



ciclo de exposiciones **artistas en los INTERSTICIOS** **2023**

Curaduría: Silvia Ramírez Monroy en conversaciones con Johan Posada,
Abdiel Segarra, Fabio Manosalva, Yeison F. García López y Camena Camacho.

La Parcería Edita

artistas en los INTERSTICIOS
Ciclo de exposiciones

Curaduría: Silvia Ramírez Monroy
en conversaciones con Fabio Manosalva, Abdiel Segarra, Johan Posada, Yeison F.
García y Camena Camacho.

La Parcería Edita, 2023

ciclo de exposiciones
artistas en los INTERSTICIOS
2023

marichiweu

*gracias a cada unx de lxs artistas que forman parte de Intersticios
y a todas las personas que han sido parte de este viaje*

Índice

Presentación	13
PARTE I. TEXTOS y VOCES	15
Coordenadas	17
<i>INTERSTICIOS. Espacios de pensamiento, de creación y disonancia.</i> <i>Silvia Ramírez Monroy</i>	19
<i>Permeabilidad y deshidratación. El intersticio como tecnología de permanencia epistemológica.</i> <i>Lorena Salamanca</i>	29
Aquí estamos	49
<i>Cartografías de la memoria e imaginación política. Diásporas, nodos comunitarios y espacios de posibilidad.</i> <i>Fabian Villegas</i>	51
<i>Por la demanda de lo robado. Memorias y políticas migrantes, sistema cultural y antirracismo.</i> <i>francisco godoy vega</i>	61
Autoorganización	71
<i>Algunas reflexiones sobre la autoorganización en el contexto de la ciudad de Madrid.</i> <i>Ramón Mateos</i>	73
<i>Tejido cultural.</i> <i>Johan Posada</i>	89
Conversaciones	95
*Carolina Chacón	99
*Gerardo Mosquera	111
*francisco godoy vega	125
*Sandra Gamarra	125
*Fabian Villegas	125

PARTE II. Obras	127
• Ciudad: espacios, cartografías y reminiscencias	129
• Diáspora	149
• Relatos de un tiempo subvertido	167
• Memorias, ancestralidad y ritualidad	181
• Cuerpos y subjetividades	205
PARTE III. Biografías	227



artistas en los INTERSTICIOS es un ciclo de exposiciones que convocó a cuarenta creadorxs que viven y crean en la ciudad de Madrid, y cuyos procesos de investigación están atravesados por los lugares que ocupan desde la diáspora y/o la racialización de sus cuerpos. Se han reunido en este espacio porque comparten reflexiones y pensamientos sobre temas contemporáneos que no están exentos de conflicto y que cuestionan los discursos que se pretenden hegemónicos y homogenizadores. Por eso las formas de materializar son diversas entre sí, no hay un parámetro formal común, pero sí unas ideas matriz de donde se parte para tejer un entramado de pensamientos y toma de posición frente a realidades y relatos que se quieren transformar o sustituir por otros en los que quepan nuestras genealogías y que den cuenta de las diferentes epistemologías, otras formas de entender, imaginar y habitar el presente. Estamos escribiendo otra versión de la historia, cartografiando la ciudad desde nuestras subjetividades, relevando nuestras memorias que hacen que sus raíces repten desde nuestros territorios hasta este en el que coincidimos - que también es nuestro - y dignificando nuestros cuerpos.

La Parcería - Conciencia Afro

Textos y voces

Textos y voces

Textos y voces

Coordenadas

INTERSTICIOS

Espacios de pensamiento, de creación y disonancia

Silvia Ramírez Monroy

Invito a quien lea este texto a aproximarse a él como a una colcha de retazos, que sirve de abrigo para el trabajo que se ha realizado en colectivo durante más de un año, pero una colcha con agujeros, que no cubre los pies, con parches de diferentes telas, cosida con lana, hilo y sedal durante las charlas de quienes participamos en este ciclo. Aun así, estos retazos juntos componen una idea, muchas, un tiempo, subvertido, una cartografía, dislocada.

Cada retazo es la memoria de un instante que configura este último año de investigación, de búsqueda y preguntas en torno a lo que hacemos como creadorxs de la diáspora en esta ciudad, de la pregunta recurrente sobre el porqué de esta idea de curaduría que surge de la urgencia y de querer cambiar los relatos sobre los desplazamientos, sobre nuestros cuerpos y nuestras memorias diaspóricas, sobre nuestras prácticas de creación y puesta en relación.

Definiciones

De la rae al cuerpo

Espacio o distancia entre dos tiempos o dos lugares

Somos memoria y presente.
Somos el lugar de dónde
venimos y en el que habitamos.

*Hendidura que media entre dos cuerpos o entre dos partes de
un mismo cuerpo*

Cada unx de nosotrxs se
encuentra en medio de muchos
mundos, que al final son
uno mismo, y que requiere
reparación. Somos grietas
donde crece la maleza, hierbas
vivas.

Red de cavidades rellenas de líquido que yace bajo la piel

Quizás la mejor manera de ser
es siendo juntxs.

De la curaduría a la conversación Desde una perspectiva intersticial

Estamos en un momento de la historia en el que nos debatimos entre el individualismo férreo y desolador y la urgencia de crear comunidad, de trabajar y pensar de manera colaborativa y en colectividad. También en los espacios del arte, la visión neoliberal aplica criterios sobre la división del trabajo, la especialización, la jerarquía, afectando los procesos de creación, en los que los llevan a la desactivación (pensamos en la necesidad de la figura del/a curador/a). Asumir esta realidad y además preguntarnos por qué pensar de la creación a la curaduría, me ha llevado a identificar algunas pautas inevitables para este proceso. Para empezar, esta propuesta comienza nada de la observación, la escucha y el diálogo.

Después de 4 o 5 meses de encuentros con artistas, unidos por el interés de pensar en común nuestras estrategias de creación, ~~preocupaciones, deseos~~; de pensar en común nuestras estrategias de creación, en comidas colectivas, en medio de encuentros en sesiones más formales, en comidas colectivas, en medio de cafés o cenas; podemos identificar algunas líneas comunes que si bien conectaban con nuestra condición de migrantes y personas racializadas, buscan esta primera intención que nos acerca, y se expande hacia otros. En ese momento vimos clara la necesidad de abrir espacios para exponer nuestros trabajos. Entonces prendimos velas y conseguimos recursos para hacerlo. La propuesta presentada se basó en cuatro capítulos o etapas que en términos generales agrupaban las investigaciones y creaciones de todos. A partir de esa estructura, y del grupo inicial de más de treinta creadores, empezó a conversar con Abelardo Segura, Fabro Morales, John Pasada, Jaison F. Green y Emma Camacho para reunir ese grupo inicial, recordando y reinvirtiendo a quienes pasaban por Espacio Público y por la Percepción en esa época. Una vez conformado el nuevo grupo, reiniciamos los cafés, las cenas, los te metidos o aguas con gas, que fueron excusa para imaginar Agustina y Ramón, apreciando el uso de Espacio Público y la idea de la Percepción. No para 2 exposiciones que por sus especificidades requieren este tipo de espacios, dándonos la oportunidad así de amplificar el alcance de las maestras y diversificar nuestros públicos. En toda la infraestructura, al grupo de artistas y el equipo de trabajo preparado, pasamos a la esencia de los textos; a la revisión de los cambios que acompañaban cada obra. El universo textual-conceptual cobijó todo el proceso de repente de nuevo gigante cuando empezamos a montar las obras y el diálogo se produjo; el conocimiento nuevo, la diversidad de lenguajes y estrategias dió una puja por nuevas y largas conversaciones; para activar otros proyectos colaborativos; de repente se consolidó una comunidad a través de la cual se siguen activando nuevos proyectos, nuevas ideas, nuevas acciones. Crear en los intersticios. Crear en los intersticios. Hacer los procesos. Por eso nos movemos, me muevo, entre la creación, la curaduría o la edición; que para mí son la misma cosa: investigar, pensar, actuar. Nueva Solá, todos son procesos colectivos.

Artistas en los intersticios

El arte no transforma nada, no cambia el mundo, no cambia la realidad. Lo que verdaderamente transforma el artista, mientras evoluciona, transforma y completa sus lenguajes, es así mismo. Y es este hombre esta persona transformada por el arte, la que puede desde la vida, transformar la realidad.

Jorge Oteiza

En este ciclo de exposiciones, en esta serie de encuentros y conversaciones, se han reunido artistas radicados en Madrid que desarrollan su trabajo a partir de diferentes líneas de investigación. Por un lado, quienes hacen una revisión crítica de los relatos hegemónicos que se tejen en torno al pasado – las memorias personales, familiares y colectivas, así como los relatos históricos –; artistas que piensan e intervienen en el espacio – ciudad, que cuestionan sus marcos y dignifican su presencia en las calles. También quienes crean nuevas poéticas y narrativas y a su vez, advierten de la vigencia de epistemologías, otras, que se resisten a desaparecer, a pesar de la insistencia, muchas veces violenta, de un discurso homogenizante en relación a los cuerpos, las formas de habitar y desplazarse en las ciudades y entre territorios. Estxs artistas, proponen narrativas que hacen de la diáspora o los desplazamientos fuente o motor de creación, que hacen de esos procesos desiguales de racialización un grito desde el cual reivindicar otra realidad. Artistas que tienen en común un interés, vital y creativo, de indagar sobre las causas, consecuencias y formas que adquieren los ires y venires, entre territorios, tiempos, circunstancias, entre lo propio y lo ajeno, en una sociedad que requiere, urgentemente, reconocer el valor de la diferencia en lugar de negarla y juzgarla.

Artistas que habitan los intersticios entre muchos mundos: entre la institución y otras redes de espacios que no están sujetos a la normatividad del arte; entre las esferas de quienes ejercen el poder y las víctimas de ese ejercicio; entre el mundo de quienes migran y de quienes reciben desde la rabia; entre el mundo de las memorias y las posibilidades de futurar desde la imaginación y el acompañamiento porque, siguiendo las palabras de las

investigadoras chilenas Nancy Garín y Linda Valdés, es hora de “abrir las expectativas sobre el porvenir, convocando imágenes y epistemologías no hegemónicas para desafiar la imposición de un presente distópico, cínico e individualista”.

Artistas que complejizan los elementos que constituyen las *condiciones culturales polifónicas* que nos atraviesan. Condiciones que son también, contradictorias, que muchas veces están en lucha porque vienen de sistemas de pensamiento en disputa, siendo uno de estos el opresor de los otros, porque nuestro cuerpo está atravesado por los acontecimientos de la historia, por los dolores de los oprimidos y por la maldad de los opresores, por los gritos de quienes resisten y por las armas de quienes imponen.

Algunas contradicciones y rutas de escape

*“Romper las fronteras mentales y desplazar los centros de poder para redistribuirlo y descomponer la hegemonía cultural” (...) “El mundo moderno es producto tanto del imperialismo europeo como de la resistencia contra él de los pueblos africanos, asiáticos y sudamericanos”
(Ngugi wa Thiong’o).*

(Una observación, la referencia solo nombra a lo sudamericano, deja fuera a México, países de Centro América y Caribe. Los añadimos).

Establecer las estrategias de ruptura o interrupción de las narrativas hegemónicas es un proceso que tiene múltiples aristas y contradicciones. Se quieren romper los moldes legitimadores, y a su vez aplaudimos cuando se entra en ellos; se desea que todo arda, pero a la vez, se siembra para que todo permanezca; se quieren ocupar esos espacios de los que nuestras prácticas y cuerpos han sido excluidos o ignorados, pero también desocuparlos para crear los nuestros propios. Habitamos la constante contradicción en una realidad que juzga y condena radicalizada, a veces, condescendiente, otras. Por eso, desde esta propuesta curatorial se ha invitado a pensar en cómo habitar los intersticios, desde donde podemos

crecer como hierbas salvajes, así como el poemario de Yan Huang nos propone, o filtrar por goteo, hasta inundar los espacios de poder, esos otros imaginarios que deseamos para transformar esta sociedad que se pretende monolítica pero que se derrama de diferencia.

A pesar de la contradicción, y a veces de la desorientación, seguimos invocando, manifestando y materializando otras formas de hacer, de circular, de poner en relación:

- (1) Hacer (y ser) desde la convicción.
- (2) Investigar, conocer y nutrirse del pasado y de lxs ancestrxs.
- (3) Futurar. Imaginar.
- (4) Trascender nuestra precariedad, cuando existe, compartir nuestra abundancia, cuando llega.
- (5) Guerrear contra la burocracia, la violencia institucional, las leyes injustas, y luego, crear.
- (6) Encontrarnos, hablar, bailar, imaginar, otra vez, imaginar, otra vez bailar.
- (7) Medir nuestro entusiasmo, para luego, seguirlo ciegamente.
- (8) Visitar nuestros eventos, exposiciones, charlas. Ser público y compañía.
- (9) Creer y confiar en nuestros saberes. Compartirlos.
- (10) Escribir, hablar, podcastear, exponer, accionar. Mover el conocimiento que estamos generando con nuestras prácticas para que contribuya al cambio.
- (11) Citar a quienes piensan, escriben y crean desde mundos, otros.
- (12) Descentrar la mirada y las bibliografías.
- (13) Asumir el desplazamiento como una forma de vivir, de ver, de hackear los destinos de rutas únicas.

- (14) Cartografiar sin centros.
- (15) Ir y venir de los territorios, de los pensamientos, de las emociones.
- (16) Equivocarse.
- (17) Situarse. Perderse.

Algunas lecturas (y relecturas) que recuerdo de este año y tantas otras que no, pero que me permean

ACHEBE, Chinua. *Todo se desmorona*. Editorial DeBolsillo, 2010 (1958). ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La Frontera*. Capitán Swing, 2016. BOUTELDJA, Houria. *Los blancos, los judíos y nosotros*. Editorial Akal, 2017. BRAH, Avtar. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Traficantes de sueños, 2011. CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC, 2009. CONTRANARRATIVAS (2023, 2024). FAJARDO – HILL, Cecilia. “Mi casa no es mi casa: imaginar lo transterritorial (estrategias para articular más allá del pasado) En: MOSQUERA, Gerardo (Coord.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. I y II Foros Latinoamericanos. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001. GALINDO, María. *Feminismo Bastardo*. Editorial Mujeres Creando, 2021. GARCÍA LÓPEZ, Yeison F. *Matria póstica: antología de poetas migrantes*. La Imprenta, 2023. HERNÁNDEZ – NAVARRO, Miguel A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas, 2012. HUANG, Yan. *Creer como hierbas salvajes*. La Parcería Edita, 2023. KALLIFATIDES, Theodor. *Otra vida por vivir*. Galaxia Gutenberg, 2019. MATA, Valeria. *Todo lo que se mueve*. Editorial Comisura, 2022. MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Editorial Melusina, 2011. MOSQUERA, Gerardo. “Suyo-ajeno y ajeno-suyo. Dos notas sobre migración y desplazamiento cultural. En: MOSQUERA, Gerardo (Coord.), *Adiós identidad*. Ibidem. NAVARRO, Brenda. *Ceniza en la boca*. Editorial Sexto Piso, 2022. OLÍVAR GRATEROL, Dagmary. *El otrx: arte, cultura y migración en Madrid*. La Parcería Edita, 2021. RESTREPO, Laura. *Hot sur*. Editorial Planeta, 2013. RIVERA CUSICANQUI, Silvia. CH’IXINAKAX UTXIWA.

Una reflexión sobre prácticas y discursos Descolonizadores. Editorial Tinta Limón, 2011. VVAA (Espacio Afro y La Parcería) *Barro*. Podcast #3. Desvíos. VVAA. *Intersticios. El lugar de la palabra*. La Parcería Edita, 2023. VEGA GODOY, Francisco. *Usos y costumbres de los blancos*. OnA Ediciones, 2023. WA THIONG'O, Ngugi. *Desplazar el centro. La lucha por las libertades culturales*. Ciclogénesis 4, Rayo Verde Editorial, 2017.

**Permeabilidad y
deshidratación.
El intersticio
como tecnología
de permanencia
epistemológica*.**

Lorena Salamanca

*Este texto es una intervención que teje indiscerniblemente tanto al intersticio como a la intertextualidad a la compleja trama de la globalización líquida. En efecto, se vuelve un lente contradictorio de los flujos, las corrientes y las aguas estancadas dentro de una configuración social como de una ecológica caracterizada por la migración y las corporalidades en disolución. Editar este texto mezclando párrafos en negro y azul (creando efectos multiescalares y multitemporales), así como generar una narrativa de voces en primera y tercera persona, tiene la intención de crear un efecto “símil” entre una experiencia alargada del cuerpo y los sistemas complejos que conforman el mundo vital del agua. De otra manera, es una crítica a los bordes fijos, las lógicas de la propiedad y los límites territoriales del neocolonialismo. No basta una muestra para caer en cuenta de nuestro atroz caminar, basta referir a la memoria de todos los caídos hoy que no beberán agua del río en Cisjordania, ni mojaran sus pies más en las aguas del Mediterráneo.

Fue en el año 90 de este último siglo que te sabes viva. Vagamente te imaginas el devenir al otro lado de esa franja líquida llamada océano, pues cuando sueñas ellos andan, cuando parpadeas ellos descansan. Lejos de aquel valle donde agarraste un manojo de tierra por primera vez y lo llevaste a la boca, veo tu cuerpo ser errante; a otro lugar le llamas de forma semejante. Algunos divisan el horizonte sobre el Atlántico, otros de cara al Pacífico andan, otros hunden su rostro entre la pesada superficie continental. Todo el resto yace sumergido en alta mar.

El relato de viaje — de múltiples desplazamientos entre un puerto en el norte del océano Atlántico, un pueblo húmedo y tropical y reiteradamente, de vuelta hacia un oriente muy occidental — es un punto de fuga para un ensayo preliminar acerca del *intersticio* como un espacio acuoso de oscilaciones permanentes. El punto exacto de la narradora, del yo desde el que hablamos, es un *espacio permeable* entre territorios temporales, pasado y presente-futuro o viceversa, donde las voces y ecos de otras/otros crean un efecto imprevisible.

—¿En dónde emerge esa zona intersticial?— De modo complementario a los espacios-tiempos, emerge probablemente en una materialidad porosa, transponible y absorbente que afecta y se ve afectada cuando los fluidos la atraviesan, ya sean estos de orden afectivo, relacional, social o literalmente orgánico y biológico. Tal vez, en un cuerpo que se encaja entre sí con otros, siempre en una red u orden posicional respecto a los demás, nunca en quietud o aislamiento.

La zona intersticial proyecta nuestro carácter transposicional. De allí que el cuerpo como zona permanente y posicional ceda su quietud hacia una

configuración *transitoria* y habilite una aproximación a la *frontera líquida* como lugar de experiencias errantes y migrantes. Esta perspectiva atraviesa contradictoriamente la primacía del pensamiento moderno y su instrumentalización geopolítica, la cual ha encontrado en las aguas dulces y saladas *medios* vacíos de sentido propio, en cuanto que ha convertido las zonas líquidas de costas y riberas en arbitrarias convenciones político-administrativas ajenas a los cuerpos y sus habitantes; enclaves de poder repletos de fragmentaciones inaccesibles. A ese paradigma totalizador de modernidad se le anteponen otros sentidos del intercambio continuo que desbordan la idea de Estado-nación y las historias fronterizas, en una búsqueda por liberarnos de todas esas jurisdicciones arbitrarias.

En los fragmentos de “Flowing Crystals” Esther Leslie describe los cristales líquidos como moléculas tubulares que se deslizan, vibran, se separan y se juntan unas de otras. Cuando esas partículas están frías o privadas de la energía se vuelven rígidas, cuando se calientan, se funden¹. En un contexto más alejado de la orientación que plantea Leslie están las oleadas de manifestaciones en diferentes partes del mundo. Una interpretación basada en la molecularidad² sugiere que los estados de frío o calor dependen en gran medida de la reconfiguración de los estados subjetivos y colectivos y de la permanencia de las zonas de acumulación. Esta tergiversación del optimismo, aceptación o inconformidad de las sociedades actuales, y no necesariamente de lo que el filósofo francés Félix Guattari denominó “revoluciones moleculares”, ha dejado en evidencia que los Estados se transfiguran desde esa lógica supremacista en la materialidad de lo sólido, lo líquido y lo gaseoso con el fin de generar choques y dispersar moléculas o individuos. Las zonas de frío molecular nos congelan en

1 Las referencias a la publicación *Flowing Crystals* de Esther son tomadas del proyecto *Water is never still*, alojado en la siguiente página web: <https://residuesofwetness.hotglue.me/?neverstill>

2 En los últimos años, los grupos de ultraderecha en América Latina han denominado a las sublevaciones recientes y a las micropolíticas revolucionarias con el término de “revoluciones moleculares disipadas”. Con una comprensión minúscula y ensimismada de lo que es el Estado para el pueblo y de lo que realmente significan los estallidos sociales en estos tiempos, los autoritarismos han equiparado la indignación y el hambre social como si de su peor enemigo se tratara. Esta categorización fascista pugna por la *máquina de guerra* como regulador del sistema predominante.

situaciones de convencionalismos y radicalismo rígido. La aceleración del capital nos conduce a zonas de calor que van desde liquidar (descongelar) literalmente a una inmensa mayoría de sociedades mediante la escasez y desgracia hasta potenciar lo que llamamos su calentamiento climático. De otra manera, la dilución de la fuerza colectiva se aplaca en la corriente de las banalidades teleoperadas o en el río de reels e imágenes emancipatorias. En concordancia con estas fases, la represión opera metódicamente lanzando gases lacrimógenos o cristalinos pero feroces chorros de agua con el fin de disipar las aglomeraciones sociales en agitación.

La *frontera líquida* por la fuerza de sus propiedades se vuelve un lugar indefinido y turbulento que altera los esfuerzos identitarios. La *frontera líquida* intercepta las derivas históricas de los cuerpos y las ecologías en crisis, los efectos de una colonialidad y neocolonialidad global, penetrando en las tensiones del lenguaje, los códigos, los significados, los símbolos, las metáforas, las acciones y los actos de *encubrir y descubrir*. La ambigüedad de esa impermanencia como permanecía rige el motor de un capitalismo en transformación a la vez que rige otras formas de estar en el mundo, claves oportunas para reconstituir la experiencia subjetiva y sensible en la distancia. La impermanencia tiene un poder *re-combinatorio* y multidimensional.

El interés personal por los relatos y acontecimientos acuáticos y líquidos ha tendido un enlace paulatino con el *pensamiento oceanico* —Oceanic Thinking/Thoughts— y los marcos históricos, sociales, políticos y económicos que sedimentan estas relaciones en el agua. Las gramáticas líquidas y los mensajes compuestos a través de ellas tienen su reflejo en otros microcosmos de existencia, ya sea en mis preocupaciones sobre las artes contemporáneas o las estéticas emancipatorias, o ya sea en el cuerpo propio o en los trayectos trans-individuales. Desde esta otra orilla del mar ha sido difícil evadir las paradojas sobre la distancia y aunque las reinvenções del océano han surgido en mi imaginación, las he vivido *con el cuerpo como brújula* a través de metáforas e interpretaciones de otras/otros: *en performances ajenas, nuevas travesías, dolorosas navegaciones y en los registros de catástrofes medioambientales.*

En este camino, una epistemología que rehace mi existencia en la lejanía, es una epistemología de experiencias alargadas, múltiples y repletas de matices corporizados entre la producción de la saliva, el deseo de saciar la sed (sobrevivir) y la deshidratación globalizada. Cada uno de estos fenómenos crea otras relaciones entre cuerpos y territorios, quizás más fluidas o aún más desconocidas. Poco a poco he ido vinculando mi trabajo investigativo con las circunstancias que tejen las relaciones entre agua, vida y muerte. De las travesías que me han aproximado a experiencias menos vaporosas, por no decir opuestas a las lógicas tiranas y heroicas de esas relaciones, está el *Viaje por la Vida del Escuadrón Zapatista* 421.

El 22 de junio de 2021 terminó en las costas de Vigo la travesía marítima propuesta por el Movimiento Zapatista a través del océano Atlántico, partiendo de Chiapas, pasando por Yucatán y desembarcando en España. Este viaje reescribe “inversamente” la historia de las navegaciones de héroes coloniales como Cristóbal Colón, Alonso Pinzón y Hernán Cortés. Conjeturo yo, con ciertos actos y acontecimientos entre 1993 y 2021, este movimiento condensan contemporáneamente los archivos y memorias de la expansión marítima de esos navegantes entre 1943 y 1521. Bajo la sospecha de que el movimiento quería cerrar y abrir un ciclo histórico para moldear el futuro del siglo XXI, en relación con los quinientos años de colonialismo y ocultamiento de los Mayas (como si su historia fuera la de los aztecas): el Zapatismo, consciente del aire referencial y repetitivo que tuvieron los escenarios del Descubrimiento, inventa un entramado “indexical” (lleno de huellas y citas de la historia) para ser editado por ellos mismos, con la performance y la presencia corporal como punto de partida de toda reedición y cambio. En ese camino, siete integrantes del movimiento re-interpretan la figura del viajante masculino eligiendo una capitana otra Marijosé, juegan con la estrategia del nombre como propiedad, renombrando a Europa con la palabra tzotzil Slumil K’ajxemk’op, y se insurgen doblemente, desobedeciendo a la idea de que los pueblos originarios son estáticos y están reducidos a las “reservas naturales” en que los Estados-nación los han confinado.

Este acontecimiento, desde mi visión, fija en la percepción del tiempo el efecto prismático del cuerpo. El tiempo se pliega quinientos años para presentarnos

una multiplicidad de escenarios divergentes y factibles con distintos intérpretes: la travesía pensada como un *reenactment* de las navegaciones del siglo XVI expone los efectos latentes de una corporalidad *reflejante/reflexiva* junto a sus distorsiones. Seguramente han existido y existirán navegaciones paralelas y transversales a las que la hegemonía de la historia nos tiene acostumbradas. Hay que recordar que las navegaciones del siglo XVI también se constituyeron de repeticiones constantes, así que cabe dentro de los desafíos actuales repetir de otra manera para el futuro. Todo esto, sin embargo, no se reduce a una mera contestación contra-colonial y divergente únicamente del expansionismo europeo, es un fenómeno más amplio que reescribe las memorias locales de algunos pueblos mayas.

Los desfases temporales del viaje zapatista o la heterocronía de las situaciones vividas y referenciadas, hacen parte, desde mi perspectiva, de lo que el historiador Dilip M. Menon en *Ocean as Method; Thinking with the maritime* ha denominado el paradigma paracolonial. Para este autor hay tiempos y espacios que preceden y superan lo colonial y se alejan de la abreviación o reducción temporal entendida secuencialmente como lo precolonial, colonial y poscolonial en un entorno global³. Tal coyuntura del tiempo por antonomasia se sitúa en retrospectiva a la consolidación de los proyectos nacionales y nacionalistas. De esta comprensión, Menon también subraya que persisten aún historias *paranacionales* como espacios sociales que se sitúan del lado y exceden las temporalidades políticas⁴. El propio zapatismo se ha asumido como movimiento extemporáneo, es decir, fuera del tiempo y del espacio de los Estados y las tensiones homogeneizadoras, es decir, de la dominación sobre las sociedades indígenas y su autonomía política, lo que claramente habilita al encuadramiento que propone Menon.

—¿Cuántas fronteras fluidas nos habitan?— Ojos, garganta, lengua, poros, boca, son algunos de los órganos

3 Menon. M. Dilip. *Ocean as Method; Thinking with the maritime*. 2020. pág. 15.

4 Menon. M. Dilip. *Ocean as Method; Thinking with the maritime*. 2020. pág. 17

que pueblan nuestro cuerpo con connotaciones de conectividad y flujo —las membranas son permeables pero no necesariamente equivalentes entre sí—. De otra manera, son los lugares de la producción de lágrimas, saliva, sudor y otros fluidos acuosos, transparentes y olorosos. Cada vez que pienso en estas superposiciones entre cuerpos y fluidos, inevitablemente vuelvo a la voz de la gran escritora y poeta *Teresia Teaiwa* (1968-2017) cuando afirmaba lo siguiente: “*We sweat and cry salt water, so we know that the ocean is really in our blood*” (2021), refiriéndose a la profunda relación de las sociedades isleñas del Pacífico sur con el océano mientras sufren paradójicamente su desaparición debido a la crisis climática y la evaporación de los glaciares.

Hace cinco años Eduardo Freitas, el artista brasileño, expuso en una caja de terciopelo azul la sonrisa del mar. Titulada en portugués Sorriso do Mar, era una alegoría al primer encuentro de Freitas con la costa alentejana de Portugal. El ensamblaje era sencillo, recolectó veintiocho piedras y cascarones de nácar, tal como la cantidad de dientes que tenía en su boca y luego, fijó a cada uno de estos elementos los brackets de su aparato de ortodoncia. Dice el mismo Freitas en un post de instagram: “Fui a mojar me los pies en la saliva del mar [...], espuma blanca que se hace después de que las olas golpeen el litoral”.

En esta analogía, entre las zonas interiores y exteriores, la producción de fluidos se convierte en el reflejo de situaciones contradictorias, involuntarias, arrasadoras, dolorosas, congestionantes y accidentales adquiriendo significados más allá de la biología y la morfología. La materia líquida constituye un *medio acuoso afectivo* dentro del *sistema hídrico* corporal a escala micro pero segmentado entre todas esas fronteras líquidas o situaciones. Este sistema, de distintas dimensiones, determina el sentido de la existencia tal como lo hace el paradigma globalista y sus lógicas envolventes: extractivismos, especulación y hegemonía. Habitamos el agua como ella nos habita a nosotras, somos el lugar de las avalanchas y de las sequías, de la contaminación y de los naufragios, del archivo y de la memoria.

Creo que llevo una mar
en mi interior.
Escúchala por mi ombligo,
Huele las corrientes
que exhalo.

Siente la bruma a lo largo
de mi piel,
se expande
sin límite
como el horizonte.

La luna menguante
le baila descarada
al compás de la marea
en busca de la bahía
que acoge la borrasca.

El oleaje de mis lumbares,
la tracción de mis piernas
que atrapan tu cuello
reciben tus ojos
cargados de bochorno.

Poema recopilado en *sitsiritsit* de Karessa Malaya Ramos.
Edición de La Parcería, 2023.

Diciembre fue un tiempo en el que retumbaron tres palabras en mi mente; Tagalog, Manila y migración. Sobre Filipinas había escuchado muy poco hasta que por el azar de mi propia errancia llegue a la casa de Marianne en Viena y a la presentación del libro de Karessa en Madrid, ambas provienen de esa zona del mundo. Marianne no pudo evitar contarme las palabras cruzadas entre Español y Tagalog, se refería a la bintana (ventana) para decirme que a través de ella veía el paisaje cubierto de cultivos de café y que no hacía del café una bebida con asukal (azúcar), sino que lo espolvoreaba sobre el pescado seco con arroz. Karessa hizo de su necesidad de aprender Español un intersticio de re-combinaciones lingüísticas inusitadas que hieren el código de cada una de esas lenguas y no pretende generar un sentido estricto pero sí dibujar sus emociones.

¿A qué se debe ese biyahe (viaje) de proximidades tan inusual entre el Tagalog y el Castellano? En retrospectiva, creo que

esas conversaciones entre nosotras tres, contienen los viajes de los galeones comerciales de Manila a Acapulco, de allí hasta Veracruz y luego hacia Sevilla o Cádiz, y al contrario. Contienen las inhalaciones de antiguas respiraciones y los riegos de las agriculturas de la expansión.

Cada una de estas palabras, por otra parte, se cuela en el vórtice de las referencias a importantes autores del pensamiento acuático y oceánico. Brevemente recorro las navegaciones poéticas plasmadas en las letras de académicos y escritores, desde el Caribe insular y el ritmo sereno de sus aguas cristalinas, el apasionante campo de un Pacífico naufrago, hasta los posicionamientos de los habitantes del cúmulo de islas que conforman uno de los tantos *Archipelaghost* del sudeste asiático. Mark Teh, performance malasio, ha usado este neologismo para denominar, entre otras cosas, a las existencias invisibilizadas o desaparecidas entre los grandes archipiélagos de plástico que emergen actualmente en el océano Índico⁵. El énfasis en esta palabra, que une pequeñas masas de tierra con su espectralidad, junto a un ensayo sobre la obra de la artista indonesia Tita Salina, irremediablemente me transporta a relaciones conceptuales y materiales entre cuerpos, ecosistemas y sus *transponibilidades* literarias, orgánicas, imaginativas, metabólicas y metafóricas en una diversidad de ambientes; cohabitamos un mundo de próximos *Archipelaghost*. Las islas futuramente desaparecidas, las políticas migratorias y ambientales, los territorios artificiales y los antiguos enclaves coloniales son tópicos latentes y detonantes que se pliegan en tiempos coincidentes y reposan en reflexiones alternativas sobre las aguas como *medios* pero también como entidades críticas de la misma modernidad en que nos vemos sumergidas.

*Huda Tayob planteó en la curaduría **Index of Edges** (2023) — como parte de la Biennale di Architettura de Venecia— varios ejes relaciones cargados de historias, epistemologías marítimas y formas de coexistencia humana y no-humanas entre litorales, bordes y zonas profundas del mar en un diálogo diametral con los territorios costeros del este de África. Así Tayob propone: 1). Watery Archives, 2). Watery Drawings y 3). Watery Stories.*

5 Mark Teh & Faiq Syazwan Kuhiri - Archipelaghost - Video essay on Tita Salina.

Captura mi atención que Tayob plantee las narrativas, los dibujos y la historia fuera de los planos representativos del mapa y de la cartografía como método. Ella se aproxima del océano como método (Menon et al., 2022) más que de la tierra firme como canon para narrar los territorios. Para este proyecto, esta arquitecta reúne un grupo disímil de prácticas, existencias, archivos y presentes en flujo y reflujo, a los cuales nos conduce a través de índices. Según Tayob: “un índice no es un mapa: en lugar de delinear fronteras, reúne personas, reposiciona historias y extrae significado”. El índice evita formar fronteras donde nunca las ha habido, contornea la impronta de espacios que antes o después de ser fijados ya no son los mismos.

—¿Habitamos el agua o nos habita ella?— Podría comenzar mencionando una fórmula común al medio líquido constitutivo de todos los cuerpos: el 70% de nuestro cuerpo es agua, la misma cifra se da para los océanos del mundo y solamente un 1% es agua dulce. Esta comparación material entre cuerpos de distinta dimensión amarra en sí una perspectiva *dialéctica-relacional* a la manera que lo ha desarrollado Jamie Linton en *What is Water? The History of Modern Abstraction* (2010). Según Linton no hay un afuera y un adentro en este proceso vital [...], es decir, la permanencia nuestra es indiscernible de esa transversalidad de los fluidos por células, órganos y otros medios. Por otra parte, y como él mismo admite, la ciencia ha reducido el conocimiento del agua a una relación abstracta y no menos violenta al separarnos de un ciclo que permea absolutamente todos los cuerpos. De ahí que sea necesario repensar la conectividad y la comunicación entre los flujos vitales como relaciones sociales ancladas a nuestras propias circunstancias y conocimientos.

La teoría de la Mareodéctica/Tidalectics de Kamau Brathwaite es un punto clave de regreso y recurrencia si se quiere dirigir la atención hacia el océano desde una perspectiva insular. Según la investigadora Elizabeth DeLoughrey, la mareodéctica es una herramienta metodológica que pone de relieve como un modelo dinámico de geografía puede dilucidar la historia insular y la producción cultural en un marco cambiante y complejo que entrelaza mar y tierra, diáspora e indigenismo, rutas y

*raíces*⁶. La aparición del pensamiento cíclico y alternativo de Brathwaite se opone a la linealidad de la historia y resulta un contrapeso al tropo colonial europeo de la isla aislada y su recurrente mistificación. Desbarata el modelo de ensamble entre esos lugares aislados y las historias continentales, especialmente mediterráneas, que el expansionismo de las navegaciones quiso instituir, destacando que para él, tras las corrientes inesperadas del mar, suceden comunicaciones y conexiones previas o paralelas, e incontables hechos que superan o rebaten las suposiciones políticas y culturales dominantes.

En consonancia con esta perspectiva, Linton nos habla de una *Hydrolectics/hidroléctica* como una política de las aguas, en cuanto una materia no neutral y no meramente dada⁷. Esta actualización hacia una ecología política es transitiva, desde mi punto de vista personal, podemos, por un lado, trasladar la noción de *hidroléctica* a la densa permeabilidad de las funciones corporales dentro de un marco global sedimentando en los distintos fluidos que nos habitan, por ejemplo, referirse a la *deshidratación* corporal como una regularización del consumo mediada por la desigualdad; por otro lado, la conectividad nuestra con otros flujos de historias y cuerpos se forja entre mareas y jerarquías. En toda política de las aguas, las interrelaciones tienen una superficie que refleja sus faltas de coherencia, que desmitifican su inalterabilidad y equilibrio.

En 2017, Stefanie Hassler presentó la curaduría Tidalectis en referencia al mencionado escritor barbadense. Su apuesta, en alusión a los viajes de ida y vuelta que Brathwaite sostuvo a lo largo de sus años como poeta y literato, la llevaron por los mitos, las travesías marítimas, las rutas comerciales y los orígenes microbianos. Este giro desde la inmensidad líquida del océano hacia la celularidad profunda es también una extensión temporal, recordando que la existencia de otros seres, como las medusas, recorren hace más de 500 millones de años las transformaciones geotérmicas y geofísicas de la

6 DeLoughrey, E. M. (2007). *Routes and roots: Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*. University of Hawaii Press, pp. 2

7 Linton, Jamie. What is Water?. *The History of a Modern Abstraction*. 2010. pp. 223 - 224

tierra. Tal es el caso de la obra Tamoya Ohboya (2017) de Tue Greenfort, en la cual presentaba tales existencias milenarias, sin huesos, sin corazón o cerebro centralizados, y de redes neuronales dispersas como los nuevos habitantes de las zonas grises de un calentamiento climática que hoy surge entre las sequías y los excesos, entre el calor y el frío drásticos.

Vertientes de conocimiento como la *Hidrología*, los *Estudios críticos oceánicos* y los *Estudios de performance* han generado un campo combinado de trabajos resonantes, partiendo de la idea de que hay que descender y descentrar: ir de la cabeza al torso y a los pies, ir de la costa a las profundidades del mar y de los amplios volúmenes de agua a los flujos internos y subterráneos de este líquido. Así mismo estos tres campos de investigación han establecido nuevos cuerpos de teorización desde la *liminalidad* de los conocimientos abarcando la antropología, la geografía, etnografía, la literatura, los estudios feministas y queer, etc. Su visión escalonada *descentra y expande las definiciones de cuerpo, representación y escenario*; de tal manera que es posible invertir las funcionalidades de un cuerpo en un territorio geográfico y de tal orientación, percibir la existencia de nuevos escenarios *liminales*. El cuerpo humano ha estado vinculado al espacio terrestre y superficial, descartando la permanencia de nuestros cuerpos en lugares insospechados, no obstante, ahora tenemos la posibilidad de registrar el reverso de esos vínculos más comunes con la epidermis de la tierra.

Hace unos días se instaló el trabajo de Teresa Solar Abboud en la Kunsthalle Lissabon. Apreciables son las referencias a unas gramáticas orgánicas y funcionales, por demás ficcionales, que de los cuerpos la artista toma y convierte en grandes y coloridas esculturas; allí me ví sumergida en el timbre o tímpano de mis oídos o en alguna cavidad incierta de mi nariz o vagina. En una de sus ilustraciones se asomaba una cabeza de un hueso incognito. Con la curiosidad propia, llegué hasta Osteoclast (I do not know how I came to be on board this ship, this navel of my ark), dos kayaks en forma de huesos pintados de rojo. El Cúbito y el Radio, separados esta vez y totalmente huérfanos del antebrazo, se convertían en una metáfora de navegación, la porosidad de los huesos particularmente por efecto de los osteoclastos dotaba a esas balsas de los nichos exactos para albergar los navegantes dentro. Entre palanca y

herramienta, el hueso transmuta su sentido de sostén y pasa a ser levedad entre las mareas, es convertido en una tecnología de fluctuación en medio de una deriva imaginativa de otras vértebras y esqueletos fragmentados. Navegamos por nuestra propia organicidad y por el último estadio corporal antes de ser polvo.

Como el resto de los de otros seres, nuestro cuerpo se sedimenta y aglutina en los afloramientos rocosos marinos. Nuestra masa constitutiva redefine otros escenarios, los necrológicos. Los huesos se pulverizan casi como la arena, se vuelven un desierto de polvo envuelto en un sarcófago. El recuerdo de la permeabilidad entre la tierra y el mar, dado por accidentes, naufragios, tsunamis, entre otros, carga de memorias dolorosas el agua; los siglos continúan pasando mientras los cuerpos reposan en las profundidades oscuras de un paisaje a simple vista inhóspito. El *intersticio* entre un continente y otro, pasó de ser la inmensidad misteriosa y despiadada por la cual se inventó un Nuevo Mundo a ser la mayor zona franca existente: el *borde acuoso*, dulce y salado a la vez, es una producción social y corporal con desastres impuestos, memorias de dolor, abusos de poder, pero también una invención ecológica que se debate entre la abundancia y la deshidratación total.

Hace ocho años Patricio Guzmán estrenó el documental El botón de Nácar⁸. Este rico material visual relata el vestigio del impulso civilizatorio sobre los cuerpos de los Patagones y registra los singulares archivos de un viaje que llevaría a un indígena patagón a ser instruido tanto en el inglés como en las buenas maneras del siglo XVIII, todo esto a cambio de un botón de nácar. En otras palabras, el viaje lingüístico por el imperio en boga y el aprendizaje de las necesidades de un mundo que no era en principio el suyo, le llevaron de vuelta al Sur, a un lugar donde él ya no era la misma persona ni el ambiente permanecía intocable.

La historia de la humanidad se compacta en el nácar y un ciclo más de dolor que se repite. Un siglo después las memorias marítimas se entrelazan. Las huellas de los cuerpos

8 <https://www.fotogramas.es/festival-de-berlin/a5437216/la-memoria-del-agua-segun-patricio-guzman/>

desaparecidos en la dictadura de los años ochenta en el cono sur, reposan ignotas en las profundidades del mar. Encontrar precisamente el botón de nácar, de la camisa de uno de los asesinados, incrustado en el riel metálico de tren que se utilizó para mantener los cuerpos sumergidos, fue recuperar años de incertidumbre, fue llenar el vacío de un sin lugar que antes no tenía materialidad.

La historia de la humanidad reposa en las frías mareas del duelo sin tiempo.

Uno de los puntos que captura mi atención en referencia a las *fronteras líquidas* es la comprensión de sus entradas y salidas.

—¿Dónde comienza y dónde terminan los límites?—

—¿Si la frontera se anida en un territorio para rehacer lo que tiene lugar, no sufre constantemente su desdibujamiento?—

En un intento por trasladar la estructura político-social que rige actualmente la migración al ámbito líquido de la micro-política, me cuestiono si podemos equiparar ese tipo de sistemas de control de flujos con los movimientos propios de los flujos corporales, y las corrientes marítimas e hídricas dentro de nuestros cuerpos. Para explicar esto he tenido que revisar el progreso de los estudios sobre los ambientes líquidos.

Una puerta de entrada a tal comparación es el diseño conceptual del *Ciclo Hidrológico* hecho por Robert E. Horton en 1931. El autor da cuenta del proceso cíclico del agua como *precipitación, transpiración, infiltración y evaporación*. Lejos de ser un fenómeno desconocido para la época, lo que consolidaba el autor era, a su vez, una omisión sobre el almacenamiento del agua. Horton descartó de su ciclo las aguas existentes pero fuera de la libre circulación, como ejemplo, las aguas retenidas en usos industriales, el agua potable o las aguas desviadas de su cauce temporalmente. Este camino, tal como lo anota Ifor Duncan, les llevó a varios otros estudiosos a trasegar por el largo camino de los líquidos estancados. De tal configuración, Duncan fórmula el término *Necrohydrology* para referirse a “un conjunto de procesos y dinámicas incorporados a la utilización del agua como

un arma y parte del conflicto belico librado por el capital contra aquellos a quienes empobrece”⁹. Según este último autor, al estar el agua al servicio de la extracción a gran escala, se producen formas de conocer y gestionar las zonas de tránsito entre la vida y la muerte. En suma, el agua también es retenida, intoxicada y llevada hasta los límites de su muerte.

En la 11 Bienal de Liverpool —curada por Manuela Moscoso y la cual se llevó a cabo digitalmente por causa del COVID-19—, se declaraba como parte del statement curatorial que: “La boca, como un puerto, es una abertura. Un lugar de primer contacto con el exterior. Regula dos formas de tráfico: la importación (a menudo oxígeno, alimentos) y la exportación (a menudo idioma, dióxido de carbono). Mientras que la apertura y el cierre de la boca se pueden controlar deliberadamente, el estómago sabe lo que la boca no sabe.[...] El puerto de Liverpool encarna la circulación intensificada y la interacción necesaria: como primer muelle húmedo comercial del mundo, es sinónimo de movimiento de mercancías físicas, transporte y separación de cuerpos, protección, control y conexión, así como de incesante intercambio de información y conocimientos. Hay producción, invención y resistencia a pesar de la imposición y la restricción”¹⁰...

La clausura de los *medios líquidos* ha consolidado el paradigma de la privatización y capitalización, sin embargo, también su subversión y explosión repentina. De repente un dique de una hidroeléctrica se estalla y causa una avalancha, al Canal de Panamá le escasea el agua¹¹ y en ese vaivén desastroso, se intenta apagar las llamas con unas pocas gotas, después de que el mismo sistema promueve las sequías.

En el intento por definir el *intersticio* como espacio de permeabilidad, la dicotomía emerge cuando tratamos de

9 Duncan, Ifor. Necro-Hydrology. <https://www.e-flux.com/architecture/hydroreflexivity/543089/necro-hydrology/>

10 Demeuse, Sarah. The Stomach and the Port. 2021. <https://www.biennial.com/previous-biennials/edition-2021/>

11 Eavis P. Una sequía afecta al Canal de Panamá. Y el comercio internacional lo resiente. New York Times. <https://www.nytimes.com/es/2023/11/01/espanol/sequia-canal-de-panama-comercio.html>. Published 1 de noviembre de 2023

establecer sus límites; en realidad, se trata de estar dentro y estar fuera de sí mismas a la vez; volver en sí, re-habitar el cuerpo que se ha ido fugazmente. En este sentido, el giro hacia un evento personal, como lo ha sido el viaje personal que emprendí hace algunas décadas y que es parte de la intertextualidad de este texto, se vuelve un micro-relato de una narrativa más abrangente sobre los flujos de movimiento, pero no solo sobre la configuración social de una subjetividad desbordada, sino de una pertenencia desarticulada que se intenta re-armar (re-habitar) en otra latitud junto a otras/otros; precisamente esa *frontera líquida* que da sentido a la corporalidad también transfiere sus propiedades y efectos a la comunidad.

La precipitación como lágrimas

¿por qué lloras? ¿acaso son las palabras tan tóxicas como la lluvia?

La condensación como sudor

¿Son los nervios? ¿Tienes hiperhidrosis o es el cambio climático?

La evaporación como sed

¿Gastaste tanta saliva que tu boca está seca? ¿Está el agua contaminada? ¿Se dañó la planta de desalinización del agua?

Para finalizar, es indudable que no podemos huir del contexto político, económico y ecológico que se cierne al respecto. La construcción hegemónica sobre los recursos naturales o los bienes comunes como agua, mediante un orden social, determina los significados, los usos y así como las instituciones a las que le corresponde su gobernanza¹².

¿Cómo construiremos nuestras propias formas de gobernanza futura sobre el agua y las fronteras líquidas?

*Este texto es una intervención que teje indiscerniblemente tanto al intersticio como a la intertextualidad a la compleja trama de la globalización líquida. En efecto, se vuelve un lente contradictorio de los flujos, las corrientes y las aguas estancadas dentro de una configuración social como de una ecológica caracterizada por la migración y las

12 Linton, Jamie. What is Water?. The History of a Modern Abstraction. 2010. p. 7

corporalidades en disolución. Editar este texto mezclando párrafos en negro y azul (creando efectos multiescalares y multitemporales), así como generar una narrativa de voces en primera y tercera persona, tiene la intención de crear un efecto “símil” entre una experiencia alargada del cuerpo y los sistemas complejos que conforman el mundo vital del agua. De otra manera, es una crítica a los bordes fijos, las lógicas de la propiedad y los límites territoriales del neocolonialismo. No basta una muestra para caer en cuenta de nuestro atroz caminar, basta referir a la memoria de todos los caídos hoy que no beberán agua del río en Cisjordania, ni mojaran sus pies más en las aguas del Mediterráneo.

Referencias

Beloff, L. (2019). Fluid matter and turbulent seas – Liquids and art. Вестник Пермского Национального Исследовательского Политехнического Университета. Культура, История, Философия, Право.
<https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2019.4.04>

Blackmore, L., & Gómez, L. (2020). *Liquid ecologies in Latin American and Caribbean art*.

DeLoughrey, E. M. (2007). *Routes and roots: Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*. University of Hawaii Press.

DeLoughrey, E. M. (2018). Revisiting Tidalectics: Irma/José/María 2017. En S. Hessler (Ed.), *Tidalectics: Imagining an Oceanic Worldview through Art and Science* (pp. 93-96). Cambridge: The MIT Press.
<https://english.ucla.edu/wp-content/uploads/DeLoughrey-Revisiting-Tidalectics-2018-1.pdf>

Demeuse, S. (2023, 6 septiembre). *The Stomach and the Port*. Liverpool Biennial.
<https://www.biennial.com/previous-biennials/edition-2021/>

Duncan, I. (s. f.). *Necro-Hydrology*. E-FLUX.
<https://www.e-flux.com/architecture/hydror reflexivity/543089/necro-hydrology/>

Eavis, P. (2023, 1 noviembre). *Una sequía afecta al Canal de Panamá. Y el comercio internacional lo resiente*. New York Times.
<https://www.nytimes.com/es/2023/11/01/espanol/sequia-canal-de-panama-comercio.html>

Goethe-Institut Indonesien, Teh, M., & Syazwan Kuhiri, F. (2021, 12 noviembre). *Mark Teh & Faiq Syazwan Kuhiri - Archipelaghost - Video essay on Tita Salina* [Vídeo]. YouTube. Recuperado 10 de enero de 2024, de <https://www.youtube.com/watch?v=lxNdiAg9uiQ>

Index of edges. (2023). Huda Tayob. Recuperado 2 de enero de 2024, de <https://indexofedges.net/>

Linton, J. (2010). What is water?: *The History of a Modern Abstraction*. UBC Press.

Mawani, R. (2018a). *Oceans as method*. Renisa Mawani. <https://www.renisamawani.org/oceans-as-method-1>

Excerpted from *Across Oceans of Law: The Komagata Maru and Jurisdiction in the Time of Empire* (Duke University Press, 2018), 17-26.

Menon, D. M., & Zaidi, N. (2023). *Cosmopolitan cultures and oceanic thought*. Routledge.

Menon, D. M., Zaidi, N., Malhotra, S., & Jappie, S. (2022). *Ocean as Method: Thinking with the Maritime*. Taylor & Francis.

Sánchez, S. (2015, 9 febrero). La memoria del agua, según Patricio Guzmán. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/festival-de-berlin/a5437216/la-memoria-del-agua-segun-patricio-guzman/>

Aquí estamos

Cartografías de la memoria e imaginación política. Diásporas, nodos comunitarios y espacios de posibilidad.

Fabian Villegas

Todo proyecto curatorial puede ser en sí mismo una cartografía, la disputa está en inventar la cartografía, en hacer una cartografía de las ausencias, de todas las ecologías que han sido invisibilizadas, silenciadas, borradas, del ecosistema cultural. Y entender las posibilidades que tenemos desde la redefinición de una cartografía de los intersticios para disputar espacios de justicia social, justicia espacial, justicia racial, justicia ambiental, soberanía creativa, y sobre todo activar espacios de rehistorización, memoria histórica e imaginación política como sujetxs diaspóricxs y migrantes, damnificadxs de la modernidad, arrojadxs a la ilusión de la “contemporaneidad”.

There is no life that is not geographic
Ruth Wilson Gilmore.

En la “poética de la relación” de Glissant el archipiélago es un lugar de enunciación y el océano nodos de interdependencia desde donde se articulan ancestralidad, transmodernidades y memoria histórica en la experiencia diaspórica.

El océano es para el Sur, etnoterritorialidad y melancolía poscolonial.

El Sur no es un reclamo, el sur es una afirmación. El sur no es un objeto, el sur es un lugar de enunciación. El sur no es una región, el sur es una geopolítica, una corpopolítica de conocimiento. El sur es un espacio itinerante, una red de genealogías, sistemas de interdependencia. El sur es pluri temporal, el sur estuvo, a veces está, y lo estamos construyendo como posibilidad.

De cara a los entramados necropolíticos, las políticas de la desmemoria y los procesos de derechización y ultraconservadurismo a escala multipolar, es fundamental profundizar los diálogos Sur-Sur a fin de superar el viejo modelo estacionario de la cultura decimonónica que administra y legisla la cultura como si se tratara de un ministerio de artes, que termina por silenciar, invisibilizar, residualizar y borrar todo ecosistema cultural, espacio de memoria, tramas comunitarias, prácticas disidentes y experiencias racializadas de saber que no se enmarcan dentro de los paradigmas coloniales.

Bajo esta perspectiva vale la pena retomar aquella idea marginal del cineasta brasileño Glauber Rocha, en su película *Barravento* quien abogaba por una “contra- antropología de la cultura”, en la que entendía metafóricamente la cultura como un cuerpo orgánico en el que cada órgano es constitutivo y dependiente uno del otro, no importa que tan pequeño sea, es vital para el funcionamiento del cuerpo total. La tesis es relevante no solo para desjerarquizar prácticas culturales, o dar espacio a otras genealogías culturales, sino también para pensar experiencias culturales, epistémicas, de saber y de recuperación de memoria histórica, deducidas de espacios no tradicionales de producción de conocimiento, como espacios de lucha, cotidianidad, formas de organización comunitaria producto de los legados anticoloniales de resistencia. Entendiendo la cultura en el Sur Global como todo ese conjunto de prácticas que han sido históricamente resultado de los procesos organizativos de “resistencia”. Con resistencia no nos referimos a esa colonización del relato que reduce resistencia a desobediencia civil, sino a todo ese conjunto de prácticas que se han enmarcado como espacios para la afirmación de la vida, para la reproducción y sostenibilidad de los tejidos comunitarios, para la recuperación de espacios de memoria e imaginación política. Esto puede ser a través de la comida, el humor, la oralidad, los patrones de sonido, las formas de organización comunitaria, la estética, el lenguaje, sistemas de fe, órdenes de sentido, el baile, formas de habitabilidad, prácticas espaciales, gestualidades, formas de performatividad, o las relaciones que establecemos con la tierra y el territorio etc.

Quienes trabajamos directa o indirectamente en el campo cultural, siempre vimos en la cultura un espacio de potabilidad para los horizontes utópicos, los relatos emancipatorios y los procesos de democratización radical, sin identificar con rigor que el papel de la “cultura”, desde principios del siglo XX bajo la sombra de los Estados Nación, se instrumentalizó principalmente como una política de imposición de modelo civilizatorio, como un patrimonio ideológico de Estado, como una política violenta de amestizamiento, como un dispositivo asimilacionista y ficcionario para encubrir los estructuras de desigualdad racial por antagonismo colonial histórico. Todo entramado cultural ha sido en sí mismo un modelo

cartográfico que ha configurado criterios coloniales de jerarquización cultural, entre Nortes Globales y Sures Globales, entre culturas nacionales, y regionalismos culturales, entre la “contemporaneidad cultural” de las ciudades capitales, de los espacios metropolitanos blancos, y el folclore como narrativa colonial de inferiorización cultural en los espacios no urbanos, rurales, periféricos, no metropolitanos, o metropolitanos pero atravesados por marcadores de diferencia colonial y desigualdad racial.

Bajo esa premisa, ¿cuál es el papel del Sur frente a nuevas disputas de imaginario, disputas simbólicas, disputas narrativas o la creación de nuevas formas de imaginación política, o en el acompañamiento a nuevos procesos creativos y prácticas artísticas? ¿Cuál es el papel del Sur frente a las políticas de la desmemoria impuestas por los metarrelatos de las culturas nacionales y las narrativas imperiales?

Quizá, una respuesta puede ser la de apostar a ocupar un espacio de reconocimiento, identificación política, imaginación cultural, memoria compartida, herida colectiva que no pase por los regímenes de identificación de lo nacional, o mejor dicho quizá apostar a ocupar una cartografía desde una geopolítica de conocimiento que no esté inscrita en la territorialidad de lo nacional.

No es accidental que hayan sido históricamente las comunidades diaspóricas, migrantes, disidentes, damnificadas de la modernidad, expulsadas del falso universalismo de la contemporaneidad en el Norte Global quienes también encontraron en la noción de SUR un ejercicio cartográfico para el autorreconocimiento, un espacio de fugitividad y reconceptualización de la identidad y el concepto de comunidad.

No hay Sur sin trama comunitaria, no hay Sur sin ese ejercicio de translocalización identitaria que sustituye a la nación por redes de ancestralidad, herida colonial, patrimonio afectivo, memoria histórica en la construcción de esa “comunidad imaginada”.

El Sur es exiliante, no solo en términos territoriales, identitarios, sino temporales, vive de espaldas a los

regímenes de temporalidad colonial, construimos metáforas de futuridad a través de nuestros ejercicios de recuperación de memoria histórica en base a una mirada anti-esencialista del pasado. Si el Sur es una condición ontológica de la experiencia diaspórica, el exilio es una condición espacio-temporal de la sureñidad.

Quizá anterior a la pregunta de qué significa curar desde el Sur, vendría bien a colación aquella duda genealógica de la cineasta Sarah Maldoror en la costa de Orán durante el proceso de descolonización en Argelia, ¿cómo narrar el Sur? Pregunta que fue clave para la construcción de la Escuela de Cine y Televisión en Santiago de los Baños en Cuba, para los ejercicios de contravisualidad de John Akomfrah, para el desarrollo del Primer Congreso de la Cultura Negra en las Américas (1977) ideado por Manuel Zapata Olivella y Abdias Nascimento, en Cali, para la construcción etimológica del concepto “Globalecticas” de Ngũgĩ Wa Thiong'o, para la cartografía anticolonial de Lélia Gonzalez en su concepto de Amefricanidad, para las (trans) ancestralidades muxes, para la noción de futuro ancestral de Ailton Krenak, para la antimonumentalidad de Sethembile Msezane, o para la profundización del concepto de fugitividad a través del patrón rítmico, desde Alice Coltrane a Eddie Palmieri, para la formulación pedagógica de Asiko de Bisi Silva, o para el mapeamiento de la geografía emocional de Qiu Zhijie, etc.

Frente a aquella pregunta sobre la narración del Sur, puede ser pertinente traer a colación aquellas provocaciones que suscitó en su momento “Cruz del Sur” presentada por Cildo Meireles en el Tate Modern en 1970, donde quedaron registros, operaciones y anécdotas, sobre el derecho al conceptualismo del Sur, sobre el derecho a la ficción desde el Sur, sobre el derecho a la creación de un orden simbólico desde el Sur. Recupero la noción de derecho, porque el Sur siempre ha estado atravesado por esa injusticia epistémica que condiciona su conceptualismo a la narración autorreferencial de su calamidad. De esa anécdota quedaron otros relatos que han servido para la trazabilidad de lo que en un ejercicio de soberanía creativa imaginamos como estética anticolonial.

Menciona el curador singapurense Lee Weng Choy que quizá el origen de la cultura empezó en el momento que

empezamos a generar metáforas sobre la naturaleza. Bajo esa premisa desde la experiencia del Sur valdría no solo pensar sobre la genealogía de nuestras metáforas, sino incluso pensar la relación íntima entre metáfora y ancestralidad, y donde identificamos la relación entre metáfora y horizonte utópico, metáfora y espacio de posibilidad, metáfora y cartografías emancipatorias, metáfora y ecosistema anticolonial. De Kojo Laing a Kodwo Eshun, de Ailton Krenak a Sylvia Wynter, de Sarah Maldoror a Daniel Munduruku la metáfora libre, fugitiva, aparece como un dispositivo de soberanía cultural, como un espacio de posibilidad para la construcción de lenguajes de futuridad, como una cartografía cognitiva libre para las estéticas anticoloniales, para las afrotopías, para los futurismos indígenas, para las transancestralidades, para la disputa civilizatoria.

En ese sentido para hacer una categorización más simple, podríamos entender las estéticas anticoloniales como todo ese conjunto de prácticas, lenguajes, órdenes simbólicos, gestualidades, metáforas, sistemas de significación que interpelan las retóricas, los relatos, las narrativas, los discursos del arte contemporáneo, la estética moderna y la trazabilidad de su genealogía colonial. Situando la estética anticolonial, no como algo limitado a la cartografía del arte moderno, sino como algo que involucra territorialidades más amplias, espacialidades distintas, materialidades más porosas, lenguajes más abiertos, que existen en dimensiones relacionales, que habitan en la intersección, que se construyen desde el eslabonamiento conceptual.

No hay estética anticolonial sin Sur como lugar de posicionalidad, no hay estética anticolonial sin intersticio, espacio de interdependencia, y eslabonamiento conceptual.

Una de las características del pensamiento del sur es su dimensión relacional que articula inter-saberes, inter-movimientos y sistemas de pluri-temporalidad que en la metáfora encuentran espacio de traducción para la estética anticolonial.

¿En qué momento dialoga el lenguaje de Lukas Avendaño con el de Tracey Rose? ¿En qué momento el lenguaje de Nástio Mosquito dialoga con el lenguaje de Benvenuto

Chavajay? ¿En qué momento el lenguaje de Mous Lamrabat dialoga con el futurismo indígena amazónico de Davi Kopenawa o con el trabajo de Mati Diop? ¿En qué momento el lenguaje de Zanele Muholi dialoga con el trabajo de Julieth Morales? ¿En qué momento el lenguaje de Mónica de Miranda, dialoga con el trabajo de Wu-Tsang? ¿En qué momento el archivo Gina Dedier dialoga con la memoria de Sammy Baloji o la coreo(geografía) de Awilda Sterling? En esa intersección está la estética anticolonial, en esa unidad analítica de significación, en ese común denominador, en ese eslabonamiento conceptual, en ese espacio de traducción reside la estética anticolonial.

Las estéticas anticoloniales existen dentro de una dimensión de multiheterogeneidad, son policentradas, su condición transgresora, inventiva, su papel frente a nuevas disputas de imaginario, disputas simbólicas, disputas narrativas o la creación de nuevas formas de imaginación política, está justamente en su interrelación, en el diálogo Sur- Sur entre las múltiples genealogías, o mejor dicho en el encontrar procedimientos de traducción desde el Sur que interrelacionan lo intraducible, que crean elementos de identificación política, resonancia cultural, y memoria compartida. No podemos entender las estéticas anticoloniales como simples discursos reactivos a los discursos estéticos de la modernidad, sino como espacios de potabilidad a procesos inventivos, imaginativos, colaborativos, globaléticos, dentro de la disputa de sentido, la disputa política por el campo estético y cultural.

¿Cómo las estéticas anticoloniales tensionan la monumentalidad colonial? ¿Cómo problematizan los regímenes de representación y cultura visual, las tradiciones coloniales de mediación, los sistemas neoliberales de exhibición, circulación, mercantilización, los diagramas de poder alrededor de la museología, los regímenes narrativos de autorización de la práctica curatorial, las fronteras epistémicas de la práctica artística, los modelos de ordenamiento alrededor de la estetización de la vida cotidiana ¿Cómo desnudan la falsa ilusión de la contemporaneidad?, son provocaciones que deberían ser inmanentes a su operación política.

¿Cómo se interrelacionan estas estéticas espacialmente?
¿Cómo entran en resonancia, diálogo con el ecosistema cultural? ¿Cómo activan conversaciones en la comunidad?, ¿Cómo pueden ser pedagógicamente disparadores de activación de memoria histórica? ¿Cómo disputan lo público, y abren espacio a otros dispositivos de patrimonialización cultural, cómo pueden ser espacios de performatividad para desautorizar el archivo colonial? ¿Cómo pueden ser dispositivos que den acompañamiento a procesos reparativos, restitutivos, redistributivos en términos comunitarios?

La tradición occidentalocéntrica de conocimiento ha colonizado el papel de la metáfora, ha aniquilado su capacidad como dispositivo imaginativo de posibilidades, debido a una dimensión analógica, cerrada, de simple traducción colonial, las luchas por la soberanía cultural son también, en el campo del saber y la futuridad, las luchas por metáforas abiertas, fugitivas, desobedientes, resistentes, intraducibles a los regímenes coloniales, ahí residen los espacios de posibilidad e imaginación política para las estéticas anticoloniales.

No hay una genealogía de la estética anticolonial en términos unitarios, hay múltiples genealogías, no hay punto de partida, no hay un punto de origen, hay un principio de desuniversalización, tal como lo han pensado muchos de los futurismos indígenas, el origen es una ficción.

Cierro con una anécdota, en el marco del Festival de fotografía de Bamako en Mali, en una de los paneles se abrió una discusión en torno al derecho de la autorrepresentación, a partir de cómo la autonomía gestual en el retrato, había cambiado los regímenes de representación colonial y violencia escópica a través de la fotografía y la imagen en Sur Global. De James Barnor, a Malick Sidibe, de Martin Chambi, a Homai Wyarawalla, en la autonomía gestual del retratado, no solo reside un ejercicio de desobediencia epistémica, estética, narrativa, temporal, en la autonomía gestual residió un espacio de ruptura, de posibilidad, de fuga, otro lenguaje simbólico, de cimarronaje cultural. En la posibilidad de ese encuentro, de ese eslabonamiento conceptual, de ese procedimiento de traducción de Ghana a Mali, de Mali a Perú, y de Perú a la India se encuentra la trazabilidad de una estética anticolonial.

Por la demanda de lo robado. Memorias y políticas migrantes, sistema cultural y antirracismo

francisco godoy vega

España como proyecto ideológico se ha fundado, desde 1492, en la caridad para con los subalternos. *Pobrecitos* esos indios incivilizados, idólatras, sodomitas que no conocen el camino recto de la salvación cristiana. Los españoles fueron caritativos y se “mestizaron” con nuestras ancestras indígenas y negras, porque así “mejoraban la raza”, porque esas crías sin memoria podrían ser adoctrinadas al completo en el occidentalismo cristiano. El proyecto funcionó muy bien hasta el siglo XVIII en nuestras tierras, con toda la resistencia que hubo a él, pero no ha ocurrido igual con quienes decidimos migrar y “oscurecer” su pequeño territorio europeo.

No es mera coincidencia entonces que vivamos en el reino de España tantas poblaciones provenientes de sus ex colonias. No se trata exclusivamente de movimientos motivados por las dictaduras de Trujillo, Pinochet o Fujimori, por conflictos armados internos o destrucciones extractivas. El punto en común es el lugar de llegada, signada no solo por esa “lengua común que nos une”, esa lengua impuesta por el colono, sino por una memoria violenta de conquista y colonización que introduce un llamado subjetivo y colectivo a un territorio metropolitano¹ para ejercer un reclamo por lo robado, una reparación para la “devolución de todas las vidas, cosmologías, epistemologías y sexualidades que Occidente, y en particular el Imperio español, nos ha querido robar”²

1 Este fenómeno se reproduce con todas las antiguas metrópolis, que se constituyen en lugares a los que principalmente migran los habitantes de sus ex colonias: Martinica, Argelia y Marruecos en Francia, India para Inglaterra, Abya Yala de habla castellana y Guinea Ecuatorial para España, Angola, Cabo Verde y Brasil en Portugal, etc.

2 Colectivo Ayllu, “Introducción”, *Devuélvannos el oro*, Madrid: Matadero, 2018, p. 10

Eleno de Céspedes, el inca Garcilazo de la Vega o Fernandito Tupac Amaru nos podrían contar sendas historias sobre el racismo y la discriminación que vivieron en la España de los siglos XVI, XVIII y XIX respectivamente; otra historia nos podrían contar esos seis primeros indios taínos, anónimos, que trajo Colón en el retorno de su primer viaje al Caribe. Lxs migrantes, particularmente lxs provenientes de las ex colonias, estamos acá desde 1492: no hemos llegado en los años 70 con los exilios de las dictaduras del Cono Sur ni la descolonización de Guinea Ecuatorial, tampoco en los años 90 con la integración de España a la Comunidad Económica Europea, sino que estamos presentes desde 1492, tanto la población de Abya Yala como la población africana.

En este territorio, estxs incivilizadxs que hablamos la misma lengua, pero de forma errada, hemos resultado y seguimos resultando incómodxs. Recuerdo una conversación años atrás con la artista peruana Daniela Ortiz, donde coincidíamos en el análisis de que a la subjetividad blanca española (o catalana) le incomodaba más la presencia de lxs hijxs de la migración ya nxcidas acá y la nuestra, —quienes venimos de sus ex colonias, que hablamos su lengua y conocemos su cultura, es decir, tenemos cinco siglos de su violencia sobre nuestros hombros— que lxs hermanos que no vienen de ex colonias españolas, con quienes resultaría más fácil aplicar políticas de caridad, tal como lo hiciera el santo catalán San Pedro Claver con las personas esclavizadas que llegaban a Cartagena de Indias en el siglo XVII.

En términos del sistema cultural este proceso violento de tensión entre el robo y las demandas por diferentes formas de reparación ha tenido repercusiones disímiles. En el sistema oficial del arte, por un lado, desde los años 80 se comienzan a organizar exposiciones solidarias para con los países y poblaciones en situaciones de conflicto armado o dictadura, siendo sin duda los casos chileno y argentino los que más acogida tuvieron en una España que lidiaba con los coletazos sudamericanos del franquismo y la introducción acelerada de los discursos

multiculturales³. Si por un lado esto funcionó en clave solidaria de exposiciones o iniciativas en contra de sistemas políticos no democráticos en ex colonias, incluido el conflicto del Sahara, el sistema multicultural se intentará concretar también a través de las instituciones culturales: el primer proyecto que se planteó este horizonte, en 1989, fue el CAAM - Centro Atlántico de Arte Moderno, de las Palmas de Gran Canaria, una de las primeras instituciones españolas dedicadas al arte moderno y contemporáneo, y la primera que se fundó con un mandato multicultural de aunar a través de esa vocación atlántica y tricontinental de las Islas Canarias las artes de Europa, África y América Latina.

Con la venida del 92, se marcó un idilio de celebración subjetiva de la memoria colonial de la blanquitud española, maquillada con tonos multiculturales al promoverse, frente a la antigua conmemoración de la conquista, la idea del “encuentro entre dos mundos” - y nos preguntamos, ¿cuales dos mundos? ¿acaso no existían muchos mundos en esos mundos colonizados, subyugados, esclavizados, que el colonodescendiente en 1992 seguía viendo como una unidad frente a la mismidad del mundo europeo-civilizado? Bajo dicho eslogan fue que se inauguró ese año la Exposición Universal de Sevilla, mientras Barcelona organizaba las Olimpiadas y Madrid era Capital Europea de la Cultura, inaugurando una institución como la Casa de América. Se trataba de un triángulo geopolítico macabro de resituar el poder del reino español a nivel europeo, vendiendo la carta de presentación del vínculo económico y cultural directo con América Latina. No por nada, dos años después, se inaugurará en Madrid también el nuevo Museo de América, proveniente de los antiguos Museo de América y Museo de África que había instaurado el franquismo. En este contexto, será escasa, por no decir nula, la presencia de artistas, curadores o críticxs migrantes o racializadxs, siendo tal vez el curador cubano Gerardo Mosquera de

3 Un claro ejemplo de ello fue la exposición *Chile Vive* realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1987. Para un análisis de esta exposición ver: Godoy Vega, Francisco, “conelchilenoresistentearte, solidaridad. *Chile Vive*, una exposición en España contra el Chile dictatorial”, *Aesthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, número 48, P. Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 186-204

las pocas voces tercermundistas que tuviesen cabida en los debates conmemorativos. El ala izquierda del arte español, particularmente en la escena andaluza, realizará proyectos, acciones y reflexiones de protesta contra la celebración, pero desde la confortabilidad blanca del acceso a plataformas y recursos públicos⁴.

El 12 de octubre de 1991, un año antes de la conmemoración, y enmarcado en un movimiento amplio denominado “desenmascaremos el 92”, se produjo tal vez una de las acciones poéticas más significativas en términos de violencia y reparación histórica del colonialismo. Bajándose desde unas barcas en la Torre del Oro, un grupo de cerca de 300 manifestantes convocados por una asociación de estudiantes latinoamericanxs ingresaron en la Catedral de Sevilla en medio de una boda tras la tumba de Colón. En aquel sitio, entonaron cánticos y colocaron pancartas que decían, por ejemplo, “Descubrimiento de América, acto de piratería”, mientras los santeros realizaron actos de vudú contra Colón y su memoria bajo las 68 bóvedas y 43 capillas de la catedral. La reacción de la policía fue brutal, detuvieron a 84 personas, de las cuales 42 fueron expulsadas del país por aplicación de la Ley de Extranjería. El año 1992 se cierra con el reconocimiento del asesinato en Madrid de la afrodominicana Lucrecia Pérez Mattos, el primer caso reconocido judicialmente como asesinato por xenofobia y racismo en la España moderna y democrática. Lucrecia se ha convertido en un símbolo de los movimientos antirracistas de la última década.

Es a partir del 2000 que se comienza a generar un movimiento mayor en la demanda por el derecho a la existencia y a habitar este territorio de multitud de poblaciones migrantes y racializadas provenientes de África, Asia, Abya Yala y el Caribe, que se materializó en los encierros migrantes: en 2001, por ejemplo, 1000 migrantes se encerraron en 10 iglesias de Barcelona mientras en 2006 otros tantos lo hicieron en la Iglesia del Pi y la Catedral -donde fue el primer bautismo

4 En este contexto se introdujo también el pensamiento indio a través de la publicación del artículo de Homi Bhabha “Lo postmoderno y lo postcolonial” en el catálogo *Tierra de nadie* del Pabellón de Andalucía, Exposición Universal: Sevilla, 1992.

de indios en 1493- propiciando el proceso masivo de regularización que entonces se generó, a partir de la intervención activista y simbólica en estas instituciones evangelizadoras y colonizadoras. En 2018 se produjo otro encierro migrante en la antigua escuela Massana catalana. Espacios de sobrevivencia migrante ante la violencia colonial viva, espacios en su mayoría no mixtos, donde arroparnos y abrazar nuestras memorias y dolores. La emergencia del movimiento racializado y antirracista vino entonces a propiciar un giro radical en las políticas de la caridad española, para confrontar directamente su privilegio y supremacía.

Sin duda, en estos procesos, la energía creativa y el arte -reconocido y no reconocido como tal- han estado presentes como potencia de vida. La performatividad de los cuerpos no blancos interviniendo la normatividad blancocristiana, por ejemplo, de las catedrales de Sevilla y Barcelona dan cuenta de un otro modo de concebir el vínculo encarnado entre arte y vida. Cuantxs defensoras de la tierra, cuantxs cimarrones y cimarronas, cuantxs indígenas y negros anticolonialistas que han sabido crear, imaginar, inventar condiciones de existencia que permitieran la vida, el buen vivir que se consigue más allá del yugo blanco, el amor profundo con la tierra, las aguas y las demás entidades no humanas, ese saber de las plantas que envenenan a esclavistas, ese conocimiento secreto que los blancos siempre nos han querido robar.

Ese secreto se utiliza para la sobrevivencia fuera del régimen, y a veces para sobrevivir también dentro de la maquinaria. En los últimos años hemos vivido un proceso importante, un giro, un *pachakuti* en esta tierra de colonos. Los cuerpos racializados hemos comenzado a demandar puestos, instituciones, representatividades. Muchxs artistas, curadorxs y gestorxs culturales han comenzado a ocupar espacios de toma de decisión o visibilidad, muchas hemos sido o somos tokens de un sistema de cuotas. La presencia de artistas negros, marrones, migrantes, disidentes ha crecido significativamente⁵. No solo la

5 Sobre la escena de artistas racializadxs y disidentes sexuales y/o de género, ver: Narváez Funes, Iki Yos y Francisco Godoy Vega, "Si nos pegas, te escupimos. Resistencias artísticas migrantes disidentes sexuales y de género contra la supremacía blanca madrileña", en: Olivar, Dagmary

programación de instituciones relevantes como el Museo Reina Sofía comenzó a programar a artistas fuera del eje Europa-Estados Unidos, a través, por ejemplo, de la Red de Conceptualismos del Sur, sino que en estos últimos 10-13 años hemos visto un interés generalizado por invitar a voces y saberes de los márgenes del régimen de saber blanco. La presencia de pensadoras de la talla de Silvia Rivera Cusicanqui o Gladys Tzul Tzul o artistas como Tracy Rose van a comenzar a marcar un giro epistemológico en el reconocimiento tardío de ciertos saberes. Sin embargo, como hemos criticado en innumerables ocasiones, estas presencias no han implicado un cambio en la estructura interna de las instituciones ni en los cuerpos que tienen la potestad de la toma de decisiones.

La figura de una gestora cultural de origen ecuatoriano como Manuela Villa fue tal vez de las primeras voces no blancas reconocidas en el sistema del arte español, junto a la de algunos críticos, curadores y directores de museos como los cubanos Omar-Pascual Castillo e Iván de la Nuez o el colombiano Carlos Jiménez. La reciente contratación, en 2021, de Elvira Dyangani Ose como la primera directora mujer y negra del MACBA tal vez marca un punto de inflexión en la corpopolítica de los espacios de toma de decisión en el mundo de la cultura en el reino de España. Junto a ello, el establecimiento de espacio culturales autónomos como La Parcería y Espacio Afro, junto al trabajo de múltiples colectivos antirracistas de carácter artístico, universitario o callejero, han producido una aproximación significativamente mayor a las producciones artísticas de poblaciones migrantes y racializadas, convirtiéndose en espacios de autopreservación y promoción de prácticas que muchas veces son rechazadas por las instituciones blancas de la cultura. Desde el pensamiento de mi amiga Iki Yos, me pregunto finalmente por la invisibilidad, por lo que se pierde en esa ecuación de integración y de acceso, en un tal vez necesario retorno al secreto.

España, pareciera, comienza a verse menos blanca, con todo el rédito simbólico y económico que eso

(coord.), *El Otr. Arte, cultura y migración en la ciudad de Madrid*, Madrid: La parcería edita, 2021.

conllewa. Los blancos siempre ganan. Y sinceramente creo que nosotrxs no buscamos ese triunfo. Habitamos el fracaso, conocemos la herida colonial infectada, y es desde ahí que aprendemos a sobrellevar las formas suavizadas, complejas y contradictorias, culturalizadas, institucionalizadas e intelectualizadas, que asume el colonialismo contemporáneo, tal como lo hicieran nuestras ancestras en los siglos precedentes, como un dolor y una vida creativa cíclica y en espiral.

Autoorganización

Algunas reflexiones sobre la autoorganización desde Madrid

Ramón Mateos

La superación de la noción de autoría junto a la promesa de nuevos modos de producción que abogaban por la colectivización hicieron pensar a los artistas y creadores, en la década de los 60, en la posibilidad de nuevos modelos de organización y distribución del trabajo artístico; un modelo de colectivización que dio pie a la creación de espacios de producción adecuados a tales fines.

En 1969, entre otras situaciones similares y en distintos lugares del mundo, un importante número de artistas, críticos y teóricos que habían participado muy activamente en diferentes movimientos sociales del momento trasladan las estrategias desarrolladas en estos, a las demandas y necesidades de su práctica artística.

Pero, ¿podemos argumentar que éste es realmente el punto de partida de los espacios alternativos, independientes, autogestivos o autoorganizados como los denominamos ahora?

Para Julie Ault muchos espacios alternativos y estructuras colectivas iniciadas por artistas a lo largo de los 70, se establecieron como respuestas constructivas a las limitaciones explícitas e implícitas de un mundo del arte orientado al comercio. Gabriele Detterer por su parte sostiene que surgen por la necesidad de los artistas de recuperar el control sobre los lugares donde se contextualizan sus trabajos, como espacios de experimentación sobre las prácticas artísticas ante el cuestionamiento de las vanguardias, el *status quo* de la creación contemporánea y la obra de arte como tal. De otro lado, Maibritt Borgen, refiriéndose al fenómeno tal como se da en la actualidad, considera que se podrían entender como un estímulo para el intercambio de ideas

y procesos experimentales, a partir de la búsqueda de nuevos modos de relacionarse entre los artistas y la sociedad.

A finales de la década de los 60 el *Dictyostelium discoideum* nos deparó una sorpresa que ha cambiado radicalmente el sistema de pensamiento actual. El hongo del fango, ese organismo de color marrón-anaranjado que hemos visto en zonas soleadas y húmedas, sobre la hojarasca putrefacta o en la corteza de algún árbol, entrañaba un secreto que llevó de cabeza a los científicos durante décadas.

Este hongo solo aparece bajo determinadas circunstancias y cuando estas cambian simplemente desaparece. Se especuló durante mucho tiempo sobre su posible movilidad hasta que se descubrió que no era un organismo sino una enorme multitud de microorganismos unicelulares que normalmente tienen un comportamiento individualizado, pero en condiciones concretas tiende a agruparse para alcanzar mínimos niveles de supervivencia y cuando los alcanza vuelve a su estado individualizado y unicelular.

Siendo esto bastante impresionante lo que de verdad convierte a este/estos organismo/s en un ser biológicamente extraordinario no es tanto este hecho en sí mismo como la cuestión de “quién” decide en cada momento que hay que agruparse para sobrevivir, “quién” da la señal de alarma y “quién” la apaga.

Fue necesario el ingenio de una bióloga molecular, la Dra. Keller, el del Dr. Segel, físico especializado en matemática aplicada, y los estudios sobre morfogénesis del padre de la computación electrónica, Alan Turing, para vislumbrar lo que finalmente se ha convertido en el principio de la teoría de la complejidad o del desarrollo de los sistemas emergentes o lo que hoy conocemos como redes sociales.

La respuesta a esos “quién” ha tenido una influencia extraordinaria en nuestra contemporaneidad: del pensamiento a la computación, de la organización de nuestras ciudades a los últimos movimientos sociales.

La respuesta a esos “quién” es nadie o todos y cada uno; la respuesta es un modelo de autorganización que partiendo de los seres más simples y elementales da lugar a una estructura compleja, organizada y capaz de sobrevivir.

Desjerarquizado y horizontal, explica a la perfección cómo en un momento determinado una serie de individuos sin un contacto, ni conocimiento previo unos de otros, pueden llegar a formar una red hipercompleja de intereses comunes capaz de dar respuesta a cuestiones individuales.

El desarrollo de un tejido en cualquier área de conocimiento o profesión parte de la interrelación de los distintos sujetos que lo componen. En el ámbito de la creación visual contemporánea, estos sujetos se encuentran dispersos entre los diferentes elementos de los que se compone el sistema artístico: las instituciones, la academia, la teoría, los comisarios, la crítica, los investigadores, los artistas, las galerías, el público, los coleccionistas y los espacios no institucionales (proyectos auto-organizados por artistas como los espacios alternativos, etc.). Estos últimos, con sus diferentes modelos y estructuras, constituyen la base sobre la que se genera el tejido creativo de nuestras ciudades.

El principio de cooperación que se encuentra en el origen de todos los proyectos, la respuesta imaginativa a problemas concretos, la práctica del DIY (hazlo tú mismo), así como la capacidad para formar públicos propios, cimientan redes de colaboración a través de las cuales “la comunidad artística habla por sí sola”.

Se podría decir que son estos espacios y proyectos independientes los que han facilitado en las últimas décadas no solo la formación de un tejido creativo en sus respectivas ciudades, sino el desarrollo de una práctica artística crítica, en la medida en que los espacios de circulación tradicionales, el museo y la galería, han sufrido un proceso de hiper-institucionalización y se han visto obligados a mediar entre distintos intereses, así como a contentar a un público de masas que incluye las más diversas sensibilidades y *backgrounds* socioculturales.

Si tomamos en consideración el desafío a las convenciones, pero también a las condiciones y a los modos de hacer bajo el concepto de autonomía, podríamos remontarnos a mucho antes.

Las primeras instituciones artísticas también fueron fundadas y creadas por los propios artistas, ahí tenemos la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* fundada en 1648 o el *Salon des Refuses* de 1864 Impulsado por artistas que solicitan a Napoleón III crear su propio *Salón* donde se darían cita los pintores impresionistas como había hecho un año antes Courbet abriendo en paralelo al Salón Nacional su Pabellón del Realismo.

En 1884 Paul Signac, Georges Seurat y Odilon Redon, entre otros inauguraron el *Salon des Independants* dando a conocer la vanguardia Posimpresionista. Ya entrado el siglo XX el Salon d'Automne en 1903 acercaría a la sociedad del momento el trabajo de cubistas, *fauves* y expresionistas y si saltamos de continente en 1913, la *International Exhibition of Modern Art* de la *Association of American Painters and Sculptor* abriría sus puertas a las vanguardias en lo que todavía hoy es conocido como *Armory Show* constituyendo una cierta institucionalidad frente a las instituciones formales.

Una serie de cambios socio-económicos como la transformación de una economía *fordista* fuertemente basada en la producción en una *posfordista* que desvía el peso de esta a la gestión y la economía financiera, supone un fuerte cambio en los procesos y en la división del trabajo, que por supuesto inciden notablemente en un medio como el arte: Esos cambios en la división del trabajo permutan el rol de artista y comisario –que hasta este momento era quien se encargaba de cuidar y ordenar las colecciones deja paso a propuestas como *When Attitudes Become Form* de Harld Szeemann en 1969, que marcaría un antes y un después al colocar al comisario en el centro del proceso creativo–; el creciente peso del mercado del arte –recordemos que es en estas fechas, 1968, cuando se crea la primera feria de internacional de arte contemporáneo: Art Cologne–; el aumento del peso de las instituciones artísticas y la incipiente aparición de los primeros centros de arte contemporáneo como el Centro Pompidou que fue proyectado a finales de los 60 y abriría sus puertas ya en 1977.

Los artistas comienzan a cuestionar en este punto el cubo blanco como espacio de experimentación y contextualización de sus trabajos al tiempo que se da una desmitificación del estudio del artista como entorno aurático e individualista: El trabajo individual se colectiviza y el proceso creativo se hace público e inacabado y surge la primera crítica institucional teorizada. Todos estos factores van a obligar a los artistas a reconsiderar sus estrategias.

En este contexto, los espacios alternativos son el nuevo modelo de auto-organización de los artistas, que aparece a finales de los años 60 y principios de los 70 como respuesta a este complejo proceso de cambio y transformación socio-cultural, entendiendo la auto-organización de los artistas como la producción de una institucionalidad propia como estrategia crítica frente al sistema.

El otro gran elemento impulsor de las transformaciones en el tejido creativo estaría ligado a los movimientos sociales por los derechos civiles de la década de los 60: Así, en Nueva York los artistas ponen en marcha la *Art Workers Coalition* de la que formaron parte entre otros Carl Andre, Hans Haacke, Sol Lewitt, Lucy Lippard o Willoughby Sharp. De este amplio y heterogéneo colectivo abierto surgieron proyectos como: Franklin Furnace, Printed Matter, Food o el 112 de Greene Street o los que finalmente acabarían convertidos en reconocidas instituciones como el Museo del Barrio o el Institute for Art and Urban Resources Inc. (hoy conocido como PS1).

A título meramente enunciativo caben destacar como primeras iniciativas en las que el espacio se convierte en un centro para la autoorganización de los procesos creativos tendríamos que citar el estudio de Yoko Ono que en el Nueva York de 1960 abre sus puertas a la intervención de otros artistas para convocar a una comunidad en su entorno a participar de procesos experimentales ligados a la performance y otras prácticas artísticas innovadoras en ese momento; el estudio de Andy Warhol, *The Factory* se convierte en un centro de encuentro y experimentación para una generación de artistas desde 1962 o posteriormente la *Fluxhouse CoOperative* de George Maciunas en 1966, aunque en ese momento sin una clara

autoconciencia de lo que son si podemos reconocerlos como claros precedentes.

Sin embargo, estas iniciativas no surgen en un contexto geográfico o cultural concreto sino que surgen de manera casi simultánea en todo el mundo:

En 1968 Gyorgy Galantai funda en Bucarest *Chapel studio* en lo que era su propio estudio 1968 y años más tarde junto a Julia Klaniczay se convertiría en *Artpool* en 1979 desde donde en 1992 lanzaron el *Artpool Archive* que todavía hoy sigue activo. En ese mismo 1968 en Londres, Peter Sedgley junto con Bridget Riley, Peter Townsend y otros fundaron una organización benéfica para los artistas necesitados de adquirir locales de estudio con alquileres asequibles bajo el nombre de *Space Provision Artistic Cultural & Educational*, más conocido como por sus siglas *SPACE*. En Genova entre los años 1969 y 1982 abre sus puertas *ECART*, fundado por John M. Armleder, Claude Rychner y Patrick Lucchini durante un *Ecart Happening Festival* en 1969 y activo hasta principios de la década de 1980, el grupo se hizo conocido principalmente como organizadores de eventos, incluidos recitales y exposiciones, así como editores y distribuidores de libros y revistas. También en 1969, en Berlín se crea *La Nueva Sociedad de Bellas Artes*, *NGBK* por sus siglas en alemán, fue fundada por la mayor asociación de artistas de Alemania; mientras en Nueva York.

En Nueva York, comienza su andadura el *Museo del Barrio*, fundado por el artista y educador Raphael Montañez Ortiz y un grupo de padres, educadores, artistas y activistas puertorriqueños que observaron que los principales museos ignoraban en gran medida a los artistas latinos. Inicia su andadura en un aula de una escuela pública y pasa por un par de colegios (PS) distintos hasta asentarse en su espacio actual desde el que sigue programando. Sus objetivos, como proclaman ellos mismos, son reunir, conservar, exponer e interpretar el arte y los objetos de las culturas caribeña y latinoamericana para la posteridad. Aumentar el sentido de identidad, la autoestima y el autoconocimiento de los pueblos caribeños y latinoamericanos relevando su patrimonio artístico y llevando el arte y los artistas a sus comunidades. Proporcionar un foro educativo que

promueva la apreciación y la comprensión del arte y la cultura caribeña y latinoamericana y su rica contribución a América del Norte. Ofrecer a los artistas caribeños y latinoamericanos un mayor acceso al apoyo institucional en el mundo del arte nacional e internacional. Convertir a los jóvenes de ascendencia caribeña y latinoamericana en la próxima generación de visitantes del museo y en actores de la institución creada para ellos.

Ya en 1970, Jeffrey Lew, Gordon Matta-Clark y Alan Saret acceden a un enorme almacén en el *112 GREEN STREET*, que heredaría dicho nombre como espacio, en Nueva York, en el que invitan a presentar sus trabajos a cualquier artista que necesite hacerlo para mostrar sus propuestas a un entorno que yo dejaría de crecer.

En 1971, Gordon Matta-Clark junto a Caroline Goodden y otros miembros del que más tarde sería el colectivo Anarchitectur, fundan *FOOD* en una abandonada cantina de comida criolla a la vuelta del 112 de Green Street con el objetivo de convertirse en un punto de encuentro alrededor de un servicio comunitario de comidas organizado por los artistas de la zona.

En 1970 Alana Heiss funda Alternative Spaces Movement (el Movimiento de Espacios Alternativos) siendo directora de proyectos de la Municipal Art Society (MAS), su objetivo era reutilizar espacios abandonados e infrautilizados en toda la ciudad, y comenzó en nuestros barrios del Bajo Manhattan y sus alrededores. Se trataba de un movimiento contracultural que criticaba las galerías de arte y los museos neoyorquinos, instituciones que creaban techos de cristal que impedían a los artistas de color, a las mujeres y a las identidades queer conseguir las conexiones y la visibilidad necesarias para “triunfar” en la escena artística de Nueva York. En 1972 funda the Institute for Art and Urban Resources (el Instituto de Arte y Recursos Urbanos), que rehabilitaba solares abandonados y edificios antiguos del Bajo Manhattan y Queens para utilizarlos como espacios creativos y que en 1976 abriría el espacio de la Escuela Pública No. 1 de Queens, conocido como PS1.

En la misma ciudad y en ese mismo año, 1971, comienza su desarrollo *The Kitchen*, fundado por los video-artistas

Steina y Woody Vasulka en la antigua cocina del Mercer Art Center; operaba inicialmente como un colectivo de artistas llamando *The Kitchen Center for Video and Music*.

En 1972, las artistas Susan Williams y Barbara Zucker y otras hasta formar un grupo de 20 artistas cofundaron A.I.R. Gallery (Artists in Residence, Inc.) primera galería sin fines de lucro, dirigida y mantenida por artistas para mujeres artistas en los Estados Unidos. El nombre AIR Gallery, reivindica a las mujeres artistas desde ese momento como residentes permanentes en el mundo del arte. Mientras, un espacio industrial en Coney Island, una habitación en un recinto policial de Brooklyn para estudios, y los edificios del 22 Reade Street, en el bajo Manhattan fueron ocupados y bautizados como *Idea Warehouse*.

En Los Ángeles, en 1973, se inaugura *Woman's Building*. Fundado por Judy Chicago, Sheila de Bretteville y Arlene Raven con un importante programa formativo llamado Feminist Studio Workshop. En 1974, abre *Art Metropole*. El centro fue fundado por el colectivo de artistas General Idea, como una división de *Art-Official Inc.* (1972) cuya misión es facilitar y documentar la colaboración y el intercambio de ideas entre artistas. En 1975, en San Francisco, Carlo Loeffler, funda *La Mamelle*, especializado en publicaciones posteriormente empezó a realizar exposiciones de video y performances.

Franklin Furnace, concebido para dar soporte a artistas, se centra inicialmente en libros de artistas, performance y escénicas, desde 1976 en Nueva York. En 1990 los bomberos les cierran el sótano y comienzan a colaborar con otros espacios creando un nuevo modelo de colaboración y autoorganización. De igual modo Printed Matter, fundado ese mismo año entre otros por Sol LeWitt o Lucy Lippard se crea como librería centrada en libros de artista y proyectos editoriales y se convierte en espacio expositivo, aunque hoy en día es más conocido por los proyectos editoriales que sigue promocionando y apoyando. Ya en 1979, abre en Toronto *Mercer Union* cuando 12 artistas alquilan un espacio de 1800 m2 para promocionar a otros artistas, generando una nueva relación entre ellos y la comunidad artística de la ciudad. En el contexto español, la experiencia colectiva también

fue determinante en la aparición y desarrollo de espacios de creación autogestionados, alternativos, independientes o autoorganizados; si bien algunos de los más notables nacieron de la iniciativa individual su desarrollo no podría entenderse sin un entorno colectivo.

Como indicaba Karin Ohlenschläger en el catálogo de la exposición Espacio P 1981-1997 realizada en el CA2M en 2017 «Frente al auge neoliberal en la década de los ochenta, relacionado con la privatización de lo público y con la mercantilización de los cuerpos y la cultura, los artistas próximos a Espacio P pretendían descapitalizar y colectivizar la producción y difusión de proyectos»

Equivalente al contexto internacional La Real Academia de San Fernando se encarga de organizar las Exposiciones Nacionales desde mediados del XIX a casi la segunda mitad del XX (1856-1968) un peso institucional y conservador que si bien tiene su contestación en otras asociaciones de artistas como GATEPAC la Asociación de Artistas Vascos, ADLAN de Barcelona, la Asociación Juventud Artística Valenciana o la Sociedad de Artistas Ibéricos en Madrid que serían los que de algún modo traerían las vanguardias históricas a nuestro entorno.

La dureza de la Guerra Civil y la fuerte represión de la posguerra ralentizan los procesos y capacidades de un medio tan frágil y poroso como el artístico, sin embargo, ya en los primeros años 40 parecen colectivos como *Dau al Set* en Barcelona, *La Escuela de Altamira* en Cantabria y posteriormente en Madrid o *Pórtico* en Zaragoza que de alguna manera contestan con sus propuestas colectivas al sistema del arte. En los años 50 dos importantes colectivos que operan de manera bien diferente como son *El Paso* que aglutina a los artistas informalistas del momento, aunque de manera individualizada y el *Equipo 57*, fundado en 1957 en París, integrado por artistas y arquitectos que trabajan individualmente pero también producen trabajos de manera colectiva.

La inauguración de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense coincide con el final del Franquismo y los movimientos sociales de la época mantienen una fuerte crítica al Régimen con constantes movilizaciones y protestas. así durante una de las huelgas

convocadas en la universidad la APSA (Actividades Plásticas S.A.) en 1972 al frente de Marisa González, Tino Calabuig y Gerardo Aparicio entre otros organizan la Primera Exposición Libre y Permanente en la Facultad de Bellas Artes. Este grupo de artistas crean una empresa en forma de sociedad anónima que les permite mantener reuniones a pesar de la prohibición explícita del régimen, convocando sesiones de su junta de accionistas como parte de una actividad empresarial que sí está permitida.

En 1975 se crea la primera asociación de artistas de la transición bajo el nombre de ASAP (Asociación Sindical de Artistas Plásticos) si bien es una entidad muy cuestionada porque se crea al amparo de las leyes franquistas con una estructura muy rígida y nada horizontal, pone en marcha una serie de actividades en barrios desfavorecidos y periféricos con el objetivo de hacer llegar la creación contemporánea a aquellos lugares donde apenas hay servicios municipales básicos. Así en 1977 pone en marcha una de sus mejores iniciativas en el Barrio de Portugalete, actual barrio de Canillas donde invitan a artistas de su entidad a realizar murales en las casas auto-fabricadas del barrio e imparten talleres para los habitantes del barrio.

La llegada de la democracia parece que tiende a equipar la actividad de nuestro entorno con los movimientos internacionales y aparecen los primeros espacios independientes de corte similar a los que hemos mencionado anteriormente como el *Espacio P* fundado por Pedro Garel en 1981 en Madrid que acoge las primeras programas de performance y video-creación, así como workshops. En esa misma década abrirían espacios como *Estrujenbank* al frente de los artistas Juan Ugalde y Patricia Gadea o *Poisson Soluble* de Victoria Encinas.

La escena en esos años llamada alternativa en la ciudad de Madrid está más ligada a las actividades emprendidas por colectivos artísticos que las desarrolladas por espacios como tales, así colectivos como *El Perro*, *La Más Bella*, *Fast Food*, *La Hostia Fine Arts*, *La Red de Lavapiés*, *La Ternura* o la *Revista Caminada*, mantenían una intensa actividad programática en cualquier espacio o lugar no usual pero tampoco permanente, aportando una gestión casi de guerrilla frente al incipiente institucionalismo de

la ciudad en el que acaban de aparecer el MNCARS, las primeras salas institucionales y la feria ARCO. Conviven en la ciudad con espacios como *El ojo atómico*, *Garaje Pemasa*, *Zona de Acción Temporal*, *Espacio F* que mantiene sus respectivos espacios abiertos entre 1 y 5 años, salvo *Cruce*, que permanece activo hasta hoy día.

Si hacemos un pequeño repaso de los espacios que han abierto tras la llegada del nuevo siglo, podemos definir dos periodos claramente diferenciados: hasta la crisis financiera del 2008-2010 y la actividad posterior a ese crack. Así, en el primer periodo encontramos proyectos como:

Los 29 Enchufes (2002-2008) gestionado por la artista Patricia Esquivias y la artista y curadora Manuela Moscoso; *Circo Interior Bruto* (1999-2006); *Doméstico* (2000-2008), de los comisarios Virginia Torrente, Teodora Diamantopoulos, Joaquín García, Andrés Mengs y Giulietta Speranza; *Liquidación Total* (2002-2009) con Antonio Ballester, Kamen Nedev, Ulrich Schötter, Lila Insúa o Victoria del Val; *The- Art Palace* (2002-); *Espacio Menosuno* (2004-2012) con Mario Gutierrez Cru, Así como: *Black and Noir*; *Limac*; *Espacio Trapecio*; *Vaciador 34*; *Abismal*; *ABM Confecciones*; *Espacio B*; *Espacio Islandia*; *Espacio Naranjo*; *Espacio Urg3l*; *EspacioVertice*; *Intercambiador ACART*; *La Casa Franca*; *La Catorce Quince*; *La Colmena*; *Mínimo Tamaño Grande*; *Sandwich Mixto*; *Se Alquila*; *Sin Ánimo de Nombre* o *Yaby*. Se trata de proyectos colectivos, en su mayor parte gestionados por artistas, centrados en la experimentación y exhibición de artes visuales y performativas, aunque es imposible hacer genealogías estrictas y también podemos encontrar proyectos más relacionales o incluso residencias y en un marco temporal algo más difuso, claro.

Tras la crisis del 2008-2010, la actividad institucional baja fuertemente y parece que es el propio tejido el que toma el control sobre sus procesos, de sus modos de hacer y relacionarse y se da un fenómeno extraordinario e inusual en cuanto al surgimiento de proyectos autoorganizados en la ciudad de Madrid donde se presentan proyectos como: *ACME Estudio*; *Alimentación 30*; *Aparador Monteleón*; *Atelier Solar*; *Casabanchel*; *La Parcería* (CCEDA); *Centro de Acercamiento a lo Rural*; *Centro de Artes La Praga*; *Cruce*

Arte y Pensamiento; Espacio Afro; Espacio Cómplices; Espacio de Todo; Espacio Oculto Madrid; Espacio Proa; Espacio Vista; Espositivo; Ey#Studio; Factoría de Arte y Desarrollo; FelipaManuela; Habitación Número 34; HYPER HOUSE; Instituto de Estudios Postnaturales; La Hipoteca; La Juan Gallery; La Manual; La Mera AC; LEA, lab of experimental art; marcablanca; Museo C.A.V La Neomudejar; Nadie Nunca Nada No; NAVEL ART; Nigredo Espacio; Omnívoros; Planta 1; Planta Alta; Planta Baja; Quinta del sordo; Ramón Luján 78; Rampa; Secuencia de inútiles; STORM AND DRUNK o Zapadores Ciudad del Arte como simple enumeración que de algún modo nos deja vislumbrar el cambio de paradigma en cuanto a la autoorganización de los procesos creativos en la ciudad de Madrid dentro de un contexto histórico e internacional.

Tejido cultural

Johan Posada

Es nuestra decisión oponernos al avance de un ecosistema cultural que se construya sin nosotras, sin nuestras cuerpos, sin nuestras miradas, sin nuestras sonoridades, sin nuestros sentires.

El acceso a la cultura es nuestro derecho, pero como artistas migrantes debemos exigir la participación individual y colectiva en los espacios de creación en la ciudad de Madrid. Estamos creando espacios seguros para la autorepresentación. Luchamos por mantener vivos estos juegos que hoy se encienden y proponen diálogos mancomunados que se alejan de la cultura hegemónica y homogeneizante.

La propuesta es muy clara: queremos un tejido cultural que incluya las diversidades subalternizadas y las ponga en el centro. Las luchas políticas que desde diferentes movimientos sociales se denuncian, están en constante tensión y crecimiento con nuestra presencia. Pero dichas luchas no pueden ser fagocitadas por la falta de experiencia y entusiasmo de una juventud activa y subversiva. Por eso, es urgente garantizar la independencia de nuestros discursos para conservar estos espacios críticos y estas comunidades de afectos en lucha.

La mayoría de estas luchas se cruzan constantemente con la creación artística y desde ahí, se han detonado discursos radicales que muchas veces sufren la cancelación, la invisibilización y el olvido. Es inevitable crear nuevas articulaciones que dirijan estas tensiones a espacios seguros para el debate y el diálogo. Nunca más una sola voz en lucha.

Ante la ausencia de espacios físicos en Madrid que permitan el diálogo y la puesta en común de nuevos pensamientos, hemos podido mapear más de 40 espacios simbólicos y afectivos. En estos espacios extendidos se siguen fabricando las acciones necesarias para combatir el racismo. Desde La Parcería, y el Espacio Afro, proponemos nuevas formas de construcción de ciudadanía, espacios físicos para re-existir.

Re-existir en nuestras múltiples formas de crear y celebrar. Aquí estamos, trazando, despegando, trenzando y sintiendo la necesidad de sostenernos desde nuestras intimidades efímeras, auto representándonos, haciendo bloque, memoria y presente. Desde estos intersticios nos miramos desde lugares completos y nuevos en Madrid.

Conversaciones

Prácticas curatoriales: cómo habitar los INTERSTICIOS Entrevistas.

Después de dos años de trabajo en el proyecto INTERSTICIOS, divididos en dos etapas, una de investigación participativa (enero – junio 2022) y otra de curaduría y realización del ciclo de exposiciones: artistas en los INTERSTICIOS (enero – diciembre 2023), es el momento de reflexionar sobre lo que ha supuesto a nivel curatorial esta iniciativa que se nutre de la idea de habitar en los intersticios del tiempo, de las prácticas artísticas, de las instituciones y la autogestión, de la diáspora y los desplazamientos.

Para sumar ideas a este diálogo, de por sí participativo entre el equipo que ha formado parte del proyecto desde sus inicios, hemos invitado a dos curadorxs que provienen de generaciones y ámbitos de acción diferentes, que pueden nutrir la discusión sobre lo que supone hacer curadurías colectivas, de exposiciones colectivas, en los tiempos que corren.

**Prácticas curatoriales:
cómo habitar los
INTERSTICIOS
Carolina Chacón y
Gerardo Mosquera.**

Entrevistas a cargo de Abdiel Segarra y Silvia Ramírez Monroy

Carolina Chacón

Curadurías desde el Sur

Conversación entre: Silvia Ramírez Monroy y Carolina Chacón.

Carolina Chacón (Zipaquirá, 1985) es curadora, docente e investigadora. Su trabajo aborda la curaduría como una práctica performativa y situada a través de la cual establece relaciones entre prácticas artísticas contemporáneas, ciencias, mediación, activismos, comunidades de sentido y contextos específicos, realizando alianzas que ponen en tensión las políticas de representación, las narrativas y la producción cultural hegemónicas.

Carolina ha sido curadora del Museo de Antioquia en Colombia, y también ha desarrollado su práctica en espacios independientes de Colombia, Chile y España. En Madrid, participó en el programa de residencias Desplazamientos de La Parcería y realizó una residencia artística en el proyecto Otr(s)ures de Todo Por la Praxis, por lo que conoce de cerca las prácticas y relaciones que se gestan y desarrollan en este espacio de intersticios de la ciudad.

SRM. ¿Podríamos decir que existe algo llamado curadurías desde el Sur? ¿Podrías señalar algunos puntos específicos sobre esto?

CC. Creo que muchos agentes culturales, entre ellas curadoras, trabajamos desde perspectivas situadas como una manera de actuar orgánicamente, en sintonía y sincronía con las dinámicas de los lugares que habitamos. “La cabeza piensa allí donde los pies pisan”, diría Freire para referirse al pensamiento y la acción situadas.

También es un modo de hacer alternativo a cierto tipo de exposiciones deslocalizadas, que no se conectan o no dialogan con el lugar donde se muestran. Entonces creo que sí, en la medida que habemos un grupo de curadoras que trabajamos desde lugares situados políticamente que se han nombrado como el Sur Global. Recientemente salió una publicación editada por UNIANDES e IDARTES en Bogotá que se llama *Lo curatorial desde el Sur*, que compila las reflexiones de 19 curadoras que habitamos y trabajamos desde América Latina y Centro América.

Pero ya sabemos, el sur es más que una ubicación geográfica. Para mí, hacer práctica curatorial desde el Sur, está relacionada sobre todo con vivir y trabajar desde una ex colonia, entender las dinámicas de continuidad de la colonialidad y de los ejercicios neocoloniales, curar desde el sur implica imaginar y ensayar posibilidades de un mundo descolonizado a través de las prácticas artísticas, pero eso no se puede hacer sin intervenir las dinámicas del colonialidad que el propio campo del arte reproduce.

El mundo del arte sigue estando centralizado. A pesar de los intentos por diversificar e “incluir” a otrxs, el acceso al arte sigue siendo minorizado y la financiación, desproporcionada. Tenemos que trabajar por el sistema artístico de muchos centros y cada uno basado en sus propias necesidades y experiencias culturales, y los estados, en mi caso el colombiano, deberían responder a esa diversidad en función de garantizar los derechos culturales. No se trata necesariamente de ampliar los marcos estéticos en aras de la “inclusión” y la “aceptación”, sino de generar cambios en las condiciones materiales y simbólicas de producción y circulación artística y en las relaciones con los públicos, más allá de las cuotas y las exhibiciones exotizantes.

Estar situada en el sur implica reivindicar la existencia de cuerpos y subjetividades marginalizadas y disidentes de la norma, reclamar nuestra presencia en la producción cultural, reclamar justicia visual, epistémica y social, y promover las alianzas entre distintas resistencias que se sostienen en medio del cuidado de vidas vulnerables.

Implica también un cambio en los modos de hacer. No se trata solo de abordar un asunto como “tema” de una

exposición, lo que estamos haciendo es abordando problemas a través de los lugares, las prácticas, los modos, en un intento por acercarnos a la enrevesada y nunca completa coherencia, pero siempre como si fuera posible. Usar la exposición misma, desarticular y transparentar la manera como opera el poder en su formato. Activando políticamente en su uso, los dispositivos institucionales herederos de la colonialidad/modernidad para reducir el efecto de su hegemonía.

Hablar desde el Sur, como ya lo dijo Gerardo Mosquera, implica una relación dialógica entre fuerzas globales y experiencias locales. Aunque no se trata de aislarse, sí de entender la imposibilidad de traducir muchas experiencias colectivas con capas y capas que solo tiene sentido en el lugar y para las personas a quienes pertenecen.

SRM. ¿Las prácticas curatoriales del sur están contribuyendo a elaborar nuevos relatos sobre nuestra historia? ¿De qué manera lo están haciendo? ¿Cómo transforma esto el presente?

CC. Definitivamente. Las exposiciones han sido históricamente un formato para materializar y escenificar ciertos relatos. Por supuesto están sujetas a las instituciones que las legitiman como los museos y los archivos, pero como sabemos, estos lugares no son tanto para conocer la historia, como para producirla. Muchos proyectos curatoriales desde el sur están revisando los relatos dados por verdaderos y únicos por mucho tiempo, haciendo intervenciones (en el sentido que propuso Griselda Pollock) en esa historia, no solo del arte, sino la Historia con H mayúscula. Intervenciones que definitivamente están aportando a descentrar esa historia cuyo centro se creía era, Estados Unidos y Europa.

En esa medida y entendiendo que la estrategia no puede ser sólo aditiva, en el sentido de “llenar los vacíos de las colecciones” de museos por ejemplo y trabajar en términos de representatividad como lo hacen algunas agendas de grandes museos al coleccionar producciones contemporáneas de países del Sur Global. Son importantes los modos, los *cómo*, las maneras en que se están visibilizando otras historias no valoradas, menospreciadas hasta hace muy poco, pero siempre

preguntándonos ¿son justas esas inclusiones en términos simbólicos, históricos y materiales?

El trabajo curatorial situado, lo que está permitiendo es que sean las mismas comunidades las que cuenten sus historias, comunidades localizadas en contextos poco visibilizados, donde los territorios son explotados y expoliados, las vidas sujetas a la necropolítica y los cuerpos expuestos a un constante asedio normativo, pero que al mismo tiempo son escenarios de importantes procesos de lucha, memoria y resistencia. Como todo punto de vista situado no tiene la ambición de ser universal ni generalizante, es siempre parcial y hace eco de subjetividades y corporalidades marginalizadas que narran sus propias historias.

Para que esas historias emerjan, tenemos que cambiar los parámetros convencionales dentro de los que hemos hecho arte, curaduría y cómo funcionan las instituciones culturales. Entendiendo la importancia de la multiplicidad de voces para esas nuevas historias, la curaduría autoral resulta insuficiente y el trabajo en colectivo pasa a ser fundamental. Centrarse en las prácticas y no en la idea de obra, también permite entender la complejidad simbólica dentro del sistema de producción artístico y social. Y, por último, ampliar el formato expositivo hacia lo curatorial, en donde el fin último ya no es necesariamente una exposición, sino una serie de relaciones, parentescos y mediaciones que pueden o no materializarse en el formato expositivo.

Esta reconstrucción del pasado, tiene una capacidad increíble para ayudarnos a comprender el presente, y abrirnos hacia nuevas posibilidades de futuros que estén alimentadas del reconocimiento, la sabiduría y la reparación hacia nuestros antecesores. El presente en crisis necesita abordajes menos amañados, más críticos y sobre todo que nos haga sentir más responsables. Otras construcciones del pasado que, a su vez, abrirán a otras oportunidades impensadas y radicales para el futuro.

SRM. ¿Qué elementos son imprescindibles a la hora de pensar proyectos expositivos colectivos?

CC. Como venía diciendo, en primer lugar, entender la labor curatorial desde el sur y las exposiciones como posibilidades en potencia para amplificar las voces silenciadas históricamente y activar su escucha. Para esto, es imprescindible asumir la necesidad de descentralizar y redistribuir el poder. Desde hace unos años mientras era curadora adjunta en el Museo de Antioquia, asumí la curaduría no como una práctica autoral, en donde los debates en torno a la institución quedaban relegados solo para fijarnos en la exposición, sino para revisar la exposición en sus entrañas, su historia, su estructura de poder. Cuando haces una curaduría colectiva esto se revela, ya no es opaco.

Por ejemplo, cuando hicimos la exposición *La Familia Negra* de Rodrigo Barrientos en el 2019, en el marco de una residencia de la artista Liliana Angulo en el museo, la participación de cerca de 24 personas del movimiento social afro de Medellín en el comité curatorial, posibilitó una mirada inédita a la colección del Museo de Antioquia. La investigación colectiva derivó en una mirada antirracista al museo que transparentó no solo su historia vinculada a los grandes discursos de civilización y progreso del siglo XIX, sino sus continuidades en una colección que daba cuenta de los regímenes de representación colonial vigentes.

La mirada de este grupo de personas construyó un nuevo relato sobre los objetos, mostrados antes bajo otros contextos que comúnmente enaltecían su valor y no necesariamente cuestionaban su rol en función del racismo institucional, como estaban siendo mostrados en la exposición. Por otra parte, la incomodidad que la exposición generó al interior del museo, permitió transparentar la aparente neutralidad del discurso alrededor de estos objetos que pretendía mantener la hegemonía del relato.

Ningún espacio está totalmente libre de violencia, pero mi rol en ese caso, consistió en garantizar condiciones para los espacios de encuentro y de trabajo, si bien no totalmente seguros, por lo menos valientes, para que pudiéramos decir sin miedo lo que la investigación iba arrojando. Otro aspecto clave fue la perspectiva crítica y situada del comité curatorial y su apertura a negociar con

la intersección de otras condiciones de subjetividad que aparecía tanto en lxs participantes como en los objetos de la colección. También fue indispensable la claridad en las condiciones sobre recursos, dinero, tiempos, espacios, responsabilidades, que se planteaban desde el museo.

El resultado de este proyecto curatorial colectivo, fue más allá de la exposición. En la actualidad seguimos investigando sobre el hallazgo del artista afro antioqueño Rodrigo Barrientos, invisibilizado en la historia del arte local. Además, creo que todo el proceso fue una especie de ensayo de institucionalidad futura, un ejercicio de imaginación colectiva sobre la memoria y la reparación, sobre como creemos y queremos que funcionen los museos. Un ejercicio de participación radical que nos recuerda lo indispensable de las alianzas para la memoria y la reparación, puso en práctica el pensamiento de la filosofía Ubuntu: *soy porque somos*.

SRM. ¿Cómo es su relación como curadora con lxs artistas a la hora de conceptualizar y desarrollar una exposición?

CC. Trato de estar muy atenta para no encarnar la figura del *curator* en la que siento, resucitó la figura de autoridad autoral del gran artista, hombre, blanco, genio, del norte global. No estoy diciendo que siempre lo haya hecho así, pero cada vez lo intento con más ahínco. Durante los siete años que fui curadora en el museo, creo que pasé por todos los momentos y las formas, desde la más jerárquica y vertical en la que yo trabajaba determinado concepto para la exposición, y muchas veces por los tiempos de la misma institución no lograba ni siquiera socializar con lxs artistas a quienes invitaba con una obra ya realizada, hasta exposiciones de curaduría colectiva como La Familia Negra que mencioné antes. Ha sido y sigue siendo un largo proceso de aprendizaje y transformación. Actualmente no suelo hacer exposiciones de muchos artistas para un cubo blanco a no ser que sea estrictamente necesario.

Los acompañamientos curatoriales más recientes han sido fundamentalmente en el formato de residencias, lo cual me ha permitido ir caminando junto a lxs artistas desde el inicio de los proyectos y hacer del proceso curatorial una investigación conjunta y desde ahí, un acompañamiento al proceso creativo. Cuidar todo el proceso de principio

a fin para que las condiciones, materiales y simbólicas, sostengan con dignidad la participación de las personas con las que colaboro y no desvirtúe la potencia política de nuestro trabajo.

SRM. ¿Cuáles son esas otras historias que están emergiendo en la actualidad a través de los proyectos expositivos?

CC. Están emergiendo las historias no normativas, reprimidas y silenciadas por la colonialidad y el neoliberalismo. Otra forma de entender la vida y nuestra relación con el mundo, una enraizada en valores que ponen en alto estima la vida y la relación entre existencias de una manera no violenta y opresiva. Historias antipatriarcales, anticoloniales, feministas, antirracistas, anticapacitistas, antiespecistas, rurales, campesinas, de violencias políticas, historias desde la rabia reivindicativa, historias puente, historias que van develando las capas de la naturalización de violencias estructurales, historias que reivindican existencias y conocimientos agredidxs y usurpadxs.

Sobre esto último creo que los proyectos curatoriales están teniendo un papel fundamental en su intento de reparar los daños que la injusticia epistémica ha causado. Algunas operaciones curatoriales y artísticas tienen el potencial de posicionar local y globalmente conocimientos no considerados como tal hasta ahora, conocimientos vilipendiados o explotados de las existencias precarizadas del sur global.

Sin embargo, esto no está exento de peligros. A la vez, estos conocimientos pueden estar siendo instrumentalizados y fagocitados por un mercado que demanda cada vez más alteridad. Algunas veces, la sobreexposición de procesos muy localizados, íntimos, privados, que han resistido a través del tiempo, pone en una situación de vulnerabilidad a muchos procesos comunitarios. Insisto en que lo curatorial no tiene como único fin la realización de exposiciones, y considero que parte del cuidado y compromiso ético sobre todo cuando no sólo trabajamos con artistas, está en la protección de ciertas prácticas que no necesariamente deberían ser exhibidas.

Pero no solamente emergen historias del pasado. Lo que creo más potente es que a través de las prácticas curatoriales y artísticas en alianza con modos reivindicativos de existencia, están emergiendo futuridades lejos del pesimismo de la catástrofe apocalíptica con la que tanto fantasea occidente, un final que nos paraliza en vez de plantear alternativas, y en cambio, estamos esbozando otras futuridades a partir de las enseñanzas desde cosmogonías donde el equilibrio que necesita el planeta que habitamos, es posible.

SRM. ¿Podrías desarrollar un poco más el tema de las futuridades y las posibilidades de imaginación política a través de las prácticas curatoriales?

CC. Veo la imaginación política como una vía para hacerle frente al malestar social y para trazar caminos hacia la acción y la transformación. Las prácticas artísticas lo vienen haciendo hace mucho tiempo, e insisto, no se trata únicamente de hacer una exposición sobre arte político o socialmente comprometido, sino hacer de la práctica curatorial en sí misma una forma de ensayar otros mundos más justos.

El futuro desde la perspectiva de las personas racializadas como el afrofuturismo, la ciencia ficción descolonial, la especulación, fabulación e incluso el anti futurismo desde la perspectiva indígena y cimarrona, rompe la idea del tiempo lineal y nos abre a la posibilidad de que algo que parece poco viable, se realice. Lo realicemos. Aquí, arte, política y activismo confluyen en un devenir que necesariamente es colectivo y que, construyen una futuridad en el sentido que planteó José Esteban Muñoz, como el potencial del mundo que todavía no está aquí pero que podemos construir, un horizonte de posibilidades, no el *aquí* y el *ahora* sino el entonces y *allí* de una futuridad basada en la idea de la utopía como flujo y fundamentalmente antinormativa.

SRM. ¿Cuáles son las zonas de contacto entre prácticas curatoriales con las ciencias sociales? ¿Y con los movimientos sociales?

CC. Siempre pienso en la poeta y activista afroamericana Walidah Imarisha cuando dice que a menudo olvidamos

lo que podría ser y que por eso los movimientos de justicia social necesitan cada vez más de la ciencia ficción. Creo que cuando decimos que queremos cambiar el mundo tenemos muy claro lo que no queremos que se perpetúe, pero no siempre tenemos claras las alternativas. Las alianzas entre ciencias, no solo sociales, sino ciencias exactas y naturales, junto a las prácticas artísticas y curatoriales, son indispensables para construir un mundo más justo.

Las prácticas curatoriales al ser indisciplinadas y un campo en emergencia, tienen la flexibilidad de entrar en diálogo interdisciplinar con muchos otros campos. Pero definitivamente su incidencia no se queda solo en el campo del arte, sino que desbordan los campos disciplinares porque la misma práctica artística ya lo hace. Mi posición como curadora está inevitablemente cruzada con las luchas que llevo auestas, es decir, trabajo por un mundo libre de patriarcado, de racismo, de heteronormatividad, de clasismo, de especismo, de capacitismo, de colonialidad. Tengo la convicción de que lo que hagamos y cómo lo hagamos debe ir en dirección de cómo queremos que funcione el mundo.

Podríamos decir que, así como la ecología sin justicia territorial es jardinería, las prácticas curatoriales sin las ciencias sociales, son decoración de interiores. La relación entre prácticas artísticas, cualquiera que sea y las ciencias sociales o científicas, debería ser una relación deseada y deseante. Donde busquemos no subordinarse una a otra, sino trabajar juntas en la imaginación y la construcción de esos futuros otros. Por supuesto, mucho de esto que intentamos hacer ahora en las prácticas culturales ya lo hicieron los movimientos sociales, solo estamos tomando prestadas estrategias políticas, traduciéndolas de un campo a otro.

SRM. ¿En qué principios basa su práctica curatorial? ¿Cuál es el papel de la curadora en el mundo del arte y en general, a nivel social, político?

CC. Aunque mencioné varios de esos principios en las respuestas anteriores, agregaría que mientras sea posible, trabajo desde un lugar específico, así sea un museo o cualquier otro espacio público o privado, para

mi es importante trabajar bajo la idea de especificidad del lugar, física, social, contextual. Me cuesta pensar en exposiciones que funcionen allí y aquí, en cualquier museo y cualquier sala de exposición, en cualquier ciudad. Siento una incomodidad muy grande cuando intento hacerlo, claro a veces es necesario, vivimos de esto.

Por otra parte, agregaría como elementos fundamentales de mi trabajo, la ética, la pasión, el amor, la intuición, el placer como elementos que considero motor en la búsqueda de un mundo más justo. Por otra parte, siempre me acompaña una aguda lectura del contexto y de las relaciones de poder que allí se encuentren, pensando en el cuidado propio, de y entre todxs las implicadxs con quienes esté trabajando. En la medida de lo posible, generar un clima de trabajo en clave de *como* si el mundo ya funcionara como queremos que funcione.

Sobre el papel de la curadora, somos agentes mediadoras, puentes, me veo así, entre instituciones, colectivas, artistas, luchas, los objetos de valor simbólico o patrimonial, hace rato vengo pensando en la idea de curar las relaciones de poder, tanto dentro como fuera del mundo del arte. Más que curar obras de arte, pienso que lo curatorial está en el trabajo que podemos hacer en medio de la disputa por el sentido de los objetos, por los relatos, por las voces que son legítimas para reclamar esos sentidos y las que no, y transparentar esas relaciones de poder que operan en ese proceso de legitimación y trabajar en función de democratizar ese poder. Lejos de la voz autorizada y la figura de autoridad que ha rodeado a las curadoras, considero que es un rol político, así algunas instituciones aboguen por una supuesta imparcialidad curatorial al servicio de la institución.

SRM. ¿Cómo configurar programas curatoriales en instituciones propias? ¿Cómo integrar esas prácticas sin generar una categoría que se autoexcluya de otras discusiones?

CC. La utopía de hacer que los museos funcionen como queremos que funcione el mundo manifestada por Elivira Dyangana en una entrevista, quizás sea menos compleja en instituciones propias o de una escala menor a un museo como el MACBA.

Las prácticas curatoriales que he hecho en museos, son radicales en los museos, pero no lo serían para otro tipo de espacios donde sería más “natural”. Por ejemplo, hacer curadurías colectivas en espacios autogestionados se siente más naturalizado porque de alguna manera lo colectivo está instalado desde el inicio como principio del espacio. El punto es ¿cómo debería operar la curaduría en un lugar en el que, en sí mismo es un espacio que ensaya la colectividad y que reta a las condiciones de legitimidad del mercado del arte, y está constantemente buscando recursos para sostenerse al mismo tiempo?

Gerardo Mosquera

Tropiezos históricos y pasos afirmativos: estallar el “arte contemporáneo”

Conversación entre Gerardo Mosquera y Abdiel D. Segarra Ríos

Conocí a Mosquera en 2013 durante los trabajos de producción de la 4ta. edición de la Trienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe. En esa ocasión, él actuaba como Curador en Jefe de la edición y yo como director del evento. Su participación fue clave junto al resto del equipo curatorial¹ para articular una edición que fue capaz de poner sobre la mesa aspectos críticos sobre la imagen contemporánea, su circulación y resonancia en un contexto que estaba siendo dramáticamente marcado por nuevas y rediseñadas políticas de desplazamiento.

Gerardo nació en La Habana, Cuba en 1945. Ha sido cofundador de la Bienal de la Habana, comisario y gestor de importantes proyectos de exhibición en Estados Unidos y varios países de Centro y Sur América. Ha sido un actor activo dentro de la escena cultural española a la vez que ha participado de innumerables proyectos e iniciativas en otros países de Europa y en Asia. Mosquera ha sido autor de cientos de ensayos, críticas y reseñas, además, cuenta con varias publicaciones que consistentemente se han ocupado investigar, comentar y complejizar aspectos en torno a la expansión de las nociones sobre identidad, nación, globalización y arte contemporáneo.

¹ El resto equipo curatorial de esa edición de la Trienal Poli/Gráfica estuvo compuesto por Alexia Tala Barril (Chile), Vanessa Hernández Gracia (Puerto Rico) junto a Raquel Torres-Arzola y Windy Cosme como curadoras educativas.

En este texto compartimos algunos segmentos de una entrevista que hicieramos con él en ocasión de la 43ra. edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO en Madrid, la cual se dedicó al Caribe como región invitada. Vale destacar que la dirección curatorial del evento estuvo a cargo de la dominicana Sara Hermann y la puertorriqueña Carla Acevedo-Yates. Durante los días en los que la feria permaneció activa, se celebraron una serie de conversaciones en torno al Caribe titulada “la orilla, la marea, la corriente: un Caribe oceánico”, en torno a la cual que congregaron profesionales de la cultura, coleccionistas, curadores y artistas vinculados al Caribe y España entre los cuales estuvieron Suset Sánchez, Ignacio Cortes, Tatiana Flores, Joiri Minaya, Yina Jiménez, Gerardo Mosquera y yo mismo, entre otros.

La conversación aborda aspectos en torno a la relación que media entre las instituciones culturales españolas y el arte producido por artistas latinoamericanos, migrantes y provenientes de comunidades racializadas y como su participación en la escena cultural madrileña será el inicio de un cambio necesario en la gramática de los museos y otras instituciones.

Abdiel Segarra ¿Cómo han cambiado los imaginarios entorno a la producción artística de las comunidades marginalizadas y qué efecto ha tenido ese cambio en la difusión y programación en las instituciones culturales españolas?

Gerardo Mosquera. En realidad, en España no solo hay poca atención en el campo de las artes visuales, y no solamente hay poca atención a las comunidades inmigrantes y a menudo marginadas, sino que en realidad para todo el mundo pos-colonial español. Esto es muy diferente a la situación que existe en la Gran Bretaña o en Francia, donde ha habido mucha mayor atención por parte del mundo académico y por parte de instituciones como museos y centro de arte, también de parte de los profesionales del campo con respecto a todo el vasto mundo pre-colonial de estos países con los que comparten una historia y una lengua.

Debido a que la colonización española fue tan temprana y terminó más o menos a principios del siglo XIX, con la excepción de nuestros dos países (Cuba y Puerto Rico),

que fue todavía más tarde, no ha habido una verdadera atención de España a sus propios mundos poscoloniales. Así que, qué vamos a esperar para todos esos grupos inmigrantes, que a menudo están compuestos por personas de bajos ingresos y que sufren diferentes formas de marginación.

Todavía nos asombramos con que ARCO este año haya sido dedicada al Caribe y parece una cosa rara, cuando no debería de serlo, debería ser una cosa natural. Más tratándose de una feria de arte que proclama que una de sus prioridades es precisamente América Latina. Esto sigue siendo muy reducido todavía. Yo no tengo estadísticas, pero Suset presentó algunas en cuanto a las colecciones del Reina Sofía en una de las sesiones del coloquio. Si miramos cuantos artistas latinoamericanos han exhibido en el Reina Sofía, veremos que el número no se corresponde con el valor o el interés que tiene a escala global el arte latinoamericano. Ni se corresponde con la mirada preferente que debería tener un museo español hacia la América Latina.

AS. Tú que has podido observar de cerca la programación de muchos espacios culturales en España ¿A qué crees que se deba la forma tan tímida de parte de los museos españoles a visibilizar el trabajo de artistas migrantes o racializados en sus programaciones?

GM. Tengo una hipótesis sobre eso. Sabes que durante el franquismo, Franco proclamó la idea de la raza, como la raza hispana. Franco sí tuvo más interés en su mundo poscolonial. Un ejemplo fue la Bienal Iberoamericana. Lo que sucede es que pocos países le daban audiencia, salvo dictaduras como la de República Dominicana. Pero sucedía que también era rechazado en América Latina precisamente porque era una dictadura y no querían relacionarse mucho con él, ya que proclamaba la idea de la raza, como una idea fascista que unía a todo este ámbito geográfico en un mismo relato.

Entonces, finaliza la dictadura de Franco y España se abre a europeizarse. Dejamos esa desgracia atrás. España se abre hacia Europa y quiere ser más europea que los europeos, y el foco se pone en formar parte de la Unión Europea y disfrutar de las ventajas que eso le daba. Por

su parte, América Latina era dejada de lado, porque de cierto modo se asociada con el franquismo y sus intereses, que no eran europeizantes, y el énfasis de ese momento estaba puesto en la europeización de España. Esto es una hipótesis que quizás, de manera parcial, explique porque seguimos arrastrando ese lastre.

Ahora bien, en este mismo momento esta sucediendo un proceso que me parece muy interesante respecto a este tipo de cuestiones. Una avalancha masiva de inmigraciones hacia España y en particular hacia Madrid desde la América Latina que incluye desde millonarios a personas de muy bajos recursos. Con ello, ha venido una gran cantidad de artistas y otros intelectuales; curadores, críticos, escritores, músicos, teatreros y cineastas. España, y Madrid en particular se ha llenado de cineastas. Entonces, toda esta gente, muchos de ellos ya con carreras exitosas [están aportando] a un proceso que va a cambiar el statu quo del que hablábamos primero por la presión que van a ejercer. Presión no solo reclamando su espacio, sino que por lo que ellos mismos significan y por la cultura fresca y el networking que traen.

AS. ¿Qué efecto tiene en sus territorios de origen la visibilidad y las conversaciones que se cuecen en España? ¿Cómo repercute en sus territorios de origen las lecturas que se producen en Europa sobre estos artistas?

GM. Creo que desgraciadamente se lee como “gran éxito”, como “consagración”, lo cual me parece una lectura muy jodida. Es decir, la lectura tiene que hacerse no porque se tenga exposición en el Reina Sofía, sino por lo que significa el trabajo en términos de su espacio. A mí me resultaba interesante ver por ejemplo, como hace unos pocos años, Tania Bruguera hizo una exposición en el MoMA de Nueva York. Y se elogiaba a Tania por alcanzar eso, y me parece que es plausible pero, había que ver, que lo más importante es valorar a Tania por lo que hizo en Cuba, que es lo verdaderamente excepcional. Ella tiene la exposición en el MoMA por lo que hizo en Cuba, no por lo que hizo en Nueva York. Incluso, allí la exposición consistía en reproducir una gran instalación que presentó en el Castillo del Morro en la Habana durante una Bienal. Desgraciadamente, seguimos con esa mentalidad colonial, en la que un éxito que se obtiene en Europa o

Estados Unidos, se ve como una credencial superior. No cabe duda que es una credencial, como puede ser una credencial hacer una magnífica exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de San Juan. Es decir, tenemos que aprender a valorar la obra y los procesos de los artistas y no la medalla que le ponen acá.

AS. Hay estereotipos y expectativas que tienen algo idiosincrásico que está incrustado en nuestras culturas respecto a cómo percibimos a España, a Europa y al Norte Global en general y viceversa. ¿Crees que eso es algo que se ha ido modificando y que es palpable en cómo ha ido cambiando en lenguaje de ciertas instituciones culturales en España y en los territorios de donde nosotros venimos?

GM. Sí, creo que ha mejorado. Es decir, todos estos estereotipos alrededor del arte latinoamericano, por la presión que se ha puesto en contra, ha fructificado en que si eres latinoamericano no te piden necesariamente que tengas las “cejas juntas” como Frida. Se ha progresado un poco pero no lo suficiente. [...] todavía falta mucho por hacer.

Por ejemplo, la exposición de Jorge Pineda, el lugar donde se puso, no es el adecuado. Se le dio publicidad, está muy bien hecha, se hizo una publicación específica, distinta a la de Santo Domingo. Es decir, está muy bien, es un gran paso. Hacer esto con ARCO y llevar gente allí. Pero, a mi me parece que Pineda merecía una exposición un museo del circuito principal.

Ahí vez como todavía aparece una cierta reticencia. Esto se consiguió allí porque el Centro León había hecho un trabajo previo celebrado en el Museo del Traje una exposición del gran modisto dominicano, Oscar de la Renta. Pero esta exposición de Jorge podía estar en el Reina Sofía o el CA2M (Centro de Arte 2 de Mayo, en Móstoles).

Esto te lo digo para que veas que los procesos se van dando. Pero como dice el compositor y gran guitarrista cubano, Leo Brouwer, “la tradición se rompe, pero cuesta trabajo”, hay mucho que hacer.

AS. Volviendo al Caribe, ¿crees que todavía hay espacios importantes en nuestros territorios, museos e instituciones, donde la mirada eurocentrica todavía se impone en la toma de decisiones?

GM. Cada vez menos, pero todavía son los que tienen la llave de la valoración internacional. Pero, esa llave se va haciendo más amplia. Ahora estas viendo una apertura del canon para recibir al arte outsider, para recibir al arte indígena y para recibir a las artes populares. Se ha abierto el canon, eso está pasando ahora mismo.

Se ha nombrado el primer curador que vive y trabaja en el Sur para hacer la Bienal de Venecia, Adriano Pedrossa. Ha habido que esperar desde 1895, y aunque Okwui Enwezor era nigeriano; estudió y se radicó en Estados Unidos. Era una persona muy del ámbito nuyorquino. El siempre matuvo su postura situada en África, con una mirada en apoyar todo el arte que se hacía en el mundo periférico y subalternizado. Son signos que te muestran que la situación está cambiando.

AS. ¿Crees que todo esto lleva a una evaluación de los términos y la categorías de valoración en torno lo que se considera Arte Popular y Arte Indígena?

GM. Claro. Incluso el término “arte contemporáneo” ha estallado. “Arte contemporáneo” se usaba para llamar al arte de los circuitos internacionales que venía después del arte moderno, era una etapa en esta historia del arte hegemónica. Pero ahora, cuando comienzan a aparecer estas prácticas en los grandes circuitos y en los museos “mainstream”; es porque se está produciendo una ampliación del canon de lo que entra. Entonces, el término “arte contemporáneo” estalla para recibir todas estas prácticas.

AS. ¿Qué cambios metodológicos has incorporado en tu práctica para visibilizar procesos y experiencias que antes no tenían lugar en el circuito del arte globalizado?

GM. Fíjate Abdiel, creo que desde la Bienal de la Habana, eso ya marcó lo que iba a ser mi perspectiva. Este sentido de romper con la hegemonía existente en el mundo del arte y la segregación que existía en aquel entonces y

abrir a nuevos actores culturales que introducían una diferencia y a una cantidad prácticas contemporáneas que no se conocían. Un poco mi trabajo ha ido en esa dirección. Por ejemplo, cuando estuve en el New Museum, lo que planteé fue presentar en Nueva York exposiciones personales, amplias y con una buena publicación de artistas de todo este ámbito fuera del “mainstream”. que ya tenían una trayectoria como para una exposición de museo en Nueva York, y que era una escándalo que no lo hubieran tenido ya.

Hicimos una exhibición de Cildo Meirlis que se llevó el museo completo, una cosa excepcional porque el museo nunca se da completo a un solo artista. Pero fue algo que yo planteé por el valor del artista; incluso se hizo un libro con Phaidon. También, la primera exposición de Doris Salcedo, que en aquel momento todavía era poco conocida, pero que había estado en Ante América, una exposición que había curado en 1992 en la Biblioteca del Banco de la República en Bogotá. También Mona Hatoum tuvo también su primera exposición de museo en Nueva York como parte esa iniciativa.

Eso por un lado, por otro lado, tirando más hacia el campo latinoamericano me planteé romper con los clichés que habían, no solo alrededor del arte latinoamericano, sino de la propia América Latina. Esta exposición que acabo de mencionar, Ante América, fue un hito en ese esfuerzo. Una exposición que replanteaba que considerábamos arte latinoamericano. Fue una exposición que incluía lo que hoy llamamos artistas “latinx”, comunidades diaspóricas, nuyoricans y dominicanos de nueva york. Incluso había un artista “first nation” americano y un artista afrodescendiente de Nueva York en una exposición de arte. Siempre he tenido esa voluntad, de romper estereotipos y clichés para abrir y transformar. Eso es lo que ha dictado buena parte de mi trabajo hasta hoy.

Algo nuevo, que sí también estaba en la Bienal de la Habana, pero que se ha acrecentado mucho, es la preocupación que tengo con respecto a cómo, lo que llamamos arte contemporáneo se ha alejado del gran público. Como toda actividad que es especializada tiende a su sofisticación como un proceso natural. Entonces, para entenderlo a cabalidad necesitas conocer una cantidad

de historias, necesitas un saber que la mayor parte de la gente no tiene. Entonces, a me interesó ver la posibilidad que tiene el arte contemporáneo, —si de verdad existe esto que acabamos de hablar, ya que debido a su libertad metodológica cualquier cosa puede ser arte— de ver y trabajar con artistas que potencien esa posibilidad, para establecer espacios secantes con la gente, donde aunque queden áreas de opacidad hacia ambos lados, haya un área secante ahí de comunicación. Eso me ha interesado mucho y ha estado en la base de muchos proyectos de arte fuera del espacio institucional.

Además, me parece que la situación actual lleva a exigir del museo un trabajo diferente. Digamos que el museo ha tenido dos grandes etapas. Primero nace como una colección que se exhibe, después la colección pierde importancia y gana importancia el espacio. Ya el museo no solo era la colección, sino un espacio donde se presentaban cosas nuevas, cosas distintas o donde pasaban cosas, habían hechos. Pienso que el museo tiene que abocarse a una tercera fase donde vaya a trabajar donde se hace la cultura viva. Este trabajo, de muchas distintas formas, puede ser simplemente un apoyo moral, puede ser un apoyo financiero, puede ser un apoyo técnico, o puede ser “joint ventures”, que este ahí. Esto no es nuevo, esto lo hacen los jardines botánicos y los zoológicos. El jardín botánico sabe que en Madagascar hay plantas muy raras que no existen en otras parte del mundo, plantas que tiene un gran valor botánico y cultural. Entonces apoyan allí dando dinero y cuidando, estableciéndose para fortalecer los ecosistemas donde crecen esas especies. Yo pienso que puede inspirarnos a conversar y a aprender ver el trabajo del museo en esos lugares.

AS. ¿Se podrían identificar diferencias entre la visión de instituciones culturales en EE.UU. acerca del valor que reconocen al trabajo de artistas latinxs y de origen migrante en sus respectivos escenarios a como España lo ha estado haciendo?

GM. No quiero presentar a España como una “bête noire”. Estas viendo, y me parece importante, que Sandra Gamarra va a representar a España en Venecia. Pero dicho esto, me parece que está a años luz de cómo es la situación en EE.UU.

En Estados Unidos ha habido una mayor conciencia y esto tiene que ver con la cuantía de la inmigración y la agencia que estas personas han tenido en aquel medio. España es un terreno más pequeño, pero yo tengo la esperanza de que todos los intelectuales que están viniendo, en particular a Madrid, van a tener un impacto. Pero realmente esta lejos. Representando a EE.UU. en Venecia estuvieron Allora & Calzadilla hace años luz. Un latinoamericano establecido en EE.UU., Carlos Basualdo, ha sido curado del pabellón en Venecia, solo por dar un ejemplo.

Ha habido una mayor conciencia de esto, no porque hayan querido ser magnánimos sino por la presión que ejercen estos grupos. La institución ha tenido que abrirse.

AS. Dentro del Reina Sofía hay salas dedicadas a mostrar parte de su colección de artistas latinoamericanos y hay obras que se integran al recorrido general de la colección en sus salas. Pero hay algo acerca de como se refieren a este trabajo que es distinto a como algunos museos en EE.UU. entienden el rol y las aportaciones que hacen los artistas de origen migrante. Pienso en el caso del proyecto "Greater New York" en el PS1, y en como esta muestra propone la obra de artistas de origen migrante como marco a través del cual ver y pensar Nueva York, no como una mirada marginal, todo lo contrario, más bien como una mirada valiosa respecto a lo que entendemos que es la fibra cultural de esa ciudad. ¿Y me preguntaba si eso es algo que se podría ver aquí?

GM. Sandra Gamarra es un primer paso. Pero tienes que pensar que esta ciudad, a la que yo vine por primera vez en 1983, realmente era un lugar en el que solo oías hablar español y no escuchabas más que acento madrileño. No estaba ni el Reina Sofía. El museo del traje donde está la exposición de Pineda era el Museo de Arte Contemporáneo. Y ahí fui yo a ver por primera vez los Tàpies y el arte contemporáneo, sobre todo español; fondos que después se pasaron al Reina.

En cambio, fui a Nueva York por primera vez al año siguiente, en el '84 y realmente, Nueva York era de siempre, desde sus propios inicios una ciudad muy plural, muy cosmopolita. Con todas sus segregaciones e historias, muy diferente a la que tenemos aquí en España.

Una densidad y multiplicidad migratoria mucho mayor. Este país era un exportador de gente hasta el otro día. La gente no venía, la gente se iba. En la primera mitad del siglo XIX se iban a La Habana, Buenos Aires y Caracas y después en los años '60 se iba a Alemania, Suiza y Francia.

AS. Aprovechando que estamos aquí, te quería preguntar ¿qué vínculos interesantes has identificado entre el activismo político y la política dentro del arte? Creo que es algo que se ha ido complejizando y creciendo en diferentes direcciones, incluso nosotros en Intersticios pensamos este esfuerzo como una forma de artivismo; estudiar, reunir y documentar el arte de artistas que se identifican a sí mismos como migrantes, por su relevancia y porque entendemos que expanden la identidad de la ciudad y que aportan a la conversación desde adentro.

GM. Fíjate Abdiel, lo que sucede es que la exclusión no solo va en contra del excluido sino en contra del no excluido, que se pierde la posibilidad de esa conversación con el que sí es excluido. Es decir, si un artista importante como Jorge Pineda, no es exhibido en Londres, se lo pierde Jorge, se lo pierde la República Dominicana, se lo pierde América Latina pero se lo pierden los londinenses y la gente que va allí, que deja de conocer un artista cuya obra les esta diciendo cosas interesantes para ellos. Es malo hacia los dos lados.

Si decimos que activismo es la acción directamente política, y social; y artivismo es esa acción ejercida a través de usar las herramientas propias del arte, nos encontramos una cosa curiosa y es que muchos activistas han usado desde hace mucho tiempo esas herramientas del arte pero sin llamarse a si mismos artistas. Es decir, usan métodos tomados del teatro, de lo que llamaríamos performace, hace un uso de la imagen que no es de directamente del puño levantado, sino un uso complejo de la imagen. Ha habido una confluencia aunque la gente no se identifique como tal, pero esta confluencia se está produciendo en las prácticas.

El caso de Tania Bruguera es realmente paradigmático, como ella siempre ha hecho este trabajo de tipo artivista y a la vez ha sabido lidiar con las instituciones mainstream es muy interesante el caso de ella y lo que hizo en la última documenta.

AS. ¿Crees que todos estos esfuerzos estén generando algún cambio, dejando alguna huella en el presente?

GM. La identidad no es para nada un compartimiento estanco, la identidad es un terreno abierto, es un terreno dinámico en continuo movimiento y la presencia de todos estos nuevos agentes culturales aquí en España va a hacer que esos cambios se vayan produciendo. Se puede tener una agenda para que estos procesos tengan más efectividad; y quizás yo sea optimista, pero a mí me parece que de todos modos en la cultura viva del día-a-día, ahí está pasando sin que quizás lo percibamos tal vez con total claridad.

Conversaciones con francisco godoy vega, Sandra Gamarra y Fabian Villegas

Entrevistas a cargo Johan Posada, Yeison F. García López y Silvia Ramírez Monroy

Extracto de conversación con francisco godoy vega
(2022)



Conversación con Sandra Gamarra
(2022)



Conversación con Fabian Villegas
(2022)



parte 2

Obras

Obras

Obras

**Ciudad:
espacios,
cartografías
y reminiscencias**

**Ciudad:
espacios,
cartografías
y reminiscencias**

**Ciudad:
espacios,
cartografías
y reminiscencias**

Desembarcar en una ciudad ajena. Recorrerla, leer sus códigos, habitar sus secretos. Hacer preguntas a esos espacios que cambian mientras quien los recorre cambia en ellos. Cuestionar el orden y los nombres de sus calles y plazas; interpelar su arquitectura, su historia, revisar los relatos que cuenta y reivindicar la presencia de cuerpos negados.

Lxs artistas reunidos en esta muestra se apropian de la ciudad y se preguntan por el ejercicio del poder que toma forma en el espacio público, que interfiere también en lo cotidiano e íntimo, y a través de diferentes estrategias reconstruyen o alteran esos lugares desde una posición insatisfecha, poética y rabiosa.

Artistas: Christians Luna, Colectivo Ayllu, Dandara Catete, David Santamaría, Malvin Montero, Redretro Sistema de Transporte Onírico, Rob Maldonado, Yeyé Torres Bermúdez.

Al borde

Christians Luna

Esta pieza hace referencia a las embarcaciones precarias en las que muchos migrantes llegan a España desde el norte de África y otros países del África subsahariana. La difícil situación diaria que experimentan estos migrantes es casi insoportable, mientras que para algunos privilegiados, es solo un concepto imaginario. El bote es un símbolo de los anhelos y sueños de los migrantes, y su construcción tan inestable lleva a un estado de ansiedad e inestabilidad, ya que siempre existe la posibilidad de que se desmorone. El bote está estructurado con fragmentos encontrados en el edificio, y está sostenido por sogas que se atan a anclas en el techo, dejándolo suspendido y a merced de lo que pueda suceder.

Fotografías: Laura Yrazusta



Indix borrachx
España no existe sin robo colonial I y II
Pecadorxs
Ellxs andaban todxs desnudxs
Colectivo Ayllu

A través de estos video-performances el Colectivo Ayllu elabora la memoria del robo no solo de materias primas sino que de cosmovisiones, sexualidades y formas de comunalidad que el blanco nos quiso robar. Confrontando textos de cronistas y evangelizadores a monumentos y parques temáticos de la colonización en Andalucía, el colectivo propone la sobrevivencia de nuestros cuerpos como afrenta a la práctica extractiva que aún sigue viva.

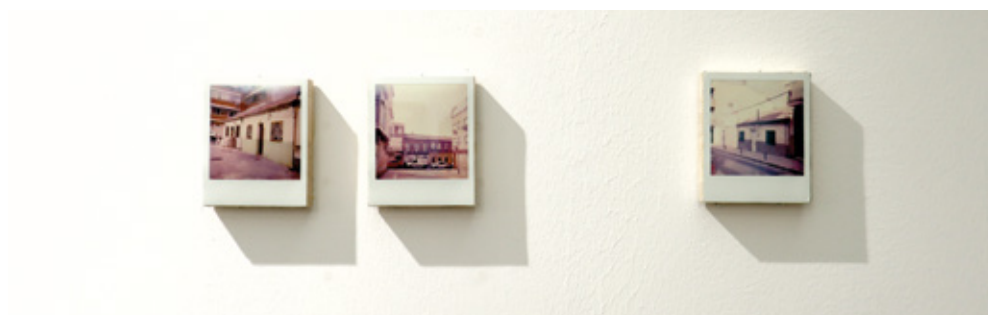
Estos videos fueron elaborados para la exposición “Devuélvannos el oro” en Matadero Madrid en 2018.



Memory foam

Dandara Catete

En el colchón culminan infinitas iteraciones de la intimidad en nuestras vidas; a la vez que le tenemos afecto, lo mantenemos siempre cubierto, encerrado. Sin sábanas uno lo siente casi desnudo, revelando una historia quizás demasiado íntima—manchas, rastros—que debe siempre cubrirse. Y si desnudos causan impresión, penetrar su interior es casi violento; el desmembramiento de un cuerpo. Es la misma violencia de una casa en demolición. La santidad de su entereza dilacerada, su territorio marcado da lugar a un fantasma; deja impresa su huella, la silueta amarilla es lo único que permanece en muros contiguos. Estos color fields están hechos del mismo material que los colchones: capas internas que nos abriga y nos dan calor, escondidas en las entrañas de nuestras estructuras más entrañables.



Segmentos Habitables

David Santamaría

Es un ensayo crítico visual sobre la habitabilidad enfocado a la cuestión espacial y a la respectiva subdivisión de esos espacios como problema social, económico y ambiental que ejercen su influencia en el espectro demográfico de nuestras ciudades. Igualmente este impacto visual, modifica constantemente nuestras emociones y relaciones en torno a los extensos conglomerados edificados en nuestras ciudades con un enorme peso en la percepción de estética y de clase.

Segmentos Habitables es un proyecto terminado. Ejecutado entre 2021 y 2022, consta de 50 fotografías realizadas en distintos lugares de la geografía española donde la presión urbanística se caracteriza por su alta densidad.



Aprietador Summa Cum Laude

Ejercicio de investigación

Malvin Montero

Haciendo uso de las herramientas de la danza contemporánea, la improvisación y danzas caribeñas, hacemos una inmersión en el altar dominicano y encontramos imágenes sincréticas que a lo largo del tiempo han sido invadidas por elementos simbólicos propios de occidente. Este proyecto de inteligencia corporal plantea un diálogo intercultural contemporáneo que tiene como semilla la improvisación, planteando una reflexión pancaribeña e invitando a crear en colectivo varias postales coreográficas que aborden la ritualidad y lo cotidiano utilizando simbología vudú y poniendo el punto atención en el sincretismo propio de las religiones afro descendientes en el caribe.



América Onírica

Redreto Sistema de Transporte Onírico

América Onírica es un continente por donde el pensamiento disidente transita, un territorio onírico que surge de la reconquista del espacio público en las entrañas del Metro de Madrid, formada por la unión de 27 estaciones subvertidas -o por subvertir- por Redreto para agregar al Sistema de Transporte Onírico, las cuales al ser unidas en sus nodos visibilizan el mapa de América Latina, que a pesar de haber estado siempre ahí nunca antes había sido visto. *América Onírica* nos habla del proceso colonialista a través de la sucesión de guerras y conflictos militares ocurridos en el continente americano emprendidos por las monarquías europeas. *América Onírica* es la memoria histórica de un continente saqueado por el colonialismo, plagado de enfrentamientos sociales, políticos e ideológicos, desde entonces hasta nuestros días. *América Onírica* es una cartografía viva por la que fluyen las venas abiertas de América Latina.



La noción de viaje

Serie 7

Rob Maldonado

Interacción casi imaginaria al interpolar, insertar y entreverar diferentes realidades y espacios a la vez; desde los territorios de la memoria, del pensamiento y las emociones en la ruta de un tránsito migratorio, en un entorno de aparente no pertenencia, como ecos que resuenan desde lo distante, por medio de la apropiación e intervención a espacios públicos de Madrid.



Germinar en tierra lejana

Yeyé Torres Bermúdez

—Que mis raíces me recuerden que provengo del sur, que, aunque atraviere océanos, latitudes, calles, o ciudades enteras, se elevarán a cada paso como brotes salvajes entre las grutas de la calle, hasta encontrarme acompañado como bosque de frailejones —

Estas palabras han retumbado en mi mente, mientras reflexiono desde mi propia migración, desde vivir el desplazamiento y volver a empezar en un lugar lejano, reconocirme y ser con el cambio de estaciones, de sentirme reverdecer y luego de un tiempo ver mis hojas caer, de en ocasiones no sentirme de aquí o de allá, pero con la confianza de poder germinar entre las grietas.



Diáspora

Diáspora

Diáspora

Solo quien se desplaza y funda en un nuevo territorio su hogar, experimenta en su piel los dolores, las huellas y las esperanzas adscritas a los procesos diaspóricos. Una realidad no exenta de conflictos - personales, sociales y culturales - que se convierte en impulso y necesidad de creación.

Lxs artistas que se reúnen en esta muestra abordan desde diferentes perspectivas la noción de diáspora. Sus investigaciones se nutren de fuentes que van desde el conocimiento científico, la sabiduría popular, los testimonios personales, los discursos mediáticos en contraposición a los oficiales o sus propias trayectorias de vida, todos ámbitos vitales que se revisan y se resignifican desde la reflexión, la emoción y la mirada crítica.

Es ese pensamiento y sentir diaspórico que se expresa con fuego, que se mueve entre ondas sonoras, que muta en la arena, reescrito como forma de ritual, que se apropia de las voces y los cuerpos y dibuja nuevas cartografías.

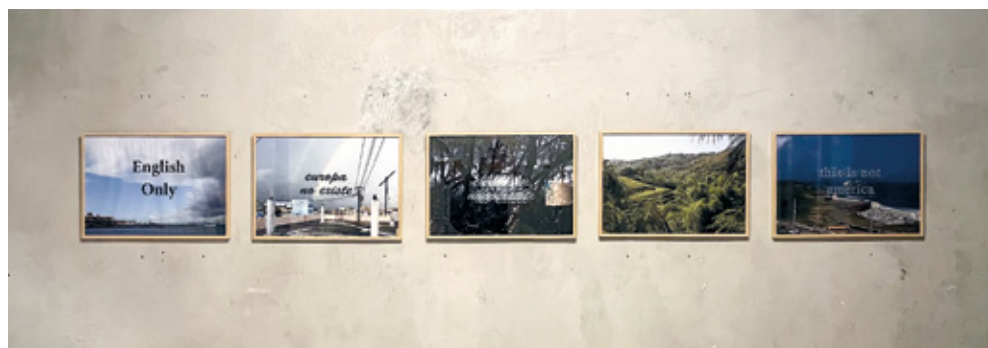
Artistas:

Abdiel Segarra, Blu (Daniela Lillo), Fabio Manosalva, Rubén Ojeda, Silvia Ramírez Monroy, Tau Luna y Youseff Taki.

negaciones prácticas

Abdiel D. Segarra Ríos

negaciones prácticas es un ejercicio de intervención gráfica sobre imágenes del archivo fotográfico del autor. El grabado en madera estampado sobre las imágenes remite a la tradición gráfica puertorriqueña, fundamental en los procesos de conformación de la hegemonía nacional del archipiélago. Las fotografías de fondo, pertenecen a un archivo de trayectos que narran episodios de una cotidianidad en la distancia en la que contrastan las expectativas antes de la llegada con las ironías de la realidad en la diáspora.



Prestar ropa

Blu (Daniela Lillo Olivares)

En la jerga chilena “prestar ropa” significa ayudar, contener. ¿Cuántos kilos de ropa podríamos movilizar?. Esta pieza se convierte en un símbolo de memoria y colaboración, que explora la metodología artística y política de investigar de forma creativa con el fin de desarrollar un taller de *performance art* para liberar los cuerpos; enfatizando en el apoyo mutuo que se desenlaza en las experiencias migratorias. La performista invitó a cuatro artistas no nacidas en Madrid a participar. Cada sesión se concibió como un entrenamiento de autodefensa y magia, presentando a la performance como un espacio de rito y resistencia. La instalación exhibe notas, sueños, audios, posiciones y dimensiones corporales canalizadas durante el taller, mostrando imágenes de un juego que reprime y puede ser abolido al transitarlo en comunidad.

Idea y dirección: Blu (D. Lillo Olivares)

Performistas: Catalina Sosa; Hella Spinelli; Josefina Cune0; Rosalia Gutiérrez

Video y Montaje: Blu (D. Lillo Olivares) y Omar Pinto



El riesgo es que te quieras quedar

Fabio Manosalva

La paradoja de las personas exiliadas es la de haber tenido que dejar lo que nunca quisieron abandonar. El riesgo para su integridad y sus vidas consistía en querer quedarse en su propio país. Esta investigación destaca el carácter resiliente que subyace en cada historia ofrecida por personas colombianas forzadas a abandonar el territorio. Sus historias han sido recogidas como documentos valiosos para relatar la humanidad superviviente que acude a disímiles maneras para resistir los daños y despojos que significan la expulsión.

Las voces testimoniales reposan arropadas y protegidas en dispositivos de audio, facilitando el acceso cercano e íntimo a la experiencia personal de estos viajeros obligados.



Madream

Rubén Ojeda Guzmán

La imagen de esta obra (Madream) está realizada con cinta de ignición y es el escenario de una acción en la que el artista cantó y tocó con la guitarra la Canción Mixteca, según la versión que Ry Cooder y Harry Dean Stanton grabaron para la película *Paris Texas*. Esta pieza juega con la idea de la nostalgia del desarraigo y el cansancio de manera irónica al seleccionar una canción de la región de los abuelos de Ojeda, popularizada por una película euroamericana e interpretada en una situación asfixiante.

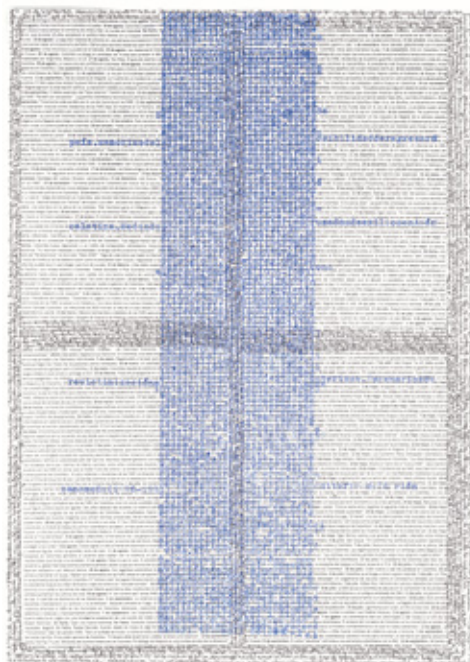


Silencios

Silvia Ramírez Monroy

Reescribir para alterar los discursos, revisar los relatos y fijar la memoria en la piel.

En el movimiento y fuera de las fronteras se construyen otros relatos, que también contribuyen a escribir la memoria de un país. Esta pieza fue realizada a partir del archivo de prensa que la autora ha ido resguardando desde el año 2019, conformado por las noticias que se publican sobre Colombia en los diarios de mayor tirada de España. Sobre la transcripción de los titulares y sus sinopsis, que aparecen impresas en las piezas, se han reescrito a mano las páginas del informe sobre el exilio colombiano realizado desde el Centro de Memoria Histórica, evidenciando los silencios sobre una forma de violencia que no había sido reconocida como consecuencia del conflicto armado en el país.



El tiempo como las piedras

Tau Luna

El centro de Gaia es un imán gigante compuesto principalmente por magnetita. Las especies migratorias utilizan fragmentos de magnetita en su cuerpo para sentir el campo geomagnético y encontrar lugares adecuados para su supervivencia. Los humanos también tienen fragmentos de cristales de magnetita en su cuerpo, pero no están conectados a nuestro sistema nervioso. Tenemos en el cuerpo un fósil del centro de la tierra que nos emparenta a otras especies migrantes, pero no sabemos a dónde ir ni cómo regresar. La instalación *El tiempo como las piedras* emite el sonido del campo magnético de rocas de magnetita recolectadas en el trópico latinoamericano en tiempo real.



Fragmentos IV

Youseff Taki

Esta obra es una instalación perteneciente a la serie Fragmentos. Unas piezas que buscan intervenir en el espacio natural dando forma a cuerpos que habitan el equilibrio que existe en los entre-lugares. *Fragmentos IV* traslada de una forma poética el desarraigo que se produce en los desplazamientos, la ausencia del cuerpo en su lugar de origen, y la percepción desplazada que se produce en tránsito. El habitar un lugar sin pertenencia nos dota de una percepción extraterritorial, en fuera de lugar. En estos lugares de diferencia, intermedias, que no pertenecen al aquí ni al allá, son el escenario donde se gesta la poética que da forma a estos cuerpos.



Relatos
de un tiempo
subvertido

Relatos
de un tiempo
subvertido

Relatos
de un tiempo
subvertido

El presente - que es solo un instante - es posible gracias a la existencia de lo que fue. La luz reflejada en los objetos es anterior a la imagen que se proyecta frente a nuestros ojos. ¿Es acaso el pensamiento como impulso eléctrico en el cerebro, anterior a la toma de conciencia de la idea?. Preguntarnos por el ahora supone, inevitablemente, hackear el pasado.

Habitar y transformar el tiempo. Es esto lo que proponen lxs artistas reunidxs en esta muestra. Algunxs viajan siglos atrás, y parten de fuentes históricas, científicas, materiales; otros se trasladan décadas atrás y recurren a la documentación que estos tiempos nos dejan: imágenes, publicidad, contenidos mediáticos; hay quienes se desplazan solo algunos años y entonces recurren a la memoria, a los testimonios personales de quienes les rodean. Pero todxs tienen en común la revisión de ese pasado que subyace en nuestros cuerpos para construir nuevos y otros relatos que den cuenta de una realidad caleidoscópica que urge ser reescrita.

Artistas:

Ana María Serpa, Claudia Claremi, Luisa Ordoñez, Raúl Silva, Ugo Martínez.

Lo bello / lo enfermo

Ana María Serpa

Esta pieza forma parte de una serie de esculturas hechas a manera de pequeños escenarios. Para su realización, la artista parte de elementos artesanales y souvenirs, y los transforma para llamar la atención sobre la necesidad de repensar nuestras formas de consumo, pero también sobre las relaciones sociales que se ven alteradas por los medios de producción. En esta oportunidad, la llamada “chiva”, un medio de transporte rural originario de Colombia que se adapta en otros países de Suramérica, característico por ser usado para el transporte de productos del campo y de las mismas personas, toma forma de artefacto que narra de manera cruda, el impacto del conflicto armado en el país. Una mirada al pasado reciente, que conecta con las urgencias del cuidado de la tierra y de los cambios en la manera de habitar el territorio.



La memoria de las frutas

Claudia Claremi

La memoria de las frutas es un proyecto acerca de las frutas del Caribe y el tejido de afectos que las rodean. Evocando las frutas que se anhelan por haber desaparecido de lo cotidiano o porque remiten directamente a un espacio o momento de la vida, el proyecto propone una activación de la memoria sensorial.

La memoria de las frutas se articula a partir de distintos elementos e incluye fotografías en 35mm, películas de 16mm y textos. Por un lado, las imágenes muestran las manos de personas que describen con gestos las frutas recordadas y, por otro, los textos corresponden a transcripciones de sus anécdotas y memorias. Estos recuerdos recogen un conjunto de evocaciones de olores, formas y sabores, pero al mismo tiempo desencadenan una serie de reflexiones acerca de las cuestiones que afectan tanto a las frutas como a las personas. Hasta la fecha se ha producido en Puerto Rico, Cuba, República Dominicana y España.

El proyecto completo, incluyendo la parte de las islas y las diásporas, construye un archivo de variedades de frutas y una narración colectiva de las causas estructurales que han originado la desconexión y la ausencia, al mismo tiempo que restaura memorias y honra frutas en el proceso.



El ligero velo de la poesía

Luisa Ordoñez

Alexander von Humboldt pisó puerto en Cumaná el 16 de julio de 1799. En sus *Narrativas personales del viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*, el trópico pasó a ser «re-descubierto» como un territorio no solo habitable, sino disponible. Construyó la noción de una naturaleza primigenia con una elaborada prosa, describiendo todo aquello que veía y, del mismo modo, poseía.

La escritura cumplió la función que antes cumplieron la pisada, la bandera y el bautizo. La acumulación de vistas y palabras, el coleccionismo de impresiones, nos hablan de otras formas de apropiación encubiertas tras el ligero velo de la poesía.



A la conquista del futuro y del progreso.

Los dioses no están en la naturaleza

Raúl Silva

Durante la década del 90, el beneficio al sector privado otorgado en las políticas nacionales coincidió con el que parecía el fin del conflicto armado interno en Perú. A la par, la publicidad vendía seguridad financiera, medios tecnológicos y bienes que día a día iban construyendo una cultura interconectada del consumo. La transición al nuevo sistema económico estaba ocurriendo desde la construcción de nuevos anhelos que íbamos interiorizando, pero cuyo origen puede rastrearse en los tiempos coloniales.

Mediante la revectorización de afiches publicitarios que circularon en ese periodo de tiempo, Raúl Silva elabora una serie de materiales gráficos que replican la composición y tipografía usada en cada uno de sus diseños, para reemplazarla por contenido que da cuenta de una transformación progresiva de la subjetividad. Todo elaborado a partir de citas de testimonios, gráficos y publicaciones realizadas desde las ciencias sociales y la economía en las últimas décadas.

En el reverso de los carteles se pueden encontrar las fuentes de toda la información, así como mapas visuales de contenido que fue utilizado para la exhibición *Los dioses no están en la naturaleza* (Lima, 2019).

Los dioses no están en la naturaleza, sino más allá de ella (1)



Al destruir el animismo pagano, el cristianismo permitió la explotación de la naturaleza.

ningún elemento en la creación física tenía algún fin, excepto servir a los propósitos del hombre. (2)

hombres a la naturaleza como su objeto de dominio y con una dominación muy arraigada en el progreso permanente y eterno. (3)

cada árbol, cada primavera, cada arroyo, cada colina. (4)

1.Montaña [...] 4.Laguna 5.Manantial
[...] 9.Roca [...] 28.Cantera (5)



1. Montaña 2. Laguna 3. Manantial 4. Roca 5. Cantera 6. Arroyo 7. Colina 8. Árbol 9. Fuego 10. Agua 11. Tierra 12. Aire 13. Fuego 14. Agua 15. Tierra 16. Aire 17. Fuego 18. Agua 19. Tierra 20. Aire 21. Fuego 22. Agua 23. Tierra 24. Aire 25. Fuego 26. Agua 27. Tierra 28. Aire

172° Sur

Ugo Martínez

“Nos han arrebatado la concepción de espacio - tiempo que subyace en nuestra historia”, así parte Ugo Martínez la narración sobre el proceso de creación de esta pieza. Su investigación busca generar una tensión entre las concepciones occidentales y mesoamericanas sobre el espacio - tiempo, desfigurando la noción binaria, alterando la idea de linealidad y añadiendo el arriba-abajo para deconstruir la idea cartesiana del plano.

172° Sur se convierte en un artillugio que a modo de brújula - construido a base de maíz y trigo, productos relacionadas con ambas tradiciones-, invita a quien se acerca a cuestionarse sobre esa concepción eurocéntrica sujeta a los puntos cardinales este-oeste / norte-sur, que se ha impuesto de manera hegemónica en el mundo. Esta especie de brújula se vuelve portadora de nuevas metáforas extraídas de reminiscencias históricas, teóricas, fantásticas y de otras epistemologías para crear elementos de medición imposibles que ayudan a dar una visión caleidoscópica de la realidad.



Memorias,
ancestralidad
y ritualidad

Memorias,
ancestralidad
y ritualidad

Memorias,
ancestralidad
y ritualidad

Recordar no es una acción inocua. Recordar nos permite pasar una y otra vez por sucesos que hemos vivido o que nos han contado y que hemos asimilado como propios desde nuestro cuerpo y experiencias, para darle - o quitarle - el sentido a ese pasado que se activa hoy. Y a veces, ese recordar abre heridas, propias y ajenas. En una sociedad que se desangra de racismo, de discriminación y de injusticia, es preciso recordar juntxs para elaborar memorias compartidas, volver al tiempo del mito - más allá del histórico - para comprender ese saber que nos ha sido negado, preguntar a nuestrxs ancestros para responder a esas preguntas que muchas veces con furia, aparecen para recordarnos esas epistemologías que han sido negadas, que son objeto de exclusión, pero que perviven y se performan cada día en nuestros actos. Y de esta forma, recordar, para reconstruir lo que está roto y encender la llama de lo borrado.

Artistas: Andrea Gómez, Eulogia Merle, Galina Rodríguez, Gin Ro, Glenda Zapata, José Ramón Hernández, Pablo Zamorano, Paloma Etienne, Rubén H. Bermúdez, Sigrid Ferrer.

AUPIRIMÍ – Resplandor

Andrea Gómez

En 1890 en La Soledad, Colombia, Don Argemiro Buitriago encuentra unas cámaras funerarias de pobladores indígenas ancestrales de la zona. Según Don Argemiro las paredes de esas cámaras funerarias estaban pintadas con figuras geométricas, lástima que esa información no la podamos reconstruir. Estos fueron los desenterramientos de las piezas que hoy constituyen lo que llamamos la Colección Quimbaya, piezas que fueron manufacturadas unos 500 años antes de nuestro tiempo. La noticia llega hasta el gobierno Colombiano de la época, quien decide comprar la colección para ser parte de una exposición en Madrid en 1892 que conmemoraba de la llegada de Colón al *nuevo mundo*. La colección empieza de esta forma una serie de viajes y movimientos hasta situarse hoy en un proceso legal de restitución.



Pombero

Eulogia Merle

El Pombero es un espíritu que habita el monte del chaco argentino, representado por un hombrecito peludo con un gran sombrero. Es parte del imaginario de las historias que Juja, la abuela del trabajo y la crianza de Eulogia, le contaba cuando era niña.



28A

Galina Rodríguez

28A Es una invitación a verme reflejado en el ajeno, aunque tengamos condicionamientos y barreras estructurales distintas, tenemos la raíz vital como conexión, y con ella, la conducta natural de supervivencia, aún más en paradigmas donde guardar la vida y la integridad resulta ser muy complejo, una lucha diaria por vivir dignamente. Aquellos rostros deformados por la crueldad, merecen hablar, merecen un alarido esperanzador.



Mal de Ojo

Gin Ro

La expresión “mal de ojo” en México se refiere a una creencia popular supersticiosa, que aprovecha el poder de la mirada para dañar al otro, en este sentido utilizo esta frase para enunciar la construcción de lo “otrx” desde la imagen. Utilizo el archivo de las primeras expediciones científicas de España a los pueblos conquistados que se encuentra en el Museo de América.

¿Cómo utilizar el archivo colonial?

Ojos de indígenas y mestizas de Abya Yala representadas por diversos hombres europeos...

¿Cómo usar el archivo?

La visualización de ellas es la experiencia de ellos

¿Quiénes son ellas? ¿Cómo se llaman?

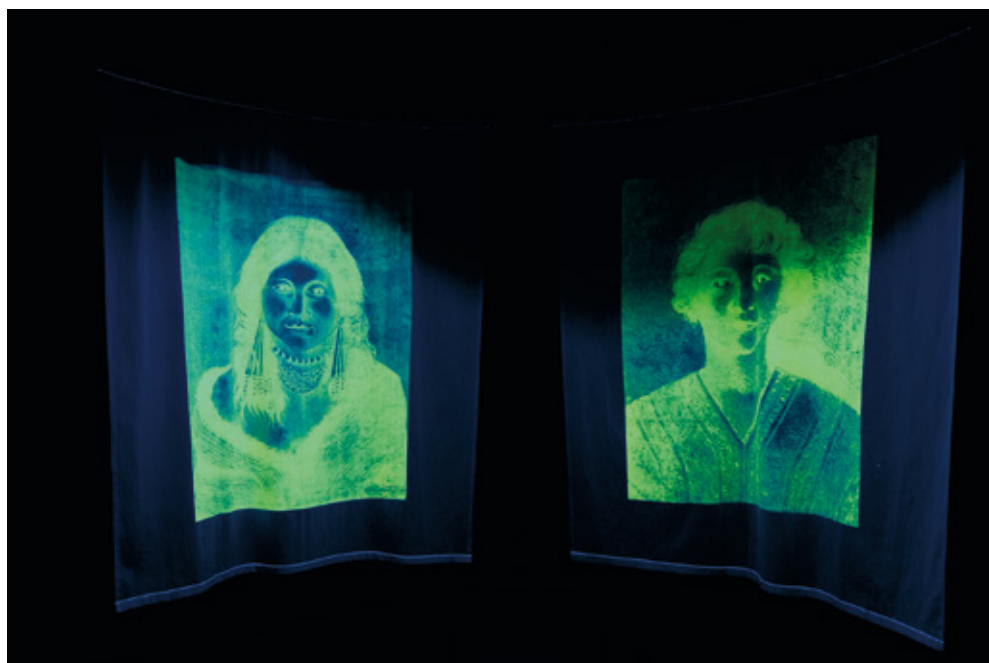
Ellas muchas veces posando a satisfacción del otro que visualiza

Sus dos ojos me retan, me miran y enfrentan el ocularcentrismo

...ELLAS VEN CON SUS DOS OJOS SIN MIRAMIENTOS . . .

¡ELLAS DESAFÍAN!

Mi intención con esta instalación es habitar la oscuridad para potenciar la mirada de las mujeres de Abya Yala (América) para confrontar con el espectador.



Mandíbula

Glenda Zapata

Un diente puede guardar el ADN de una persona durante miles de años debido a que el esmalte es el tejido más duro del cuerpo humano.

Mandíbula está compuesta de dientes recolectados en Latinoamérica. Cada uno de ellos lleva escrita una palabra, en su conjunto forman un canto mortuario en Aymara.

El Aymara de hoy en día es un idioma occidentalizado, puesto que el sincretismo lo ha dotado de sus significados. Lamentablemente el idioma puro como los rituales están condenados a desaparecer. Esta pieza reflexiona sobre la información que guarda nuestro ADN, sobre nuestra cultura, las raíces y costumbres que quedan tatuadas en la parte más resistente de nuestros cuerpos.



El ánimo sola

José Ramón Hernández

*Tierra de la puerta de mi casa.
Pintura sagrada de la Regla de Osha.
Cascarilla de huevo.
Lágrimas.
Instalación en cartulina.
Pintura matérica.
Oración.
Grito.
Contención.
Silencio.*

... escucho el lamento de un alma aprisionada, sola, triste, abandonada en este oscuro aposento. Anima mía, Ánima de paz y de guerra, Ánima de mar y de tierra, deseo que todo lo que tengas ausente o perdido se te entregue o aparezca. Yo te acompaño en tu dolor, te veo gemir y padecer en el abandono de esa dura y estrecha cárcel, y deseo aliviar tu aflicción...



Creación
El Primer Tacto
Pablo Zamorano Azócar

Diseño de interacción cuerpo tecnología: Joaquín Díaz Durán
Duración: 35- 40 min

¿Qué imaginarios culturales y sociales albergan la relación entre vida y muerte?
¿Cómo se estructura ese pensamiento en movimiento? ¿Qué modalidad del pensamiento es lo desconocido, el silencio, lo invisible, lo intangible, las palabras y el mover?

Perfoconferencia de carácter interdisciplinar donde se entraman movimiento, tecnología y mediumnidad para reflexionar en torno a la muerte, o más bien, las relaciones que establecen entre sí vivos y muertos.

A través de un rito colectivo y participativo se articulan materiales creativos devenidos de texto Negro sobre Blanco Fondart- MINCAP (España- Chile 2022-2023), proyecto que busca profundizar en el cuerpo, el movimiento y la creación interdisciplinar, como puente entre el mundo físico, objetivo y el mundo espiritual; en lo subjetivo y colectivo. Instancia donde las distintas variaciones corporales en movimiento son atravesadas por sensaciones que alimentan el diseño tecnológico e interactivo que modifica el universo perceptivo, sonoro y estético de la experiencia.



Ashé: El amor en el recuerdo

Paloma Etienne

Mediante el recuerdo amoroso de los cuidados a su padre y hermano, en *Ashé* Paloma Etienne transita las emociones relacionadas con la pérdida y el duelo. La presencia y devoción en los cuidados se convierten en una forma de conexión con nuestra fragilidad humana, y el duelo se perfila como el mecanismo de lucha contra el olvido. Esta exploración espiritual pone al descubierto los sentimientos que nos conectan con otras personas. ‘Ashé’ es un término africano de procedencia milenaria que significa «espíritu», «energía».

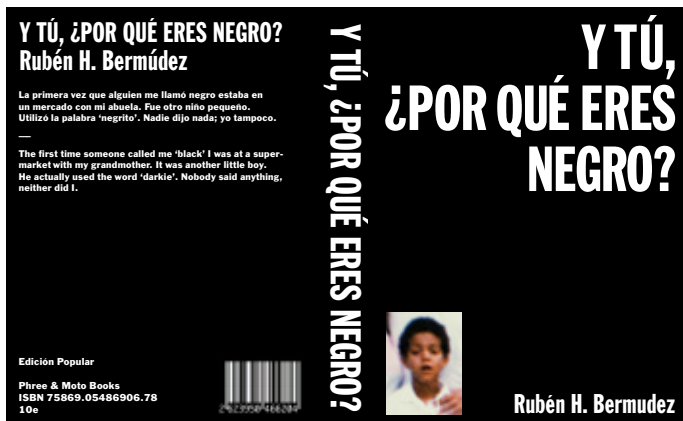


Y tú, ¿por qué eres negro?

Rubén H. Bermúdez

Y tú, ¿por qué eres negro? es un archivo abierto, personal y colectivo de la construcción de la negritud como fuerza política en España. El proyecto nace de un proceso de descolonización, desentrañando el racismo que se esconde tras la pregunta que se hacen todas las personas con las que se encuentra el artista: “Si has nacido en España, ¿por qué eres negro?”.

Partiendo de una investigación sobre los orígenes de la esclavitud negra española, Rubén H. Bermúdez reconstruye un relato autobiográfico que sirve de ensayo político sobre la historia de la cultura africana en Occidente. Inspirándose en su memoria de las imágenes, conversaciones y símbolos que han marcado su vida, el artista rememora algunos de los acontecimientos cotidianos y fuera de lo común vistos desde una perspectiva negra.



Rizo relato

Sigrid Ferrer

Esta obra, es una significación del sentido del vocabulario, en la que se pretende dignificar y darle valor a su concepto original. Otorgándole mediante la caligrafía, el lugar que le corresponde en la sociedad a través del tejido de palabras que guardan una carga histórica y política de luchas de la población Afro por alcanzar la libertad. Estas palabras están tejidas con la fragilidad y la fuerza del pelo de características afro, que reafirman su valor sobre tela de algodón. Utilizo el tejido por su carga conceptual de manipular hilos, en este caso pelos, por la fragilidad y la fuerza que connota este elemento/material.

Palenque

Resistencia

Cuerpos y subjetividades

Cuerpos y subjetividades

Cuerpos y subjetividades

Este capítulo reúne a artistas que reflexionan a partir de sus propios cuerpos, migrantes y racializados, sobre los patrones hegemónicos que se instalan en nuestra sexualidad, identidad de género y relaciones interpersonales; y lo hacen deconstruyendo y poniendo en cuestión la idea de las identidades binarias, los roles tradicionales en los que se ejerce el poder de lo masculino sobre otras formas de identificación género o sexoafectivas.

Artistas: Andre Roldán, Ariel Sosa, Euyín Eugene, Colectivo Chakiñán Mutante

Sin título

Andre Roldán

Serie de fotografía analógica a color y en blanco y negro. En las imágenes la autora explora el ritmo de la salsa y los territorios que habilitan esta danza como modo de expresión colectiva.

Primero Colombia y a partir del 2001 año en que migra, irá agregando según su recorrido Milán, Roma, Bruselas, Munich y Madrid, ciudades donde fue hallando el ritmo de la salsa presente ya fuera en algún lugar pequeño, locales no habilitados, casas o discotecas.

Lo que en principio fue necesidad técnica de trabajar con película de alta sensibilidad luego se convirtió en una elección, ya que el grano, la textura y el contraste acompañan el trabajo de revelar un territorio que se despliega en los cuerpos.



Glitch

Ariel Sosa

Glitch “Un glitch (del Yiddish “גליטש”), en el ámbito de la informática o los video- juegos, es un error que, al no afectar negativamente al rendimiento, jugabilidad o estabilidad del programa o videojuego en cuestión, no puede considerarse un fallo, sino más bien una característica no prevista.” -Wikipedia

Con la irrupción del software generativo en las áreas creativas se ha encendido el eterno debate que conlleva cada gran salto tecnológico: ¿va esta herramienta (la inteligencia artificial) a reemplazar a los artistas? Pero más allá de estas ideas sensacionalistas, mi interés en esta revolución tecnológica se plantea en tres preguntas: ¿Qué es la fotografía? ¿Qué es la realidad? y ¿quién maneja estas narrativas? Para abordar estas inquietudes me planteo abordar un ensayo fotográfico abordando uno de mis temas de interés: la realidad de las comunidades migrantes, racializadas y queer.



Bloques

Euyín Eugene

Bloques es un proyecto de investigación que explora a través del cuerpo y la imagen como ejes centrales, parte de la necesidad de entender el contexto personal a través del contexto político y social de Venezuela.

Como primera apertura del proceso presento “12 de noviembre de 2022” conmemorando así, a través del título, el día de su realización tras 2 años de comenzar a pensar en este proyecto. La pieza trae como base la investigación de “Bloques” y mi estar en Madrid, conjugando así dos imágenes disonantes, el lugar de donde vengo y la ciudad en la que vivo.

La salsa y la changa tuki (género musical electrónico bailable que se originó en las barriadas caraqueñas, a finales de la década de los 90) acompañan este viaje que navega a través de sonidos que forjaron mi identidad y que hoy resuenan más que nunca en mi interior.

Las fotografías son de: (1 y 2) Karessa Malaya. (3 y 4) Andre Roldán



Chakiñán Mutante

Ana María Serpa

Andrés Vera

Rob Maldonado

Sandy Peligro

Nosotrxs

Somos un colectivo de artistas transdisciplinarios provenientes de Abya Yala (México, Bolivia y Colombia), comprometidxs en unirnos para explorar, cuestionar y transformar la sociedad a través de la acción y la reflexión profunda. Chakiñán Mutante es un colectivo generado por y para migrantes, disidencias y personas racializadas, es un espacio de crítica y resistencia, donde buscamos visibilizar y desafiar las injusticias que afectan al sur global.

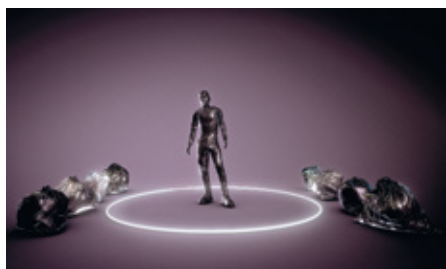
Desde las tierras palestinas hasta los muros de Melilla y otros lugares marcados por las necropolíticas, nos enfrentamos a la realidad de la opresión y la violencia que se ejerce sobre aquellos que luchan por la libertad y la dignidad. Nuestra resistencia a través del arte es un acto de solidaridad y apoyo a aquellos que enfrentan las consecuencias de la opresión y la violencia estatal.

En Chakiñán Mutante, apostamos por el arte de acción como una poderosa herramienta para amplificar nuestras silenciadas y marginadas voces. Este chakiñán se convierte en un espacio de sanación, transformación y construcción colectiva, donde nuestras acciones artísticas desafían los límites impuestos por una sociedad excluyente.

Nuestro objetivo es crear una comunidad y fomentar la complicidad en torno al arte de acción. Proporcionar una plataforma inclusiva con creadorxs emergentes, como nosotrxs, que deseen generar espacios de disidencia y dar visibilidad a su trabajo.

*Chakiñán, traducido literalmente del quechua significa sendero por el que se transita a pie, un atajo, una vereda. Pero desde la cosmovisión andina, chakiñán es una red que interconecta los pueblos, es decir, un punto de encuentro entre diversidad de culturas, de conocimientos, de experiencias y sentires

*Agradecemos a lxs fotógrafxs Krisly Daniela @krislyyyyyy y Maelok @maelokguevara por el registro de las piezas y performances del Encuentro Chakiñán - Intersticios.



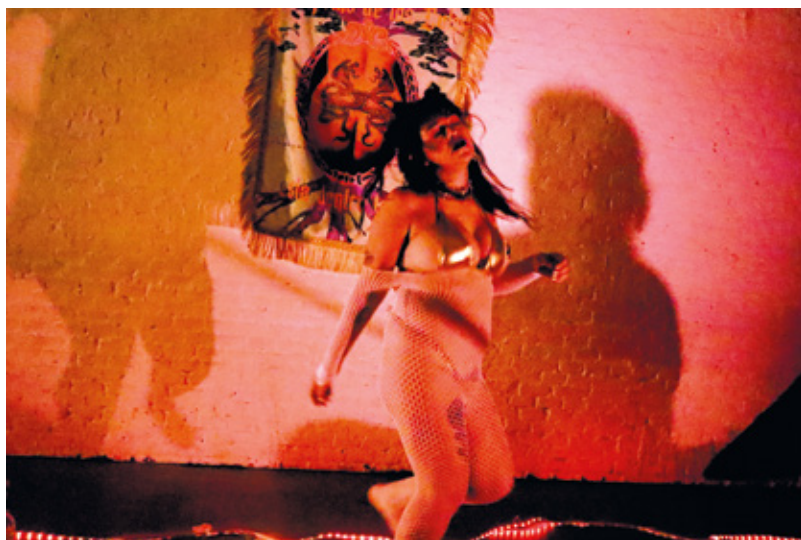
De Agua y Tierra Transeúntes,
Ana María Serpa

De Agua y Tierra Transeúntes, es una acción artística que incorpora piezas de barro como la expresión tangible de la artista. A través de la imprenta de sus puños, la obra transmite un mensaje poderoso sobre las migraciones forzadas, el ritual y la imagen del puño alzado en la lucha de los pueblos oprimidos. La representación de puños agarrándose a las vallas para traspasar las fronteras físicas evoca una profunda reflexión sobre la resistencia y la libertad. La acción invita al espectador a explorar las conexiones entre la tierra, el agua y la experiencia humana, trascendiendo las barreras geopolíticas y resaltando la humanidad compartida.



Sin título
Sandy Peligro

Este proceso anticolonial retoma y utiliza elementos de la cosmogonía del mundo nahuatl y de rituales de Pachita, de Parral, Chihuahua, una de las chamanas más importantes que hubo en México. Esta acción, una ceremonia, nos recuerda que habitamos el mundo de los muertos, pero al contrario que en el cristianismo, este mundo es considerado el de las existencias gozosas: con plantas útiles y flores embriagantes. Aquí nuestro destino es transitorio y placentero. La pérdida del paraíso se compensa con orgasmos, que son un recuerdo del Tlalocan, un viaje al lugar de los orígenes de nuestrxs ancestrxs. Sobre todo, lxs ancestrxs que nos soñaron con esos orgasmos alejados de lo cis-heterosexual monógamo.



Cierra los ojos y abrázame en esta noche perpetua.

Andrés Vera Sanmartín

Rodrigo, Daniel y Andrés reflexionaron sobre cómo la necropolítica impacta en nuestros deseos y placeres a nuestra identidad marika. A través de una performance, exploraron y recuperaron lo que nos quieren arrebatar, como es la ternura. Tres almas brillantes, cubiertas de polvo de estrellas y conocidas como las “sodomitas”, se adentran en un chakiñan con la intención de explorar y provocar miradas.

Su interacción, llena de complicidad y afecto, los lleva a participar en un ritual en el que se adornan con flores para entregarse a un juego de asfixia. Sosteniéndose de las manos, se convierten en ofrenda con un altar a sus pies. Se liberan de la fantasía en una explosión de júbilo que los lleva a entregarse al calor de sus manos, mientras se toman el tiempo de limpiarse mutuamente. Toca sus cuerpos desnudos con suaves caricias, cuidando cada herida y ofreciendo consuelo.

Artistas participantes:

Rodrigo Villaba (Paraguay) @rodriyvytu

Daniel Ganchala (Ecuador) @i_perfumado

Andrés Vera SM (Bolivia) @llokalla_m4rik4



Strange fruits in the garden of remains
Seltsame Früchte im Garten der Überreste
Pieza de arte de acción con audio espacial y
realidad aumentada
Rob Maldonado

La pieza aborda el concepto y la técnica de castigo del suplicio, implícito en la penalización sádica y cruel aplicada desde la hegemonía, sobre los humanos “no-humanos, los vigilados, los castigados, los salvajes”, desde esa visión pedagógica implementada por los mecanismos de poder, que se expande en sus culturas, llevándola por una de tantas rutas, a la normalización del consumo y el desecho, ¿qué es desechable?, ¿qué es basura?, ¿qué tiene y no valor? Evidente ya no solo en lo material del día a día, si no aplicado en el día a día de las relaciones de cuerpos blancos y/o blanqueados, sobre cuerpos diaspóricos no blancos, no conceptualizados como iguales en derechos y libertades. El suplicio es una técnica de castigo, de pena corporal y psicológica dolorosa, que busca producir sufrimiento y dolor muy lentamente.

“La muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor, subdividiéndola en “mil muertes” y obteniendo con ella, antes de que cese la existencia, “the most exquisite agonies”.

Foucault, Michel

Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión. II. LA RESONANCIA DE LOS SUPLICIOS



II Encuentro de Arte de Acción - Necropolítica

Artistas seleccionadxs

- Sacar de raíz de Josefina Bardi Prida (Chile) @j_bardiprida
- Semillas al viento: la dignificación de nuestras vidas migrantes de Jandro Huizache (México) @huizzache @voz.migrante
- Newen. La piel de la memoria de Alvaro Aroca Cordova (Chile) @aaroka
- No soy de aquí, pero mi cuerpo está aquí de Samraz (Samuel Ramirez)(República Dominicana) @samraz19
- A duras penas aguantamos las tormentas de Malagüera y Aurora (Carla D. Quisbert Pinto y Antonella Toledo (Bolivia y Ecuador) @tristemortal @antonellatoledo1975



parte 3

Biografías

Biografías

Biografías

Equipo

Silvia Ramírez Monroy

(Ibagué, 1978)

Investigación y curaduría general

Artista, editora e investigadora. Sus estudios se centran en las relaciones entre la memoria, el arte y la diáspora; así como en la reflexión sobre la dimensión política de las prácticas artísticas y los relatos sobre el pasado. Su trabajo ha tomado forma en diferentes proyectos curatoriales colectivos, además de este ciclo “artistas en los INTERSTICIOS”, destacan: “Miradas Jóvenes” (Casa de la Panadería, 2019), “Desplazamientos” (La Parcería, 2021) y “Mapeográfica. Bitácora de ciudad” junto a David Santamaría y Fabio Manosalva (Centro Cultural Paco Rabal, 2023). Como artista ha participado en diversas muestras en Madrid y Bogotá, y enfoca su investigación en las posibilidades de la escritura, los discursos narrativos y conceptos como diáspora y ausencia. Como editora, cuenta con una trayectoria de más de 15 años en diferentes proyectos independientes, actualmente es editora de La Parcería. Doctora en Bellas Artes (UCM 2017), DEA en Estado y Sociedad en la Historia de América (UCM 2007).

Johan Posada

(Medellín 1985)

Investigación inicial

Papá, migrante, poeta, coleccionista e investigador de músicas latinoamericanas de los años 50, 60 y 70. Con Máster en Producción de cine y televisión del Instituto de Cine de Madrid. Miembro fundador de la Asociación Cultural La Parcería con gran experiencia en la programación y dirección artística de encuentros, festivales y proyectos artísticos. Actualmente gestiona el proyecto Relaciones Sonoras, seleccionado por el Ayuntamiento de Madrid, dentro de ayudas a la creación contemporánea y a la movilidad nacional e internacional 2022/2023.

Investigador residente con el proyecto “Intersticios” en NOTAR 2021/2022, dentro MAR, plataforma impulsada por el Museo Reina Sofía, la asociación hablarenarte y la Fundación Daniel y Nina Carasso. Hace parte del comité curatorial del Centro Cultural Gabriel García Márquez de la Embajada de Colombia en España.

Director artístico del Centro Cultural de Experimentación y Documentación Artística La Parcería en la ciudad de Madrid, España.

Yeison F. García López

(Cali, 1992)

Investigación inicial

Nació en Cali (Colombia) y creció en Madrid (España). Se auto- identifica como Afro- colombiano y Afro- español. Estudió Ciencias Políticas y el Máster en Metodología de la Investigación en Ciencias Sociales: Innovaciones y aplicaciones, en la Universidad Complutense de Madrid. Activista antirracista. Miembro fundador de la Asociación Afrodescendiente Universitaria Kwanzaa de la UCM (2014-2016). Miembro y coordinador de la Asociación Conciencia Afro. Comisario del Festival Conciencia Afro (2016, 2017, 2018 y 2019). Director del Centro Cultural “Espacio Afro”. Mención honorífica en la categoría de Cultura en los Premios Nacionales de Juventud 2022. Finalista de los Premios Mandarache 2022 en la categoría de poesía con el poemario “Derecho de Admisión”. Nombrado por la Embajada de Colombia en España como uno de los premiados en la VII Edición Premio “10 Colombianos” 2022. Co- comisario de “La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza” en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y participante en el catálogo “Pinacoteca Migrante”, del Pabellón de España en la 60ª edición de la Bienal de Arte de Venecia con el texto “La decolonialidad ilustrada en el contexto español”.

Abdiel D. Segarra Ríos

(Santurce, 1984)

Acompañamiento curatorial

Es Curador Asociado en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico,

artista visual y gestor cultural. Posee una Licenciatura en Bellas Artes de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico (2008), una Maestría en Gestión y Administración Cultural de la Universidad de Puerto Rico (2013) y un Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Autónoma de Madrid (2018). Co-fundador y editor de la revista Sin Norte, co-organizador del proyecto Disfrute los Inconvenientes, a la vez que colabora con varias organizaciones culturales entre España y Puerto Rico.

Fabio Manosalva

(Medellín, 1975)

Museografía y montaje

Artista y gestor cultural colombiano residente en Madrid. Su proyecto como creador aborda diferentes medios como el collage, el ensamble, la investigación sonora, las acciones en el espacio público o las publicaciones de artista. Su temática investigativa se centra en la comprensión de las formas inherentes al ser humano, de esa condición humana que tiene que ver sobre todo con la alienación, el sometimiento y el comportamiento social. Del mismo modo, le interesa visibilizar la resistencia de las poblaciones migradas o exiliadas. Ha participado en diversas exposiciones en Colombia, México, Cuba, Alemania, Estados Unidos y España y en el desarrollo de proyectos culturales y artísticos independientes. Ha trabajado en los proyectos curatoriales: “Presencias impregnadas. Huella vital de tres acompañantes internacionales en Colombia” junto a Mesa Poética por la Paz, exhibición itinerante en España entre 2019 y 2021,

cuya primera parada fue en el Centro Cultural Nicolás Salmerón, Madrid. “Mapeográfica. Bitácora de ciudad” con el equipo curatorial integrado por Silvia Ramírez Monroy y David Santamaría, exposición realizada en el Centro Cultural Paco Rabal, Madrid, 2023. Es coordinador del equipo de comisariado del Centro Cultural de Experimentación y Documentación Artística La Parcería en Madrid. Doctor en Bellas Artes (UCM, 2016).

David Santamaría

(Medellín 1975)

Diseño gráfico y editorial

David Santamaría A.K.A. Pixtorm (Medellín, Colombia, 1975) Artista y diseñador multidisciplinar, Licenciado en Publicidad por la Universidad Pontificia Bolivariana y Artes Plásticas en la Escuela de Bellas Artes. Es creador audiovisual transmedia y, en su obra, combina la investigación fotográfica, el arte generativo, la realidad aumentada, la obra gráfica y la creación impresa tradicional. Fundador del estudio de diseño Pixtorm, co-fundador y diseñador de la revista Sin Norte, Fundador y colaborador de la web DLI Disfrute los inconvenientes, colabora con organizaciones como Espacio Cómplices, La Parcería CCEDA, entre otros. Afincado desde hace más de 20 años en Madrid. Recientemente ha colaborado como asistente y artista en diferentes proyectos e investigaciones, ya sea como residente invitado (El Lobi, Puerto Rico 2022). Mapas Vivos (con Eduardo Oyana y Fabián Villegas. Madrid 2024). Intersticios con la obra Hábitat C (Madrid 2023). Mapeográfica con las instalaciones Memoria Ambulante y

Simulacro de espacio (Madrid 2023) en Espacio Cómplices con la Exhibición Paisajes de la Autosimilitud (Madrid 2021). Publicación del libro de artista Policefalia (Madrid 2020) y otras colecciones como Salsa music can be seen (Madrid 2022) Geómetras en contra del tiempo (Madrid 2023) Summer series collages (Madrid 2023) y una colección periódica de análisis y visualización de datos sobre eventos cotidianos en la ciudad Madrid Data Viz (Madrid 2022) entre otros.

Camena Camacho Cordovez

(Quito 1984)

Dirección - CCEDA LP

Mamá, migrante. Curadora artística y cultural. Licenciada de Arquitecta de Interiores de la Universidad Politécnica de Madrid (2004), Experta en Psicopatología Psicoanalítica del Instituto Quipú (2007). Desarrolla su vida profesional en la asociación cultural La Parcería, a través de la investigación, dirección y mediación de proyectos educativos, culturales y artísticos vinculados al pensamiento decolonial, a la lucha contra la discriminación racial y la defensa de los derechos de las personas migrantes. Centra su interés en lo que denomina la arquitectura del afecto, por medio de la cual defiende la íntima relación entre el lugar, la colectividad (lx cuerpxs) y la memoria en la experiencia contextual de cada proyecto. Presidenta de la asociación cultural La Parcería. Co-comisaria y directora artística del CCEDA_LP Centro Cultural de Experimentación y Documentación Artística de La Parcería.

Artistas

Ana María Serpa

Artista multidisciplinar. Estudió Artes Plásticas y Visuales en la Academia Superior de Artes de Bogotá. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Complementa su formación con cursos enfocados en la performance y el teatro objetual impartidos por Nieves Correa, Xavier Bobés y Steven Cohen. Sus proyectos se caracterizan por ser -in situ- o procesuales e involucrar diversas técnicas de construcción. Forma parte de la Guía 50 Creadores Latinoamericanos en Madrid de Casa de América 2019 y de la Bienal de Mujeres Artistas Visuales 2020, cuya obra está siendo expuesta a través del C.A.V La Neomudéjar de manera itinerante en Costa Rica, Colombia, USA y Madrid.

Andrés Vera San Martín

Performer y arquitectx con experiencia en arquitectura acústica y siete años en el mercado corporativo como arquitectx acústico en el estudio “Acústica” - Arquitectura del Silencio. Licenciado en arquitectura por la UCB La Paz, BOL, y formado en Diseño Paramétrico en Madrid, ES, y en gestión empresarial. Autodidacta en diversos medios como dibujo, performance, videoarte, sonoridad e intervención del

espacio público. Me presento como la LLOKALLA “Yuqalla” término en aymara que significa “muchachx”. Soy unx pensadorx comprometida en cuestionar las normas cisheteronormativas y coloniales, mientras reivindico mi identidad disidente, marika, andina y migrante. Mi objetivo es resistir la precariedad cultural alternativa y reconstruir los lazos sociales utilizando la corporalidad como medio de conexión entre lxs colectivos y los espacios creativos.

Andre Roldán

Fotógrafa y narradora colombiana. Vive en Madrid y realiza retratos, registro de obras y fotografía de teatro. Imparte talleres de fotografía analógica y estenopeica para familias e infancias. Nació en un pequeño pueblo de la cordillera y siempre fue una apasionada por las formas de contar como la fotografía, la narración oral y las artes visuales. Aprendió las bases de la alquimia con la cámara estenopeica y el cuarto oscuro. Con la cámara en la mochila se mudó de continente y estudió fotografía en Milán, Italia. Simultáneamente trabajó como asistente de diversos fotógrafos con los cuales adquirió conocimientos en áreas específicas como producto, gastronomía, retrato y moda. En el

área teórica enriqueció su pasión realizando investigación iconográfica en la revista *Fotographia*, y en el archivo de la agencia fotográfica Grazia Neri. El movimiento siempre necesario la llevó al sur y en Buenos Aires estudió Crítica de Artes en la UNA, Universidad Nacional de las Artes. Paralelamente formó parte de grupos de investigación sobre imagen fotográfica en la misma institución. Trabajó como freelance para diarios y desarrolló profesión en producción publicitaria. Participó en exposiciones individuales y colectivas en Milán, Siena, Roma y Buenos Aires.

Andrea Gómez

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y DEA en el programa de doctorado en Literatura, Arte y Pensamiento por la Universidad Pompeu Fabra. Cofundadora del proyecto relacional de cultura contemporánea Joystick (www.jstk.org), del estudio de comunicación gráfica Todojunto (www.todojunto.net), La imprenta (y espacio dedicado a la autoedición y el diálogo) L'Automàtica (www.lautomatica.org) y Dinou (www.dinou.net). Su trabajo ha podido verse, entre otros, en la Bienal de Caribe de Santo Domingo, el festival Doors of perception (Nueva Delhi), el festival Zeppellin (CCCB, Barcelona), Arts Santa Mònica (Barcelona), Homesession (Barcelona) las galerías Nogueras Blanchard (Barcelona), Valenzuela Kleener (Bogotá), Goodman Duarte (Bogotá), Dama Aflita (Oporto), Galería el Museo (Bogotá), Galería +R (Barcelona). - www.andreagomez.info -

Ariel Sosa Urquia

(Tegucigalpa, 1990)

Artista visual, activista y curador independiente. Diplomado en Fotografía y gestión de proyectos fotográficos de la Fototeca y Universidad San Carlos de Guatemala (2014) y Diplomado en curaduría de arte contemporáneo de Node Center (2016). Su trabajo se ha mostrado en festivales como PhotoEspaña (2015 y 2020), Guatephoto (2018), Belfast Photo Festival (2021) y FELIFA (2021). Seleccionado IX Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano-BAVIC (2014), Finalista para el premio de publicación FELIFA/La Luminosa (2021) shortlist para el premio Descubrimientos PhotoEspaña (2021), premio único “Beca de Creación Triángulo Norte” otorgada por la Fundación El Arte de Volar y el Centro Cultural de España en Tegucigalpa (2022), premio Plata y Mención Honorífica en los Tokyo International Foto Awards (2022), finalista Top 200 del Critical Mass de Photolucida (2023). Ha formado parte de proyectos como la Escuela Experimental de Arte (EAT) y dirigido el programa de Residencias para Artistas Latinoamericanas/os Modelo para Armar (2016, 2017), ambos proyectos realizados en Tegucigalpa, Honduras.

Blu D. Lillo Olivares

(Viña del Mar, Chile, 1984)

Artista conceptual y curadora; directora de INVEPlataforma Experimental de Artes coordinando desde 2014 residencias de artistas de cuerpo-video (VÓRTICE), encuentros de performances en Chile y España (COSTRA encuentro de arte de acción por la memoria), talleres y

tutorías de obra. Hizo maestrías en arte contemporáneo de la Univ. Carlos III (Beca Acciona de excelencia del Círculo de Bellas Artes de Madrid en Escuela Sur) y máster en Cine Experimental y vídeo arte por Escuela TAI de Univ. Rey Juan Carlos (Beca al reconocimiento profesional del Ministerio de la Cultura, las artes y el Patrimonio de Chile). Su obra abarca performance, video, fotografía e instalación. Su enfoque busca cuestionar roles de género, recuperar la memoria ancestral, desafiar la dicotomía cuerpo-territorio y la abolición de autosabotaje. A través de imágenes de violencia presentes en juegos y torturas, resignifica "el peligro" consensuado, en este caso desde la imagen, como un lugar para increpar al opresor, resaltando la ternura, la magia y el acompañamiento feminista comunitario para el bien común. Desarrolla sus piezas en espacios urbanos, rurales, galerías, museos, bienales, centros penitenciarios y encuentros de Latinoamérica, Europa y Asia. Su obra ha sido expuesta en Bienal SIART (BOL), Bienal Deformes (CL), Venice performance art week (IT), Cosmos Gallery (GR), Festival NEMAF de Seúl (KO), EPAF (PL), Museo Neomudejår (ES), Acción Spring (ES), entre otros.

@blu_2925

Christians Luna

Artista visual peruano que vive y trabaja en Madrid. Ha realizado exposiciones y residencias artísticas en Perú, Colombia, Ecuador, Chile, Alemania, Croacia, Suiza y España. Desde su llegada a Madrid en el 2019 viene trabajando con la comunidad de

personas con autismo. Su trabajo se centra en reivindicar luchas sociales y crear imaginarios de resistencia priorizando el uso de materiales precarios. Actualmente desarrolla investigaciones en torno a migración, frontera y territorio mediante escultura, pintura, performance, intervenciones urbanas o procesos coreográficos. Está en la búsqueda de crear dispositivos espirituales que restauren nuestros vínculos afectivos con la naturaleza.

Claudia Claremi

(Madrid, 1986)

Artista y cineasta. Graduada en Cine Documental por la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba) y en Bellas Artes por la University of the Arts London (Reino Unido). Sus películas han participado en festivales como Raindance, Ann Arbor, Rotterdam, Guadalajara, Oberhausen, etc. y se han proyectado en el CA2M, CCA Glasgow, MAMM de Medellín, HKW de Berlín y los Institutos Cervantes de Tokio y NY, así como ha participado en exposiciones en La Casa Encendida, PHotoEspaña, Sandretto Re Rebaudengo entre otros. Ha sido residente en Beta Local en San Juan, Puerto Rico (2015), el Centro de Residencias Matadero Madrid (2021), el Visual Studies Workshop en Rochester, NY (2023) y The Clemente en NYC (2023). Entre las becas y premios que ha recibido se encuentran Generaciones de la Fundación Montemadrid (2021), Circuitos de Artes Plásticas (2021), y el programa NOEXPO del Museo Reina Sofía. En la actualidad desarrolla diversos proyectos, entre los que destacan las series 'Amnesia colonial' y 'La memoria de las frutas'.

Colectivo Ayllu

Viven y trabajan entre Madrid y Barcelona, Reino de España. El Colectivo Ayllu es un grupo colaborativo de investigación y acción artístico-política formado por personas migrantes, racializadas, disidentes sexuales y de género provenientes de las ex colonias españolas en América Latina y el Caribe. El colectivo nace en el 2017 (del brazo del colectivo activista Migrantes Transgresorxs, creado en 2009) y propone una crítica al colonialismo, la blanquitud y la heterosexualidad realizando producciones artísticas en múltiples formatos y generando procesos de aprendizaje colectivo, de mediación y producción escritural. Ayllu -que en lengua quechua refiere a familia extensa- representa una comunidad afectiva, una familia que se teje desde distintos lugares, recuperando memorias ancestrales y transitando con otras poéticas a lugares futuros colectivos.

Entre sus exposiciones destacan Devuélvannos el oro, Matadero Madrid (2018), Don't blame us for what happened, Artspace, NIRIN XXII Bienal de Sidney (2020), Indian fantasies. Species & spices, en la V Kochi Muziris Biennale, India (2022-2023), Acciones callejeras, políticas y estéticas disidentes: somos el sueño de nuestrxs ancestrxs, en la exposición Emancipação do Vivente, Galerías Municipales de Lisboa (2023) y ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego? en la 35a Bienal de São Paulo Coreografías do impossível.

Dandara Catete

(Río de Janeiro, 1992)

Vive y trabaja en Madrid. Es graduada en Artes Visuales - Escultura por Wesleyan University (Connecticut, EEUU) y estudió en la Escuela de Artes Visuales de Parque Lage (EAV-Parque Lage, Río de Janeiro), además de haber participado de residencias en Cittadellarte (Biella, Italia), Tabacalera (Madrid) y el Salzburger Kunstverein (Salzburgo, Austria). Investiga elementos del hogar y otros objetos relacionados con la intimidad y la vida cotidiana, explorando las posibilidades poéticas y políticas del día a día. Sus obras indagan en temas como el derecho a la vivienda, la arquitectura afectiva y cuestiones de género.

Eulogia Merle

Artista, ilustradora y activista cultural. Nace en Buenos Aires y vive en Madrid desde hace más de 20 años, donde trabaja como ilustradora para grandes periódicos nacionales e internacionales. En 2012, comienza a explorar en su obra personal coincidiendo con su devenir madre, circunstancias intrínsecamente relacionadas: la crianza de su hijo, crear su casa-estudio y su obra personal son parte de un mismo gesto estético. Concibe cada obra como un juego, donde todo sucede en tiempo real. Le interesa la figuración abstracta, el sutil equilibrio donde dialogan las fuerzas del azar, el gesto inconsciente y la sensibilidad del dibujo. Deteniéndose en el punto justo, donde es fundamental la intervención del espectador para completar la obra, como una invitación para nuevos puntos de partida. Sus

temas recurrentes son los vínculos y la identidad.

Euyín Eugene

Soy un hombre trans nacido en Petare, Caracas, Venezuela. Creador visual y escénico. Los ejes de mi trabajo son el cuerpo y la imagen. Desde que salí de Venezuela en 2016 mi práctica como creador ha estado relacionada directamente a la supervivencia, lo que ha hecho que me acerque a terrenos donde la expansión y el desborde de las disciplinas artísticas convencionales son la premisa. Son temas recurrentes en los procesos que abordo las relaciones de poder, la migración, el género y la memoria histórica.

Galina Rodríguez

Artista interdisciplinar enfocada en diferentes ramas del movimiento, y el teatro físico. Nacida en Cali, Colombia, consolidó sus estudios en ballet clásico, danza contemporánea y folclor Colombiano, en el Instituto Colombiano de Ballet Clásico (INCOLBALLET), luego pasó a ser parte de la Compañía Colombiana de Danza Contemporánea durante 3 años, para luego mudar su residencia a España, donde realizó estudios coreográficos, en la compañía Provisional Danza dirigida por Carmen Werner, ha sido interprete en el Centro Huarte, el Teatro Baluarte, Teatros del canal, Conde Duque, La Parcería y el Wizink Center, actualmente es performer en la compañía La Pharmaco dirigida por Luz Arcas, y performer freelance.

Gin Ro (CDMX, 1986)

Georgina Rodríguez Ayala. Estudió Diseño Industrial en la UAM-X (CDMX, 2004-2008) Máster de fotografía contemporánea en EFTI (Madrid, 2017-2018) y es pasante de la Maestría en Artes Visuales con especialidad en fotografía en la UNAM (CDMX, 2020-2022). Entre los reconocimientos que ha obtenido están, la Beca de sesión de Estudios en BilbaoArte Fundazioa 2021, Residencia Internacional en Centro de Arte la Regenta (2022, Gran Canaria), Residencia “Rouvrir le Monde” en Focalquier (2022, Francia), Selección de Exposiciones individuales 2022 en Fundación BilbaoArte Fundazioa (Bilbao), Finalista en Festival de Fotografías BAFFEST (2022, Bilbao), la Selección de exposiciones individuales en Flacso Arte Actual (2023, Quito) y es una de los 25 seleccionados en la XX Bienal de Fotografía en el Centro de la Imagen (2023, Ciudad de México). Ha expuesto individualmente en Fundación BilbaoArte (2022, Bilbao), Centro de Arte la Regenta (2022, Gran Canaria), Embajada de México (2022, Madrid) y en Arte Actual Flacso (2023, Quito). Sus investigaciones artísticas se centran en la transformación de la identidad a través de procesos sociales, económicos e históricos, explorando temas como la colonialidad y la globalización desde una perspectiva feminista decolonial. Actualmente vincula la imagen y el textil, a través de la experimentación con materiales y técnicas manuales

Glenda Zapata

(La Paz)

Estudia en la Academia Nacional de Bellas Artes con especialidad en pintura y medios alternativos. Posteriormente cursa talleres de performance, fotografía, catalogación de bienes culturales y arte sonoro. Actualmente cursa Antropología Forense en el IFPCF en Madrid. Su línea de trabajo abarca distintos soportes técnicos, como la instalación artística, fotografía, audio, vídeo para investigar e interrogar en torno al tema de la mortalidad desde múltiples perspectivas. Su búsqueda artística considera los contextos culturales, rituales y emocionales de la experiencia de la muerte y de las personas que se encuentran en situaciones adversas, ahondando en sus causas y consecuencias para visualizar desde la materialidad más elemental el carácter transitorio de la existencia

José Ramón Hernández

(Palma Soriano, 1988)

Artista indisciplinar afrocubano. Vive y trabaja en Madrid y en La Habana. Su práctica se desplaza entre la dirección artística, la dramaturgia, la coreografía, el comisariado de artes en vivo, la instalación, la performance, la docencia, la mediación y la gestión cultural. Fundador y director artístico de Osikán - vivero de creación. Su investigación creativa pone foco en la ritualidades afrodescendientes, las performatividades, las corporeidades periféricas, las materias, las espiritualidades, las memorias, las migraciones, las cartografías y los deseos. Ensayo los límites entre la

ficción y la realidad, el trabajo con documentos no ficcionales y las herramientas de lo sensible para afectar e intervenir procesos sociales y comunidades. Ha obtenido importantes premios y reconocimientos, entre ellos el Premio Villanueva de la Crítica 2016 de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (ACT) por la obra BaquestriBois.. Su obra se ha mostrado en Cuba, México, Chile, República Dominicana, Alemania, Bélgica, Estados Unidos, Brasil y España. Es espiritista, babalocha y palero.

Luisa Ordóñez

(Medellín, 1993)

Su trabajo multidisciplinar explora estrategias para poner en cuestión las formas hegemónicas de producción de conocimiento y ensaya alternativas desde la investigación basada en prácticas artísticas. Su trabajo se desplaza entre la instalación, el ensayo performativo y la producción editorial. Sus piezas han sido expuestas y/o activadas en Madrid, Barcelona, Santa Cruz de Tenerife, Bogotá, Cali, Medellín, entre otras ciudades. Graduada en Comunicación por la Universidad Javeriana de Cali, Máster en Fotografía Artística y Documental por la URJC y Máster en Investigación en Arte y Creación por la UCM. Actualmente compagina su producción artística con sus estudios de Doctorado en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid.

Malvin Montero Puerca De Goma

Nacido en República Dominicana - Santo Domingo (Los Mina). Ingresó a la danza en el 2003 en el Conservatorio de Danza Alina Abreu. Egresado de la Escuela Nacional de Danza de Bellas Artes (Endanza) y en Pro Danza (La Habana). Ha trabajado en Cecilia Valdez en el Teatro de la Zarzuela siendo parte del primer ballet negro en pisar este teatro, formó parte de la compañía Dunia Dance theatre (Bélgica) con el coreógrafo Harold George (repetidor de Alvin ailey.) Licenciada en coreografía e interpretación de la danza por la universidad Rey Juan Carlos (ISDAL). Malvin Montero Puerca de Goma crea, baila, dirige. Tiene extensa trayectoria profesional que incluye la danza académica clásica, danza contemporánea, improvisación e improvisación libre ,formado por la compositora Chefa Alonso. Uno de los ejes de su trabajo en creación es reflexionar sobre la corporalidad diaspórica - en su más amplio sentido - y sus imaginarios. Directx de la plataforma ZebraPrieta . Finalista y premiado en 35 certamen coreográfico de Madrid 2021, con su obra el mal comio no piensa.

Pablo Zamorano

Chileno. Creador y performer. Me mueve el ámbito de la investigación y creación en artes vivas. La reflexión sobre la impermanencia de los cuerpos. La voz y vibración. La micropolítica con que opera lo intangible e invisible en el presente. La mediumnidad, la danza y los afectos. Soy autor de textos «Un Cuerpo Otro» (Conversaciones sobre la

Interpretación en Danza) (2017) y Negro sobre Blanco (2021-2022) MINCAP Stgo de Chile-Madrid España. Licenciado en Artes con mención en Danza. Est. de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral. U de Chile. Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual en Centro Nacional de Arte Museo Reina Sofia. ARTEA y UCLM. Esp. Lab. de Maestría Prácticas Artísticas Contemporáneas UNSAM Arg.

Paloma Etienne

Cineasta y artista visual que explora su identidad afrodescendiente, su disidencia sexual y su visión del afrofuturismo. Utiliza prosa poética y nutridos imaginarios que enlazan con la narración autobiográfica. Nacida en Madrid, con raíces haitianas y españolas, Paloma comenzó su exploración artística en el mundo del cine y las bellas artes, estudiando en la prestigiosa escuela Central Saint Martins en Londres. Su pasión por la cultura afrodescendiente la llevó a Middlesex University y al departamento de Africana Studies de California State University en Estados Unidos.

Incorpora la experimentación con inteligencia artificial en la creación de imágenes y entornos 3D como una forma de empoderamiento. Usa estas tecnologías para imaginar(se) y crear ideas que se transportan desde el subconsciente y cuestionan la historia y las certezas del imaginario homogénico. Son una invitación a la reflexión y al diálogo interno con las obras.

Raúl Silva
(Lima, 1991)

Investigador y artista visual. Actualmente ejerce como docente de Proyecto de Investigación del Centro de la Imagen (PE). Ha sido ganador de Generaciones 2024 en La Casa Encendida (ES), residente en el 2023 del Centro de Residencias Artísticas de Matadero (ES) y de la residencia de Investigación Curatorial de Centro Huarte (ES) junto al colectivo Big Dumb Object. Entre sus exposiciones más recientes destacan Rayos de sol de Sudamérica en Crisis Galería (Lima, 2024), Insterticios. Relatos de un tiempo subvertido en Espacio Cómplices y organizado por La Parceria (Madrid, 2023), The coordinates are concealed in Imaginary Z (HangZhou, 2022), Circular Gestures en Unanimous Consent (Zurich, 2022) y las presentaciones For future's sake en el Fujifilm X-Space (Shangai, 2021) y en la galería Crisis (Lima, 2021). Silva tiene un BA en Artes visuales por la PUCP (PE), un MA en Teoría Crítica en Art Praxis por el Dutch Art Institute (NL) y un MA en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Complutense de Madrid (ES).

Redretro Sistema de Transporte Onírico

Es un nombre múltiple, seudónimo colectivo o alias multiusuario, utilizado desde el año 2006 por un número indeterminado de operarios (artistas, activistas o personas de cualquier perfil) de Europa y Latinoamérica. Este proyecto de arte urbano abierto a la participación de todas las personas,

trabaja con la subversión semiótica y la disidencia cultural; se desarrolla principalmente mediante sutiles intervenciones de carácter poético, crítico y alega en la señalética de estaciones de los sistemas de transporte público en ciudades de todo el mundo. Todo el proyecto se sustenta en una idea: el mundo físico en el que vivimos ha sido reemplazado por una realidad simulada, Redretro interviene esa copia, y con ello crea un Tercer Espacio, rompe la dicotomía a la que nos somete el pensamiento único, produciendo un rizoma; abriendo la posibilidad de otra mirada, suscitando en el usuario un despertar. Este proyecto “es capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, es desmontable, alterable y susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación” [“Rizoma” Deleuze y Guattari]

Rob Maldonado

Artista transdisciplinar. Ha recibido 13 premios internacionales, 32 nominaciones en festivales y convocatorias artísticas, así como proyectos de investigación realizados hasta la fecha en México, Alemania, Mónaco, Estados Unidos, Canadá, Australia, Japón, Egipto, Grecia, Italia, Francia, Portugal, Argentina, Venezuela, Colombia y en España su trabajo se ha mostrado en lugares como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Casa Encendida en Madrid, Museo de las Ciencias y las Artes en México. Tokyo, Roma, Sidney, Valencia y Cali, entre otros. Como el Premio a

la Mejor Película Documental Artística Latina 2023, CIFF Australia. Premio de la Selección Oficial 2023, Solidarity Film Festival Atenas. Nominaciones al Mejor Cortometraje Documental 2024 en el DFF19 Italia. Mejor Película “Premio Magda Saleh” 2023, BWDF El Cairo. Mejor Cortometraje Documental Internacional 2023, LISBIFF Lisboa. Mejor Cortometraje Sección Xerínola 2023, Choreoscope. Selección oficial IX Festival de videoarte de Barcelona 2012, Cut Out Fest 2012, México. Becas de producción del FECA 2011 y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México FONCA 2008, entre otras. Cuenta con estudios en diversas escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, (danza contemporánea, clásica y folklórica; música, teatro, artes visuales y cine). Licenciatura en Artes Visuales (ENPEG La Esmeralda). Talleres de Cinematografía en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), y Centro de Investigación Artística del CENART, así como Transmedia Storytelling de la Sungkyunkwan University de Korea. Miembro del colectivo de arte de acción Chakiñan Mutante, y del proyecto de intervención artística y urbana RedRetro. Desde 2016 a la fecha, lleva a cabo el proyecto transdisciplinar de investigación artística «Territorio», que estudia transiciones relacionadas al desplazamiento, entorno a fenomenología concerniente a migración humana.

Rubén Ojeda Guzmán
(Oaxaca, México, 1991)

Artista conceptual mexicano afincado en Madrid que emplea diferentes medios como la instalación, el dibujo

y la escritura. En el centro de su obra se encuentra la noción del arte como campo de batalla hacia una inscripción histórica. Realizó el Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual en el Museo Reina Sofía (2022) y la licenciatura en Artes Plásticas por la UDLAP en México (2014). Actualmente es artista residente en la Real Academia de España en Roma. Fue residente de la Fundación Silos en 2023 y en air-Montreux, Suiza en 2020. Obtuvo la beca de Jóvenes Creadores del FONCA en 2014 entre otros reconocimientos. Ha realizado exposiciones individuales en México, Suiza y España. Su trabajo se ha expuesto colectivamente en México, Suecia, Brasil, Noruega, Estados Unidos, Suiza, Inglaterra y España ha sido reseñada en Frieze, Chambre Fluide, Farhenehit, Milenio y los catálogos Piel. 33 artistas contemporáneos y +50 artistas contemporáneos en Oaxaca.

Rubén H. Bermúdez
(Madrid. 1981)

En 2014 inició el proyecto Y tú, ¿por qué eres negro?. Desde entonces ha publicado un fotolibro con el mismo nombre (2017) y ha dirigido una película (A todos nos gusta el plátano, 2021). Gracias a esto he hecho cosas increíbles como ser ponente en los Encuentros de Bamako, ganar todos los premios en un festival de cine, exponer una foto de Donato en el Museo Reina Sofía o ser jurado en el Premio Nacional de Fotografía. Es invitado a dar talleres, conferencias y clases. “Me pongo un poco nervioso pero casi siempre sale bien”. También soy co-fundador del Espacio AfroConciencia, en 2022 hemos abierto un centro cultural.

Ahora voy diciendo que quiero hacer un videojuego.

Sandy Peligro

Creadorx transdisciplinar donde a través del sonido, el cuerpo y las artes visuales explora narrativas anticoloniales, antirracistas y antipatriarcales. Explora orígenes, ancestralidades y rituales desde la sanación colectiva, saberes ancestrales, espiritualidades, disidencias y su relación a habitar una sociedad cyborg.

Sigrid Ferrer

Productora y artista, colombiana, interesada en el Arte social como medio transformador de la sociedad. Doctora en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (2021). con Máster en Arte investigación y Creación de la misma institución (2014). Maestra en Artes Plásticas de la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, Colombia (2005). Miembro activa de grupos de investigación cultural y creación artísticas como: Yo Soy el Otrx y Warmi Rumi. Mis intereses de investigación están relacionados con el conflicto armado en Colombia, y el racismo, los procesos creativos como apoyo a la problemática de la violencia política ejercida por los grupos de poder, al igual que en los problemas de la segregación aún presente en este sistema político y cultural.

Tau Luna (Medellín, 1989)

Artista visual, investigadore, gestore, comisarie y docente. En su práctica investiga sobre la migración humana como acontecimiento ligado a la violencia colonial y sobre la escucha y la memoria compartida con seres migrantes másquehumanos por medio del cruce entre tecnologías ancestrales, científicas e intuitivas. Hizo una licenciatura en Historia del Arte y Curaduría con especialización en arte latinoamericano en la Universidad del Museo Social Argentino, un posgrado en Arte Sonoro en la Universidad de Chile, una especialización en Pensamiento Afrocaribeño y Latinoamericano en la CLACSO. Es Diplomade en Memoria histórica del conflicto armado colombiano por La Universidad de Antioquia y Magister en Estudios Culturales con perspectiva Cuir por la Universidad Miguel Hernández. Ha sido galardonade con varias becas, entre ellas el Programa de Estudios Independientes en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2019/20), la WHW Akademija en Zagreb en 2022, la Beca de Intercambio Matadero-La Escocesa en 2023, La beca de investigación y experimentación en mediación en participación del Centre de arte Santa Mònica en Barcelona, entre otras. Actualmente, vive en Barcelona donde coordina proyectos pedagógicos en La Creatura, cooperativa que promueve la creación de redes entre personas migrantes trans y no binarias en la ciudad. Es artista residente en La Escocesa y traductore y parte de la comunidad Selvagem, ciclo de estudios sobre la vida coordinado por el pensador indígena Ailton Krenak en Brasil. Tau ha participado en exposiciones

colectivas en el MACBA el, Museo de la memoria y los DDHH Santiago de Chile, el Museo Casa de la Memoria Medellín, el EAC (Espacio de arte contemporáneo Montevideo), entre otros. Además, ha participado en numerosas residencias y festivales en América Latina y Europa. Ha co-comisariado exposiciones en el MACBA y en el Centro LGBTQI de Barcelona y su obra forma parte de las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile y del Espacio El Dorado de Bogotá.

Ugo Martínez Lázaro

Mi trabajo artístico se desarrolla mediante una operativa compleja y distintiva, donde el eclecticismo juega un papel central y se ha convertido en el distintivo más relevante de mi producción. Esta característica se refleja en mi enfoque sin límites, fundamentado esencialmente en un comprometido y constante trabajo de investigación. Mis investigaciones históricas y estéticas siguen un esquema híbrido, entrelazando elementos científicos y artísticos que se retroalimentan mutuamente. Me apropio de técnicas de investigación provenientes de las ciencias sociales, lo que me permite comprender fenómenos socioculturales y artísticos de manera más profunda. Mi enfoque artístico se convierte en una maniobra de reescritura que va más allá de lo meramente estético, alcanzando una dimensión ontológica. Mi persistente reflexión gira en torno a la esencia misma del lenguaje y sus límites. Esta investigación constante me lleva a conceptualizar y pensar en profundidad sobre los objetos y su significado, así como su ubicación en el

contexto artístico y su deconstrucción epistemológica como resultado directo de esta introspección. Así, mi obra se desenvuelve dentro de una operatoria estrictamente conceptual, que en su conjunto plantea cuestionamientos fundamentales sobre el lugar que ocupa el arte, el sujeto y el lenguaje en nuestra percepción y comprensión del mundo. Esta continua búsqueda de respuestas y replanteamiento de conceptos impulsa mi producción artística hacia nuevas dimensiones de significado y reflexión.

Yeyé Torres Bermúdez

(Colombia 1983)

Maestro en artes plásticas y visuales. Actualmente radicado en España cursando máster en la Universidad Complutense de Madrid, aborda sus procesos de investigación desde el hacer gráfico, como elemento cohesionados en los procesos de construcción de imágenes. Su práctica artística viene desarrollándose desde estas relaciones de la imagen y su impacto en el entorno, sus intereses abordan proyectos de obra gráfica seriada dando vía libre al pensamiento individual y colectivo, donde cobra gran importancia generar espacios de encuentro y exploración para habitar el lenguaje expresivo pasando por el dibujo, el grabado en relieve y el mural.

Youssef Taki

(Uchda, 1995)

Artista e investigador. Su actividad artística se encuentra estrechamente vinculada a sus actividades como investigador, abordando distintos

enfoques temáticos con el fin de ampliar la comprensión de los procesos migratorios, los sucesos coloniales y poscoloniales. Con un estudio sobre el impacto de estas estructuras sobre el presente y como rodean nuestra cotidianidad de distintas formas. Ha hecho numerosas exposiciones, conferencias y presentaciones por toda España, en el panorama internacional ha expuesto junto a otros artistas del Norte de África y Oriente Medio en Berlín, también ha representado a Marruecos y España en la Biennale de Lárnaca en Chipre (2023) y en la Biennale de Dakar en Senegal (2024).

Autorxs de textos

Fabian Villegas

(Ciudad de México, 1986)

Escritor, periodista y curador independiente. En su trabajo interrelaciona los estudios del Sur Global y el pensamiento anticolonial. Es cofundador del proyecto Contranarrativas, un proyecto global, horizontal y colaborativo de producción descentralizada de conocimiento, gestión cultural y comunicación libre, comprometido con la visibilidad, difusión y producción de epistemologías antirracistas, narrativas anticoloniales y estéticas a partir de la experiencia del Sur Global. Fundador de “Aula Pública”, espacio pedagógico de Contranarrativas que busca descentralizar la producción de conocimiento a través de seminarios, talleres, conferencias, webseminars, sobre estudios del Sur Global, perspectiva antirracista, estudios anticoloniales, que ha articulado alrededor de 1500 participantes de 43 países de América, Europa, África y Asia. Autor de los libros *En Blanco y Prieto, Itinerario geopolítico de la decolonialidad* (2014) *Mascarada, corpopolíticas y lenguajes de madera* (2015), y *Rumores* (2021). Nacido en la Ciudad de México, Villegas reside actualmente en la República Dominicana.

Francisco Godoy Vega

(Santiago de Chile, 1983)

Escritor, artista y curador QPOC. Doctor en Historia del Arte y Cultura Visual (UAM, 2015), miembro del colectivo Ayllu y co-director del Programa Orientado a Prácticas Subalternas (POPS). Ha publicado los libros de poesía *La revolución de las ratas* (2013) y *La enfermedad del sudaca* (2018). Entre sus publicaciones teóricas se encuentran *Usos y costumbres de los blancos* (2023), *La exposición como recolonización* (2018) y *No existe sexo sin racialización* (ed., 2017). Asimismo ha sido ponente en una veintena de seminarios y congresos, entre los que destacan *Ámà: 4 Days on Caring, Repairing and Healing* (Gropius Bau, 2021), *Aabaakwad* (MCA Sydney, 2020), *Descolonizar Europa* (El Born, 2018)) y *Descolonizar el museo* (MACBA, 2014). Ha curado exposiciones como *El robo del dolor* (MNBA Chile, 2023), *Todos los tonos de la rabia* (MUSAC, 2018) o *Crítica de la razón migrante* (La Casa Encendida, 2014). Como miembro del colectivo Ayllu, ha expuesto en Matadero Madrid, la Bienal de Sydney, el Centro de Arts Santa Mònica, la Bienal de Kochi, el CAC de Quito o la Bienal de Sao Paulo.

Lorena Tabares Salamanca
(Cali, 1990)

Investigadora y curadora independiente con un enfoque en el arte contemporáneo, los archivos y la performance. Desde la perspectiva artística se ha aproximado a procesos participativos y colectivos que cimentan ecologías políticas, cuerpos y relaciones vitales antisistémicas. Obtuvo el Máster en Ciencias de la Comunicación y las Artes en la Universidad Nova de Lisboa con una disertación sobre el *reenactment* y la contemporaneidad de las navegaciones marítimas en clave para-colonial del Movimiento Zapatista en el Viaje por la Vida (2021). Fue curadora de Wellenschlagen/Ondas en expansión en el Instituto de Cultura de México de Viena. Fue coeditora de *Cuerpo Pólvara*, número 15 de la revista Terremoto. Realizó la investigación y coordinación del programa educativo Mesas de diálogo: Performance en revisión 1990-2019 organizado por Local 21 arte. En 2017, formó parte del equipo de Ex Teresa Arte Actual para la “Estabilización, descripción y digitalización de documentos audiovisuales y fotográficos en formatos analógicos del Fondo Ex Teresa (1993 - 2000). Actualmente, trabaja en la conceptualización del archivo del Festival WIENWOCHE para las artes y el activismo en Viena. Es co-fundadora de la asociación cultural Colapso en Lisboa

Ramón Mateos
(Madrid, 1968)

Doctorando en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Su trabajo en el ámbito del arte contemporáneo se ha ido diversificando a lo largo de los años. Desde el específicamente creativo en colectivos como El Perro y Carrasco & Mateos o a título individual; el comisariado de exposiciones como *TODO LO DEMÁS*, *Qué hago yo aquí*, *La voladura del Maine*, *Quién es el Arte*, *Deluxe*, *Un Nuevo y Bravo Mundo*, *War Trade Center*, *Picnic Sessions* o *Videocity*, entre otras; la realización de publicaciones independientes en papel como *Que Hago Yo Aquí* o *el Artzine CIIA*) y revistas online como la de videoocreación JULIO (www.thisisjulio.com); la organización de exposiciones en espacios independientes y en instituciones; el desarrollo de programas de residencias para artistas, curadores y teóricos en BLACK & NOIR; el diseño de exposiciones como *Proyecto Juárez* en Matadero Madrid o *Todo lo Demás* para Centro Centro; el asesoramiento para instituciones culturales y empresas o colaboraciones con agencias de publicidad como Saatchi & Saatchi o Grey. En 2014 abre el espacio independiente Nadie, Nunca, Nada, No, donde organiza talleres, presentaciones y exposiciones. De 2015 a 2018 programa el ciclo de talleres Alguien Ahí en Tabacalera-Madrid. De 2016 a 2021 dirige Programa A de la CAM. Desde 2019 dirige el programa LZ46 para Galería Freijo. También es asesor externo en Galería Hilario Galguera Madrid. Como artista visual muestra sus trabajos y proyectos en Museos y Centros de Arte nacionales como Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía, MUSAC, CAAC, ARTIUM, Centro de Arte Santa Mónica, IVAM, Centro Párraga, MEIAC, CCCB, entre otros e internacionales como KIASMA, Moderna Museet, COBRA Museum, Ex Teresa Arte Actual, Museo Carrillo Gil, PS1-MOMA o las bienales de Taipei, Moscú, Estambul o BienalSur-Colombia entre otros.

Créditos

artistas en los INTERSTICIOS
Ciclo de exposiciones
2023

Curaduría: Silvia Ramírez Monroy
en conversaciones con Fabio Manosalva, Abdiel Segarra,
Johan Posada, Yeison F. García y Camena Camacho.

Diseño de imagen
David Santamaría

Museografía y montaje
Fabio Manosalva

Coordinación en el CCEDA - LP
Camena Camacho

Registro
Abdiel Segarra

Publicación

artistas en los INTERSTICIOS
Ciclo de exposiciones
Catálogo
La Parcería Editra, 2023
Los derechos están reservados. Autores/as de textos,
fotógrafos/as y artistas.

Edición general y textos curatoriales:
Silvia Ramírez Monroy

Autorxs de textos y entrevistas:

Carolina Chacón
Fabian Villegas
Francisco Godoy
Gerardo Mosquera
Johan Posada
Lorena Tabares Salamanca
Ramón Mateos
Sandra Gamarra
Silvia Ramírez Monroy

Fotografías
Abdiel Segarra
Fabio Manosalva

Diseño Editorial
David Santamaría

ISBN: 978-84-128992-1-4
Depósito legal: M-26053-2024

www.laparceria.org

Imprenta: Estugraf Impresores S.L

con la colaboración de NNNN y Espacio Cómplices

Agradecimientos a Plataforma MAR (2022)

Ayudas a la Creación y a la Movilidad Nacional y Internacional
del Ayuntamiento de Madrid



artistas en los INTERSTICIOS es un ciclo de exposiciones que convocó a cuarenta creadorxs que viven y crean en la ciudad de Madrid, y cuyos procesos de investigación están atravesados por los lugares que ocupan desde la diáspora y/o la racialización de sus cuerpos. Se han reunido en este espacio porque comparten reflexiones y pensamientos sobre temas contemporáneos que no están exentos de conflicto y que cuestionan los discursos que se pretenden hegemónicos y homogenizadores. Por eso las formas de materializar son diversas entre sí, no hay un parámetro formal común, pero sí unas ideas matriz de donde se parte para tejer un entramado de pensamientos y toma de posición frente a realidades y relatos que se quieren transformar o sustituir por otros en los que quepan nuestras genealogías y que den cuenta de las diferentes epistemologías, otras formas de entender, imaginar y habitar el presente. Estamos escribiendo otra versión de la historia, cartografiando la ciudad desde nuestras subjetividades, relevando nuestras memorias que hacen que sus raíces repten desde nuestros territorios hasta este en el que coincidimos - que también es nuestro - y dignificando nuestros cuerpos.

La Parcería Edita

