

**SURPLUS  
REALITY**



1.-

*“Proponemos una estética que manipule a la sociedad misma como si fuese material tridimensional. No es poder político lo que queremos obtener a través del arte, sino la supervivencia, la reproducción y el placer para nuestra especie.”*

*Juan Downey, Con energía más allá de estos muros, Valencia, Institut Valencià d' Art Modern, 1998, p. 90.*

Biografías Colectivas toma la afirmación de Juan Downey como una idea potenciadora de sentido, tanto para los artistas participantes como para el público que visita la muestra. Se plantea como una investigación visual que explora las posibilidades del arte, su conjunto de relaciones, métodos y procesos, y como herramienta capaz de dislocar y descentrar la visión epidérmica que muchas veces se suele tener de un contexto determinado. El proceso creativo actúa aquí como una acción de resistencia interpeladora de los marcos referenciales establecidos, lo que permite una “re-visión” de un entorno político, histórico, cultural e incluso cotidiano.

Los artistas convocados han desarrollado a lo largo de su carrera una serie de instrumentos procesuales de trabajo, con una amplia gama de materiales y mecánicas de activación, como formas inéditas de emancipación frente a una realidad dada. Sus obras generalmente trabajan desde la biografía personal como eco de una biografía colectiva, y generan intercambios inesperados en el interior de estructuras sociales preestablecidas. La exhibición se plantea como un ejercicio cuyo objetivo es la creación de un microsistema que busca repensar a través de las obras los diferentes aspectos de la supervivencia, la reproducción y el placer, como parte esencial de la construcción social. Son obras cuyos procesos se relacionan entre sí, al margen de haber sido generadas en distintas circunstancias y por diversos factores físicos y sociales. De algún modo los trabajos actúan en forma conjunta como un ejercicio reflexivo de “re-articulación” de entornos. CY

2.-

*La muestra se propone como un juego de conceptos cuyo nombre intenta señalar una especie de camino hacia una historia o hacia “la” historia de un grupo humano o una comunidad; sin embargo, la propia palabra historia envuelve demasiadas consideraciones y por momentos se tiñe forzosamente de verdad absoluta, innecesaria para este caso.*

*Biografías Colectivas intenta esquivar toda referencia a lo macro para trabajar en un ámbito más micro, más cercano e íntimo, buscando potenciar la relación entre artista y comunidad. Esta relación es entendida aquí como un trabajo cuerpo a cuerpo, uno a uno, más que como una proyección generalizadora y dominante. Toda relación social implica acuerdos, negociaciones y espacios de reflexión transversales. Del mismo modo, los autores convocados, o bien parten desde una estética para intentar crear un política, o bien parten de una política para producir una estética.*

3.-

¿Qué es hacer ?

El sistema / El diseño /  
La forma / El proceso / La metáfora

ACTIVO Y  
REACTIVO  
¿COMO SE  
ACTIVAN LAS  
PIEZAS?



**Autoconstrucción: un diálogo entre Ángeles Fuentes y Rogelio Cruzvillegas, 2009**

El trabajo está compuesto por dos entrevistas, una al padre y otra a la madre del artista, sobre el proceso de construcción de la casa, del barrio, de la ciudad, del país. Un proceso que comenzó a mediados de los años sesenta y que todavía no concluye: la lucha por la propiedad de la tierra, la solución formal de la casa a partir de necesidades específicas, la concreción física de algo inconcluso, caótico, contradictorio y eventualmente habitable. Las entrevistas, hechas por separado, fueron realizadas en la casa misma donde viven sus padres, y donde Abraham nació y creció, de tal manera que cuando estas se presentan funcionan como entidades dialogantes que se refieren a una la misma realidad.





## 4.-

“Las propiedades específicas que me interesaron del video fueron su capacidad de retroalimentación y el delay o retraso. En los Estados Unidos me di cuenta de que ese choque cultural que yo sufría era posiblemente la semilla.” Juan Downey



## 5.-

Viaje<sup>1</sup>.  
(Del dialect. y cat. viatge).

1. m. Acción y efecto de viajar.
2. m. Traslado que se hace de una parte a otra por aire, mar o tierra.
3. m. Camino por donde se hace.
4. m. Ida a cualquier parte, aunque no sea jornada, especialmente cuando se lleva una carga.
5. m. Carga o peso que se lleva de un lugar a otro de una vez.
6. m. Agua que por acueductos o cañerías se conduce desde un manantial o depósito, para el consumo de una población.
7. m. jerg. Estado resultante de haberse administrado una droga alucinógena.
8. m. Mar. Arrancada o velocidad de una embarcación.  
m. coloq. Ven. Multitud de cosas de un mismo grupo.

<sup>1</sup>. Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.

## 6.-

La casa donde nací y crecí se fue construyendo, modificando y destruyendo en un proceso de acelera-mientos (calor, frío), inercias (uso, abandono), transformaciones (adaptaciones, cancelaciones) y contradicciones (pretensiones estetizantes, aberraciones estilísticas) que han compuesto un conjunto que ah-ora, después de cuarenta años, es tomado como materia prima de una observación práctica.. La construcción de mi casa, de mi colonia, comenzó en los años sesenta, en el contexto de una invasión, en una zona de piedra volcánica al sur de la ciudad de México que no había sido contemplada en la planeación de la ciudad, si es que hubo alguna. Los materiales y las técnicas usados fueron casi completamente improvisados, dependiendo de las circunstancias específicas del entorno inmediato, en medio de una inestabilidad social y económica generalizada, no solo en México, sino probablemente en el mundo. Las soluciones estaban basadas en necesidades y situaciones concretas, como hacer una nueva habitación, modificar un techo, mejorar, modificar o cancelar algún espacio. Por haber sido construida sin presupuesto y sin voluntad arquitectónica, actualmente la casa aparece caótica y casi inútil; sin embargo cada detalle, cada esquina tiene una razón de ser, de estar allí. La casa es un auténtico laberinto pulido por la pátina simultánea de la construcción, el uso y la destrucción.

Esa autoconstrucción, como se llama genéricamente a ese tipo de edificaciones, debe ser vista como un proceso cálido en el que la solidaridad entre vecinos y familiares es muy importante. Esto no solo en términos de colaboración como tal, como un capital compartido, sino también como un entorno educativo y enriquecedor para cualquier individuo como parte de una comunidad, para entender su propia circunstancia. (...) Las premisas que me interesan tienen que ver con la posibilidad de entender (o inventar) la realidad a partir de dimensionar cada sitio donde uno se encuentre como una posible plataforma de creación a partir de la recuperación de los materiales a la mano; en este proyecto me refiero específicamente al sitio donde me desarrollé y donde yo llegué a ser yo, o donde empecé a ser. Abraham Cruzvillegas, Autoconstrucción, Glasgow, The Centre for Contemporary Arts, 2008.



**Paisaje fragmentado, 2009**  
 En este proyecto se juega a combinar distintos aparatos móviles alterados que, a partir de una ruta, circulan y se instalan entre el espacio urbano y el de la Bienal. Son vehículos con ruedas, que normalmente utilizamos para transportarnos, transportar objetos y materia prima, y que con-figuran diversos aspectos de nuestra realidad urbana. Los elementos conforman una materia que evoca una relación básica o cultural con la naturaleza/paisaje o la posible calidad de vida asociada a ella. La combinatoria de dispositivos y elementos supone una cierta arbitrariedad que tiende a fragilizar su propia nominación, difuminando los límites entre objeto, cosa y acontecimiento.



Los diversos dispositivos móviles son microterritorios que quedan a disposición para ser colonizados por el paisaje. Así, el paisaje se deconstruye durante la deriva de la circulación para reconstruirse en otro que queda detenido momentáneamente en el espacio de la Bienal. Son personas voluntarias las que movilizan los aparatos y sus combinatorias, relacionándolos con un pedazo de realidad disponible. No hay reglas para desplazarse por la ciudad. Asimismo, la reunión de los dispositivos al interior de la Bienal no persigue composición formal alguna. El paisaje se constituye en la acumulación espontánea de los dispositivos y no solo como una composición formal prefijada escenográficamente.



7.-

*En todo conocimiento podemos distinguir cuatro elementos:*

*-El sujeto que conoce.*

*-El objeto conocido.*

*-La operación misma de conocer.*

*\* El resultado obtenido, que es la información recabada acerca del objeto.*



8.-

(...) Gran parte del poder requerido para actuar con eficacia, del que disponía el Estado moderno, ahora se está desplazando al políticamente incontrolable estado global (y extraterritorial, en muchos aspectos); mientras que la política, la capacidad para decidir la dirección y el propósito de la acción, es incapaz de actuar de manera efectiva a escala planetaria, ya que solo abarca, como antes, un ámbito local.

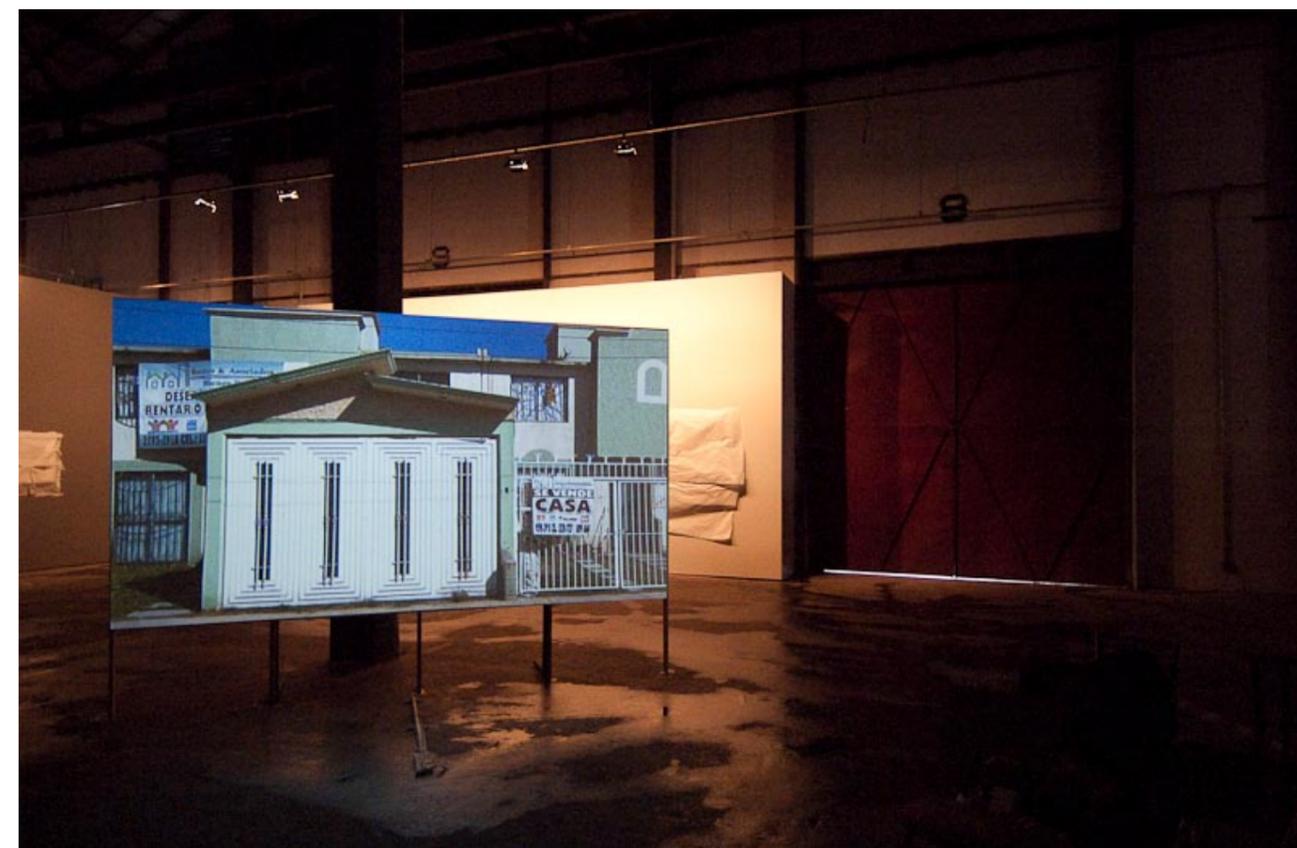
(...) La "sociedad" se ve y se trata como una "red" en vez de como una "estructura" (menos aún como una "totalidad" sólida): se percibe y se trata como una matriz de conexiones y desconexiones aleatorias y de un número esencialmente infinito de permutaciones posibles.

Zygmunt Bauman, Tiempos líquidos, Buenos Aires, Tusquets, 2009, p. 9.

9.-

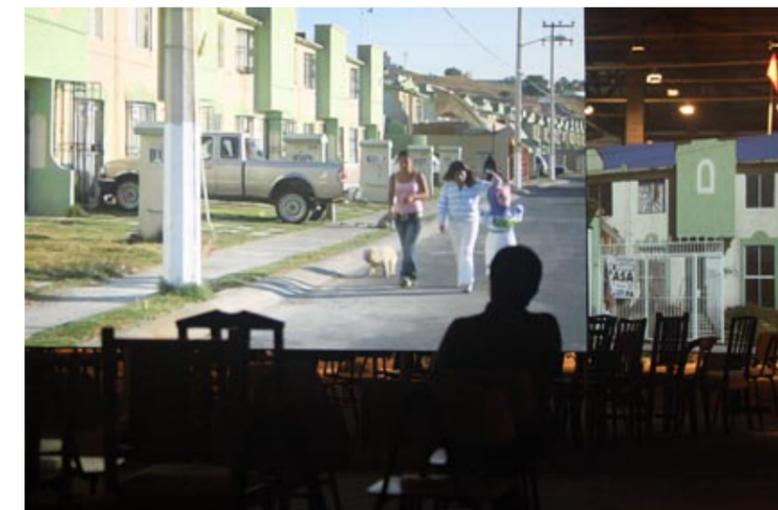
**El urbanismo moderno ha producido toda clase de problemas, seguro, pero rechazo partir de ideas pre-concebidas sobre los grandes conjuntos de bloques, o sobre el extrarradio, etc. Me interesa observar la relación de la gente con su entorno; a veces es una relación muy intensa en ese tipo de lugares; no solamente porque ese urbanismo nos remite a profundos cambios de modos de vida (inmigración, nuevos trabajos, nuevas organizaciones sociales), sino también en razón de su situación geográfica. El hecho de que esos barrios hayan sido construidos a menudo sin relación con un centro ha creado espacios intermedios, mal delimitados, entre ciudad y campo, entre civilización y naturaleza, en los que una apropiación particular del espacio es posible. Son los descampados que vemos en algunas películas neorrealistas italianas de la posguerra. Allí se juega a la pelota, hay historias de amor o se conduce sin permiso.**

**Extracto de la entrevista de Jordi Colomer con David Benassayag, París, octubre de 2003.**



**Avenida Ixtapaluca (Houses for Mexico) I y II, 2009**

Trata sobre Ixtapaluca, en el extrarradio de México DF. La capital mexicana sigue creciendo a un ritmo desenfrenado y las casas Geo son la tipología última por la que se extienden sus límites, casitas de forma idéntica, repetidas infinitamente e implantadas de una sola vez ocupando extensiones enormes. La urbanización elegida es la de San Buenaventura, según parece la más grande urbanización de este tipo en toda Latinoamérica. El proyecto confronta imágenes aéreas rodadas desde un helicóptero –imágenes hipnóticas, que de forma paradójica semejan 3D generados infográficamente– y planos desde el nivel de la calle que detallan apropiaciones del espacio y toda clase de elementos imprevisibles en el proyecto inicial. El punto de unión entre uno





y otro punto de vista se realiza por medio de una acción de personajes individuales caminando por una de las calles y que se traspasan una piñata, que –al fin– notamos que representa al personaje del Light-year (el astronauta de Toy story). La visión aérea sorprende al primero de estos personajes, lo sigue, y la acción es retomada desde tierra. Por otra parte, toda una serie de planos fijos en localizaciones diversas de esa misma urbanización dan cuenta de la vida que corre por la trama ge-ométrica, y cómo una y otra –trama y vida– interactúan en los comportamientos y en la morfología, sorprendiendo lo previsible en la visión aérea y aportando detalles difícilmente imaginables, con el valor estricto de lo concreto, del hoy y aquí.



## 10.-

**El mundo instantáneo de los medios de informativos eléctricos nos implica a todos, a un tiempo. No es posible la separación ni el marco.**

Marshall McLuhan, El medio es el mensaje, Barcelona, Paidós, 1988.

## 11.-

El excedente es la esencia de la promesa (...) El principio del mal residía precisamente en la promesa, en ese gesto que proyecta hacia delante un telos de la comunidad cuyos fragmentos se precipitan como piedras mortíferas. (p. 25)

Cierta idea del fin de la política se enuncia así: secularizar la política tal como se han secularizado todas las otras actividades que conciernen a la producción y la reproducción de los individuos y de los grupos; abandonar las ilusiones vinculadas al poder, a la representación voluntarista del arte político en cuanto programa de liberación y promesa de felicidad; abandonar toda identificación de la potestas política con el imperium de una idea, de cualquier telos de grupo; acercarla a la potencia que acompaña las actividades secularizadas del trabajo, el intercambio y el goce; concebir un ejercicio político en sincronía con los ritmos del mundo, con el crecimiento de las cosas, con la circulación de las energías, la información y los deseos: un ejercicio político volcado por entero en el presente, en el que el futuro no sería más que ex-pansión del presente. (p. 26)

La política es el arte que consiste en suprimir lo político. Es una operación de sustracción de sí. Quizá el “fin de la política” no sea otra cosa que su consumación, la consumación siempre joven de su vejez. (p.33)

Jacques Rancière, En los bordes de lo político, Buenos Aires, La Cebra, 2007.

## 12.-

**No eres nada sin mí a pesar de mi mala memoria**

**Juan Luis Martínez**

No debe decirse: “El hombre piensa”

así como no se dice: “La casa llueve”

sino: “La casa se llueve”.

Entonces debe decirse: “El hombre se piensa” Y así se sufre

de un dolor sin cuerpo

y así se hace tarde

y se está con el pecho vacío

y uno se llueve de pensar

y la persona sin hombre

se está anónima y vacía

y el pensamiento se llueve por dentro

como afuera

y entonces no es necesario haber pensado

en esto o aquello

ni siquiera es necesario

seguir pensando un poquito

más allá del borde y reconocer el límite

de la forma y volver el pensamiento.

Trabaja tu memoria memoria mía

gira sobre ti misma,

solo recuerda no deshacerte de tus recuerdos

tanto espacio para recuerdos vacíos.

Tú contarás la historia a tu manera

y tu memoria será mi historia

y nos dejado tiempo para recordarte a ti misma

memoria mía.

No seas tan presuntuosa de tus recuerdos

memoria mía, ellos pueden

ser solo falsos recuerdos

¡además soy yo quien te recuerda!

## 13.-

**El arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego común en que las palabras se deslizan con-tinualmente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Comienzan cuando las palabras se hacen figuras, cuando llegan a ser realidades sólidas, visibles.**

Jacques Rancière, “El teatro de las imágenes”, en La política de las imágenes, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 83.

# 14.-

**CY: ¿El arte es un lugar ideológico? ¿Se entiende el arte como una herramienta que permite comprender el mundo de hoy con una posición ideológica y no sólo estética?**

PR: Más que ideológica, lo importante es hablar de lo contrafactual, es decir, no es que yo te diga: "Tú debes de creer en esto", que es una cuestión ideológica, sino que se tiene que pensar "qué pasaría si esto, qué pasaría si lo otro", no asumir los hechos como son, sino pensar cómo pueden ser de una forma distinta, eso es el grandísimo potencial de Freire y Boal: plantear la posibilidad de crear escenarios alter-nativos; está dentro de nosotros mismos la espontaneidad de crear escenarios distintos. Siempre hay una salida; no solamente hay una, hay muchas.

De la entrevista a Pedro Reyes por Camilo Yáñez, 6 de octubre de 2009.

# 15.-

**CY: ¿Cómo empezó el proyecto? ¿Por qué te interesan Augusto Boal y Paulo Freire? ¿Por qué te interesan la pedagogía del oprimido y el teatro del oprimido? ¿Cómo los descubriste, cómo apa-recieron en tu vida como herramienta, como posibilidad?**

PR: Yo creo que fue a raíz de una residencia que hice en la Universidad de Harvard, donde la profesora Doris Sommer me introdujo en el trabajo de Augusto Boal, y, simultáneamente, yo estaba interesado en Jacob Levy Moreno, que es el creador del psicodrama. Moreno y Boal son las dos personas que han explorado la espontaneidad, es decir, un estado mental en el cual el ser humano tiene acceso a la creatividad de una forma inmediata a través de un proceso de calentamiento; logra estar en un estado en el cual se puede reinventar, entonces todo tiene que ver con lo que es la lógica contrafactual, pues normalmente estamos acostumbrados a pensar que hay hechos que son la realidad y que hay otros que son ficción.

Hay un factor que es la creatividad, Augusto Boal lo pone como el "arco iris del deseo"; Jacob L. Moreno lo llama surplus reality. Es un espacio al cual se tiene acceso a través del arte, en el cual uno tiene la posibilidad de hacer un ensayo de las acciones que puede realizar, es decir, puedes armar un prototipo de tu futuro inmediato. Es tener la idea de un superávit de realidad; no tienes que conformarte con la rea-lidad tal y como se te ha presentado, pero tampoco tienes que tener la evasión de una utopía.

**CY: ¿Por qué la "evasión" de una utopía?**

Porque la utopía por definición asume su condición de imposibilidad. Lo que buscan el psicodrama y el teatro del oprimido es darles a las personas un espacio para explorar las posibles resoluciones de su conflicto y de ahí ver qué hacer.

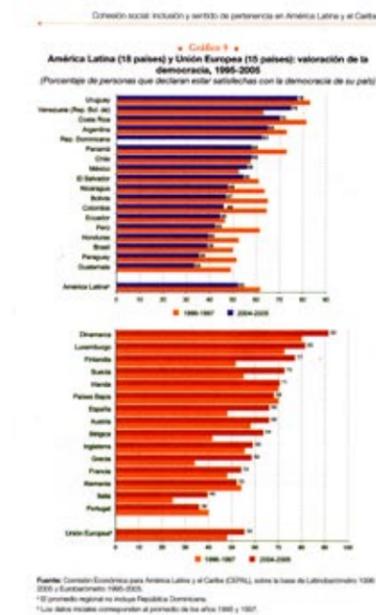
De la entrevista a Pedro Reyes por Camilo Yáñez, 6 de octubre de 2009.

# 16.-

**CY: Qué pasó aquí en POA: intentamos hacerlo de manera formal y debimos llevarlo a un límite de tiempo en el espacio, un límite de circunstancias, para producir la pieza que estamos produciendo. La realidad fue más fuerte; intentamos navegar en las condiciones ideales de producción y de sentido y nos recontextualizamos en las condiciones de tiempo y espacio ahora. ¿Qué te pareció?**

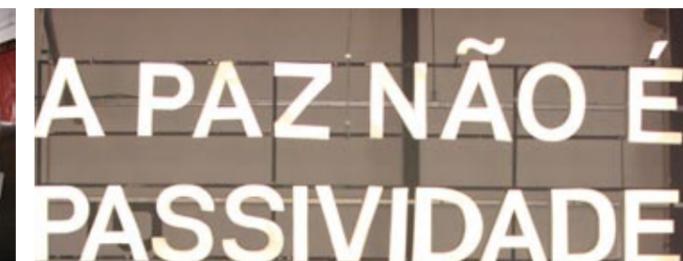
PR Lo que sucedió ahora fue muy interesante. En primer lugar la idea era trabajar con historias reales, pero las historias muchas veces adquieren más fuerza si también son representantes de una problemá-tica de grupo, entonces se buscó trabajar con un grupo que tuviera una problemática clara y, en ese senti-do, en la entrevista con Boal él menciona que había trabajado con el MST. Cuando les pedí si había la posibilidad de reunirme con ellos me alegró mucho saber que había una per-sona que podía facilitar el acceso. Ya el viaje fue mucho más de lo que yo imaginaba, ya que existe una miseria física que tiene que ver con la carencia de agua potable, la carencia de servicios públicos, la ca-rencia de derechos humanos, de comunicación, de electricidad, de servicios médicos, de trabajo, de cualquier tipo de vínculo permanente; existe una marginación constante, pero además psicológicamente es muy parecido a un campo de tortura, de concentración, ya que están en un estado permanente de transitoriedad en el cual ellos mismos tienen una resistencia psicológica a echar raíces o mejorar su for-ma de vida, ya que tampoco es que estén en un lugar donde puedan mejorar las condiciones. No puede haber progreso nunca en cada campamento porque uno llega ahí para poder salir lo antes posible: en-tonces no, ningún esfuerzo por mejorar las condiciones en cada campamento, siempre es tránsito, muy parecido a un campo de concentración. Nadie tiene la intención de mejorar la tienda, hacer un piso más firme o las letrinas más limpias o una cocina más higiénica o una escuela con mesas. Pero a pesar de todo hay gente que se queda ahí más de diez años porque los trámites de adquirir tierras pueden tardar muchísimo tiempo. Entonces es un estado mental muy demoledor, que se une a las condiciones físicas, y lo interesante fue ver que muchas de las historias que contaron son producto de eso.

De la entrevista a Pedro Reyes por Camilo Yáñez, 6 de octubre de 2009



## Surplus Reality, la paz no es pasividad → Pedro Reyes

## Biografías Colectivas



**Surplus Reality, la paz no es pasividad, 2009**  
La instalación concebida en ocasión de la 7ª Bienal de Mercosur está compuesta de dos partes. Un cartel luminoso que cita la frase de Augusto Boal "la paz no es pasividad", montado en el espacio de la exhibición, y una fotonovela llamada Surplus Reality, que retrata situaciones reales –conflictos personales y sociales– que acontecen y que son representadas mediante la improvisación teatral con el objetivo de encontrar soluciones no predecibles. Surplus Reality está inspirada en los métodos descritos en el Teatro del Oprimido por Augusto Boal, quien falleció este año y cuyo legado ha sido un importante referente, no solo en Brasil sino alrededor del mundo entero.

Las viñetas de la fotonovela corresponden a fotografías tomadas durante un taller realizado en un campamento del MST (Movimiento de los Sin Tierra) cerca de Porto Alegre. El interés fue detonado por una entrevista que realiza el artista hace dos años a Boal, quien señala con entusiasmo su trabajo con este movimiento.

La sola mención de este grupo divide opiniones en Brasil; sin embargo se observaron y compartieron las condiciones de vida de los campamentos y su extrema miseria. El taller fue recibido positivamente y en las primeras dos horas de trabajo se realizaron tres representaciones, todas ocurridas en el campamento. Entre estas, se eligió la basada en la muerte de de Elton Brun de Silva. La fotonovela contiene una historia ficcionada a partir de este hecho y su relación con la entrevista a Augusto Boal.





17.-

NF: Existe una mezcla entre el objeto real, su símil uno a uno, el problema del deseo, del capital, el problema del mercado, con gente humilde. Es mucho más que un taller de carpintería. Hay una parte subversiva que consiste en ocupar una plataforma artística para hacer un intercambio a partir de un objeto, que sí es necesario para una persona.

CY: ¿Cómo ves este asunto, esta relación entre arte y mercado, gente con escasos recursos y coleccionismo?

NF: Para mí permite establecer una relación entre gente que no tiene ninguna. Una relación vertical. Es un trueque a todos los niveles, que tiene diferentes sentidos en todas las partes del proyecto. La gente hace este objeto de madera y lo puede trocar gracias a mi posición de artista; es mi nombre el que hace que esto suceda.

Lo que resulta absurdo o utópico al principio: este objeto de madera se vuelve real. Yo permito el trueque. Yo armo esto y lo trueco con imágenes de la gente. Después el coleccionista adquiere otra posición; no está comprando: está trocando. Esto cuestiona el asunto del valor. De la entrevista a Nicolas Floc'h por Camilo Yáñez, 22 de agosto de 2009.



19.-

CY: El problema de la credibilidad es lo que ha construido la sociedad completa. La credibilidad de las cosas simbólicas tiene que ver con muchas cosas. Cuando uno traduce eso en una cosa material... EB: No se establece ningún brinco conceptual. Se puede entender así de básico: trabajas; por ende, tienes objetos.

De la conversación entre Nicolas Floc'h, Erick Beltrán y Camilo Yáñez, 22 de agosto de 2009.

18.-

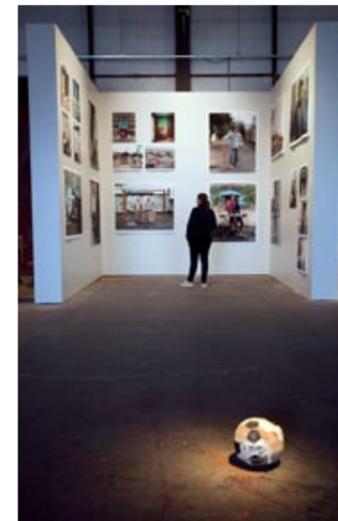


El gran trueque, 2009 Trabajo procesual realizado en una de las residencias que forman parte del proyecto pedagógico de la 7a Bienal. Se invitó a miembros de las comunidades del Instituto Murialdo, ubicado en un sector del Morro da Cruz; Comunidad Autónoma Utopía e Luta, cerca del centro de ciudad, y la Escola Estadual Heitor Villa Lobos, en el barrio de Lami, en Porto Alegre, a participar del proyecto El gran trueque, cuya primera parte consistió en un taller dirigido por el artista, llamado "El taller de los deseos", cuyo objetivo fue la creación y construcción, con madera desechada, de objetos a escala 1:1 que representarían una necesidad de la colectividad.

A cada pieza de madera se le puso un timbre que indicaba "El gran trueque, Nicolas Floc'h", al que se le adjuntó el nombre y la fotografía de la comunidad que lo fabricó, por lo cual todas fueron presentadas de este modo como esculturas co-firmadas.

Una segunda etapa del proyecto consistió en exhibir todos los objetos al interior de la muestra Biografías Colectivas en el Almacén A5 durante la 7ª Bienal, con el fin de invitar al trueque de los objetos realizados en madera por los objetos reales que estos representarían, para ser entregados a quienes los construyeron.

Fueron creadas las siguientes piezas: una combi; un campo de fútbol con sus respectivas camisetas, herramientas para la cancha y balón; todos los instrumentos de una banda musical, y la maqueta de un edificio y todos los materiales para realizar un mural en él.





El gran trueque tiene un pasillo entre lo imaginario y lo real. La propuesta se construye como una manera de articular los deseos con la construcción de obra. La obra de arte o su objeto de representación están sustraídos del sistema comercial dominante, buscando cristalizar nuevas posibilidades de relación por medio del arte. O projeto busca que as obras tornem-se objetos de aquisição seguindo os critérios de troca estipulados pelos artistas e as comunidades. A intenção da Grande Troca é gerar possibilidades, tor-nar a utopia real utilizando a arte como um veículo para abrir portas com possibilidades que até então não eram percebidas.



## 20.-

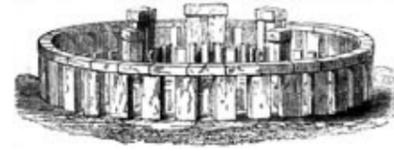
CY: No quería centrarme en un tipo de obra o que la curaduría se definiera con la gente que iba a trabajar por el tipo de obra que hacían, o por el tipo de tema que tocaban. Me interesaba lo que hacía la obra y cómo la hacían, cómo se situaban en un contexto, cómo se adaptaban.

Downey estaba muy preocupado por la noción de comportamiento, como ser humano (cómo te puedes llegar a comportar en una cierta comunidad), y ese comportamiento está definido por tu historia, pero también por tu propia posibilidad de proyección.

*RC: Por una necesidad de otro. Esa generación de instancias podría también estar motivada por una necesidad de experiencia.*

La dialéctica del espejo: en otro poder verse a uno mismo.

De la conversación entre Camilo Yáñez y Rosario Carmona, 13 de septiembre de 2009.



## 21.-

CY: Una biografía colectiva sería la sumatoria de puras cosas íntimas que podría llegar a armar una co-munidad, una historia colectiva, una historia común.

*Para no nombrar la "historia de esta comunidad".*

*Puedes ser testigo de ti mismo y protagonista de la historia del otro.*

(...) CY: La pregunta es qué artistas llegan a cambiar con su trabajo. Qué Bienales cambian los trabajos de los artistas. A ese nivel de permeabilidad del discurso. Qué ejercicio expositivo puede trastocar al propio artista para resituar su lógica de mirada.

**RC: Veo constantes dualidades.**

**Ser testigo y protagonista.**

**Ser uno, pero cambiar y adaptarse.**

**Verse en otro.**

**La necesidad de romper con el aquí y el allá.**

**Tratar de salvar la contradicción de la diferencia, validándola a la vez.**

**¿Esa dualidad será inherente al arte? Es completamente humana también.**

*De la conversación entre Camilo Yáñez y Rosario Carmona, 13 de septiembre de 2009*

## 23.-

SE TRATA DE MOSTRAR QUE EL CUERPO SUPERA EL CONOCIMIENTO QUE DE ÉL SE TIENE, Y QUE EL PENSAMIENTO SUPERA EN LA MISMA MEDIDA LA CONCIENCIA QUE SE TIENE DE ÉL. (P. 28)  
EL ORDEN DE LAS CAUSAS ES ASÍ UN ORDEN DE COMPOSICIÓN Y DESCOMPOSICIÓN DE RELACIONES QUE AFECTA SIN LÍMITE A LA NATURALEZA ENTERA. (P. 29)

GILLES DELEUZE, SPINOZA: FILOSOFÍA PRÁCTICA, BUENOS AIRES, TUSQUETS, 2006.

## 22.-

**La necesidad de hacer video nace, como la dependencia del aguarrás, la droga y el médium, del urgente deseo de conectarse. Ardiente como el deseo de conectarse (...) El deseo de hacer público algo personal (...) el deseo de cortocircuitar los significantes para que los espectadores chisporroteen significados frescos.**

Juan Downey, Video porque Te Ve, Santiago de Chile, Visuala Galería, 1987, pp.10-11.

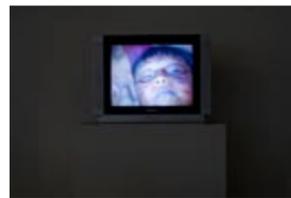
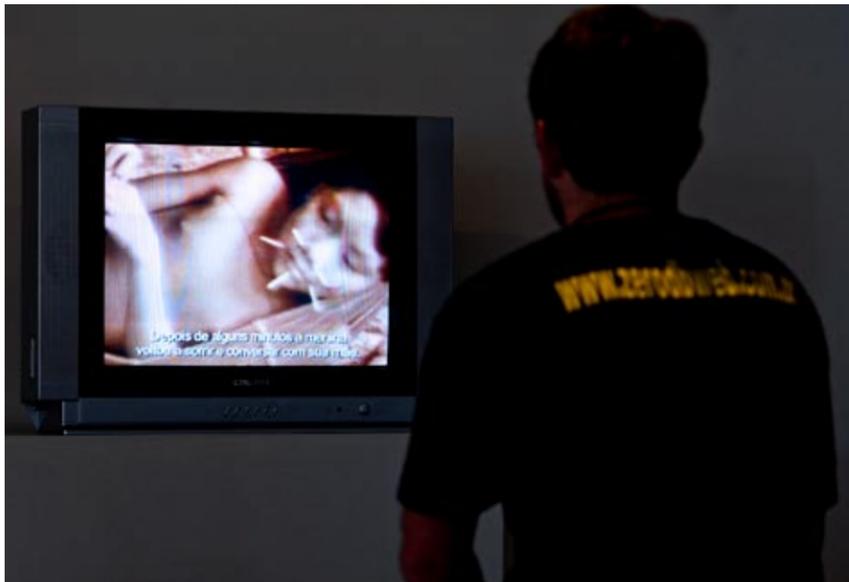
### The circle of fires, 2009

La segunda versión de tres canales, instalada en octubre de 1979 en el Chicago Editing Center, es la más próxima a la propuesta inicial de 1976. Doce monitores se instalan sobre doce bases formando un círculo completo.

El Círculo de fuegos reproduce la estructura comunal arquitectónica del Shabono yanomami, que es el hábitat organizacional y símbolo religioso, cosmológico y del orden social de esta tribu comunitaria.

"Shabono es la palabra que designa tala, limpio o claro de la selva, la elipse o el círculo está trazado en función del coeficiente numérico de los individuos que lo habitan y en función también de la estructura familiar de las partes integrantes. Toda la superficie central de la elipse o del círculo queda talada y barrida como plaza de la población. Y a lo largo de la línea exterior del círculo o de la elipse se levanta la estructura perfeccionada de un cerco de paravientos ininterrumpido. El "paravientos" conforma un inmenso techo de una sola agua, construido con troncos de árboles y hojas de palmeras. Dependiendo de la estructura familiar puede llegar a ser un techo ininterrumpido, pero si entre las familias faltan eslabones inmediatos en el grado de parentesco, la continuidad del techo se interrumpe por una serie de espacios vacíos" (De Barandarián, Daniel, Aushi Walalam y Barbara Brändli: Los hijos de la Luna. Monografía Antropológica sobre los indios Sanemá-Yanoama, Caracas, Arte, 2005).





**The Laughing Alligator**  
 The Laughing Alligator forma parte de las investigaciones audiovisuales realizadas por Juan Downey en el marco de su gran proyecto conocido como Video Transamérica. En este material, Downey combina los métodos de investigación antropológica con el ensayo tipo diario de vida, relatando su experiencia por medio de una visión objetiva y subjetiva. Grabado mientras Downey y su familia vivían junto a los yanomami en el Alto Orinoco en Venezuela, esta serie de tomas y registros indagan sobre la búsqueda de identidad, personal y colectiva, por medio de la convivencia y relación que él estableció con los indígenas en sus múltiples viajes. Downey, quien en un primer momento se formó como arquitecto, estaba interesado entre otras cosas en la arquitectura funeraria de los yanomami, quienes ritualmente consumen los huesos pulverizados de sus muertos en una sopa de plátano como acto de admiración y amor hacia la persona fallecida.

En The Laughing Alligator se documenta un intenso incidente que se produce durante una caminata de excursión por la selva: Downey mira por el visor de la cámara y ve a sus guías yanomami apuntando sus armas contra él, ya que reconocían —medio en serio, medio en broma— su cámara como un arma. Downey participa en esta extraña situación de fuerte tensión y nunca deja de grabar y relatar lo que sucede en aquel momento que pudo significar su muerte. El video muestra también el uso de los recursos naturales, plantas medicinales y drogas alucinógenas, así como imágenes de la selva que se mezclan constantemente en el montaje de la cinta con alusiones a escenas urbanas de la vida americana, como un intento de entrecruzar lo subjetivo con lo objetivo, pasado y presente, interior y exterior, y, sobre todo, el mundo del observador con el del observado.

## 24.-

(...) Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. (p.11)  
 (...) El rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, sin General, sin memoria organizadora automática central, definido únicamente por una circulación de estados. Lo que está en juego en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con el animal. (pp. 48-49)

Gilles Deleuze y Félix Guattari, Rizoma: Introducción, Valencia, Pre-textos, 2005.

## 25.-

*Así pues, la obra de arte constituye en sí misma un intento de descifrar obsesiones. Pero descifrar a través del arte resulta ser una ocupación brumosa; y descifrar obsesiones es en sí mismo obsesivo. (...) aquel autodesciframiento llegó a un callejón sin salida (...) es una dependencia visceral (...) mi trabajo es una ocupación constante con “el irse” (...) una vez más utilizando lo remoto para representar una búsqueda interior.*

Juan Downey, Video porque Te Ve, Santiago de Chile, Visuala Galería, 1987, p.10.



## 26.-

**El Universo no es el ensamblaje de componentes independientes, sino un sistema de energía super-puesto e interrelacionado (...)** Es probable que Downey hubiera estado de acuerdo con la descripción del teatro brechtiano de Walter Benjamin, cuando decía que era una situación más real que la vida, ya que solo podemos ver claramente la realidad a través de un artificio.

Mary Sabbatino, El dibujo como paradoja, The Juan Downey Foundation, 1995 p. 65.



Hey! Mom! Mom!, 2009

Instalación que mide 7 x 5 metros y 4 de altura aproximadamente, en forma de cuarto; en su interior hay pintura y tinta derramada sobre las paredes –perforadas con miles de agujeros– que develan frases “publicas” y de circulación en los mass media.

Las palabras y las frases son un popurrí de letras de canciones pop, de típicas frases sacadas de diarios de adolescentes y del propio encuentro del artista con frases de diversos contextos, como si fueran pequeñas basuras verbales.

El lema de la obra es “fuck now sufrir después”. La idea de la pieza es crear una atmósfera de basura, de residuos y descomposición, tal como sucede y observamos en espacios públicos, lugares abandonados del metro o algunos baños en los clubes y discotecas. La manera en la que las palabras están escritas en la instalación, como garabato o rayado popular, hace recordar esos espacios, pero el brillo es la diferencia.

La obra apela a la atracción, casi irresistible, que la luz provoca en las personas, más aún cuando la fuente queda oculta.



27.-

Los puntos de partida y de llegada tienen un interés relativo, mientras que el espacio intermedio es el espacio del andar, la esencia misma del nomadismo, el lugar donde se celebra cotidianamente el rito del eterno error. Del mismo modo que el recorrido sedentario estructura y da vida a la ciudad, el nomadismo asume el recorrido como lugar simbólico donde se desarrolla la vida de la comunidad. (p. 42) Si para los sedentarios los espacios nómadas son vacíos, para los nómadas dicho vacío no resulta tan vacío, sino que están llenos de huellas invisibles: cada deformación es un acontecimiento, un lugar útil para orientarse y con el cual construir un mapa mental dibujado con unos puntos (lugares esenciales), una líneas (recorridos) y unas superficies (territorios homogéneos) que se transforman a lo largo del tiempo.

(...) La historia de los orígenes de la humanidad es la historia del andar, la historia de las migraciones de los pueblos y de los intercambios culturales y religiosos que tuvieron lugar durante los tránsitos intercontinentales. (pp. 44-48)

Francesco Careri, *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 200

29.-

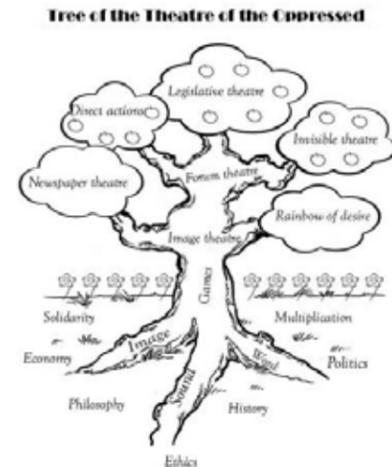
Las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente (...) El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero.

Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 12.

30.-

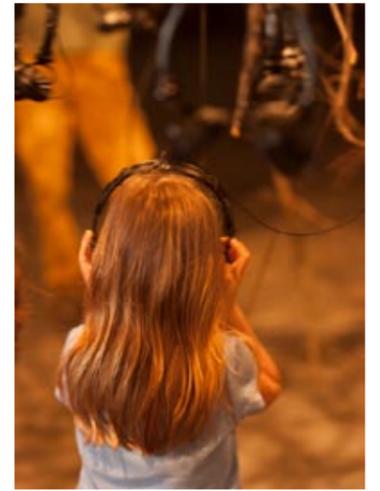
El recorrido se desarrolla entre trampas y peligros que provocan a aquel que camina un fuerte estado de aprensión, en el doble sentido de “sentir miedo” y “aprehender”.

Francesco Careri, *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 83.



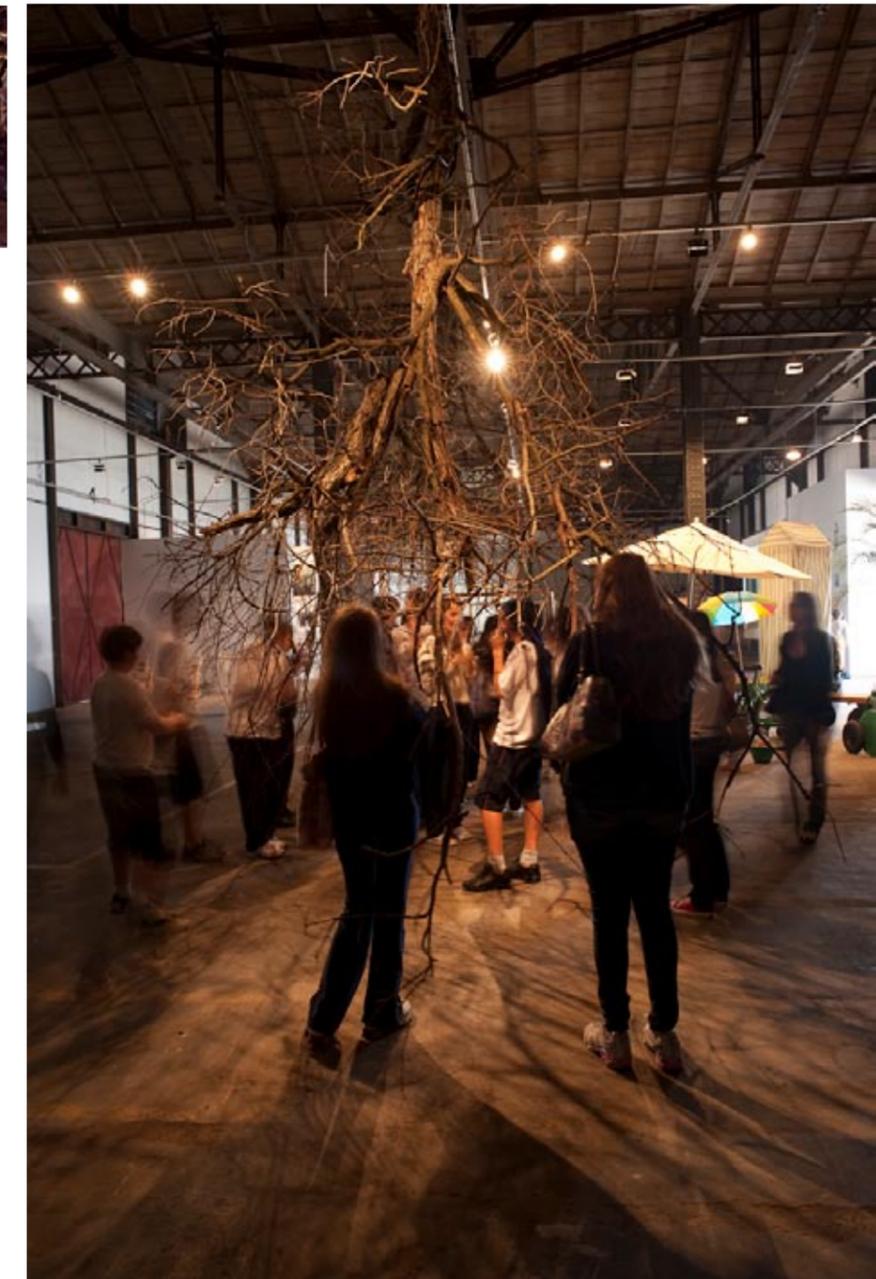
28.-

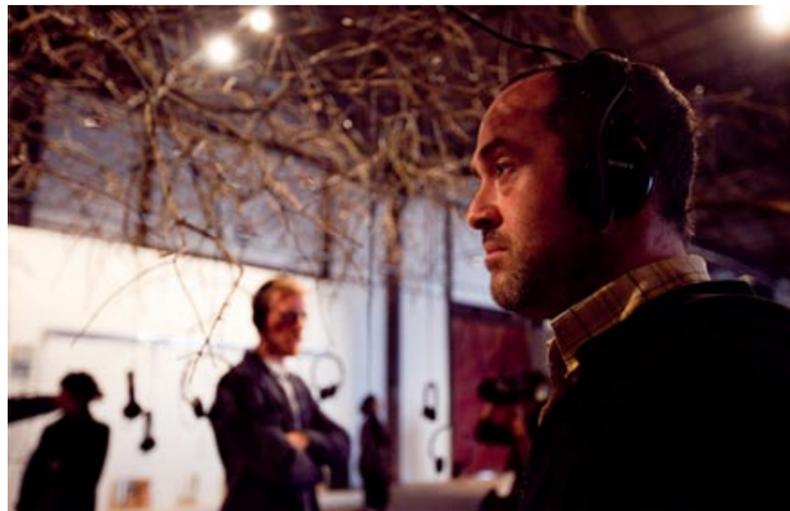
Intento crear una obra densa con gran sentido de urgencia, y quiero recordar que para mí el arte es una herramienta. El arte es una herramienta que me permite abordar la era en que vivo. El arte es una herramienta para conocer el mundo; el arte es una herramienta para confrontar la realidad. Yo creo en el arte. Thomas Hirschhorn, Stand-alone, Fundación Olga y Rufino Tamayo, México D.F., 2007.



Al revés de la orientación natural, 2009

El trabajo para la 7ª Bienal del Mercosur nace de la escultura construida en Barcelona en 2008, en la que miles de pequeñas ramas de árbol (recolectadas de las podas que el ayuntamiento de Cataluña realiza cada año antes de comenzar el invierno) formaban una sola gran rama de 25 metros, que cruzaba la nave central de una iglesia del siglo XV. Desde la rama se desplegaban, entre otros elementos, 15 audífonos que emitían el sonido de un disco de música chilena contemporánea creado especialmente para la escultura. Ese trabajo emulaba una línea de tiempo, que revisaba todas las obras construidas por Hoffmann's House hasta ese momento, pero que no se quedaba en un espíritu meramente revisionista. La obra para la Bienal se centra en la genealogía y la ramificación. Un árbol de más de cinco metros que tiene diversas ramas y troncos amarrados cuelga boca abajo del techo del Almacén A5 de los Cais do Porto. De las ramas de dicho árbol salen cerca de 35 audífonos. De estos se escuchan diferentes pistas del disco compilatorio grabado un mes antes en Porto Alegre, por medio de una convocatoria abierta y una investigación de bandas que nunca grabaron un disco y de expresiones de contracultura, se llegó a nueve pistas de audio.





La intención principal de Hoffmann's House para la Bienal fue construir una forma pseudo orgánica donde finalmente es la música la que habita la obra. La música amateur es entendida como la expresión más transparente de traducción de una realidad específica; esa música, que está hecha sin más pretensiones que la de comunicar; autoeducada, autoproducida, surge como respuesta oscura (o no visible) de una contingencia o de un ánimo específico local, lejos de la habitual postal turística.

Se tomó como referente el desarrollo musical de los años sesenta, setenta y ochenta en Chile, tiempo en el que se han desarrollado con más fuerza movimientos musicales que responden exclusivamente a contingencias políticas y sociales. Pero más allá de ilustrar pensamientos políticos de algún sector, interesa la respuesta directa y sin sofisticación, ni exceso de retórica. El mejor ejemplo es el disco Cesante, del dúo Quelentaro.



### 31.- *El mundo como la vivienda comunitaria.*



### 32.-

Insertar diversas formas de alteración al interior de una comunidad.

Reflexión y acción como formas subversivas en tiempo real.

Cualquier punto conecta con otro.

Se hacen el mapa mientras se navega.

Una experimentación que actúa en lo real.

Un mapa que construye lo real.

Lo políticamente incontrolable.

Lo que está en juego son las relaciones, no los resultados.

Nadie puede actuar a escala planetaria.

Los fragmentos estimulan las relaciones laterales y no las verticales.

Las palabras son figuras y formas.

Ya no se vive conforme a las necesidades.

La productividad como potencia.

Mira la propia biografía como una forma de (r)evolución en el espacio y el tiempo.

Una comunidad es un laberinto de sentido constante.

La autoconstrucción como aprendizaje de uno mismo.

La autointrospección personal y colectiva.

Entender el arte como una herramienta de inclusión y no de exclusión.

Trabajar más del lado de realidad que del simulacro.

La obra como inserción en mundo concreto a través de una forma material.

El proceso de creación pone en relación a individuos en interacción de manera no jerárquica.

La exposición como un conjunto de circunstancias donde se inserta obra como hecho.

Modificaciones y transformaciones que ponen en diferentes niveles las relaciones con la realidad.

Intentar construir nuevos modos de existencia y acción en lo cotidiano.

Generar intercambios inesperados e ilimitados al interior de una comunidad a través de una obra.

Una experiencia mínima es una resonancia de una experiencia colectiva y viceversa.

Hay que redefinir la noción de honestidad.

Cuestionar las herramientas.