



GUÍA PARA MAESTROS
Luis Camnitzer

BAJO EL MISMO SOL
ARTE DE AMÉRICA LATINA HOY

Cómo usar esta guía	5
Visión de conjunto de la exposición	6
Introducción	7
Luis Camnitzer	
¿Cómo convertirías un objeto encontrado en un artefacto arqueológico?	19
Mariana Castillo Deball	
¿Cómo puede generar o revelar nuevos significados la mezcla de dos sistemas o ideas que en apariencia no se relacionan?	25
Paul Ramírez Jonas	
¿Cómo lograr que la gente tome conciencia de las injusticias sociales y entre en acción?	31
Iván Navarro	
¿Cómo funcionaría el mundo si pudiéramos comunicarnos con todas las cosas como lo hacemos con otras personas?	37
Wilfredo Prieto	
¿Qué efectos tendría una estructura del tiempo diferente?	43
Carla Zaccagnini	
¿Cómo contarías una historia coherente sin utilizar la gramática o la narración?	49
Rivane Neuenschwander	
¿Cómo utilizarías la oportunidad de dirigirte a un millón de personas en un minuto o menos?	55
Alfredo Jaar	
Autores	61

CÓMO USAR ESTA GUÍA

Esta guía propone tres enfoques —problemas, proyectos y preguntas— y a cada uno le sigue la reproducción de una obra de arte de esta exposición, una cita del artista, e información y preguntas relacionadas con el contexto en que se hizo la obra. La sección de proyectos presenta ideas que deben considerarse e propone un cuestionamiento general. La sección de problemas, que está relacionada con la anterior, incluye un llamado a la acción. Las tareas incluidas están organizadas de simples a complejas y pueden adaptarse de forma correspondiente, y buscan inspirar la creación de nuevos proyectos propuestos por los maestros, los estudiantes y por cualquiera otra parte involucrada. La sección final, Preguntas, tiene un amplio espectro, es flexible y no está limitada por fronteras disciplinarias. Recomendamos enfáticamente que los maestros prueben con estas ideas u otras similares antes de presentar las obras de arte a los estudiantes; esto ayuda a establecer patrones de pensamiento similares a los de los artistas sin correr el riesgo de limitar los cuestionamientos a los conceptos y las formas presentadas por los artistas en sus obras. También se crea así una relación horizontal entre los artistas y los participantes, permitiendo así que ambos participen activamente en el proceso artístico. Aunque las secciones de problemas, proyectos y preguntas están inspiradas en obras y temas presentes en la exposición, se proponen independientemente de ellas y tratan de generar un pensamiento transdisciplinario original. Una vez que se ha logrado esto, los participantes pueden comparar sus resultados con lo que pensaron e hicieron los artistas. Esta guía proporciona una serie de estímulos dirigida a que cada lector genere problemas, proyectos y preguntas propios. En un sentido pedagógico, las obras que produjeron los artistas no son un fin en sí mismas sino que deben considerarse un catalizador de experiencias creativas y personales de aprendizaje.

Esta guía originalmente fue escrita en conjunto con la presentación de *Bajo el mismo sol* en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Si bien he puesto al corriente muchas de las referencias para asegurar la relevancia del texto para los maestros y estudiantes de México, se han conservado elementos de la perspectiva original, desarrollada para Estados Unidos.

VISIÓN DE CONJUNTO DE LA EXPOSICIÓN

La presentación de *Bajo el mismo sol: Arte de América Latina*, hoy marca una segunda fase de la Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative. Organizada por Pablo León de la Barra, curador del Guggenheim UBS MAP, América Latina, la muestra presenta obras contemporáneas de 40 artistas y dúos colaborativos que representan a 15 países, entre ellos Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, Honduras, México, Panamá, Perú, Puerto Rico (Estados Unidos), Uruguay y Venezuela. *Bajo el mismo sol: Arte de América Latina*, hoy ha viajado al Museo Jumex en la ciudad de México luego de su presentación en Nueva York. Con aproximadamente cincuenta obras que incluyen instalaciones, trabajos de técnica mixta, pinturas, fotografías, esculturas, videos y trabajos sobre papel, *Bajo el mismo sol* toma en consideración algunas de las prácticas más significativas en la actualidad del arte contemporáneo en América Latina. Esta presentación es la segunda de tres exposiciones que forman parte de la Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative.

Las obras de arte que forman parte de esta exposición, junto con otras adquiridas como parte de esta iniciativa, se han convertido en parte de la colección permanente del Museo Guggenheim bajo el auspicio del Guggenheim UBS MAP Purchase Fund. Esta exposición presenta una variedad de respuestas creativas a complejas realidades compartidas que se han visto afectadas por historias coloniales y modernas, gobiernos represivos, crisis económicas y desigualdad social, como también por periodos simultáneos de abundancia económica regional, desarrollo y progreso. *Bajo el mismo sol* muestra respuestas a un pasado y un presente inscritos en estos contextos, y explora la posible construcción de futuros alternativos.

INTRODUCCIÓN

Luis Camnitzer

Bajo el mismo sol: Arte de América Latina, hoy es una exposición de obras de arte de una ubicación geográfica específica. Este criterio simple, que permite la inclusión de obras que tratan de una amplia gama de temas, la convierte en una fuente ideal de preguntas transdisciplinarias, que son pertinentes tanto dentro del salón de clases como fuera de él. La exposición de una selección de arte contemporáneo latinoamericano, inicialmente presentada en Estados Unidos, propone algunos temas con implicaciones culturales y políticas generales. Como señala el curador Pablo León de la Barra, los artistas fueron seleccionados de acuerdo con sus “respuestas creativas con respecto a diversos factores políticos, socioeconómicos y culturales, incluyendo el legado del colonialismo y el fracaso del proyecto modernista”. Sin embargo, hay otros temas que también se relacionan con el hecho de ser latinoamericano y con presentarse tanto en Estados Unidos como en América Latina. León de la Barra acepta que una buena parte de las piezas que forman parte de esta muestra son culturalmente híbridas.

A pesar de vivir en Estados Unidos, muchos de los artistas mantienen relaciones con América Latina y, por lo tanto, operan desde un punto de vista particular. *Bajo el mismo sol* asume una perspectiva similar. En su primera presentación, pensaba en una América Latina vista desde Nueva York, con todas las complejidades que presenta la presencia de poblaciones en estado de diáspora, incluida la negociación de las tensiones entre los centros y las periferias. En América Latina la muestra también enfrenta al público con temas que giran en torno al encuentro de las identidades nacionales con las continentales.

Estados Unidos es un país separado de América Latina por guardias armados o por una barrera; también conocida en Estados Unidos como el cerco o el muro fronterizo. Entretanto no hay muralla que separe a Estados Unidos de Canadá, incluso la frontera existente parece superflua. Sin embargo, a diferencia de Canadá, la tierra de Estados Unidos fue colonizada por España mucho antes que llegaran los Peregrinos. El español es el segundo idioma más predominante en Estados Unidos y su porcentaje de hispanohablantes con raíces latinoamericanas crece rápidamente. Se predice que la población blanca no hispana será una minoría en las próximas tres décadas.

La separación de lenguas en América Latina es consecuencia de negociaciones entre el papa, España y Portugal que se iniciaron con el

Tratado de Tordesillas en 1494. La naturaleza arbitraria de estos procedimientos se refleja en el establecimiento de fronteras nacionales que atraviesan selvas o se delimitan con calles, una práctica que contradice la gradación del flujo de los idiomas y las costumbres, tal como queda manifiesto en el portuñol, la mezcla no sistemática del portugués con el español que ocurre siempre que Brasil comparte una frontera. Sin embargo la gradación no solamente sucede en torno a las fronteras ni se manifiesta exclusivamente en los idiomas. El *espanglish* es una lengua híbrida que se desarrolla en cualquier grupo hispanohablante de Estados Unidos, así como el inglés se filtra en los idiomas alrededor de todo el mundo. Los cambios en la cocina y en el arte son otros síntomas de esta hibridación cultural.

A pesar del “muro fronterizo”, un escenario hipotético en que Estados Unidos se vuelva parte de América Latina no es del todo descabellado. En la actualidad, América Latina es un conglomerado diverso,, unido en buena medida por un idioma y una historia colonial. Desde 1965, cuando se abolió en Estados Unidos el sistema de cuotas de inmigración, su perfil étnico cambió y su composición se diversificó. Lo anterior desencadenó una serie de problemas de identidad y de lealtades culturales con respecto a etnias y grupos nacionales.

Es difícil determinar qué parte del sentido de identidad se impone a través de estereotipos y qué parte constituye una forma de afirmación. En 1979 la Oficina del Censo de los Estados Unidos creó el término “hispano” para simplificar su tarea. El término no se usa en América Latina y su utilidad todavía se debate entre aquellos que se clasifican de esta manera, como sucede con la adopción en 1997 de la palabra *latino* en su lugar. En la mayoría de los países la nacionalidad define la identidad. En México, el uso del término “mexicano” y la suposición de que el español es el idioma correspondiente, constituye un esfuerzo por unificar demográficamente las culturas indígenas con las importadas.

El uso de etiquetas para clasificar a la gente no es nuevo y se aplica para separarla en grupos. En Estados Unidos, como respuesta al ataque a Pearl Harbor, el presidente Roosevelt firmó en 1942 un edicto que permitía el confinamiento de los habitantes de origen japonés en campos de concentración. Aquí la categoría se originó en una relación problemática entre naciones y abarcó indiscriminadamente a todo un grupo étnico, forzando una reafirmación de una que identidad se separaba a sí misma del sentido de nacionalidad.

Aproximadamente tres cuartas partes de los 110 000 japoneses-estadunidenses eran ciudadanos de Estados Unidos. El cuarto restante

estaba compuesto por residentes nacidos en Japón, mismos que no tenían derecho a la ciudadanía. A esto se agregaron 1 800 residentes en Perú, movilizados a Estados Unidos bajo un tratado especial entre ambos países. Resulta irónico que, al poco tiempo, dentro de esa misma población, se organizó un batallón segregado de soldados japoneses-estadounidenses que fue enviado a combatir en los campos de batalla europeos y, como prueba de su patriotismo, volvió a casa como el grupo con la mayor cantidad de condecoraciones del ejército, reafirmando así su identidad nacional.

En 1924 Estados Unidos instituyó el sistema de cuotas de inmigración en respuesta a su temor al desequilibrio étnico. Las cuotas se crearon principalmente para limitar la migración de judíos provenientes de Europa septentrional y del Este. En 1954 la Operation Wetback [Operación espaldas mojadas] deportó a más de un millón de mexicanos que se consideraban inmigrantes ilegales. Ninguno de estos esfuerzos ayudó mucho en la creación de una homogeneidad nacional. México tenía una política migratoria mucho más abierta, en especial en lo que se refiere a otorgar asilo político durante el gobierno de Lázaro Cárdenas y más tarde. Sin embargo, en épocas precoloniales era difícil reconocer la diversidad cultural, y cuando el batallón internacional de San Patricio desertó del ejército de Estados Unidos durante la invasión de México en 1846-1848 para luchar del lado mexicano, no se los aceptó de inmediato. Hacia 1930, el número de migrantes chinos que había venido para trabajar en las líneas ferroviarias se elevaba a 18 000. Hacia 1940 la deportación los redujo a 680. El impulso internacional del multiculturalismo a finales del siglo XX representó un esfuerzo de negociar un término medio entre la nacionalidad y la diversidad, pero su éxito aún está por confirmarse.

Actualmente hay un millón y medio de dominicanos en Estados Unidos, cerca de 10% de la población total de la República Dominicana y más de los que viven en su capital, Santo Domingo. La mayoría de ellos va y viene entre ambos países. Es probable que los dominicanos sean más auténticamente ciudadanos duales que los de otros países, y los candidatos presidenciales de la República Dominicana conducen campañas electorales en Estados Unidos para atraer votos. Entre 1970 y 1980 aproximadamente un quinto de la población del Uruguay emigró por motivos económicos y políticos. Uruguay tiene diecinueve departamentos o provincias y hay un movimiento para crear un vigésimo departamento con el fin de acomodar a los uruguayos que viven en la diáspora y que seguirán haciéndolo. Entretanto, gran parte de

la población chicana que habita en territorios de Estados Unidos que originalmente pertenecían a México, se refiere con mayor frecuencia al mítico Aztlán que al Estado nación mexicano, y la cultura de la frontera no encaja cómodamente dentro de ninguna contraparte nacional. En 2013 México sólo tenía 54 440 inmigrantes con residencia permanente. México se ha convertido en un lugar de paso para la migración desde otros países de América Latina hacia Estados Unidos y, por lo tanto, está sujeto a nuevas formas de ambigüedad, ansiedad e hibridación. Wikipedia, una institución global y no geográfica, muestra distinta información (generalmente complementaria) sobre los mismos temas de acuerdo al idioma en que se visita la página. Por lo tanto, el conocimiento que Wikipedia disemina está sujeto a la localización idiomática, en la que la geografía se convierte en un factor relativo.

Se podría viajar alrededor del mundo y encontrar ejemplos de las maneras en que la puntualización de identidades a través del uso de fronteras resulta problemática y, en ocasiones, incluso carece de sentido. Las Naciones Originarias de Canadá comparten distintos territorios nacionales y tienen vínculos más fuertes que aquellos unificados por Estados nación. Dentro de los Estados nación, y más específicamente en el arte, los países tienden a apropiarse de los logros ajenos. Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Victor Vasarely, y muchos otros artistas se identifican como parte de la historia del arte francés, a la que sin duda contribuyeron, aunque nunca cortaron del todo los vínculos con sus países natales. Max Aub, Mathias Goeritz y Remedios Varo tienen una situación similar con respecto a México.

*¿Qué define a la cultura de un país, su homogeneidad o su diversidad? ¿La cultura permanece encerrada dentro de fronteras geográficas o se desborda? Y si fuera así, ¿cómo lo hace? ¿Cuál es el papel de la diáspora en todo esto? Algunos artistas en *Bajo el mismo sol* ya no viven en sus países de origen, sin embargo siguen sintiendo una fuerte conexión con ellos. El tema de la identidad es fluido y polémico, y una exposición como ésta no proporcionará respuestas, sino que planteará nuevas preguntas, preguntas importantes.*

Por consiguiente, la etiqueta geográfica proporciona a *Bajo el mismo sol* una perspectiva que no puede limitarse a una apreciación pasiva de las obras que la componen. En el visitante recae la responsabilidad de examinar su propia ubicación cultural y cómo se relaciona esta ubicación con lo que ve. Por definición, ésta exposición divide al público entre aquellos que comparten antecedentes con los artistas y aquellos que no, aunque la división será más que nada anecdótica y

biográfica.

En una sociedad multiétnica, los temas de relacionados con la migración que enfrenta un grupo se convierten en ejemplos y metáforas para otros. Debido a que la exposición se concentra en América Latina, muchos temas se refieren directamente a esta geografía específica, aun así pueden ser relevantes para otros y provocar discusiones sin respuestas definitivas. La muestra contiene información sobre América Latina, pero también debería hacernos pensar en la relación general entre presencia y exilio, estar en el centro de una comunidad o en su periferia, construir una nueva comunidad o afirmar una existencia, crear nuevas tradiciones o conservar las existentes. Aquellos artistas que trabajan en sus países de origen enfrentan decisiones importantes en cuanto a mirar más allá de ellos mismos para trabajar dentro de tradiciones internacionales o retomar rasgos locales como fuente de inspiración.

Por consiguiente, algunas obras de esta exposición exploran temas personales mientras que otras se ocupan de una identidad colectiva; algunas encajan dentro de las corrientes internacionales mientras que otras son más regionales. Otras más tratan temas generales que no encajan en una categoría particular. La pregunta de si esta agrupación de aproximaciones constituye —o no— un retrato certero del arte de América Latina puede bien ser una parte importante de ese retrato. Es un retrato después de los hechos, uno que emerge y que no sigue un plano o un programa predeterminados.

Aunque importantes para el quehacer artístico, los temas de la exposición también señalan la función cultural más amplia del arte. Con el simple hecho de expresarse, los artistas revelan, señalan, critican y reafirman temas que son importantes para aquellos que no son artistas. Los artistas no trabajan en un vacío sino que reflejan las condiciones culturales y les dan forma. Esto determina la necesidad y la existencia de sus obras; al hacerlas, los artistas tratan de responder a preguntas o de solucionar problemas de la mejor manera posible. Para asegurar que el juicio sobre una obra trascienda el gusto personal, el observador debería entender las razones del artista para hacer lo que hace. El propósito principal de esto no es desarrollar la apreciación del arte, sino estimular la habilidad para analizar críticamente durante la construcción del conocimiento. Ante trabajos de esta naturaleza, hay dos pasos importantes a tomar. El primero es aprender a ver una obra de arte como posible solución a un problema. El segundo es de observarse a sí mismo (también de modo crítico) mientras se trata de

entender lo que se observa.

Los visitantes del museo tienen la habilidad, incluso la responsabilidad, de decidir con respecto al éxito de la exposición y de las obras expuestas. El museo como institución trata de persuadir al público de que sus muestras son exitosas, pero el observador debe conservar una estancia crítica. De hecho, una exposición debería incluir la posibilidad de que el visitante no esté de acuerdo o, incluso, de que no le interesen los puntos de vista que los contenidos de las obras proponen o promueven, o que no acepte la presentación como algo válido. La responsabilidad bien ubicada de la institución no es tanto convencer a los visitantes de que están equivocados, sino apoyar las discrepancias razonadas y responsables.

Muchas veces se suele seleccionar el arte para que exponga una identidad, para que muestre al observador “otras” culturas y fungir como guía en su comprensión. En cierto modo esto es una función más antropológica que artística, aunque la misión de los museos de arte contemporáneo no se vea así. Cuando un museo de arte contemporáneo adquiere arte, la misión de resaltar la calidad se hace aun más importante. Esto obliga a pensar qué constituye el “buen” arte; sin embargo, identificar el o los factores que lo determinan no es sólo una “cuestión del arte”, también es un asunto sociocultural que trasciende o relativiza las consideraciones artísticas. Por consiguiente, esto propone un tipo de diálogo diferente. Las expectativas, los juicios de valor y las necesidades del público pueden ser completamente distintas de las del museo. Es importante encontrar un terreno en el que estas discrepancias se puedan comparar y discutir.

LAS BUENAS OBRAS DE ARTE SON AQUELLAS QUE SON NECESARIAS

Esta guía para maestros subraya la utilidad de ir más allá del arte. Por lo tanto, los invitamos a que no se utilicen las obras incluidas en esta exposición como una ruta de acceso a los temas y asociaciones que se esconden en las obras y las imágenes. En su lugar, les pedimos que *den la vuelta* a las obras, que toquen los contextos culturales dentro de los cuales se hicieron las obras y que utilicen la muestra como una excusa para discutir una amplia gama de temas relevantes. Sin disminuir la importancia de las obras, los invitamos a usarlas como puntos de partida y estímulos para explorar los temas

que crean un terreno común entre los estudiantes y los artistas.

Esta guía ayudará a identificar las posibles condiciones en que se hicieron las obras incluidas en la muestra, y tanto ustedes como los estudiantes tienen la libertad de proponer e imaginar adiciones, sustracciones u otros cambios a estas condiciones. La guía presenta exploraciones abiertas que se relacionan con preguntas potenciales que pueden representar un origen o una justificación de las obras. El orden de los temas en la guía es deliberado: la discusión de las obras expuestas se deja hasta el final. Les rogamos que la discusión de los aspectos formales de las obras se reserve para después de haber completado estas investigaciones, para evitar así que influyan en los estudiantes.

EL PENSAMIENTO CRÍTICO COMIENZA DESDE EL PRINCIPIO

Los temas que se detallan aquí sirven como un contenido de fondo que permitirá al estudiante “ubicar” la obra de arte. Los proyectos que se sugieren no requieren habilidades particulares y los resultados no necesariamente se relacionan al arte en cuanto tal; están diseñados para abrir el pensamiento y no para enseñar a los estudiantes sobre “sofisticación” artística. Tampoco buscan ser recetas, tan sólo son ejemplos posibles. Con suerte generarán nuevos proyectos individualmente o con ayuda de los estudiantes. Al responder los ejercicios, el estudiante decidirá con total libertad qué disciplina y qué medios de presentación son los más apropiados. Lo que importa aquí es que cada estudiante entienda y tenga experiencias de condiciones similares a las que tuvo el artista, libres de cualquier intimidación. La decisión de ser artista muchas veces es el producto de la educación personal del individuo y no el resultado de una necesidad de solucionar uno o varios problemas que se perciben. Por lo tanto el problema planteado por el artista puede ser resuelto de varias maneras. Desde un principio los estudiantes tendrán que sacar conclusiones a partir de un enfoque propio. Luego sus resultados podrán ser comparados con las obras de los artistas para una evaluación de los logros de ambos grupos.

El pensamiento crítico y la resolución creativa de problemas se deben utilizar antes y durante la visita al museo. Tanto los educadores del Museo Jumex como esta guía pueden ayudarle y a los estudiantes

en este proceso, pero usted podrá decidir si utiliza o ignora aspectos del material para discutir temas más generales. La mayoría de los siguientes temas se pueden discutir más de una vez: en el aula antes de la visita, durante el recorrido de la muestra en el museo y después de ver la exposición. Como parte de esta experiencia, el estudiante debería examinar su propia identidad cultural y comparar cualquier conclusión con lo que sugieren las obras de la muestra. Las siguientes preguntas no se relacionan con el arte pero atañen a la identidad y al pasado cultural, y pueden ayudar a desarrollar posiciones propias.

PREGUNTAS Y PROYECTOS

- ¿Por qué ponemos etiquetas y estereotipos a los demás? ¿Que etiquetas, si es que hay alguna, te parecen aceptables?
- Cuando un formulario oficial que te pide especificar tu etnia o raza, ¿qué piensas y qué sientes?
- Si te dieran la elección de clasificarte bajo alguna categoría o etiqueta, ¿cuáles elegirías? ¿Cuál estarías dispuesto a adoptar y cuáles serían tus razonamientos?
- Diseña un formulario oficial que presente preguntas sobre tu origen y que te parezcan relevantes o interesantes.
- ¿Qué significa “América Latina” para ti? ¿Cómo piensas al respecto? ¿Cómo se inserta México dentro de un concepto continental? ¿Es sólo en términos geográficos?, ¿culturales?, ¿históricos? ¿Qué elementos o criterios justifican la agrupación de tantos países bajo una etiqueta común? ¿Cómo se compara América Latina con Asia o África? ¿El término “países latinoamericanos” tiene más sentido para ti que, por ejemplo, “países africanos” o “países europeos”? Si es así, ¿por qué?
- Si pudieras reorganizar la geografía y cambiar de posición a los países, como se vería ese nuevo mapa de América Latina? ¿Qué razones darías para justificar estos cambios?
- ¿Cómo compararías a América Latina con Estados Unidos? ¿Qué piensas que lograría unir a América Latina en una unidad coherente? Haz una comparación de ambas listas de observaciones. ¿Qué crees que sugieran?
- Es posible que actualmente exista una diferencia mayor entre dos partidos políticos que entre Colombia y México en América Latina. ¿Crees que la ideología o la geografía crean la división más significativa? ¿Qué sucedería culturalmente si no existiera el muro que

- separa a México de Estados Unidos? Explica tu respuesta.
- ¿Cómo se puede perfeccionar el mapa del continente americano? Tomando en cuenta el idioma, el tamaño y la situación económica de México, ¿qué opinan de la ubicación geográfica del país en el mapa? Si crees que existe una mejor ubicación para México, ¿cual sería su posición ideal en el mapa y por qué? ¿Qué sucedería si Brasil y México o Canadá y Estados Unidos intercambiaran sus posiciones? Toma un mapa del continente americano e invite a los estudiantes a “mejorarlo”.
- ¿Crees que tu familia, tu grupo cultural o tu país de origen tiene importancia una vez que te has decidido vivir en otro país en el cual vives? ¿Sientes el efecto de cambiar de una ciudad o pueblo chicos a una ciudad grande, o de un entorno rural a uno urbano (o viceversa)? ¿Cómo podría afectar la importancia o falta de importancia de estos factores a la imagen que tienes de ti mismo? ¿Qué decisiones tomas en virtud de tus creencias?
- Imagina que en un futuro lejano escribes una carta a tus nietos. ¿Qué cosas mencionarías sobre el origen de tu familia en términos de su país o de su cultura?
- Si te consideras latinoamericano, ¿para ti qué conexiones existen con otros países del continente que no sean el tuyo? ¿Cómo se manifiestan esas conexiones?
- ¿Cómo afectaría a tu país o a tu lugar de origen estar ubicado en otro continente? ¿Qué cambios se le impondrían al país y a su gente en ese lugar?
- ¿Qué piensas que puede significar ser *latino*? ¿Crees que términos como latinoamericano, latino o hispano funcionan para un mexicano que vive en México? ¿Qué conexiones o distinciones harías entre estos términos? ¿Qué ventajas o desventajas percibes en sus usos? ¿Cómo se relacionan contigo?
- Inventa un nombre para un grupo con el que tengas cosas en común. El grupo puede ser pequeño como un club privado o grande como una causa internacional. Define las características del grupo y encuentra una etiqueta que lo represente de la manera más positiva y certera posible.

EL ARTE COMO ETIQUETA

Una segunda categoría de preguntas que plantea la exposición tiene un relación más directamente con el arte. Algunas de estas preguntas se refieren a problemas que son similares a los que se tratan los artistas. Las obras individuales de los artistas inspiraron las exploraciones y los temas de esta segunda parte de la guía y presentan ejemplos de posibles proyectos que pueden elegirse para desarrollarse o utilizarse para generar proyectos nuevos. Recomendamos que se elaboren refiriéndose lo menos posible a las obras originales y preferiblemente antes de visitar la exposición para que los estudiantes estén libres de influencias mientras buscan sus respuestas.

Otra sección de las preguntas, enlistadas más adelante, se refiere de modo más concreto a las obras que forman parte de la muestra. El trabajo inicial, sin la influencia de las obras de los artistas, permitirá establecer una relación horizontal entre los artistas y los estudiantes, les dará libertad para comparar resultados y conclusiones, y para finalmente formular nuevos problemas que continuarán enriqueciendo nuestra cultura. Junto con los estudiantes, usted podrá recorrer caminos similares a los de los artistas en lugar de permanecer como receptor pasivo de lo que ellos hicieron. Estos procesos ayudarán a desarrollar un diálogo activo y de iguales con el arte y los artistas, y no permanecer en el papel de consumidores subordinados.

PREGUNTAS ADICIONALES PARA DISCUSIÓN

- En el caso de una muestra de arte latinoamericano, ¿cuáles crees deben ser los criterios para juzgar la calidad de las obras? ¿Crees que el curador tiene que seguir los estándares del país en donde se expone o se deben respetar los que se utilizaron en el lugar de su creación y relacionarlo al impacto que tuvieron allí? ¿Existen criterios que trascienden la geografía y la cultura? Explica tu respuesta.
- ¿Piensas que el arte “representa” al artista individual que lo hizo o al país de origen? En tu opinión, ¿es posible que una obra de arte represente a un país o a un continente? Explica por qué sí o por qué no.
- ¿Crees que un artista automáticamente hace arte latinoamericano

por el hecho de que su país de origen es parte de América Latina? ¿Por qué?

- ¿Qué significa el término “arte latinoamericano” para ti?
- ¿Preferirías que te identifiquen como latinoamericano o de acuerdo a otra etiqueta? ¿Por qué?
- La exposición comenzó en los Estados Unidos y luego vino a México. ¿Qué cambios sugieres que se hagan de acuerdo a los distintos lugares donde se pueda exponer? ¿Cuáles son las razones para esos cambios?
- ¿Cómo se relaciona el arte con la expresión de la individualidad, la comunicación y construcción de identidades o con comunicar información a otras poblaciones (puede buscar todas estas cosas, pero algunos artistas ponen más énfasis en algunas intenciones que en otras)? Si hicieras arte, ¿cuál de estas opciones subrayarías? ¿En que orden de importancia las pondrías y por qué?
- Si eres de origen latinoamericano y te pidieran hacer una obra de arte “asiática” (o viceversa), ¿qué harías y cómo? ¿Qué pasaría si te piden hacer una obra de arte “china”? Haz un ejemplo. Intenta hacer una obra de arte que se pueda atribuir a otro continente, país o cultura después de estudiar las características que conforman a esa etiqueta.
- ¿Qué clase de arte piensas que los inmigrantes chinos hicieron cuando se asentaron en México durante la construcción de los ferrocarriles en el gobierno de Porfirio Díaz?
- Antes de visitar el museo, discute qué cosas esperas encontrar en una muestra de arte contemporáneo de América Latina que sea distinto de otras exposiciones de arte.
- ¿Piensas que una obra de arte considerada “buena” (importante, relevante, elocuente) en América Latina tiene que ser considerada “buena” en Estados Unidos y en Europa (y viceversa)? ¿Qué argumentos tienes?
- Elige un objeto cotidiano y transfórmalo para que parezca “latinoamericano”. Trata de identificar qué cualidades en tu transformación corresponden a estereotipos. Documenta el objeto antes y después de la transformación. Discute tu proceso mental y los cambios que hiciste.

¿CÓMO
CONVERTIRÍAS
UN OBJETO
ENCONTRADO
EN UN
ARTEFACTO
ARQUEOLÓGICO?

PROBLEMA

La arqueología es el estudio histórico de la actividad humana y utiliza los restos de una cultura en particular para reconstruir su sociedad. La práctica arqueológica usualmente se aplica al pasado, si bien no hay una definición con respecto a cuándo comienza ese pasado. Este elemento subjetivo hace que la disciplina sea susceptible de puntos de vista que pueden influir en sus procedimientos científicos. Esto permite que se pueda aplicar a objetos que pertenecen a un pasado reciente. Por ejemplo, una lata de refresco aplastada que se encuentra en la calle puede interpretarse como un artefacto analizable desde un punto de vista arqueológico, con lo que revela muchas cosas que describen a nuestra cultura. Podríamos analizar lo que pudo haber contenido, cómo y por qué fue descartada, y qué es lo que la aplastó (una investigación significativamente distinta de la que requiere una lata en perfectas condiciones).

PROYECTOS

- A** Crea una excavación arqueológica en un arenero para niños o en un jardín, enterrando en secreto objetos o fragmentos de objetos. En grupo, túrnense para atribuir de modo creíble la fecha de producción, el uso y las condiciones culturales de cada objeto, deducidas de su diseño y su uso imaginado.
- B** Toma un objeto cotidiano (moneda, tenedor, lápiz, zapato, etc.) y pretende que pertenece a otro período histórico del que tienes algún conocimiento. Con base en ese contexto imaginado, piensa cómo el objeto podría funcionar de manera distinta en esa cultura y época.
- C** Atribuye un evento real o imaginado a una zona particular de un jardín o parque (puedes imaginar, por ejemplo, que Emiliano Zapata acampó allí). Encuentra e identifica objetos en el área y reconsidera sus funciones para “probar” que el evento ocurrió allí. Prepara una explicación creíble que justifique tus afirmaciones y exhibe el material. Puedes investigar cómo se hacen las presentaciones académicas para asegurar que tu proyecto sea tomado en serio. Haz que otros evalúen tu presentación.

- D** Escoge una habitación en tu casa, en la escuela o en otro lugar, y observa todo desde el punto de vista de un arqueólogo. Escribe etiquetas explicativas para cada objeto, dirigidas a un público que no conoce la cultura que produjo los objetos. Prepara una guía ilustrada con toda esta información.

PREGUNTAS

- 1** ¿Qué hace que los objetos antiguos tengan valor? ¿Cuándo crees que ocurre el cambio de “usado” a “antiguo”? ¿Qué determina este cambio?
- 2** ¿Cómo se pueden atribuir cualidades y funciones a objetos cuando se desconoce la cultura que los produjo?
- 3** ¿Cómo evitarías que el presente se proyecte en una interpretación del pasado?
- 4** ¿Dónde termina el análisis y comienza la interpretación?
- 5** Un marco suele designar que su contenido es arte. ¿Cómo piensas que deberían presentarse los artefactos arqueológicos en una exposición?
- 6** Los métodos de presentación cambian con el tiempo. ¿Crees que una exposición arqueológica actual podría percibirse como un artefacto arqueológico en el futuro? ¿Cómo la exhibirías?
- 7** ¿Cómo puede la arqueología ser un acto de dominación cultural?
- 8** ¿Quién consideras que es el dueño legítimo de los descubrimientos arqueológicos?
- 9** ¿Cuáles son tus argumentos a favor o en contra de prohibir las construcciones sobre hallazgos arqueológicos? ¿Qué debería tener prioridad, la conservación de áreas precolombinas o las casas y el desarrollo urbano? ¿Por qué?

MARIANA CASTILLO DEBALL

Creo que esto comenzó cuando hice el primer proyecto sobre objetos arqueológicos en México y me di cuenta de que, por ejemplo, cuando vas a un museo, como a un museo etnográfico, y ves una pieza asiática muy bella en una vitrina, nunca sabes dónde la encontraron, dónde estuvo originalmente o quién fue su primer dueño. Muchas veces la trayectoria del objeto y la manera en que llegó al lugar específico en que se encuentra ahora son realmente interesantes y ricas, pero nunca se integran en la historia misma de su exhibición.¹

La historia siempre se ve desde el punto de vista del poder, así que ¿cómo se puede llegar a las fuentes para encontrar la historia de los objetos sin voz? En el caso de los objetos arqueológicos, se trata de objetos que tomaron los colonizadores y quitaron a personas que habían perdido su voz. Es algo muy difícil de imaginar, ponerse en el lugar de alguien que perdió su poder o su posibilidad de acción.²

Mariana Castillo Deball



Mariana Castillo Deball, *Stelae Storage* (Almacén de estelas), 2013. Anaquel de metal, dos placas de yeso y 28 impresiones a inyección de tinta, montadas en cartón, 150 x 150 x 80 cm en total. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Guggenheim UBS MA P Purchase Fund 2014.13.
Mariana Castillo Deball, *Lost Magic Kingdoms Paolozzi* (Reinos mágicos perdidos Paolozzi), 2013. Anaquel de metal y cuatro placas de yeso, 150 x 150 x 80 cm en total. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Guggenheim UBS MA P Purchase Fund 2014.14.

Durante una residencia en 2012-2013 en la Chisenhale Gallery y en Cove Park, Escocia, Mariana Castillo Deball investigó extensamente dos archivos. El primero fue el depósito del British Museum en Londres, donde estudió los moldes realizados por el explorador, arqueólogo y diplomático británico Alfred Maudslay (1850-1931) en el siglo XIX. El segundo fue el archivo de objetos efímeros en las Scottish National Galleries. En *Stelae Storage*³ y en otras obras, la artista utiliza estrategias de exposición siguiendo el modelo de presentación museística del siglo XIX para abordar temas que pertenecen a su tradición cultural.

Castillo Deball, quien nació en México, vive y trabaja en Berlín y tuvo formación en el grabado, dice que muchos de sus experimentos se “relacionan de alguna manera con el grabado, donde uno tiene un negativo y crea un positivo. Esta relación entre el negativo y el positivo se desarrolló —de distintas maneras— a través de una historia o de un objeto, o a través de las distorsiones que provoca la marca”.⁴

- 1 ¿Qué piensas del comentario de Castillo Deball en cuanto a que “La historia siempre se ve desde el punto de vista del poder”?
- 2 ¿Cómo se relacionan sus palabras con el concepto de “otredad” (la cualidad de no pertenecer a un grupo cultural determinado) y la “mirada colonial” (la perspectiva de superioridad cultural que suele adoptar una nación que posee —o poseía— poder global)?

- 1 Katie Guggenheim, “Interview with Mariana Castillo Deball”, en *Mariana Castillo Deball at Chisenhale. 24 may-14 July 2013*, Chisenhale Gallery, Londres, 2013, pp. 12-13; http://www.chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/images/MCD_Sheet1.pdf.
- 2 *Ibid.*, p. 13.
- 3 Una estela es un piedra erecta o una columna que suele tener una inscripción conmemorativa o un diseño en relieve, suele fungir como una lápida, y se presenta en diversas culturas como Egipto, China o México.
- 4 Katie Guggenheim, “Interview with...”, op. cit., p. 9.

¿CÓMO PUEDE
GENERAR O
REVELAR NUEVOS
SIGNIFICADOS
LA MEZCLA DE
DOS SISTEMAS
O IDEAS QUE EN
APARIENCIA NO
SE RELACIONAN?

PROBLEMA

Hacer conexiones entre ideas dispares es una estrategia importante en el diseño de sistemas. Los sistemas pueden ser muy complejos, pero todos son fundamentalmente una colección de elementos y relaciones. Una biósfera, una ciudad, una compañía, un chip de computadora y el universo mismo son todos sistemas.

PROYECTOS

- A** Identifica experiencias cotidianas (por ejemplo, “Comí una sopa demasiado pesada y caliente”). Expresa las experiencias de otro modo usando metáforas que las ilustren (por ejemplo: “Sentí la sopa como si fuera plomo derretido”). Representa las metáforas visualmente explorando qué elementos pueden agregarse utilizando color, formas, proporciones, información nueva o algo inesperado.
- B** Toma un mapa meteorológico o uno de tu pueblo, ciudad o país y cambia la mayor cantidad de palabras y nombres posible para lograr un mapa *poético*.
- C** Una metáfora puede considerarse una traducción de un idioma factual y objetivo a uno con imágenes que acentúan la descripción. Elige una página de un artículo científico o de un libro de texto y reescríbelo todo utilizando metáforas.
- D** Elige dos inventarios (directorio telefónico, ofertas inmobiliarias, etc.) o sistemas de notación (letras, notas musicales, etc.). Con un propósito (humorístico, político, poético, etc.) mezcla, correlaciona o reordena los listados para crear un nuevo orden.

PREGUNTAS

- 1 ¿Qué es la poesía?
- 2 ¿Qué otras formas puede adoptar la poesía, además del orden de las palabras?
- 3 ¿Cómo reconoces que algo es poético?
- 4 ¿Cómo se puede utilizar la poesía para dar la sensación de objetividad?
- 5 ¿En qué condiciones te parece que esto puede ser efectivo?
- 6 Si la poesía impregnara todos los sistemas de información, ¿qué efectos ocasionaría esto?

PAUL RAMÍREZ JONAS

En 1997 hice una pieza titulada *Longer Day (Día más largo)* en la que manejé mi carro lo más al oeste posible; partí de casa al amanecer y paré cuando se puso el sol. Los muchos viajes épicos de descubrimiento y conquista emprendidos por la civilización occidental me generaban curiosidad. Me preparé leyendo los diarios de Colón, el diario de un tripulante en el viaje de circunnavegación de Magallanes y los diarios de Lewis y Clark. ¿Acaso este movimiento hacia el occidente era una manera de vencer a la muerte? ¿De lograr la inmortalidad? ¿De impedir que el sol se pusiera? Al retornar hacia el este comencé a pensar en el amanecer. ¿Por qué se han creado tan pocas obras de arte sobre el amanecer? A lo largo de los años siguientes concebí *Another Day (Otro día)*. Me limité a rastrear la salida del sol en ciudades ubicadas precisamente cada cuatro meridianos. Me senté con un atlas grueso y detallado y durante meses mis dedos dibujaron meridianos sobre las páginas: en busca de ciudades, pueblos y asentamientos. Hice largas listas de hermosos nombres geográficos. Me di cuenta de que esta nueva obra se estaba preparando a través de viajes en el sillón... leyendo, imaginando.¹

Paul Ramírez Jonas



Paul Ramírez Jonas, *Another Day (Otro día)*, 2003. Tres monitores, microcontrolador hecho a la medida y código de salida PBASIC a señal de video NTSC, edición 1/3. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Guggenheim UBS MA.P Purchase Fund 2014, 49.

Paul Ramírez Jonas, quien hizo *Another Day* en 2003, escribió “Esta pieza se hizo siguiendo el modelo de los anuncios de llegada y partida en aeropuertos y estaciones ferroviarias. Rastrea la salida del sol en 90 ciudades alrededor del mundo. Las ciudades elegidas tienen una distribución regular a lo largo de cada cuarto meridiano. La pantalla cuenta hasta la próxima salida de sol. Cuando el sol sale en la ciudad que encabeza la lista, la cuenta se detiene, la ciudad desaparece y la lista se refresca. La llegada de nuevos días es implacable”.²

Nacido en California y criado en Honduras, Ramírez Jonas ha vivido en Nueva York desde 1989 y actualmente es profesor en el Hunter College, City University of New York. Su obra suele asociarse con espacios públicos y subraya su enfoque sobre la interrelación entre el público — o, como él escribe, “los públicos”—³ y su arte. Ramírez Jonas explica: “Me interesa el espacio, en específico el espacio público, y las dos partes que componen la palabra: lo que es ‘lo público’ y lo que es ‘el espacio’ del ‘espacio público’ [...] ¿Cómo se puede cambiar esta dinámica?”⁴

- 1 Compara tus reacciones iniciales frente a la obra con tu entendimiento actual de ella. ¿Cómo afecta tu interpretación la información que proporciona el artista?
- 2 ¿Qué es inesperado en esta obra?
- 3 Considera las diferentes maneras en que Ramírez Jonas mezcla sistemas para crear nuevos significados.
- 4 ¿Cómo harías tú para mezclar sistemas con la intención de crear nuevos significados?
- 5 ¿Cómo se vería un horario de trenes si un reloj de sol fuera el único instrumento para marcar el tiempo?

- 1 Paul Ramírez Jonas en correspondencia con Luis Camnitzer, 17 de marzo 2014.
- 2 Paul Ramírez Jonas, “*Another Day*, 2003”, en www.paulramirezjonas.com, 2003; http://www.paulramirezjonas.com/selected/new_index.php#13&24_2003&sub131&01_Another%20Day.
- 3 Carol Becker, “Utopian Strategies: Artists Anticipate their Audiences (Discussion at Proteus Gowanus, March 26, 2011)”, *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Art, Politics and Culture*, 3 de junio 2011; www.brooklynrail.org/2011/06/art/utopian-strategies-artists-anticipate-their-audiences.
- 4 *Id.*

¿CÓMO LOGRAR
QUE LA GENTE
TOME
CONCIENCIA DE
LAS INJUSTICIAS
SOCIALES
Y ENTRE EN
ACCIÓN?

PROBLEMA

La pobreza y la falta de hogar que resulta de ella son problemas evidentes en todo el mundo, sin embargo la gente que vive cómodamente con frecuencia actúa como si no existieran. En distintas partes del mundo la falta de vivienda adopta símbolos diferentes. En algunas partes es una frazada hecha con periódicos o un refugio de cartón. En Estados Unidos el carrito del supermercado se ha convertido en un símbolo de estas circunstancias.

Hemos perdido sensibilidad hacia los indigentes. Nos protegemos con la idea de que la responsabilidad de corregir la situación corresponde a otra persona y continuamos con nuestras vidas cotidianas. Por lo tanto, los afectados y los símbolos que los representan se nos vuelven invisibles. Esta invisibilidad perpetúa la injusticia social. Por lo tanto, hacer visible lo invisible se convierte en un deber de quienes desean mejorar la sociedad. ¿Qué pasos darías para reducir la cantidad de personas sin hogar?

PROYECTOS

- A Piensa en tu vida diaria. Identifica un hábito social que das por sentado y que ejecutes sin pensar en él, como darse la mano, aplaudir, hacer fila o usar corbata. Diseña un símbolo que haga que la gente tome conciencia de esta costumbre. Elige el mejor lugar para ubicar el símbolo de forma que transmita tu mensaje de una manera convincente. Si esto resulta impráctico, representa tu símbolo alterando una fotografía por medio de Photoshop, haz un *collage* o una maqueta.
- B Selecciona algunos anuncios en periódicos o revistas y busca los mensajes obvios y los escondidos que tratan de lograr que compres el producto que se anuncia. Por ejemplo, el *orden* de las imágenes puede contener un mensaje escondido; la inclusión de personas atractivas o de un entorno lujoso puede constituir otro mensaje oculto. Haz una lista de estos símbolos y trata de crear nuevos símbolos para subvertir la intención original del anuncio.

- C Analiza el problema de la falta de vivienda y encuentra soluciones. Diseña un vestido o un hábitat que solucione sus necesidades básicas sin obstaculizar la movilidad. Si la tecnología necesaria aún no existe, imagínala (inspirate en la ciencia ficción). Crea un diseño que respete la dignidad individual pero con suficiente fuerza simbólica como para desplazar los símbolos usuales como el carrito del supermercado o las bolsas llenas de objetos.
- D Algunas comunidades se han opuesto a la construcción de refugios para indigentes en su entorno. Propón una forma de integrar un refugio dentro de un área residencial que supere la resistencia de los vecinos. ¿Qué otros cambios serían útiles además de lo arquitectónico?

PREGUNTAS

- 1 ¿Cómo emergen en nuestra sociedad los símbolos (cuando no son específicamente diseñados)?
- 2 ¿Cómo puede afectar el significado de un símbolo su ubicación?
- 3 Un signo de "Alto" hace que pares. ¿Cómo se podría lograr que los símbolos induzcan actividades más complejas?
- 4 ¿Cuándo se convierte un símbolo en un icono y un icono en un símbolo?
- 5 ¿Qué puede aprender el arte político o social de la publicidad? ¿Y viceversa?
- 6 ¿Cuál crees que sea el papel que desempeña la sorpresa cuando se expresa un mensaje? ¿Qué harías para fabricar un símbolo inesperado?
- 7 ¿Cómo se integran la funcionalidad y el valor simbólico en la arquitectura (las escuelas, bancos, pirámides e iglesias, todas tienen apariencias distintas). Toma como ejemplos la Catedral, la Basílica, el Palacio de Bellas Artes, la Pirámide del Sol, la Torre Latinoamericana.

IVÁN NAVARRO

Homeless Lamp, The Juice Sucker [*Lámpara indigente, la chupa corriente*] cuestiona la idea de la autonomía de una obra de arte con su espacio de exposición. Durante la planificación del proyecto, se pensó como una obra que mantuviera una estrecha relación formal con dos tipos de objetos de uso cotidiano: el carro de supermercado y los tubos fluorescentes. La combinación de ambos objetos provoca una tensión perceptual y material que los abre para cuestionar sus funciones originales.

Con el fin de problematizar esta autonomía formal de la escultura, un componente fundamental del proyecto era la necesidad de insertarla en el espacio público. Así la escultura se convierte en un objeto dependiente (un parásito) que sólo se completa al entrar en contacto con una fuente eléctrica que enciende sus luces, en este caso la energía que se puede robar de los postes del alumbrado público en la ciudad.¹

Iván Navarro



Iván Navarro, *Homeless Lamp, the Juice Sucker* (Lámpara indigente, la chupa corriente), 2004-2005. Lámparas fluorescentes, ruedas y video a color con sonido, 4 min., 31 seg., escultura 116.8 x 172.7 x 72.4 cm, edición 3/3. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Guggenheim UBS MIA. P. Purchase Fund y regalo parcial del artista 2014, 42.

Navarro, quien nació en Santiago de Chile, creció bajo la dictadura de Augusto Pinochet (1915-2006) y ahora vive y trabaja en Nueva York. En esta escultura, el artista trabajó con la banda Nutria NN, que creó una interpretación de la balada "Juan sin tierra" de Jorge Saldaña (1931). La letra de la canción describe, entre otras, la revolución campesina mexicana de 1910 y el movimiento agrario liderado por Emiliano Zapata (1879-1919). El video que acompaña a la obra muestra a Navarro y a un amigo artista empujando el carrito de tubos fluorescentes a través del barrio Chelsea en Manhattan. Navarro explica: "La forma de exponer esta obra en un espacio artístico es un modelo documental; es decir, la escultura va siempre acompañada de un video que la muestra en acción. De esta forma se demuestra que la idea de autonomía entra en crisis al hacer interactuar la escultura con las pocas fuentes de energía que están disponibles en la calle".²

- 1 El título *Lámpara indigente, la chupa corriente* hace referencia a la electricidad que Navarro "robó" para encender las lámparas en la calle. ¿Qué otras implicaciones podría tener este título?
- 2 Si fueras un indigente, ¿cómo crees que reaccionarías a esta obra de arte?
- 3 Cuando un artista hace una obra política, ¿representa una causa o solamente su opinión personal? ¿Cómo puede ser efectivo el arte político?
- 4 ¿Cómo respondió Navarro al problema de "cómo hacer que la gente tome conciencia de las injusticias sociales y entre en acción"?
- 5 ¿Qué diferencia hay entre una obra que se expone en la calle y una que se exhibe en un museo?
- 6 ¿Qué se requeriría para que la obra de Navarro se considere "arte público"?
- 7 ¿Cómo cambiaría el significado de esta obra si se hiciera con otros materiales? ¿Qué significados nuevos se derivarían de estos materiales?
- 8 ¿Qué sucede cuando el "lenguaje artístico" se mezcla con los significados cotidianos?

1 Iván Navarro en correspondencia con Luis Camnitzer, 18 de marzo 2014.

2 *Id.*

¿CÓMO
FUNCIONARÍA
EL MUNDO SI
PUDIÉRAMOS
COMUNICARNOS
CON TODAS LAS
COSAS COMO
LO HACEMOS
CON OTRAS
PERSONAS?

PROBLEMA

Los animales y las personas normalmente son móviles. Los minerales y la vegetación tienden a ser estáticos, a estar fijos en un lugar. La creencia en el principio antrópico y la proyección de puntos de vista antropomórficos influyen en la manera en que pensamos nuestro entorno.¹ La visión del mundo centrada en el humano ha ayudado a crear orden pero también ha llevado al animismo.² Los primeros robots se hicieron con apariencia humana y regañamos a nuestras mascotas con la esperanza de que nos entiendan. Instintivamente también atribuimos culpabilidad a objetos inanimados (piensa, por ejemplo, en el jugador de tenis que rompe su raqueta cuando la pelota no supera la red).

PROYECTOS

- A** Elige un árbol de tu vecindario y obsérvalo detalladamente. Mira cómo las ramas crecen del tronco y cómo las raíces entran en la tierra. Observa cómo están dispuestas las cicatrices y los nudos en el tronco y cómo las hojas interactúan con el viento y la luz. Escribe un diario del árbol durante una semana.
- B** Pide a tus estudiantes o compañeros que elijan dos objetos al azar y que escriban los nombres de los objetos en papeles separados. Dobra los papeles, ponlos en un recipiente, mézclalos y reparte dos a cada compañero, asegurando una distribución al azar. Pide que escriban un diálogo entre los dos objetos que recibieron. El diálogo sólo puede incluir declaraciones que se puedan atribuir a los objetos específicos y a sus supuestas personalidades, y que no tendrían sentido expresadas por otros.
- C** Continuando con lo anterior, ¿qué apariencia tendría un descendiente de ambos objetos? Determina todos los rasgos y variantes y mapea los posibles fondos genéticos para ambos objetos. Selecciona aquellos atributos que piensas que deben ser heredados o entremezclados. Investiga el concepto de *morphing* y encuentra un programa de computadora apropiado para diseñar un descendiente.

- D** *Perder raíces* y *transplantar* son palabras usadas en el cultivo de plantas que también se utilizan como metáforas para la reubicación humana. Encuentra palabras para acciones humanas que sirvan como metáforas para las plantas. Identifica las que puedan existir y crea nuevas.

PREGUNTAS

- 1 Hay muchas culturas que proyectan vida sobre objetos o construcciones inanimados (el *golem* judío, las muñecas vudú, los fetichismos aplicados a objetos queridos, etcétera). ¿Qué piensas que significan los valores que se atribuyen a ciertos objetos? Identifica ejemplos. Quizás cuidas un sillón porque tu abuelo se sentaba en él; hay cosas que son sagradas porque alguien en particular las tocó. Durante el siglo XVII hubo una manía por los tulipanes en Holanda que llevó a que algunas personas llegaran a intercambiar cinco hectáreas de tierra por un bulbo. Una obra de arte puede estimarse en millones de pesos. ¿Cómo justificarías o criticarías estos conceptos de valor?
- 2 ¿Con qué objetos te conectas más? ¿Qué cualidades o asociaciones determinan tu afinidad con estos objetos?
- 3 ¿Qué papel crees que desempeñan las mascotas robóticas en nuestra cultura en comparación con los animales de peluche?
- 4 ¿Dónde se encuentra la frontera entre los animales que hay que respetar y cuidar, y los que pueden sacrificarse? ¿Qué papel desempeña la cultura, la geografía y el intelecto en la determinación de esta separación?
- 5 Hay quienes creen que las plantas sufren y expresan dolor, ¿cuáles son las implicaciones éticas de esto?
- 6 ¿Se puede considerar que alguien que no habla español en México es discapacitado? ¿Qué piensas que significa “ser discapacitado”? ¿Qué referencias se utilizan para definirlo?

1 El *principio antrópico* es la teoría científica que sostiene que toda observación del universo tiene que ser compatible con la manera en que el ser humano lo observa. El término *antropomórfico* se refiere a la proyección de sentimientos e intenciones humanas sobre organismos no humanos.

2 El *animismo* es la creencia que lo que integra la naturaleza, como animales, árboles, montañas, etc., tiene espíritu.

WILFREDO PRIETO

Paseo (*Walk*) es un performance, donde recorrí aproximadamente 5 km con una planta ornamental. Esta pieza busca lo absurdo en la realidad e intenta crear reflexiones a partir de lo estético y lo útil, y, al mismo tiempo, la utopía del esfuerzo por llegar a nada.¹

Wilfredo Prieto suele trabajar con objetos cotidianos para crear situaciones que son tan poco fuera de lo común que pueden pasar desapercibidas “Para mí lo más importante es el vínculo y la aproximación entre el arte y la realidad”, dice Prieto. “El artista es más cercano a un descubridor, un arqueólogo que reafirma y subraya las sutilezas simbólicas que existen en la realidad. [...] Llevo a cabo un acto de camuflaje de las obras con la realidad en la que se originan, a la vez que, como obras de arte, generan significado. Creo que descubro una pieza antes que crearla”.²



Wilfredo Prieto, *Walk* (Paseo), 2000 (detalle). Carretilla, suelo, planta e impresora de inyección de tinta; dimensiones totales variables. A. P. 1/1, edición de 1. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Guggenheim UBS MIA. P. Purchase Fund 2014.47.

Prieto se preocupa por la manera en que sus obras se comunican con el observador y provocan interpretaciones: “Para mí lo importante es trabajar con un mínimo de contenido y de recursos, y lograr un máximo de efecto”.³

Wilfredo Prieto nació en la provincia cubana de Sancti Spiritus y se mudó a La Habana para estudiar en el Instituto Superior de Arte (ISA). Ha viajado extensamente y vive entre Barcelona y La Habana. En lo que concierne a su identidad y nacionalidad, Prieto dice: “Creo que es una condición de todas las personas hoy en día, a pesar de las diferencias que pueden marcar nuestra historia, nuestro contexto o nuestra formación: tenemos percepciones y actitudes comunes sobre nuestro presente. Las preocupaciones de un coreano, de un canadiense o de un francés son muy similares también cuando se levantan y se cepillan los dientes. Por tanto, creo que el problema no está en liberarse de las etiquetas, como ‘latinoamericano’ —pues ya estamos libres de todo en nuestro estado natural—, sino en buscarlas nosotros mismos”.⁴

- 1 ¿Cómo afectan los comentarios de Prieto tu interpretación de la obra?
- 2 Considera la obra de Prieto a la luz del problema “¿Cómo funcionaría el mundo si nos comunicáramos con todas las cosas como lo hacemos con otras personas?”
- 3 Si vieras a alguien empujando una carretilla con una planta, ¿cómo sabrías que es una obra de arte? ¿Por qué crees que la obra de Prieto se considera arte? ¿Dónde crees que se ubica la noción de arte: en el camino que enlaza las ideas del artista, en el objeto mismo o en la recepción del espectador?

1 Wilfredo Prieto en correspondencia con Luis Camnitzer, 3 de abril 2014.
2 “Interview between Wilfredo Prieto and Direlia Loza (La Habana, February 2006)”, *Kadist Art Foundation*, 2006; <http://www.kadist.org/en/programs/all/1375>.
3 *Id.*
4 Ricardo Porrero, “Arqueología cotidiana: Entrevista a Wilfredo Prieto”, *Revista Código*, 30 de octubre 2012; www.revistacodigo.com/entrevista-wilfredo-prieto/.

¿QUÉ EFECTOS
TENDRÍA UNA
ESTRUCTURA
DEL TIEMPO
DIFERENTE?

PROBLEMA

A menudo se dice que la historia se repite. Esto puede significar varias cosas: que hay una repetición fortuita de eventos, que hay ciclos de eventos compartidos, que la humanidad no aprende de sus errores pasados, o, más probablemente, ya que ciertos intereses permanecen constantes, que las personas intentan lograr las mismas cosas una y otra vez.

La rutina diaria de cepillarse los dientes y ponerse los calcetines, puede parecer como una repetición biográfica interminable. Visto como una repetición, el tiempo parecen olas que rompen en la costa o una espiral en vez de una línea recta; sin embargo, las biografías y la historia suelen narrarse como una progresión lineal.

PROYECTOS

- A** Crea una gráfica de dos semanas, con los días en el eje horizontal y las horas en el eje vertical. Registra las actividades repetitivas durante estas semanas y dibuja las curvas correspondientes. Haz tu gráfico de tu vida “ideal”, ajustando las coordenadas y las curvas.
- B** Recoge información sobre todas las guerras que tuvieron lugar durante el siglo XX. Toma en cuenta las causas de cada conflicto y sus efectos en los países o grupos que los promocionaron. Desarrolla una forma de visualizar las variables con configuraciones claras que puedan leerse rápidamente (gráficos, diagramas, etc.)
- C** Crea una gráfica de las subidas y bajadas de la bolsa de valores en los últimos dos años. Elige otros eventos que se desarrollaron durante el mismo período (el clima, variaciones demográficas, tendencias de obesidad, etc.), anota los datos y gráficelos. Combina las gráficas para demostrar una correlación.
- D** Reescribe la historia de México en el siglo XX resaltando los períodos y eventos positivos en vez de los negativos (con frecuencia se usan marcadores negativos para referirse a periodos históricos: “el período entre la primera y la segunda guerra mundial”).

PREGUNTAS

- 1 Una coincidencia es la repetición de un evento en ausencia de una causa común. ¿Cómo es posible que el azar produzca coincidencias?
- 2 ¿Crees que el orden es una forma de azar o viceversa?
- 3 ¿Cómo es posible que la gente descubra o invente la misma cosa al mismo tiempo en países distintos sin comunicarse entre sí?
- 4 ¿Cuál te parece que sea la conexión, si la hay, entre la posición de los planetas y la vida humana?
- 5 ¿Cómo harías para probar que dos sistemas paralelos se influyen mutuamente?
- 6 ¿Piensas que un túnel del tiempo es teóricamente posible? En caso que sí, ¿cómo? ¿Qué harías si tuvieras acceso a uno?
- 7 Si una hora tuviera 70 minutos y los días y los años se ajustaran de acuerdo, ¿cómo se afectarían nuestras vidas?

Evidências de uma farsa [Evidencia de una farsa] es un proyecto iniciado en 2011 y que aún está en proceso de desarrollo. Trata de juntar una colección de dípticos que agrupan elementos de distintos marcos temporales, ambos relacionados con una imaginería internacional de Brasil. Cada uno de los dípticos se compone de un elemento que pertenece a las últimas dos décadas y otro perteneciente al período llamado desenvolvimentista (era de desarrollo), que coincide con las décadas de posguerra. Estos objetos, fotografías, películas y otra memorabilia son los síntomas encontrados en el contexto diario y los estándares populares de la representación de una posición geopolítica y una presentación de Brasil.

El proyecto es el resultado de una investigación que llevé a cabo para un texto en 2011, lo que hizo notar una serie de “coincidencias visuales” entre una imagen de Brasil que circulaba en los cincuenta y los sesenta y la que se producía o publicitaba en años recientes. Hasta ahora he reunido dos portadas de revistas y dos dibujos animados, aparte de una imagen que muestra a dos celebridades brasileñas conectadas de alguna manera con las Naciones Unidas. Actualmente entre los campos de investigación se cuentan el Mundial de futbol, Miss Universo y los museos de arte moderno creados en Brasil hacia finales de los años cuarenta frente al proyecto Guggenheim en Río de Janeiro.¹



Carla Zaccagnini. Evidências de uma farsa: “Time” e “The Economist” [Evidencias de una farsa: “Time” y “The Economist”], 2011. Dos revistas, 26.5 x 20 cm y 27 x 20.5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Guggenheim UBS MA P Purchase Fund 2014.55.

De acuerdo con Carla Zaccagnini, una artista, crítica y curadora argentina que vive en Brasil desde que tenía 7 años, “‘Brasil, el país del futuro’ es casi un axioma, una enunciación automática, algo así como ‘París, la ciudad de la luz’ o ‘Nueva York, la gran manzana’, derivado quizás de las distinciones que se daban a los aristócratas: ‘María, la loca’, ‘Iván, el terrible’, ‘Felipe, el hermoso’[...] Brasil continúa siendo el país del futuro, su nombre siempre está seguido de esta frase. Algo entre una promesa y una maldición”.²

La portada de la revista *Time* de 1956 que Zaccagnini eligió para su obra en la exposición muestra a Juscelino Kubitschek (1902-1976), presidente de Brasil de 1956 a 1961, un período de prosperidad económica y estabilidad política. Kubitschek fue asesinado en 1976, 20 años después de la publicación de la revista. Junto a esta portada se encuentra aquella de *The Economist* con la frase “Brasil despega” y una imagen de la montaña de Corcovado en Río de Janeiro, desde la cual la icónica imagen del Cristo Redentor se muestra lanzándose hacia la órbita.

- 1 ¿Piensas que la coincidencia de ambas portadas sirve como una predicción para 2029 (veinte años después de la portada de *The Economist*)? ¿Por qué o por qué no? ¿Cuáles crees que sean las posibilidades de que aparezca otra portada de una revista internacional en 2062 con el mismo tema? Aparte de las noticias, ¿a qué otros intereses sirven las portadas de las revistas?
- 2 ¿Cómo y cuándo llega el éxito económico de un país a su gente? ¿Cómo relacionas el problema “¿Qué efectos tendría una estructura distinta del tiempo?” con la obra de Zaccagnini?
- 3 ¿Quién se beneficia cuando se ajusta el valor de la moneda? ¿Qué conclusiones sacas de esto cuando analizas las devaluaciones y la inflación a lo largo de períodos extendidos de tiempo? ¿Cómo presentarías, del modo más sintético posible esta información y una conclusión?

1 Carla Zaccagnini en correspondencia con Luis Camnitzer, 13 de marzo 2014.
 2 Carla Zaccagnini, “O futuro, novamente”, en *The Future Lasts Forever. A Project by Runo Lagomarsino and Carlos Motta*. Gävle Konstcentrum/laspis, Gävle, 2011, pp. 178-179; <http://carlosmotta.com/the-future-lasts-forever-by-carlos-motta-and-runo-lagomarsino/>.

¿CÓMO
CONTARÍAS
UNA HISTORIA
COHERENTE
SIN UTILIZAR LA
GRAMÁTICA O
LA NARRACIÓN?

PROBLEMA

Las palabras designan cosas. Al evocar imágenes de personas, lugares y cosas en nuestra imaginación, las palabras no solamente nombran objetos sino que contienen ideas. Por lo tanto podemos crear espacios y configuraciones únicas en nuestra mente, que, en nuestra realidad compartida, sólo están compuestos de palabras. Un listado de nombres en el directorio telefónico puede recrear una ciudad. Un inventario de libros podría producir una biblioteca. Esta cualidad no se limita a las palabras sino que es cierta de cualquier serie de unidades que recrea un orden en la imaginación de otro.

PROYECTOS

- A Elige un lugar ficticio de un sueño, una película, un libro o un programa de televisión (no importa cuan irreal) y crea un mapa convincente.
- B Sin emplear la narración, recrea una habitación de tu casa en la imaginación de otra persona utilizando sustantivos y adjetivos para describir formas, colores y texturas, pero sin usar conjunciones (“y”, “pero”, “para”, etc.).
- C Selecciona un par de páginas de un cuento corto en un libro y cambia las conjunciones que unen las palabras pero conserva la apariencia de una narración.
- D En una gráfica matemática hay líneas y vectores. Mandar una carta por correo conecta dos puntos con una línea. Un correo masivo conecta un punto con miles de otros. Ambas gráficas son fáciles de representar en dos dimensiones. Haz una gráfica de las conexiones en *Facebook* que tome en cuenta el mensaje inicial, respuestas a éste y los “me gusta”.

PREGUNTAS

- 1 ¿Cómo se vería un mapa de tus viajes?
- 2 Hacer un viaje es algo distinto que ir a la tienda a comprar algo. ¿A partir de qué distancia comienza la idea de “viaje” y por qué?
- 3 ¿Dónde termina “cerca” y comienza “lejos”?
- 4 Ir de un extremo de la ciudad México al otro toma tanto tiempo como ir de una ciudad a otra. ¿Qué efectos tiene el sistema de transporte sobre nuestra concepción de la escala geográfica?
- 5 ¿Qué se necesita para clasificar una localidad como exótica? ¿Cómo afecta la noción de exotismo nuestra percepción de distancia?
- 6 ¿Por qué crees que se repitan los nombres de lugares (París, Francia / París, Texas; York / Nueva York; Cartagena, España / Cartagena, Colombia; Guadalajara, España / Guadalajara, México)?
- 7 Si se hiciera un mapa del lenguaje, ¿cómo representarías la gramática?

Mapa-Múndi BR (Postal) (2007) es una obra interactiva. Está compuesta de 65 postales con fotografías de sitios de todo Brasil. Las postales son de comercios, hoteles y lugares con nombres de países y ciudades extranjeras, ordenadas alfabéticamente en estantes, sugieren un mapa del mundo sin abandonar el territorio brasileño. Rótulos de bares pintados a mano con el nombre de ciudades exóticas y edificios departamentales con nombres de ciudades chic de la Riviera sugieren el atractivo y el glamour de los destinos extranjeros. Desde las viviendas exclusivas de São Paulo hasta los bares desvencijados en pueblos regionales, el uso de estos nombres sugiere una identificación con el mundo fuera de Brasil. Las postales se produjeron en ediciones ilimitadas, con lo que se permite la participación del público para completar la obra. Diseminada por el público, la obra continúa viajando fuera de la localidad original, evocando viajes imaginarios de una población que vive atrapada por sus circunstancias socioeconómicas.¹

Con *Mapa-Múndi BR (postal)*, Rivane Neuenschwander resalta geografías menos conocidas con nombres de lugares famosos. Al invitar a las personas a enviar las postales de esos lugares poco familiares, se crea una red ficticia que establece nuevas conexiones entre las direcciones del remitente y el destinatario, los lugares conocidos y los poco conocidos que comparten el mismo nombre, y los viajes ficticios.



Rivane Neuenschwander, *Mapa-Múndi/BR (Postal)*, 2007. 65 postales impresas, copias limitadas sobre repisas de madera; postales 10 x 15 cm cada una; instalación 90 x 260 cm en total, edición 5/6. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Guggenheim UBS MA P Purchase Fund 2014.43.

Nacida en Belo Horizonte, Brasil, y de ascendencia suiza, portuguesa y amerindia, Neuenschwander tiene curiosidad por los idiomas y las geografías. La artista ha declarado que tiene un interés recurrente en usar su obra para modificar mínimamente el mundo, permitiendo así que “el arte sea el medio con el que se pueden plantear preguntas y dar solución a interrogantes”.² “Tengo libre albedrío para elegir en la forma más consciente qué es lo que quiero decir —dice la artista—. Si decido hablar de temas ambientales, por ejemplo, entonces voy a hablar de eso y buscaré la mejor manera de darle forma a esos temas. Lo que quiero decir es que es una necesidad interna y de cómo consigo llegar a ella, como en mi profesión, tengo la responsabilidad de decir algo y me esforzaré para ir en esa dirección”.³

En cuanto al papel del artista, Neuenschwander reflexiona: “Pienso que el arte está para transformar tu percepción de las cosas. Hay muchos artistas que de muchas maneras cambiaron mi forma de pensar. Lo que quiero decir es que es importante, filtramos y rearmamos en una forma distinta. Yo no creo cosas, así que lo que hago es encontrar cosas aquí, levantar cosas allá, trato de darles una forma y devolverlas al mundo. Así que se trata de notar las cosas de una manera diferente y ver cómo se pueden transformar y darles significado. Creo que esto es muy importante”.⁴

- 1 ¿Cuáles son tus reacciones frente a *Mapa-Múndi BR (postal)*?
- 2 ¿Cuáles piensas que puedan ser las consecuencias de las redes que se crean con la obra?
- 3 ¿Qué conexiones puedes hacer entre el problema “¿Cómo podrías contar una historia coherente sin usar gramática o narración?” y *Mapa-Múndi BR (postal)*?
- 4 ¿Qué crees que aborda la artista con *Mapa-Múndi BR (postal)*? ¿Cómo harías tú para responder a esas cuestiones?

1 Texto provisto por Isadora Fonseca, gerente de Studio Rivane Neuenschwander, 12 de marzo 2014.

2 Rivane Neuenschwander, *Curta Artes Parte II*, Documenta Video Brasil y SESCT V, 2013; https://www.youtube.com/watch?v=yLvOlr_05-E.

3 *Id.*

4 Rivane Neuenschwander, “At a Certain Distance”, Malmö Konsthall, Suecia, 11 de septiembre-11 de noviembre 2010; <http://arttoolsproject.eu/interviews/malmo-konsthall-sweden/artists/rivane-neuenschwander>.

¿CÓMO
UTILIZARÍAS LA
OPORTUNIDAD
DE DIRIGIRTE A
UN MILLÓN DE
PERSONAS EN UN
MINUTO O
MENOS?

PROBLEMA

Las obras de arte en un museo se exhiben para contemplarlas. Se supone que una pintura retiene la atención del observador por un largo tiempo, aun si se puede ver en un par de segundos para luego descartarla. El videoarte requiere del espectador el tiempo en que se desarrolla. Un encabezado de un periódico se consume en una mirada. Los carteles se diseñan de acuerdo con la velocidad de circulación de quienes los van a ver. Los grafitis en los baños tienen limitaciones de tiempo, tanto para su ejecución como para verlos. Por lo tanto, un mensaje debe tomar en cuenta el tiempo de observación. Un museo de arte filtra a su público por medio del interés de los visitantes, y excluye a quienes no se interesan por el arte. El encabezado del periódico no discrimina, se dirige a todo el mundo.

PROYECTOS

- A Diseña un mensaje “importante” para fijarlo en el marco de la puerta de entrada al salón de clases. Toma en cuenta los intereses de tus compañeros y la velocidad de entrada al salón (evita los embotellamientos).
- B Escribe el encabezado para la portada de un periódico importante sobre un tema que te preocupe. Determina cuál es la mejor manera de llegar a los lectores y de lograr el efecto deseado.
- C Imagina que el mensaje de las 8 PM de un canal de televisión abierta mexicana está a tu disposición para presentar lo que se te ocurra en menos de un minuto. Toma en cuenta que tu mensaje lo verá más de un millón de personas que hablan distintos idiomas y que provienen de todas las clases sociales. ¿Cómo harías para comunicar tu mensaje de modo efectivo al mayor número de personas?
- D Identifica palabras o nombres de otro idioma o cultura que se usan como si fueran originales del español (por ejemplo: *chocolate*, *coyote*, *tiza*, *cocktail*, *pizza*, *OK*). Si el español no es tu primera lengua, analiza tu propio idioma. Diseña una campaña publicitaria para devolver las palabras a su origen.

PREGUNTAS

- 1 ¿Cuál crees que sea el impacto ideológico de que ciertas palabras se transfieran de un idioma a otro?
- 2 Cuando Charles de Gaulle (1890-1970) gobernaba Francia trató de “limpiar” el idioma francés de cualquier vocablo extranjero. ¿Crees que es posible mantener la pureza de un lenguaje? ¿Cuáles serían las ventajas y las desventajas de hacerlo?
- 3 ¿Qué impacto tiene la transferencia de costumbres entre distintas culturas (chicle, el Día de la Madre, Halloween, el Año Nuevo Chino, etc.)?

Cuando me mudé a Nueva York en 1982, me sorprendió descubrir que el uso cotidiano de la palabra América se refería nada más que a Estados Unidos y no al continente. En expresiones como Welcome to America [Bienvenido a América] o God bless America [Dios bendiga a América], o When did you arrive in America? [¿Cuándo llegaste a América?] me di cuenta que la gente sólo se refería a Estados Unidos y, al hacerlo, ignoraba el resto del continente, borrándolo prácticamente del mapa.

Como artista nacido en Chile, siempre me consideré en primer lugar chileno, en segundo latinoamericano y americano en tercero. En español la palabra América se refiere a todo el continente, y fue parte de nuestra educación vernos como parte de América, el continente, en oposición a Europa o África, por ejemplo. La lengua no es inocente y refleja una realidad geopolítica. El uso de la palabra América en Estados Unidos para referirse erróneamente sólo a Estados Unidos y no al continente entero, es una manifestación clara del dominio político, financiero y cultural de Estados Unidos sobre el resto del continente. Las intervenciones de Estados Unidos en Centroamérica y América del Sur fueron la manifestación de esta realidad, un deseo de controlar lo que sucedía en el patio trasero.¹

El artista, arquitecto y cineasta Alfredo Jaar vive y trabaja en Nueva York. Entre sus más de sesenta intervenciones públicas alrededor del mundo se encuentra *A Logo for America* (1987), una animación para el cartel de *Spectacolor* ubicado encima de la estación de reclutamiento para el ejército de los Estados Unidos en Times Square, Nueva York. Fue hecha por invitación del Public Art Fund y mostraba la frase: “Esto



Alfredo Jaar, *A Logo for America* (Un logo para América), 1987. Video a color con sonido, 10 min., 25 seg., edición 2/6. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Guggenheim UBS MAP Purchase Fund 2014.30.

no es América” dentro de una silueta del mapa de los Estados Unidos. Luego: “Ésta no es la bandera de América” sobre la imagen de la bandera estadounidense. Finalmente mostraba los mapas de América del Sur, Central y del Norte encima de la palabra “América”.

Jaar describe la animación: “Fue un gesto subversivo, pero claro, no sirvió de nada [...] Se trataba de usar la creatividad y un espacio público para hablar contra una imagen negativa y falsa de nuestro continente. Fue la primera animación que hice, casi una pequeña película. La reacción más espectacular fue la de NPR (National Public Radio), que vino a Times Square y preguntó a la gente su opinión. Hubo quienes dijeron que era ilegal”.²

El lugar de *A Logo for America* es esencial para la obra. “El contexto es todo —señala Jaar—. ¿Cómo podemos actuar en un mundo sin entenderlo? Imposible. Por esta razón, el ejercicio de reflexión es, ante todo, una reflexión en torno al contexto. Se trata de entenderlo para poder actuar en él”.³ “El lenguaje y las soluciones formales que utilizo también responden a un público específico. Están rigurosamente diseñados para comunicarme con este público y no con otro. Si esta comunicación tiene después algún valor ‘universal’ y le habla a otras audiencias, mejor aún, pero en un principio mis obras son específicas del lugar en el sentido más amplio del término: para un lugar y un público”.⁴

- 1 ¿Cuál es tu reacción ante esta obra?
- 2 ¿Por qué crees que algunos la consideraran ilegal?
- 3 ¿Cómo se compara tu solución al problema: “¿Cómo utilizarías la oportunidad para dirigirte a un millón de personas en un minuto o menos?” con la obra de Jaar?
- 4 ¿Cuál es el origen de la palabra *América*?
- 5 ¿Cómo sucedió que el nombre se asociara con Estados Unidos? ¿Qué países asocias con América del Norte?
- 6 ¿Cuál sería el significado/ramificaciones si Estados Unidos cambiara su nombre a Estados Unidos de Venezuela (u otro país que no utiliza “Estados Unidos” en su nombre original)?
- 7 ¿Por qué se entiende que “Estados Unidos” pertenece al nombre “Estados Unidos de América” y no de “Estados Unidos Mexicanos”?

1 Alfredo Jaar en correspondencia con Luis Camnitzer, 11 de marzo 2014.
 2 Sandra Accatino, *et al.*, “Alfredo Jaar, conversaciones en Chile, 2005”, en *Jaar SCL 2006*, Fundación Telefónica, Santiago de Chile, 2006, p. 72.
 3 “Conversación: Luis Camnitzer vs. Alfredo Jaar”, *Fluor*, núm. 1, 2012, pp. 8-23.
 4 *Id.*

LUIS CAMNITZER es un artista y pedagogo uruguayo que vive en Nueva York desde 1964. Es profesor emérito de arte en la State University of York, College at Old Westbury. Recibió la Beca Guggenheim, en 1961 y 1982; el premio Frank Jewitt Mather de la College Art Association (2011) y la medalla Skowhegan por prácticas conceptuales e interdisciplinarias (2012). En 1988 representó a Uruguay en la Bienal de Venecia. Sus obras forman parte de las colecciones de más de treinta museos. Algunos de sus escritos incluyen: *New Art of Cuba* (University of Texas Press, 1994/2004); *Arte y Enseñanza. La ética del poder* (Madrid, Casa de América, 2000), *Didactics of Liberation. Conceptualist Art in Latin America* (University of Texas Press, 2007) y *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (University of Texas Press, 2010).

MARÍA DEL CARMEN GONZÁLEZ tiene más de veinticinco años de experiencia en educación de arte y museos. Fue curadora de educación de la Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros de 2005 a 2013; asesora en países como Argentina, Costa Rica, República Dominicana, El Salvador, Estados Unidos, México y Venezuela. De 1992 a 2004 tuvo varios cargos en el Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre ellos, coordinadora de programas de educación internacional, educación superior y proyectos especiales en Estados Unidos. De 1994 a 1998 fue Profesora Adjunta en el Departamento de Educación Artística de la School of Visual Arts, Nueva York. González es coautora de ensayos para catálogos y materiales educativos, tales como *ModernStarts. people Places, Things* (1999), *Looking at Matisse and Picasso* (2003) y *Piensa en arte/Think Art* (2006-2012.).

SOFÍA QUIRÓS es una educadora del arte que se especializa en el diseño y desarrollo de contenido y programación pedagógica enfocada a promover habilidades de pensamiento transformativo. Obtuvo una maestría en Educación del Arte en la New York University y egresó de la Universidad de Costa Rica con una Licenciatura en Artes Plásticas. Trabajó como curadora asistente de educación de la Fundación Cisneros / Colección Patricia Phelps de Cisneros, donde ayudó a desarrollar y administrar la implementación de iniciativas educativas en Argentina, Costa Rica, República Dominicana, Estados Unidos y Venezuela. Además es

autora de manuales curriculares y materiales pedagógicos, entre los que se cuentan *Acciones disolventes: videoarte latinoamericano* (Centro Cultural Chacao, Caracas, Venezuela, 2009), *Desenhar no Espaço* (coautora, Fundação Ibere Camargo, Porto Alegre, Brasil, 2010) y *Piensa en arte/Think Art* (coautora, 2008-2013).

Publicado en el marco de la exposición
Bajo el mismo sol: Arte de América Latina hoy
Organizada por Pablo León de la Barra

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
13 de junio 13-1º de octubre de 2014

Itinerario de la muestra:
Museo Jumex, ciudad de México

Guía para maestros
© 2014 The Solomon R. Guggenheim
Foundation, New York
Todos los derechos reservados

Guggenheim Museum Publications
1071 Fifth Avenue
Nueva York, Nueva York 10128

Todos los textos de Luis Camnitzer con María
del Carmen González y Sofía Quirós
© Luis Camnitzer, María del Carmen González
y Sofía Quirós

Diseño: Zak Group
Producción: Amara Antilla
Edición: Ana Carolina Abad, Michael Wilson
Traducción: Luis Camnitzer, María del Carmen
González, Sofía Quirós
Coordinadoras del proyecto: Amara Antilla,
Sharon Vatsky
Impreso en el Reino Unido por PUSH, Londres

Créditos fotográficos y derechos de
reproducción
Todas las obras de arte © artista, a menos que
se establezca lo contrario

Láminas
p. 20: Andy Keate, cortesía de Mariana
Castillo Deball y Chisenhale Gallery, Londres;
p. 26, 32, 44: Kristopher Mckay, 2014 ©
Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva
York; p. 38: cortesía de Wilfredo Prieto y
NoguerasBlanchard, Barcelona/Madrid; p. 50:
cortesía de Rivane Neuenschwander y Tanya
Bonakdar Gallery, Nueva York; p. 56: cortesía
de Alfredo Jaar y Galerie Lelong, Nueva York.

GUGGENHEIM UBS MAP

GLOBAL ART INITIATIVE

¿QUÉ CONSECUENCIAS
HABRÍA SI LA
POESÍA PENETRARA
TODOS LOS SISTEMAS
DE INFORMACIÓN?

¿CÓMO HARÍAS QUE LAS
PERSONAS SE VUELVAN
CONSCIENTES DE LAS
INJUSTICIAS SOCIALES Y
ENTREN EN ACCIÓN?

¿CÓMO CONTARÍAS UNA
HISTORIA COHERENTE SIN
USAR LA GRAMÁTICA NI
LA NARRACIÓN?

¿CÓMO CONVERTIRÍAS
UN OBJETO ENCONTRADO
EN UN ARTEFACTO
ARQUEOLÓGICO?

¿CÓMO FUNCIONARÍA
EL MUNDO SI NOS
COMUNICÁRAMOS CON
TODO DE LA MISMA
FORMA QUE LO HACEMOS
CON OTRAS PERSONAS?

¿CÓMO UTILIZARÍAS LA
OPORTUNIDAD DE DIRIGIRTE
A UN MILLÓN DE PERSONAS
EN UN MINUTO O MENOS?

¿CÓMO PUEDE LA
MEZCLA DE DOS
SISTEMAS EN APARIENCIA
INDEPENDIENTES GENERAR
NUEVOS SIGNIFICADOS Y
PERCEPCIONES?

¿QUÉ EFECTOS TENDRÍA
UNA ESTRUCTURA DEL
TIEMPO DISTINTA?

