí, insuflar oxígeno a nuestro río durante esta crisis agónica que tendrá que ser pasajera para que en el futuro pueda volver a respirar el aire translúcido y frío de la sabana y después al aproximarse al Magdalena vuelva a ser el cauce refrescante que bañe sin manchar riberas y vecinos de los cálidos valles de Mesitas, Apulo, Tocaima y Girardot.

RM: Doctor Puyo, ¿algunas palabras de despedida?

FP: Sí. Dejamos así para deleite y consideración de los lectores esta obra imbuída de paisaje y poesía a través de escritos y pinturas, y este propósito animoso que esperamos fecundo de retomar prontamente la ejecución de la tarea indeclinable y urgente de tornar en cristal el agua sucia.

BLOOD AND SOIL (1923)

by David Y. Thomas, PhD.

*To pour oil
on troubled waters
may be one way to bring about a calm,*

*but pouring oil
on the diplomatic waters
in Mexico
certainly did not produce
a calm there*

*and hunting for oil
on other diplomatic waters
has already
caused a few small storms.*

*[The expansion of the automobile industry has
enhanced enormously the commercial importan-
ce of petroleum]*

*The change from coal to oil
as fuel
for sea-going vessels,
is not likely to take any backward turn
until there is a great diminution in the relative
supply of oil.*

*Blood and Soil
The economies are too great.*

‘Sangre y Tierra’ por David Y. Thomas, PhD.
Trad. Adolfo Bolívar

Derramar petróleo/ en aguas intranquilas/ puede ser una forma de traer la calma// pero derramar petróleo/ en las aguas diplomáticas/ en México/ ciertamente no produjo calma allí// y cazar petróleo/en otras aguas diplomáticas/ ya ha/ causado algunas pequeñas tormentas// [La expansión de la industria automotriz ha ampliado enormemente la importancia comercial del petróleo] // El cambio de carbón a petróleo/como combustible/ para naves marítimas,/ no parece tener revés/hasta que haya una gran disminución en la oferta relativa de petróleo// Sangre y Tierra/ Las economías son demasiado grandes.

¿ES COMPATIBLE EL TOREO CON LA SOCIEDAD POST-INDUSTRIAL?

Por Truman Benedetti

El toreo es un juego cuyo título más singular y más valioso consiste en la conversión en arte de ciertos movimientos y estados emociona-

les inferiores que rebajan y aun desintegran al hombre. Estoy hablando del miedo. El artista, el torero, crea su arte en el trance mismo del peligro, en la plenitud de una experiencia vital, al revés que los demás artistas cuyas creaciones son posteriores a la realidad vivida o sentida a que aluden en sus expresiones: poema, novela, teatro, pintura, pieza musical o piedra esculpida. El torero, pues, esculpe en el aire efímero de la tarde, al vivir los hechos que son materia de su arte. Por lo demás, estos hechos no consisten en una contemplación – más o menos despegada que es posible en las artes comunes – de algo vivido por otro y sentido por uno. El toreo exige un implacable compromiso del artista, a vida o muerte.

¿Por qué – se preguntan los filisteos – asistimos, como espectadores de la tragedia, a una serie de actos terribles – si bien, en el caso, fingidos – que nos producen cierto extraño goce a pesar de consistir, en sí mismos, en violencias, desgracias y atrocidades? Estas mismas desdichas y otras peores ocurren en la vida real y nos emocionan, sí, ‘pero con una emoción de horror sin horizonte ni belleza’. En cambio, las calamidades trágicas tienen algo que no consiste meramente en saber que, por el momento, en el acto teatral, son un juego. No. Lo que nos eleva es que los personajes trágicos viven su desgracia en plenitud de conciencia, la convierten en inteligencia, en arte y en espíritu. Y, por esta causa, redimen al hombre, demuestran que el hombre, pequeño, débil y aplastado por la fatalidad es, sin embargo, superior a todas esas fuerzas implacables y ciegas. Por tanto, la tragedia nos eleva, nos redime.

La civilización *post-industrial*, racionalizadora, siente una gran preocupación por la seguridad, reduciendo al máximo las contingencias de la vida. No puede eliminar la muerte; pero ha creado seguros de vida. No ha conseguido suprimir todas las enfermedades; pero inventó seguros para proteger y restaurar, si es posible, la salud. En suma, sustituye los procedimientos antiguos, mágicos, con vistas a preservar el bien del hombre. Pero el toreo, en cambio, pertenece al orden de recursos de afirmación de la vida por vía estética, irracional, mágica, emocional, y se integra, con dificultad, en los ideales de la civilización *post-industrial*.

LA ESTRUCTURA PSICOLÓGICA DEL NEOLIBERALISMO

Por: Jorge Antonio

Los estrechos vínculos del *neoliberalismo* con las clases miserables diferencian profundamente esta formación de la sociedad clásica, caracterizada por una pérdida de contacto, más o menos marcada, de la instancia soberana con las clases inferiores. Pero la reunión *neoliberal* que se forma y que se opone a la reunión real establecida (cuyas formas dominan la sociedad desde muy arriba), no

es solamente reunión de los poderes de diferentes orígenes ni reunión simbólica de clases: es además, reunión total de elementos ‘heterogéneos’ con los elementos ‘homogéneos’, de la soberanía propiamente dicha con el Estado.

El conjunto de los procesos ‘heterogéneos’ sólo puede entrar en juego si la ‘homogeneidad’ fundamental de la sociedad (el aparato de producción) está disociada por sus contradicciones internas. Además, se puede decir que el desarrollo de las fuerzas ‘heterogéneas’, aunque en principio se produzca de la manera más ciega, toma necesariamente el sentido de una solución al problema planteado por las contradicciones de la ‘homogeneidad’. Las fuerzas ‘heterogéneas’ desarrolladas, después de tomar el poder, disponen de los medios de coerción necesarios para arbitrar los desacuerdos surgidos entre elementos antes irreconciliables. Pero ni que decir tiene que al final de un movimiento que excluye cualquier subversión, el sentido en el que se produce el arbitraje se pliega a la dirección general de la ‘homogeneidad’ existente, es decir y de hecho, a los intereses del conjunto de los capitalistas.

El cambio consiste en que después de un recurso a la ‘heterogeneidad’ *neoliberal*, estos intereses pertenecen a un conjunto y se oponen, a partir del período de crisis, a los de las empresas privadas. Así, se altera profundamente la estructura misma del capitalismo, que hasta ahora tenía por principio una ‘homogeneidad’ espontánea basada en la competencia, una coincidencia fáctica de los intereses del conjunto de los productores con la libertad absoluta de cada empresa. La conciencia, desarrollada en algunos capitalistas alemanes, del peligro que para ellos significaba esta libertad individual en períodos críticos, debe situarse naturalmente en el origen de la efervescencia y del triunfo nacionalista. Sucede entonces que la unidad del *neoliberalismo* se encuentra en su propia estructura psicológica y no en las condiciones económicas que le sirven de base (lo cual no entra en contradicción con el hecho de que un desarrollo lógico general de la economía otorgue luego a los diferentes *neoliberalismos* un sentido político común que comparten, ciertamente, con la actividad política del gobierno actual de los Estados Unidos).

Cualquiera que sea el peligro económico al que ha respondido el *neoliberalismo*, la conciencia de este peligro y la necesidad de eliminarlo no representan, por otra parte, más que un deseo todavía vacío, que cuenta con un potente medio de apoyo como es el dinero. La realización de la fuerza susceptible de responder al deseo y de utilizar las disponibilidades del dinero tiene lugar solamente en la región ‘heterogénea’ y su disponibilidad depende evidentemente de la estructura actual de esta región: en conjunto, es posible considerar variable esta estructura según se trate de una sociedad democrática o no. ■

Luego de tres años de haber lanzado la última asterisco, nos reunimos nuevamente para producir la octava edición, en este caso, como resultado de la invitación al *Encuentro Internacional de Medellín 07: Espacios de Hospitalidad*. Al parecer, asterisco ha funcionado recientemente como una revista “específica” para el lugar que la convoca –al menos esa ha sido la regla en los últimos dos números–, y no ha mantenido una periodicidad fija. Es posible que la regularidad no sea una buena opción para este proyecto, pues cada vez que terminamos una revista, necesitamos un periodo de distancia con el cual podamos recoger nuevas ideas y nuevos intereses, de modo que cada asterisco sea una reinención de sí misma.

En cuanto al formato, que no es del todo un formalismo, asterisco ha cambiado en el tiempo y eso nos alegra porque cada persona recuerda una revista diferente y no una idea estandarizada de la misma. Sea cual sea la opción ideal, nos hemos propuesto al menos no seguir reglas comunes, sino más bien encontrar el modo que nos permita producir una revista según las condiciones del contexto y de sus presupuestos. Al pensar en formato, también pensamos en detalles como el tipo de diseño que puede tener una revista según el tema y si es a una tinta o a color. Igualmente, si el tamaño de la publicación o el tipo de papel puede brindar una información adicional al material impreso. Todos estos atributos pueden hacer en definitiva más fuerte el contenido de la revista que tenemos en mente si se relacionan de un modo adecuado.

Para esta edición, asterisco invitó mediante convocatoria abierta a quien quisiera presentar una o varias imágenes sobre el tema *infrarrojo*. De 170 propuestas recibidas seleccionamos en esta edición 29 de ellas. La convocatoria se lanza inicialmente en Medellín, lugar donde se lleva a cabo el MDE 07, y donde para ese momento se encontraban artistas de distintas procedencias con motivo del evento. Teniendo en cuenta que tres de los miembros del comité editorial viven en Bogotá y otros dos en Nueva York, la convocatoria fue también divulgada en estas ciudades.

Lejos de hablar de *infrarrojo* como un espectro de luz que fisiológicamente no podemos ver, las propuestas de esta edición señalan que lo que está “por debajo del espectro visible” refiere a otros asuntos: a lo que ha sido silenciado o censurado, a tácticas que intentan subvertir un orden establecido. *Infrarrojo* también nos dice, literalmente, por debajo del rojo. Este color ha sido vinculado históricamente a lo subversivo, lo contestatario, a la lucha política e incluso al totalitarismo. Este fue un aspecto importante que tuvimos en cuenta en el diseño de las convocatorias y en la edición de esta revista, pues parte

de nuestros intereses al hablar de infrarrojo fue señalar cómo ciertos regímenes sociales, económicos y culturales están siendo cuestionados desde el ámbito de las prácticas artísticas.

Comité asterisco

Agradecimientos a: bitforms Gallery (Nueva York), Mike Dillon, Yorke Flynn, Fernando Escobar, Diego García, Dan Graham, Manuel Kalmanovitz, Lisson Gallery y Calum Sutton PR (Londres), Juan Esteban Ordóñez, Gabriel Sierra, Museo de Antioquia (Medellín).

Agradecemos especialmente a Jorge Sarmiento por su trabajo como colaborador, igualmente a todos los que difundieron la convocatoria y a los que nos enviaron propuestas.



FOREVER !

Carillo Turbay realiza una versión de la no muy conocida “Bandera de la Guerra a Muerte” que data de 1813; momento en que Bolívar a nombre del Ejército libertador emitió el llamado “Decreto de guerra a muerte” en respuesta al exterminio del pueblo venezolano por parte de los realistas: “Nuestro odio será implacable y la guerra será a muerte”, diría Bolívar. La Bandera de la Guerra a Muerte reposa actualmente en el Museo Nacional de Colombia y simboliza el inicio y establecimiento de la Segunda República de Venezuela.

Nicolás Rojas ‘restaura’ los ladrillos de las paredes del área de la Plaza de Fiestas de la Santamaría en Bogotá. Ladrillos que han sido desastados por los ‘basuqueros’ para obtener el polvo de ladrillo con que se prepara el “basuco”. En su ‘mezcla’, Rojas agrega incluso basuco como una forma irónica de reponer e incluso adicionar, lo que se ha desgastado clandestinamente.

Raquel Solórzano interviene páginas enteras de periódico a la manera de una censura al contenido textual de las mismas. Al dejar cierta información legible, Solórzano pretende relativizar la objetividad y efectividad misma de los “medios”.

Tatzu Nishi trabaja con la arquitectura, objetos y monumentos encontrados en lugares públicos. Su intención es la de subvertir las jerarquías de orden y poder para lograr una nueva visibilidad de los elementos que en la experiencia cotidiana pasan desapercibidos: La cúspide de una iglesia se puede transformar en una ‘sala de estar’ o un poste de luz en la calle puede convertirse en una lámpara colgante.

Aaron Kreiswirth es un fotógrafo cuyo trabajo manifiesta las fisuras de lo que se conoce como “fotografía directa”. Las imágenes que Kreiswirth presenta en A8 fueron tomadas en San Petesburgo en lo que fuera antiguamente una fortaleza militar; hoy en día convertida en un atractivo turístico. La escena capturada por Kreiswirth muestra a un hombre y una mujer tendidos sobre el dique de dicha fortaleza en lo que pareciera ser un baño de sol. La ausencia de un referente acuático, a la vez que la presencia de un muro rojizo con una amplia cantidad de inscripciones en caracteres cirílicos revela una realidad inquietante.

Imagen de una motoneta hallada en Berlín por Miler Lagos, Edwin Calderón y Ana María Millán.

Política y regulación económica: Crítica a la vida cotidiana del capitalismo actual. Iván Zatz-Díaz.

John Barlett realiza una serie de grabados de maíces con ciertos mensajes contenidos en sus granos. El interés de Barlett es representar lo ilógico de la manipulación genética de uno de los productos culturalmente más destacados de América: el maíz. La alteración del maíz ha generado cambios irreparables incluso en las tierras en donde es plantado. De otra parte, las estrategias del creciente mercado para los productos no manipulados (productos orgánicos), hacen uso de términos como “lo real” para atraer al consumidor que no desea alimentos transgénicos o ‘sustitutos’; de ahí que Barlett se interese por el lenguaje a través de juegos visuales/textuales como corn-fake o real-time.

Humberto Junca, en su serie Damn right!, realiza intervenciones sobre las “tapas” de pupitres de colegio previamente intervenidas por estudiantes. En sus dibujos se combina la fascinación por la reproducción de los logotipos de grupos de rock, metal o thrash como refuerzo al fanatismo por parte de los seguidores de estas bandas musicales. Esto se mezcla a su vez con dibujos que retratan a personajes de la política contemporánea y sus sedes de gobierno. El acto de marcar o vandalizar la superficie es finalmente un acto que manifiesta la voluntad por delimitar territorios, los cuales evidencian diferentes formas de pensamiento.

Luke Dubois, a través de su proyecto Hindsight is Always 20/20 (La percepción de los eventos es siempre 20/20), analiza los discursos políticos que todos los presidentes norteamericanos han presentado en la SOTU (Reunión anual de Estado para estudiar la situación del país). A través de plantillas visuales tipo Snellen, presenta los términos más usados en dichos discursos de manera proporcional al tamaño de la palabra. El resultado es una especie de ‘examen rápido’ del léxico de cada presidente y sin duda, una especie de ‘topografía’ de su

agenda política, social y económica. Hindsight is Always 20/20 fue concebida inicialmente como una proyección de diapositivas (en total 41 plantillas). A8 presenta las plantillas correspondientes a los discursos de los presidentes de Harry S. Trumann y de George W. Bush (Cortesía de Bitforms Gallery, Nueva York).

Las imágenes tomadas por Paulo Licona manifiestan una inquietante realidad: el uso de prácticas mágicas por parte de los individuos vinculados a los conflictos armados en Colombia. El esmalte negro en las uñas proporciona en este caso poderes sobrenaturales. Los textos aquí presentados hacen parte del diario de Licona realizado durante un proceso de desmovilización como un modo de condensar en palabras la complejidad del escenario al que se refiere.

Muy deportivamente, es el proyecto de Alfonso Pérez que busca enfatizar la relación entre violencia y fútbol en el contexto colombiano.

Yashua Klos explora la identidad negra masculina de acuerdo con las convenciones de la cultura hip hop. Klos asocia este tipo de representación con símbolos de misticismo, conocimiento y espiritualidad de diversas culturas. La insistencia de Klos en los de símbolos de riqueza (e. g. relojes dorados o diamantes) representan la fascinación por el dinero y poder de ciertas comunidades negras en el contexto estadounidense.

Representación, poder y conocimiento. Mayra Estévez Trujillo.

Rodrigo Bueno realiza pinturas, collages y ambientes en los que conjuga los diversos tipos de representación que conforman la cultura brasilera. En su proyecto, Mata Adentro –una fasona ubicada en Sao Paulo– Bueno ha hecho una simbiosis entre vivienda, taller, galería, sala de conciertos, sitio de encuentro, espacio ritual y ‘laboratorio’ para el pensamiento. A8 presenta su pintura Cultura em constante movimento –una especie de cosmogonía negra donde se entremezclan distintos referentes culturales como el quilombo, el griot, la samba, el hip hop, el beatbox, entre otros, enfrentados a lo que pareciera una imagen de Cristo y de la famosa Venus de Botticelli.

Como parte de su proyecto Adhesive Labels (1966), Luis Camnitzer revisita lo que fuera una serie de rótulos que contienen instrucciones y aforismos sobre el espacio, el volumen y la materia. La intención de Camnitzer en dicho proyecto fue criticar el dominio rampante del objeto comercial del arte.

Formado como un diseñador gráfico, Adolfo Bernal realiza carteles con mensajes ambiguos e inconclusos, así como intervenciones urbanas en el paisaje que reinterpretan ciertos proyectos artísticos de la modernidad tardía en el contexto local colombiano.

Milena Bonilla presenta una selección de correos electrónicos escritos entre ella y J.G. que hacen referencia a la censura en un medio de comunicación de su trabajo Huerta Casera dada la presencia de una mata de coca dentro de un envase de Coca-Cola.

Bajo el nombre de Infografías, David Palacios relaciona las estructuras cromáticas (Fisicromías) de Carlos Cruz Diez con tablas porcentuales de estudios en Venezuela sobre las víctimas de torturas, el derecho a la vida, los derechos a la integridad personal, entre otros. Presentamos en A8 los stills de video de Derecho a la Libertad Personal y dos artículos correspondientes a la polémica generada luego de la exclusión de dos obras de una de autoría de Palacios— a propósito de una de las exposiciones del reapertura del MACCSI en octubre del 2005 titulada Cuerpo Plural. Abstraccionismos en la Colección MACCSI.

Entrevista a Douglas Crimby por Ana María Guasch

Beatriz Grau (en el marco del proyecto de Bernardo Ortíz) realiza una nueva versión—en el contexto de la ciudad de Medellín— de la obra Following piece (1969) de Vito Acconci que documenta un performance donde Acconci siguió a desconocidos en la ciudad de Nueva York fotografiándolos hasta el momento en que entraran a un espacio privado –reminiscenta del cuento Hombre de la multitud de Poe, exaltado tanto por Baudelaire como Benjamin donde el narrador /flâneur/ detective, distingue a alguien en la multitud para seguirlo durante un día–.

Nicolás Cuestas realiza ilustraciones basadas en imágenes encontradas en la Internet que documentan el amplio uso de las armas por jóvenes menores de edad en los Estados Unidos en el contexto de la caza de animales. Este fragmento de Son of a Gun, destaca aquellas situaciones donde se presenta una relación directa entre los menores de edad y el animal cazado.

Antonio Caro presenta uno de sus mensajes/volantes.

Alberto Baraya nos muestra su estudio taxonómico de las flores artificiales que encuentra en la tumba de Cúncu Mendes.

Raimond Chaves realiza una edición compacta de su publicación Envido especial, inicialmente presentada en la exposición Cartas Ajena] a principios de 2007.

Federico Guzmán, basado en el capítulo de la serie Los Simpson, desarrolló con ayuda de un agricultor el cultivo del tomate, luego de enterarse de la creación de un injerto similar por parte de un granjero estadounidense, igualmente motivado por esta serie de televisión. El cultivo hace parte de una creación “bioartística” donde, según el artista, “el tabaco representa el espíritu y el tomate el cuerpo”. La inclusión del proyecto de Guzmán en A8 se hace a través del periódico de corte amarillista La Chiva, en donde logró ‘ranquearse’ en el espacio de primera plana.

Maria Cecilia Castañeda compila imágenes extractadas de las grabaciones de cámaras de seguridad durante una noche. Con el cambio de medio (de lo digital a lo impreso) y el poco detalle que estas imágenes ofrecen, es aún posible distinguir el espacio que se vigila.

Punk: Political Pop por Dan Graham. (Cortesía de Lisson Gallery, Londres).

El extenso proyecto The Bright Passage de Duke Riley es una ‘metaficción’ que analiza el extraño caso de la diminuta isla de Mill Rock ubicada al costado noreste de la isla de Manhattan. Localizada en el sector conocido como Hellgate —dada la turbulencia de estas aguas donde desemboca el Río Harlem en el estrecho de Long Island—, la isla de Mill Rock es uno de esos casos ridículos en una zona donde el valor de la tierra asciende a valores inimaginables. Poco o nunca presente en los relatos históricos o mapas de Nueva York y cubierta por toda serie de historias oscuras, Mill Rock fue literalmente dinamitada por el ejército norteamericano a finales del siglo XVIII. A pesar de ser esta la mayor explosión no-nuclear en territorio estadounidense, Mill Rock no fue totalmente eliminada. La intención de Riley es especular sobre la historia y destino de esta pequeña isla. ¿Cuáles han sido sus habitantes? ¿Qué intenciones tienen ciertos magnates sobre la isla? Para ver The Bright Passage, por favor pinche en www.dukeriley.info/portfolio_brightPassage.html

Alberto Cervantes presenta una versión abreviada de su proyecto Gangas relacionado con los códigos de comunicación de las pandillas latinas en los Estados Unidos.

Juan Peláez y Carolina Calle proponen un folleto turístico que muestra un recorrido por los distintos atentados con explosivos en Bogotá durante los últimos años. La idea de Peláez y Calle es criticar la excesiva paranoia trasmitida a los turistas extranjeros que visitan esta ciudad, a la vez que subvierte el mercadeo turístico que solo promociona atractivos positivos del contexto al que se refiere.

El proyecto editorial La Banca Rota de Juan Andrés Gaitán simula una gaceta que contiene textos de diversas fuentes y épocas, sutilmente intervenidos.

Editorial

A8 reproduce el motivo que Kevin Mancera y Natalia Ávila diseñaron a manera de carteles para ser pegados en los muros de las calles de Bogotá en el momento en que Álvaro Uribe Vélez oficializó su candidatura para la reelección presidencial (2006-2010).

