

FRANCISCA BENITEZ

SELECTED PRESS



# QUADERNS

D'ARQUITECTURA I URBANISME

PUBLICACIÓ DEL COL·LEGI  
D'ARQUITECTES DE CATALUNYA

Close Closer, the Perec-esque Triennale



*"What we need to question is bricks, concrete, glass, our table manners, our utensils, our tools, the way we spend our time, our rhythms. To question that which seems to have ceased forever to astonish us. We live, true, we breathe, true; we walk, we go downstairs, we sit at a table in order to eat, we lie down on a bed on order to sleep. How? Where? When? Why?"*

*Describe your street. Describe another. Compare."*  
— Georges Perec, *L'infra Ordinaire*

When you face the blank page to write about an architectural event that has been [and it's been] widely discussed, the first thing to write is "what for?" Following Brendan Cormier's question "What's the use of an architecture triennial review?" maybe there's no other motivation than to share the way you perceive an event which is wide enough that no one's can give a complete vision of it, thus we can be one more piece of the puzzle that complete the whole program.

We're not going to describe here the Lisbon Architecture Triennale program, which is easy to find on their web-site [Close, Closer]. Beyond that, maybe we can share our feelings and thoughts apropos the Triennale, after spending a few days at the opening... And the best way to describe them is as *Perec-esque* feelings. George Perec on his book *L'infra Ordinaire* poses a call for action to rethink the way we relate with our immediate surroundings, how we behave, walk, and live our cities and also how we share, communicate and relate with others. On that sense, one of the most positive approaches that can be found at the Triennale is the dispersion of venues and events: they force you to walk in the city, to perceive what is happening in the architectural context in Lisbon, and after that, to question what can we do from our practice.



Discurso Visível: Pelin Tan from Francisca Benitez on Vimeo.

Jose Esparza's New Publics can be understood as a catalyst for action and thought. Located in a central square of the city, Praça da Figueira and using as platform the Civic Stage designed by Frida Escobedo [which fortunately is static and doesn't move as planned], it was maybe the most active space we saw at the opening week, and by active I don't mean only physical activity; I'm referring also about transdisciplinarity and ideas exchange. At this stage it was possible to see a sociologist such as Pelin Tan interacting with local skaters accompanied by Francisca Benítez, providing Portuguese Sign Language (LGP) interpretation for the act; a round table from Princeton University leaving their academic podiums in search for the shadow of a horse to have an interesting conversation about Radical Pedagogies or one of the participants, Daniel Fernández Pascual, talking about the failures to develop his proposed project, *The Housing Act*.

At this point one is reminded about Manfredo Tafuri's statement "there is no such thing as criticism, only history." An event that is held every three years can't be criticized or judged only in three days. Until now, it hasn't been possible to evaluate if *The Institute Effect* will succeed in showing other institutional ways to face the needs of architecture and education nowadays or if the associated research project *Radical Pedagogies* will have any future influence to change how education and accreditations are managed at the moment and try to engage the participation of students once again, as it happened in the past.



Radical Pedagogies, Princeton University.

Young curators, architects and practitioners are trying to explore the limits of architecture and with failures of course [Who can name here the perfect architecture event? Or the perfect curator?], one of the most valuable things of the Triennale is that it's giving a place to ask questions. The *Crisis Buster* grant gave the opportunity to ten young practices to develop their projects in different locations, such as *A Cozinha da Casa do Vapor* in the South of Lisbon or the project *Geniuos Loci*, which has invited local restaurants to participate on the program with the aim to improve local business and citizen's participation. The *Associated Projects* are also a proper tool not only for young people to participate, but most important, to have a mental map of the concerns in architecture students and practitioners nowadays.

More than sixty years ago, Hans Hollein stated that *Alles ist Architektur* [everything is architecture] and possibly one of the main problems to understand the Triennale's approach can be found on this statement. *Is science fiction architecture? Is trendy organic food architecture? Is occupying the public space architecture? Is a performance architecture?* In the current, convulse, and ever changing times for the architectural practice, it's understandable that our main concerns are all about the possible responses to what architecture is and what architecture can be. After long conversations and thinking about this issue, maybe our bigger misunderstanding is try to evaluate the results of an event as *Close Closer*, which is not only about a curatorial statement and it's not only about the work of a group of young curators that are trying to give to the public a platform to discuss this questions. Maybe the misunderstanding is based on the visitors' expectations when thinking that one single architecture event can give the answers to this complex set of questions.

So, let's follow Perec and keep on wondering How? Where? When? Why?

—Ethel Baraona Pohl, editorial team *Quaderns*.



# THE INCESSANT MEDIUM

## THE NEW PUBLICS PROGRAM AT THE 2013 LISBON ARCHITECTURE TRIENNALE



10/10 *New Publics; The Mayoral Act* (Image: Miguel de Guzmán / [imagensubliminal.com](http://imagensubliminal.com))

Architecture theorist Nick Axel visited the market square performance program at the Lisbon Triennale and found architecture's discourse with politics and the public alive and kicking in the agora.

Community and discourse aggregators like the 2013 Lisbon Architecture Triennale tend to affirm themselves with an odd yet intense mixture of critical self-reflection and subliminal fury of content. In one of its program strands, called *New Publics*, the often problematic nature of these events' very foreignness and ephemerality is innovatively treated in such a way that it is transformed into a strength. Curated by José Esparza, the *New Publics* project is both highly visible and intriguingly obscure; prudent while expressive and potent.

Located in and around one of the central squares in downtown Lisbon Praça da Figueira, the program of *New Publics* focuses itself on revealing the inherent politics and contingencies of daily life through the institution of a series of frames. The majority of these events during the opening week of the Triennale took place on the tilted platform of the *Civic Stage* designed by Frida Escobedo, where quotidian rituals became uncanny when presented in a series of performances.



*New Publics; Superpowers of Ten* (Image: Miguel de Guzmán / [imagensubliminal.com](http://imagensubliminal.com))

The program began with *The Mayoral Act* in which the use of a public square as space for political debate was re-consecrated by bringing together all the candidates in the current Lisbon mayoral race to present their policies on architecture and urbanism. Similarly, in Daniel Fernández Pasqual's *Housing Act*, local collectives and residents were invited to debate the lack of effective housing rights in Lisbon today, and their possible future implementation. With a sizable attendance of Portuguese citizens at these events, it will be interesting to see if, how, and who beyond local politics will continue to utilize this stage with its performative signification of 'publicness'.

Against events and openings taking place throughout the city as a part of the larger Triennale, the program on the *New Publics* stage provided a sense of rhythm and temporality in an otherwise hectic few days. Francisca Benítez, for example, instituted a series of daily sign-language workshops, performing a meta-critique of the implicitly prejudicial use of verbiage as the common form of political communication. In the program *Speech Acts*, architects, artists, sociologists, curators and politicians were invited on-stage to reflect on topics pertaining to the public realm such as leadership, innovation, religion and assembly. Originating as essays in an upcoming ebook, these performances highlighted the relation between discourse and rhetoric by compulsorily pairing the speakers with professional actors, resulting in disciplinary comfort zones often being awkwardly tested live on stage.

The event's spectacular climax was the premiere of *Superpowers of Ten*, a full-length theatre play by Andrés Jaque / Office for Political Innovation. Transcoding Charles and Ray Eames' canonical 1968 film *Powers of Ten* into a contemporary epistemological ecology, Jaque deconstructs its apparent smooth neutrality, presenting the constructed image as a locus for political agency and consequence. Composed of over 50 set pieces, this visually analog performance imbues the medium of theatre with representational transparency and an affirmation of political responsibility.

Installation-wise, however, after the first week there is not much to see. Aside from the stage itself and a storefront office nearby designed by Artéria, in the downtime between the intermittent program of debates and classes, it exists only in the memories, stories and recordings it engenders. In this though *New Publics* is similar to much of the programming across this Triennale. Like John Cage's interpretation of a concert in 4'33" or Marcel Duchamp's approach to the museum in *Fountain*, *New Publics* treats the architecture of public space as the arbitrary yet incessant medium for the performance of society. As such, it critically questions not only the intention behind traditional architectural exhibitions that often make (sub)conscious claims to authorship and permanence through discourse, but also the very means by which architects can and do go about contributing to the public.

- Nick Axel is an unlicensed architect, radical theorist, critical journalist and spatial strategist, currently based in London.





## *Dímelo con las* **MANOS**

Las protestas estudiantiles, pero también su propia historia, con un padre sordo y una mamá profesora, motivaron a la artista visual Francisca Benítez a transformar el MAVI en una escuela de lengua de señas. El desafío es que los alumnos interpreten en señas el libro *Canto General* de Pablo Neruda.

[ Por Gabriela García. Fotos José Miguel Méndez ]



**Cada vez que habla,** su rostro se ilumina como el escenario de un teatro. La arquitecta y artista visual Francisca Benítez (38) tiene voz fuerte, modula bien, pero además gesticula con la cabeza, las manos y los brazos. "Soy superexagerada. Si quiero saber algo, pongo cara de pregunta, y si tengo rabia tiene que notarse", dice frunciendo el ceño y mostrando los dientes.

La costumbre viene de su infancia. El padre de Benítez es sordo, por lo que sus conversaciones se han sostenido, desde que ella tiene memoria, a través de dos formas: él le lee los labios a ella o los intercambian señas. "Mi papá sufrió una meningitis que afectó su nervio auditivo a los tres años, pero logra cosas que a los oyentes nos costarían mucho más. Recuerdo, por ejemplo, verlo caído de la risa con un ruso, un checo y un alemán, hablando con caras y haciendo performance con el cuerpo. La lengua de señas es mucho más intuitiva. Una danza", dice.

Del mundo de su padre, pero también de la historia de su madre —una profesora con la que aprendió a hacer mermeladas en su tierra natal, Pichingal, en la VII Región— surge la última muestra de la artista visual, que está radicada en Nueva York desde 1998.

Bautizada como *Canto visual*, la exposición consiste en transformar el Museo de Artes Visuales (MAVI) de La Tarraja en una escuela gratuita de lengua de señas, que

funcionará hasta el 27 de enero. La convocatoria, realizada durante diciembre pasado, tuvo una buena recepción y se inscribieron más de 200 personas.

No es necesario ser sordomudo para participar. El propósito de Francisca es convertir el espacio del museo en un punto de encuentro e intercambio entre los sordos y los oyentes. "Tú puedes tomar clases de lengua de señas en muchos lados, pero la gracia es trasladar ese universo al museo, un lugar donde sólo hay silencio y no nos queda otra que comunicarnos con lo visual", explica, abriendo los ojos.

No es la primera vez que le da un nuevo uso a los espacios convencionales y que echa mano a su biografía. En 2011, Francisca ya había instalado una tienda en la galería Die Ecke, donde se vendían los 590 litros de mermelada de membrillo que su familia produce cada otoño.

\*\*\*

La exposición *Canto visual* comenzó a gestarse durante una residencia que Francisca realizó en Gasworks, Inglaterra, el año pasado, gracias a la beca AMA. Creada en 2010 por Juan Yáñez, coleccionista de arte contemporáneo, la beca apoya la residencia en el extranjero y una exposición en el MAVI. A Francisca la postuló Die Ecke, la galería local en la que





debutó en 2007 exhibiendo su muestra *Prótesis del nuevo éxodo*, donde la artista visual documentaba con fotos y videos la ciudad efímera de Sucot. Así se denomina el rito que realiza la comunidad judía cada otoño en Brooklyn, y que consiste en abandonar su casa y construir un habitáculo temporal, con el fin de conmemorar el momento en que fueron liberados de la esclavitud y partieron en busca de la tierra prometida. "Es una minga, una toma efímera del espacio público que registré durante nueve años, porque los judíos que no tienen anteojardín sencillamente se toman la calle, el techo o las escaleras de incendio de los edificios. A la vez se rigen por un montón de códigos de construcción. En esos espacios debe sentirse la humedad adentro y sus techos deben estar hechos con materiales que alguna vez estuvieron vivos, como ramas", explica.

Presentada también en São Paulo, Nueva York y Barcelona, esta obra marcó el paso definitivo de Francisca al arte, tras estudiar Arquitectura en la Universidad de Chile y trabajar durante dos años en una oficina de arquitectos en Estados Unidos. "Fue mi primera pega en Nueva York, adonde llegué como turista. Ahí aprendí el inglés y a dar soluciones a proyectos que se enfrentaban con las infinitas leyes del plan regulador, pero a mí siempre me interesó más la reflexión urbanística que la construcción o la materia de la arquitectura. Es decir,

cómo la gente habita un espacio, cómo convive y se organiza en pro de su calidad de vida", cuenta.

Francisca vive en Chinatown, en Manhattan, y si un tiempo trabajó y expuso en la galería Storefront for Art and Architecture, ahora se mantiene haciendo clases de arte para ancianos y jóvenes en centros comunitarios que son resabios de las estructuras estatales del New Deal que implementó Roosevelt tras la depresión económica de 1929. El resto del tiempo lo dedica a caminar, ejercicio que la ha llevado a encontrar fenómenos urbanos alucinantes, que ha traspuado al arte a través de múltiples formatos. "Depende de la idea generadora, pero me gusta trabajar con lo que tengo más a mano, volver a lo elemental en una época hipertecnologizada. Por eso la escuela de lengua de señas se desarrollará en un ambiente muy simple: 40 sillas dispuestas en dos semicírculos y dos proyectores", cuenta. Lo importante para Francisca es generar una acción. En *Canto visual* el desafío de los profesores y de los alumnos es interpretar en señas el libro *Canto General* de Pablo Neruda.

Cuando Francisca Benítez se fue, en julio pasado, a Gasworks, llevó en la maleta dos ideas: quería llevar al arte el tema de la sordera, que en Chile afecta a aproximada-

*La exposición "Canto visual" comenzó a gestarse durante una residencia que Benítez realizó en Gasworks, Inglaterra, el año pasado, gracias a la beca AMA, creada por Juan Yarur.*

mente al 2% de la población. Y, a la vez, quería hacerse eco de las movilizaciones estudiantiles.

Montar una escuela de lengua de señas en un museo fue la mejor forma que encontró Francisca para fusionar esas temáticas, y en Londres aprovechó de tirar las primeras líneas. Durante los tres meses que duró la residencia, contrató a profesores que le enseñaron el idioma de los sordos, pero también se nutrió de la experiencia de la Tate Modern, donde el primer viernes de cada mes se realizan charlas para sordos sobre la exposición de turno.

"Ahí me hice amiga de sordos con los que fui a bares a compartir, pero además me propuse incorporar a un intérprete de señas en una ponencia que hice sobre Desolombur, una exposición de mi portafolio donde hablo de sacar las rejas y producir espacios de integración", dice. Francisca quiere que la escuela de lengua de señas del MAVI sea una pequeña muestra del modelo educativo más participativo que le gustaría ver en el país. "Mi idea fue aprovechar las condiciones del museo y no gastar ni siquiera en un clavo. Todos los recursos de la beca están destinados a generar sueldos dignos a los profesores que encabezarán los talleres, que son completamente abiertos, porque si bien puedes asistir como alumno, también puedes ir como oyente o como espectador", dice.

Tanto las clases que dará por las mañanas el profesor sor-

domado Alejo V. Estébil, como las que realizará por las tardes Alejandro Ibacache, el intérprete que traduce a señas los discursos presidenciales de La Moneda que se transmiten por la televisión, serán grabadas en video y luego se proyectarán en las salas del museo para el visitante que las quiera ver.

El programa de Canto visual no termina ahí: también habrá un ciclo de cine y discapacidad, y el colectivo de danza Nerven & Zellen presentará sus performances. Aunque compuesto por oyentes, éstos se especializan en coreografiar canciones que están en el inconsciente colectivo incorporando el lenguaje de señas, como en este caso sucederá con "Un año de amor" de Luz Casal, "Puré de papas" de Cecilia, y "We Are Sudamerican Rockers" de Los Prisioneros.

"Hay otro contexto que no se puede soslayar. La lengua de señas acaba de ser reconocida por ley como el idioma propio de la comunidad sorda en Chile, lo que hace que cada vez más servicios públicos necesiten tener un intérprete. Aprender esta lengua puede ser muy útil", cuenta Francisca.

El público que se ha inscrito en Canto visual habla de esa tendencia: alumnos entre 20 y 50 años, pero también personas de la tercera edad. "Las motivaciones que tienen para estudiar el idioma sordo son muy diversas. Si bien hay una persona mayor que quiere aprender para comunicarse con su nieta sorda, también hay abogados que quieren aprender a defender a los no oyentes o gente que se está quedando sorda y que no quiere quedarse sin herramientas para poder comunicarse", dice.

**¿Y qué podría enseñarle un sordomudo a un oyente?**

-Sobre todo a utilizar el cuerpo. A volver al gesto. En un momento en que estamos todos individualizados, sería bueno leerse de otra manera. Los sordos necesitan mirarse para darse a entender, conectan mejor entre sí que los oyentes, que siendo más numerosos, apenas nos vemos. Pero, además, tienen mucho humor, de hecho se identifican con apodos. El de mi padre es "hijo del doctor", porque mi abuelo, en Pichingal, tenía esa profesión. Francisca cuenta todo esto mientras hace el gesto. Arruga la frente y con cara de apurada, como si tuviera una urgencia que atender, pellizca su muñeca y hace el gesto de mirar el reloj. Y así comienza a hablar. Con las manos. ■



## Cultura & Entretenimiento

# La artista que llevará la lengua de los sordos al museo

- En enero, Francisca Benítez convertirá el Mavi en una escuela.
- Planeó la obra cuando estuvo en Londres gracias a la Beca Ama.

►► En Londres, Benítez se preparó para su experiencia en el Mavi, estudiando lengua de señas con un profesor inglés. FOTOS: FRANCISCA BENÍTEZ



Denisse Espinoza

Francisca Benítez (38) trabaja con lo que tiene a mano, fija su mirada en lo que otros no ven y lo convierte en obra de arte. Sus creaciones, eso sí, siempre están al límite de lo que tradicionalmente se considera una pieza de museo. Por ejemplo, en su última muestra, Oro dulce, llenó la galería Die Ecke de tarros con 590 litros de mermelada de membrillo. Ese es el resultado de la producción que, todos los otoños, elabora su familia originaria de Pichingal, cerca de Curicó.

La idea era que los clientes de su mamá retiraran su compra en la galería y al mismo tiempo se enteraran cómo se elabora la mermelada, a través de un video que ella misma registró. "Necesitaba resguardar este patrimonio inmaterial, la memoria del negocio familiar", cuenta Benítez.

Hace una década que dejó su profesión de arquitecta para dedicarse al arte. Nada

de óleos, grabados o esculturas. Lo suyo no es la mera representación, sino el arte hecho con las personas. "El arte es el espacio donde todo está por definirse. No hay límites. Para mí el arte siempre tiene un comentario social; que la obra tenga más o menos dibujitos no es importante", dice.

El año pasado ganó la Beca Ama, de la fundación homónima de Juan Yarur, para hacer una residencia por tres meses en Gasworks, Londres. Benítez sabía que de allí no saldría un objeto para colgar en la pared, sino el comienzo de un nuevo experimento. Desde el 2 de enero, la artista convertirá el Mavi en una escuela de lengua de señas. Se titulará Canto visual y cualquier que desee podrá inscribirse (ver ficha) y participar de las clases gratuitas. "Siempre he querido aprender lengua de señas. Una vez me dejó a mi papá sordo a los 3 años. Él lee perfecto los labios y habla, pero creo que es tiempo de hacer el esfuer-



►► Oro dulce: mermelada en una galería.

zo de hablar en su propio idioma", dice. "Existen un montón de escuelas, pero lo que quiero extraer el mundo de los sordos y que se integre con la de los oyentes".

### Un canto general

Directo desde Pichingal, Francisca Benítez, la mayor de seis hermanos, llegó a Santiago a estudiar Arquitectura en la U. de Chile. En 1998 se fue a vivir a Nueva York, y ahí se quedó. Hoy vive en el barrio de Chinatown y trabaja dando clases de arte en centros comunita-

rios, lo que le deja suficiente tiempo libre para hacer sus propias obras y viajar a Chile. Su mamá fue profesora y su papá trabajó por años en una empresa agrícola. "Nunca fuimos ricos, pero tuvimos una buena educación. A todos nos mandaron a Europa antes de los 12 años. Lo pagaban con las ganancias de la mermelada. Eso me cambió la vida. Hoy sé que puedo vivir con poco. De hecho me ganó la vida haciendo clases", cuenta.

En 2006 hizo Prótesis del nuevo exodo, una serie de

### EXPOSICION

#### Canto visual

Del 2 al 27 de enero en el Museo de Artes Visuales (Plaza Mulato 61). Inscripciones en [www.mavi.cl](http://www.mavi.cl) hasta el 28 de diciembre. Clases: martes y jueves / miércoles y viernes, de 10.30 a 14 h; domingo, clase única, de 10.30 a 14 h. Gratis.

fotos y videos, donde registró cómo los judíos de EE.UU. recuerdan la salida de Israel construyendo pequeñas maderas que anexan a su casa y donde deben vivir por siete días. La obra marcó su salida definitiva de la arquitectura y fue expuesta en São Paulo, Nueva York y Barcelona.

En Canto visual, Benítez será la directora de la escuela y también una alumna más. Las clases las darán Alexis Estébil y Alejandro Ibañeta. Además, tendrán el apoyo del colectivo de danza Nerven y Zellen. Las clases se

### EL NUEVO BECADO

Nicolás Franco (38) ganó este año la Beca Ama para ir por tres meses a Londres. El artista usa fotos y documentos históricos para hacer obras de arte. Como Benítez, Franco fue evaluado por un jurado en el que participó el curador de Gasworks, Rowan Geddis, y la historiadora Isabel Whittelegg.

registrarán en videos, que se subirán a un sitio web y se repetirán en televisores dentro del museo.

El objetivo final es interpretar el Canto general de Pablo Neruda en lengua de señas. "Lo peor que podrías pasar es que no fuese nadie y que estuviese yo sola con los profesores. Si fuese así, la obra se convertiría en un litigio, en una crítica social de alguien que le dio la oportunidad a la gente de aprender algo y nadie quiso. No quiero eso, prefiero que esto sea un aporte". ●





"Desire Lines" at Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona

December 22 - 2012



*Desire Lines* gathers works by twelve international artists that – through the means of video installation, drawing, photography and performance – propose alternative ways of navigating the urbanlandscapes, by integrating poetics, playfulness, irrationality, oneirism and disruption into our experience of the city.

The term 'desire lines' refers to the paths carved on the ground as we walk due to the surface's continuous erosion. They appear spontaneously, from our own volition and evading the official routes designed by town planners and politicians. These improvised lines materialise the latent desire, both physical and psychological, to find more subjective routes to negotiate pre-established urban fabrics.

Taking this anthropological concept as a starting point, *Desire Lines* brings together twelve international artists who explore alternative and subversive ways of navigating urban conventions and social realms and how all these 'tactics' generate new spaces for dialogue and creativity within power structures.

Mircea Cantor's photographic triptych *Shortcuts* (2004) illustrates most graphically the exhibition's concept, depicting three actual desire lines that suggest a metaphor for the unpredictability and agency of these paths, full of emotional and political potential.

The videos *Looking Up* (2001) by Francis Alÿs, *Paris FRANPRIX* (2003) by Mark Aerial Waller, and *Allee Der Kosmonauten* (2007) by Filipa César explore different models of ludic coexistence that transform the cities of México DF, Paris and Berlin into improvised playgrounds. Cyprien Gaillard's *Pruitt-Igoe Falls* (2009) or John Smith's *The Black Tower* (1985-87) delve in irrational feelings and sensations such as conflict, frustration and other dark fantasies that throb collectively and unconsciously within communities.

*El Mapa del Futuro Abandonado* (2006) by Regina de Miguel charts the liminal space between "terrain vagues"-disused urban spaces- and human emotions, linking both realms by means of psychogeography and the concept of endless potential. The series of drawings *Property Lines* (2008), rubbings in graphite and paper that Francisca Benítez made during her drifts around New York of certain building's property plaques, highlight the tension between the weight of capitalism and the ephemeral nature of daily life.

*Marches* (2008) by Lawrence Abu Hamdan and *Gigantes y cabezudos* (2012) by Alejandra Salinas & Aeron Bergman are two aural pieces in which everyday and popular sounds, like the steps that shoes make on the pavement or popular street parties, are taken out of context, drawing attention to the small pleasures of daily life and collective participation.

*Desire Lines* also presents a site specific project commissioned for this exhibition: Laura Oldfield Ford covered the huge windows of the Espai Cultural Caja Madrid that face the Plaza de Catalunya with a series of life-size posters of drawings inspired by her drifts around the Raval area and the recent protests and demonstrations that have taken place in the streets of Barcelona

Featured artists: Lawrence Abu Hamdan, Mark Aerial Waller, Francis Alÿs, Francisca Benítez, Mircea Cantor, Filipa César, Cyprien Gaillard, Regina de Miguel, Laura Oldfield Ford, Alejandra Salinas & Aeron Bergman, John Smith.

Curated by Lorena Muñoz-Alonso & Bárbara Rodríguez Muñoz

at Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona

until 28 December 2012

Above – Filipa César, *Allee der Kosmonauten*, 2007

Francisca Benítez, *Property Lines*, 2008



JUEVES, 22 DE NOVIEMBRE DE 2012

## 'LÍNEAS DEL DESEO'

Del 21/XI al 28/XII  
Espai Cultural Caja Madrid  
Pl. Catalunya 9, Barcelona  
Entrada gratuita

■ Las líneas del deseo son los caminos creados en la tierra debido a la continua erosión provocada por nuestros pasos. A partir de este concepto, el Espai Cultural Caja Madrid presenta la mirada multiformato de doce artistas internacionales que pretenden romper con las convenciones entre los ciudadanos y su entorno urbano.

# Itinerarios subjetivos

ADRIÀ ATTARDI VILLAR  
Barcelona

A pesar de su aparente caos, las ciudades responden a un determinado patrón, en cierta forma rígido, que acaba marcando el com-

celona, que hasta el próximo 28 de diciembre permite conocer las propuestas alternativas en este sentido de doce artistas internacionales.

Un ejemplo: las calles neoyorquinas están plagadas de pequeñas placas -prácticamente imperceptibles- que

por separar lo público de lo privado, teniendo en cuenta que todo esto puede acabar bajo el agua de aquí a unos años", ironiza Benítez en referencia a la posible subida del nivel del mar en la ciudad.

De esta muestra multiplataforma también destacan la



MARC ARIAS

portamiento de quienes viven en ellas. Por contra, las líneas del deseo representan todo lo contrario:

la ruptura con el orden urbano preestablecido buscando itinerarios alternativos con los que redescubrir nuestras calles y plazas.

Esta es la piedra angular de la exposición *Líneas del deseo*, organizada por el Espai Cultural Caja Madrid de Bar-

Uno de los murales de Laura Oldfield presentes en la exposición

advierten sobre dónde acaba la acera y empieza una propiedad privada. Durante su estancia en Nueva York, la artista Francisca Benítez quiso inmortalizar este símbolo inequívoco del modelo capitalista frotando con granito sobre papel las distintas placas, convirtiendo su proceso creativo en parte del espectáculo. "Quise dejar constancia de esta obsesión

ilustración del fracaso de la utopía comunista, recogida por Filipa Cesar en un recorrido filmado por una de las avenidas más significativas del Este de Berlín; y los murales de Laura Oldfield Ford, que combinan imágenes del Raval barcelonés con escenas inspiradas en las manifestaciones más recientes que ha acogido el centro de la ciudad. Un ejemplo de cómo la acción humana consigue transformar el paisaje.●



THURSDAY, 13 SEPTEMBER 2012

## FRANCISCA BENÍTEZ: PUBLIC SPACE AND PSYCHOGEOGRAPHY

by Florence Ritter

"[The city is] man's most consistent and on the whole, his most successful attempt to remake the world he lives in more after his heart's desire. But, if the city is the world which man created, it is the world in which he is henceforth condemned to live. Thus, indirectly, and without any clear sense of the nature of his task, in making the city man has remade himself" – ROBERT PARK

How often do we think about the architectural structures that contain and direct our every day movement? Urban architecture and planning dictates to some extent the ways in which we use a city; certain routes and spaces are left open for our navigation. But we are fenced in by more abstract barriers and borders, as our access to allocated 'public' spaces is granted in different degrees by various authorities. Who are these authorities? Who is dictating how public spaces in a city are used? How might the public (the 99%) reclaim rights over those spaces that were intended for their use?

New York-based Chilean artist Francisca Benítez investigates the power relations behind the structures of our urban environments. Last night, a small group gathered in Vauxhall's Gasworks gallery for a performative lecture by the artist in which she presented several of her documentary and intervention/performance projects undertaken in New York, Paris, Santiago and London. Quoting extensively from eminent Marxist thinker David Harvey, who is clearly a strong influence, Benítez discussed the importance of 'the freedom to make and remake ourselves and our cities' which Harvey calls 'one of the most precious yet most neglected of our human rights'.



Rather than talking abstractly about these issues, Benítez investigates the politics of specific locations. She developed one work, De-fence LNP, in response to the restricted public use of the publically-owned Louise Nevelson Plaza in New York, where certain areas had been cordoned off with steel barrier fences. These heightened security measures were originally effected in response to 9/11 but had spread across the space 'like tentacles', blocking access to a part of the plaza often used for gathering protesters. Benítez choreographed a simple performance-dance piece in which 26 dancers would enter the square from different directions and simultaneously pick up and remove the metal barriers that filled the public space, lining them up at the side of the plaza. The intervention was neither aggressive nor illegal and yet it was interrupted by New York's Federal Reserve (Benítez likened them to 'a privately owned army with the authority of federal officers'). Her investigations continue.

Another of her works, Property Lines, examines the less visible fences that map the city. Benítez has made a series of graphite rubbings of property land markings – lines etched in the floor to demarcate the margins of a site when the facade of a building has moved. The piece exists as both an intervention/performance piece and drawings, the latter of which, when seen together, accentuate the hostile tone of the inscriptions: PROPERTY LINE CROSSING BY PERMISSION ONLY; PROPERTY LINE CROSSING BY PERMISSION ONLY BUT AT THE RISK OF THE USER; PERMISSION TO CROSS WILL BE REVOKED AT WILL.



'Art is supposed to link societies not separate us' Benítez announced half way through the lecture; 'art isn't meant to sit and look pretty but empower us'. This empowerment she sees as coming through a collective movement to reshape the processes of urbanisation; we can change ourselves through changing the city.

Join Francisca Benítez for her walk through London on Sunday 30th September 'Through Sites of Dissent' to hear more.

Benítez and the three other resident artists at Gasworks are opening their studios to the public Friday 28th-September 29th September, to coincide with the South London Art Map (SLAM) Late Fridays. All events are free.



## LONDONing\_\_A WALK: Through Sites of Dissent.Camminando per Londra con Francisca Benítez

2 Ottobre 2012 - testo di Barbara Speciale



Fai clic sull'immagine per visualizzare la sequenza

*A WALK: Through Sites of Dissent* è, letteralmente, una camminata attraverso i luoghi simbolo del dissenso nella storia di Londra, organizzata dall'artista Francisca Benítez a conclusione del suo progetto di residenza presso i Gasworks di Londra. Di origine cilena ma residente a New York dal 1998, Francisca Benítez indaga, attraverso media che spaziano dalla fotografia al video, dal disegno alla performance, lo spazio pubblico e il sistema di linee architettoniche e interazioni umane che costantemente lo definiscono e ridefiniscono. La sua ricerca si concentra sulle diverse tipologie di architetture effimere e intermittenti che si integrano o si oppongono allo spazio pubblico: alcune originate da rituali religiosi, altre da attività ludiche, altre ancora da necessità primarie di sopravvivenza o addirittura da meccanismi di controllo. Il suo lavoro più recente analizza in particolare la militarizzazione dello spazio pubblico, e le architetture effimere di controllo che plasmano i nostri movimenti attraverso di esso. *Property Line* (New York, 2008) documenta, attraverso una raccolta di calchi realizzati con fogli e matita, quelle linee invisibili ma esistenti che segnano i confini tra spazio pubblico e privato, militare e civile.

La residenza presso i Gasworks di Londra offre a Francisca Benítez l'occasione di cimentarsi con uno spazio nuovo, un territorio da conoscere e da esplorare a piedi: la città di Londra. Da qui nasce il progetto di sviluppare una camminata collettiva che si snodi attraverso i luoghi simbolo della contestazione e del conflitto nella storia di Londra, scelta, quest'ultima, influenzata anche dall'esperienza del movimento *Occupy Wall Street*. I luoghi scelti sono custodi della memoria di conflitti passati e recenti: dalla *Rivolta Contadina* del 1381 (London Bridge), alla *battaglia di Cable Street* contro i fascisti del 1936 (Aldgate) fino alla prima manifestazione per i diritti civili dei gay nel 1970 (Highbury Fields) e al più recente movimento *Occupy London* (St Paul's Square). Durante i tre mesi di residenza, la mappa del percorso, che Francisca stessa ha disegnato e appeso nel suo studio, si arricchisce di immagini fotocopiate dai libri di storia passata e cronaca presente, informazioni ricavate da internet e dagli archivi, note raccolte su supporti occasionali nel corso di conversazioni con passanti, amici e cittadini qualunque. E' una mappa provvisoria, appena accennata, che si completa e si definisce solo attraverso la camminata finale che per Francisca Benítez non è una performance o una marcia, ma semplicemente una passeggiata domenicale tra amici per conoscere la città attraverso chi la abita.

E' così, il percorso teorico conosce soste e deviazioni suggerite dal caso o dai ricordi di qualche cittadino più anziano (come la scoperta di un Muro dedicato alla *battaglia di Cable Street*); la mappa si contrae e si espande verso nuove direzioni; il camminare diventa un esplorare, un'occasione di scoperta della città e momento di dialogo tra l'artista e l'eterogeneo gruppo che la segue (famiglie, anziani, studenti, artisti, avventori casuali e turisti). La camminata nei luoghi del dissenso diventa luogo di interazione e di contatto: la memoria personale si sovrappone a quella storica, lo spazio si fa psicologico, vivo e dunque unico.

**A WALK: Through Sites of Dissent**  
**di Francisca Benítez**

**30 settembre 2012, dalle ore 12:00**

<http://franciscabenitez.org/>

Francisca Benítez è in residenza presso i Gasworks fino al 2 Ottobre 2012

Per maggiori informazioni  
<http://www.gasworks.org.uk>





COMPTE RENDU

**La rue est à nous**

*L'Œil sur les rues*, exposition de vidéos à La Villette

date de publication : 02/01/2012 // 7838 signes

**Lieu de libertés et d'interdictions, la rue est le sujet d'une exposition de vidéos à La Villette. Flânerie, messages politiques et hasards poétiques se mêlent, formant un paysage multiculturel.**

Malgré l'actualité du titre, *L'Œil sur les rues* était en chantier bien avant le Printemps arabe, le 15-M madrilène ou Occupy Wall Street. Un décalage salutaire s'opère entre les flux interrompus d'images nous interpellant sur les écrans télé, ordinateur ou smartphone et les vingt-trois vidéos d'auteur ici mises en espace comme autant de vitrines et de fenêtres donnant sur des rues du monde entier. Un décalage qui ne fait que renforcer la pertinence d'une telle déambulation dans l'imaginaire urbain du XXI<sup>e</sup> siècle. A l'image de leur thème, ce sont des vidéos hybrides, des rencontres du troisième type – ni JT ni exercices de style – entre des prélèvements du réel et l'inventivité de chacun(e) des artistes. Certaines œuvres font preuve de prouesses technologiques impressionnantes, telle *Global City* (2008) de Peter Aerschmann, une installation interactive dont les algorithmes composent et recomposent à l'infini des villes virtuelles peuplées de ce qui étaient à l'origine de vrais personnages et architectures enregistrés par l'artiste partout dans le monde.

Mais finalement, les vidéos les plus engageantes sont souvent le produit d'une démarche artisanale (au sens le plus noble du terme), aussi bien dans les moyens utilisés que dans l'investissement personnel. Ou comme l'affirme l'« artiste-explorateur » Till Roeskens, qui restitue avec *Agence d'Exploration de Proximité/Creil* (2007) l'expérience collective d'un atelier de jeunes partis à la découverte du « chemin vers l'autre » : « *L'œuvre artistique n'est pas ce qu'on voit à la fin. Le fait de traverser l'espace fait partie de l'œuvre.* » Et d'ajouter : « *On ne sait pas trop où est l'œuvre et c'est tant mieux.* » (1)

Parfois, la performance vient brouiller les pistes encore plus, comme c'est le cas avec *Broken Mirror* (1999), la vidéo envoûtante de Song Dong, qui s'est déplacé dans sa ville, Pékin, en posant des miroirs devant la caméra avant de les casser brutalement avec un marteau, dévoilant ainsi des bribes de vie quotidienne cachées derrière les façades d'un urbanisation à marche forcée. Dans ce même esprit poético-politique, Francisca Benítez, de passage à Paris en 2005, s'est mise à filmer lentement, de bas en haut, tous les arbres du square Villemin, aux branches desquels des réfugiés afghans avaient niché leurs affaires. Par la suite, ce témoignage muet, monté sur fond sonore de la cacophonie des discours officiels diffusés par les médias occidentaux, est devenu l'installation *Garde l'Est* (2006).

Parfois aussi, les pistes sont déjà brouillées sur le terrain et n'attendent que le passage du bon vidéaste au bon moment, comme le montre *Corrida urbaine* (2008) de Marc Mercier, qui a su transformer l'improbable « performance » d'un agent de la circulation palestinien dans la rue principale de Ramallah en une chorégraphie de libération. Ou encore, le *Walking Mirror* (2001) de Goddy Leye (disparu brutalement l'an dernier à l'âge de 45 ans), dont la découverte fortuite d'un « homme-miroir » traversant la rue en bas de sa fenêtre à Yaoundé lui permet de créer une vision fulgurante d'une sorte d'Autre universel faisant le tour du monde pour nous renvoyer notre propre image.

Parmi toutes les autres œuvres, plus ou moins saisies sur le vif, mises en scène, montées, truquées et/ou animées, un véritable Ovnî (objet vidéo non identifié) se démarque : *Voiture en carton* (2008) de Kiripi Katembo Siku, tourné à Kinshasa avec un téléphone portable monté dans une boîte en carton. En effet, le fil conducteur de ce récit de voyage au ras du sol est la corde jaune par laquelle une fillette tire la boîte le long de la rue. La boîte se retourne à plusieurs reprises, l'image aussi. Mais la vie de la rue se dessine au rythme des pieds (souvent nus) qui dansent ou jouent au foot, des chaises en plastique parquées devant des immeubles sinistrés, l'apparition d'un camion, puis des voitures qui passent devant les maisons arborées d'un quartier visiblement plus aisé. Finalement, ce petit film de poche, réalisé dans le cadre d'un atelier aux Beaux-arts de Kinshasa, est tout aussi interactif que *Global City* : aux spectateurs de compléter la fresque urbaine qui s'arrête à hauteur d'enfant, voire de monter, aux côtés de Kiripi Katembo Siku, dans la petite voiture en carton de leurs souvenirs.

Ce constat est valable aussi, et surtout, pour l'exposition dans son ensemble, qui réussit le pari – une fois n'est pas coutume – d'une présentation à la fois rigoureuse et accessible, cohérente et ouverte à une multiplicité d'interprétations. Le secret de fabrication n'en est pas un : pour arriver à cette sélection de vingt-trois œuvres, les co-commissaires, Claude Basualdo-David et Christian Coq, ont visionné plus de trois cents vidéos (repérées avec l'aide de Natacha Couthon, du Forum des Images). Les artistes invité(e)s ont ensuite pu déterminer la façon dont leur œuvre devrait être présentée, et c'est à partir des différents variables – de sujet et de style, de format, de taille et de durée – qu'a été élaborée une scénographie minimaliste propice à la flânerie et à la construction par chaque spectateur-flâneur du « sens de la visite ». C'est en déambulant entre les œuvres – et en prenant le temps de les regarder, voire de les re-regarder – qu'on aperçoit, comme dans la rue, des correspondances, des interférences et des détails de taille. En l'occurrence, beaucoup de foules solitaires et très peu d'espaces vraiment communs. Car les vitrines et les fenêtres sont aussi des miroirs.

1. « This way Roeskens », entretien avec Lore Gablier paru dans le catalogue *Frasq*, rencontre de la performance 2009, et repris sur le site de l'artiste.

> **L'Œil sur les rues. Art vidéo et fragments de vie urbaine**, jusqu'au 15 janvier au Pavillon Paul-Delouvrier, La Villette, Paris.

> **Projections vidéo** autour du thème de la performance :

le jeudi 12 janvier à partir de 19 h 30 (à l'intérieur du parcours), entrée libre

Crédits photos :

Une : Marc Mercier, *Corrida urbaine*, 2008. ©Marc Mercier.

Article : Kiripi Katembo Siku, *Voiture en carton*, 2008. ©Kiripi Katembo Siku.

Miriam Rosen



# CONTAMINACIONES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO COSMOPOLITA

**Carla Macchiavello**

Docente de la Universidad de los Andes

▼ *Residencia Barrios, de la serie **Procesos del Nuevo Cosmos** (2002) (reproducción 2004).  
Cuerpo fotográfico color, 16 x 20 pulgadas, Brooklyn, New York. © Francisco Barrios. Foto cedida por el artista.*



Soy fies sin ti, como las cosas desarraigadas  
de su sitio, como las raíces abandonadas en el suelo.  
Gabriela Mistral, «Esoledades»

Los procesos contemporáneos de migración han alcanzado gran diferenciación, por lo que es difícil abarcar este concepto como si se tratase de algo homogéneo. Aun cuando es reconocido que la migración de productos comerciales como Coca-Cola al Oriente no se produce de la misma forma ni tiene las mismas características jurídicas que el flujo de personas producto de una guerra, del exilio político o de los desplazamientos forzados por situaciones de violencia y necesidades laborales, en el lenguaje cotidiano existe una tendencia a utilizar una terminología amplia para referirse a movimientos específicos tanto de sujetos como de objetos. Si bien la migración es una forma de viaje, parecerían existir ciertas características que la distinguen de otros términos aledaños como *dilatoria* (en el sentido físico y simbólico de dispersión)<sup>1</sup> el exilio (que algunos autores han extendido del ámbito político al ecosocial)<sup>2</sup> y el *nomadismo*.

Cuando se piensa en el arte, esta situación se complica aún más. El viaje no solo ha sido tema artístico, sino que sus principales actores se desplazan por múltiples motivos, desde la participación en ferias internacionales, bienales, exposiciones, residencias y todo tipo de congresos y charlas, hasta el viaje etnográfico de trabajo comunitario *in situ*, pasando por el turismo cultural y aquella vieja forma de educación tipo *grand tour* que aún practican familias pudientes y ciertas universidades alrededor del mundo.<sup>3</sup> Desde hace una década, varios críticos y teóricos del arte se han dedicado a reflexionar en torno a estos movimientos y las consecuencias que han tenido para el arte contemporáneo; han llegado a hablar de una internacionalización del arte como una especie de homogenización en los lenguajes y las formas de prácticas artísticas diversas que reúne formas locales y globales de producción.<sup>4</sup> Este lenguaje (que incluiría elementos de estética relacional, arte conceptual y del *workshop*, entre otros) se reproduciría a su vez a través de los mismos eventos internacionales que lo albergan (el efecto de bienalización), generando así un circuito cerrado de obras, métodos de producción, curadores y artistas.

Las reacciones ante esta situación han sido dignas de apocalípticos e integrados. Para algunos, la internacionalización no solo «idealiza el carácter global del arte, sino

1. James Clifford ha intentado definir ciertas características de la *dilatoria*, entre ellas, el sostener comunidades que tienen un hogar colectivo lejos de casa. La *dilatoria* se diferenciaría del exilio, el cual sería más individualista, así como del viaje, que sería temporal (Clifford 1994, 308).

2. Me refiero a Andrea Giunta, quien utiliza la palabra extranjero para referirse conjuntamente a distintos tipos de migraciones, distinguiendo entre ellas al menos dos formas de exilio (Giunta 2010).

3. Giunta agrega que el viaje ya ni siquiera es un tema, sino condición necesaria para la existencia de la obra (Giunta 2010, 71).

4. Un ejemplo es la edición realizada por Jean Fischer, titulada *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts* en 1984.

Francisco Barrios, de la serie **Procesos del Nuevo Cosmos** (2002) (reproducción 2004).  
Cuerpo fotográfico color, 16 x 20 pulgadas, Brooklyn, New York. © Francisco Barrios. Foto cedida por el artista.



que re-esencializa la misma autonomía de lo artístico» (Barrios 2007), con lo que se genera una suerte de multiculturalismo renovado que promueve una integración ficticia. Para otros, tiene a su favor la posibilidad de ampliar el campo del arte hacia la diferencia, llevando a una entropía étnica feliz (Guasch 2004). Se podría pensar que dentro del campo del arte la internacionalización produce o reproduce otros tipos de dependencia, en cuanto imponería una asimilación de lenguajes internacionales en desmedro de otros «locales», ofreciendo pequeñas dosis de diferencia controlada y autocrítica en la forma de un arte «periférico internacional» (Barrios 2007, 45). Para Joaquín Barrios, la internacionalización produce el problema de un arte que es internacionalmente local, de lo cual el ejemplo más evidente es el artista mexicano Gabriel Orozco (característico del nuevo arte latinoamericano internacional), pese a que la medida de lo local e internacional (o incluso su definición) sean difíciles de determinar.<sup>5</sup>

Es curioso que otros autores, tanto de habla inglesa como hispana, hayan encontrado en Orozco un modelo ejemplar de una situación contemporánea que interpretan de diferentes maneras. Por dar solo un ejemplo, Néstor García Canclini menciona la posibilidad de policía de migración que adoptó Benjamin Buchloh en entrevista con Orozco, al preguntarle insistientemente sobre su identificación con el arte mexicano o el arte global. En cambio, para García Canclini lo interesante no es encontrar una filiación específica entre Orozco y un país o región, sino la pregunta que establece su obra en torno a una búsqueda de hogar en medio de la dispersión global, esta interacción entre lo que *loja* y lo que puede verse *más allá* (García Canclini 2010, 93).

5. Barrios pone el problema de esta forma: el internacionalismo ignora el hecho de que la obra de Orozco no saca su poder al trascender el localismo latinoamericano o de su reutilización de elementos conceptuales, sino de «la misma situación poscolonial de la que resulta la desanda y asimilación de su obra» (2007).



Con esa pregunta en mente, y ante la dificultad de intentar determinar algo nacional o regional en un artista mientras se lo ubica en un contexto internacional de movilidad, me interesa indagar en algunas obras de Francisca Benítez y en su relación con la noción de cosmopolitismo esbozada por el filósofo griego Kwame Anthony Appiah. Si bien la teoría de Appiah ha sido criticada en múltiples frentes, el autor propone una mirada cosmopolita basada en la contaminación cultural, que permite pensar en una serie de procesos de identificación y desidentificación con distintos otros a partir de elementos éticos. Me interesa indagar en las fricciones internas de esta postura para poder extender su crítica a la idea de una homogenización global o una defensa extrema de identidades locales puras hacia prácticas artísticas «latinoamericanas» actuales que están reflexionando sobre esos problemas cruzados de identidad. Por medio de su interés en formas de arquitectura y espacialidad, simultáneamente precarias y profundamente localizadas, las obras de Benítez invitan a repensar también nuestra relación con lo que nos arraiga y desarraiga hoy.

## ¿Dónde dejó mis raíces?

El cosmopolitismo no es una idea nueva y la historia de sus orígenes ha marcado el carácter occidental que se le ha dado al término. Como ha señalado Appiah, el concepto surge sus raíces en la filosofía del cínic griego Diógenes, quien habría respondido a la pregunta sobre su procedencia con un «soy ciudadano del mundo» (o del cosmos, para estar más cerca de la etimología de la palabra *kosmopolites*). Tal declaración de no-pertenencia a un lugar específico no equivalía necesariamente para el filósofo a una identificación con una suerte de totalidad mundial, sino que manifestaba su desagrado ante cualquier forma de localismo parroquial. Sin embargo, la lectura universalista de esta postura se fue imponiendo con el tiempo en Europa, formando la base de sus grandes proyectos culturales y epistemológicos, como el cristianismo, el humanismo renacentista y el proyecto moderno ilustrado, aun cuando cada uno de ellos determinara quiénes formaban parte de esa humanidad global y cómo lo hacían (Cosgrove 2003). Para Appiah, la diferencia entre estos proyectos se encontraría en que el cosmopolitismo busca trascender lo local sin dejar de estar atado a él, preocupándose por conservar y respetar esas diferencias e intentando entablar una conversación entre diversos agentes a lo largo del mundo a partir de pequeñas similitudes. En este sentido, Appiah intenta separar al término de sus connotaciones colonialistas y homogeneizadoras, que negarían al otro a través de la implantación de unos modelos de conocimiento y formas de vida sin atender a las especificidades y necesidades de cada comunidad.<sup>7</sup>

7 Si podría añadir que existen diferencias entre estas visiones universalistas y algunas posturas cosmopolitas indígenas basadas en una pertenencia omni al mundo. Desde la etnografía han surgido intentos por mirar nuevos tipos de migraciones, como las de los pueblos indígenas a centros metropolitanos en Estados Unidos de América que describe Robin Maria Delugey, quien analiza las maneras como negocian su identidad en otro territorio a partir de una visión de valores mutuos compartidos.



Como lo sugiere el fragmento del poema de Gabriela Mistral del epígrafe, el opuesto de la raíz y su acto de enraizamiento es el desarraigo. Para la poetisa, estar desarraigado es no tener un lugar donde esconderse, no tener refugio, no sentir calor humano ni amor. La carencia de esa raíz (señalada en el poema) produce una fealdad profunda y una sensación de abandono, un desamor interno y externo. Estar desarraigado es estar separado del bien amado y de un entorno específico querido —se es feo como las raíces fuera de sitio que no sostienen nada—, aun cuando esto signifique que para sentirse enraizada la poetisa necesite del otro. Aunque el poema parezca proponer una identidad fija y estable como un estado ideal, esa sensación de protección emerge de una unión profunda con la diferencia, de una identificación con otro.<sup>8</sup> En este sentido, hay una cierta similitud con algunos escritos de Martin Heidegger, donde la noción de habitar no solo se encuentra unida a un espacio y una construcción (una edificación que es un cultivar la tierra) en la cual el ser humano puede ser y donde «ser humano se entiende como un ser en la tierra y como habitar la tierras» (Heidegger 2006).

8 Pese a haber vivido en distintos países, Mistral volvía siempre a esos lugares que marcaban su identidad. Estaba enraizada y se había desterrado voluntariamente, pero su raíz no se encontraba anclada a un concepto de nación o Estado, sino a unos paisajes de su pasado. Así, Mistral podía articular posiciones ambiguas respecto a la patria, asociándola no a un territorio político delencado por otros, sino a un espacio enraizado en lo interior («[...] la patria es el paisaje de la infancia y quédese en dentro como elstificación política» Museo Gabriela Mistral en Viña del Mar).

Pocos hubieran llamado élitista a Diógenes, sin embargo, esa es la primera crítica que surge ante el término *kosmopolita*.<sup>9</sup> Appiah reconoce que el término cosmopolitismo se puede asociar a una imagen estereotípica de un viajero frecuente bien vestido, metropolitano, de una clase social acomodada o, en palabras de Jean Fischer, un *flâneur* trotasundos (Fischer 2009). El cosmopolitismo tomado en este sentido parece ser un término que olvida elementos importantes del viaje como el tiempo, el dinero, la tranquilidad, las visas necesarias o el pasaporte de nacionalidad adecuada que necesitaría tal viajero para realizar efectivamente sus desahucios o la imposibilidad de muchos para moverse de su entorno local, ya sea físico o virtualmente, al no tener los medios para acceder a distintos tipos de tecnologías de la comunicación. Si bien el completo aislamiento de otras culturas parece ser hoy cada vez más imposible, la idea del ciudadano del mundo emerge como ingenua, una mera salida facilista cuando se la opone a las realidades concretas de muchos habitantes de la tierra.

Sin embargo, para Appiah el cosmopolitismo es una actitud y una mirada ante la humanidad que no implican moverse del propio escritorio ni vestir Hugo Boss. No es una condición dependiente del viaje, aun cuando este pueda contribuir a ampliar el interés por los otros, aunque como señalaba Charles Baudelaire: muchos, al ser trasladados a parajes lejanos, ven primero la fealdad de los objetos y lugares que desconocen y se quedan en comparaciones en las que ellos mismos siempre están del lado de lo civilizado.<sup>10</sup> Por el contrario, gran parte del problema que plantea el cosmopolitismo comienza con una cuestión de raíces.

En el lenguaje cotidiano, la raíz es el comienzo de algo, su matriz o base, y en la práctica es el origen de un vegetal. Biológica y simbólicamente la raíz está asociada a lo que crece dentro de la tierra (no obstante se conoce en la botánica plantas acuáticas en las que otras partes del vegetal cumplen esta función o se desarrollan raíces adventicias laterales, aunque las más populares en la academia quizá sean las rizoides). Esta cualidad subterránea implica una conexión íntima con ciertos sustratos terrestres, una unión fuerte con una base espacial, lo cual lleva a la noción de enraizamiento, esa identificación con un lugar particular. La raíz es por tanto lo que atá, permite crecer y alimentarse en un espacio concreto, cumpliendo una función de sostén vital (lo que la acerca a la imagen de la madre, conectada a su vez con la matriz).

9 Basir Dayé lo pone de una manera muy sencilla («[...] el cosmopolita no comparte la misma ubicación cultural que el refugiado o exiliado», o incluso entre los inmigrantes hay diferencias en su inserción en otras culturas, producto de su color, raza y género» (Dayé 1996). Todas las traducciones del inglés son mías.

10 Para Baudelaire, son pocos los hombres que han recibido el don del cosmopolitismo, aunque este puede ser cultivado. Más bien, las reacciones ante el encuentro con el otro se caracterizan por el sentirse ofendido frente a su fealdad y extrañeza. Baudelaire lo resume así: cada grupo de personas es acéfalo al juzgar a otros y cada grupo es bárbaro cuando está siendo juzgado (Baudelaire 1992, 116-117).

Para Heidegger, el habitar que define lo humano implica también un «dejar ser, dejar aparecer y, por ende, dejar habitar a otros».

La dualidad es un modo de articular el pensamiento que, por mucho postmodernismo que fluyera en las venas, sigue regiendo la teoría e incluso la definición de la existencia de un nosotros y un ellos, por vagos que sean los límites entre estos términos. Pero si se mira el problema de las raíces con más detenimiento, estas mismas sugieren procesos de desarraigo interno que rozan con la lógica del origen inamovible. Hay raíces que mueren rápidamente (como las monocotiledóneas) y de las cuales nacen otras por encima o por fuera de la raíz estrobil, como copias de un original perdido. Nicolás Bourriaud ha hecho notar que hoy en día las plantas se encuentran cada vez más en invernaderos, lo que permite su trasplante de un lugar a otro: se podría decir que son plantas móviles, pese a hallarse enraizadas (Bourriaud 2003). Bourriaud toma este ejemplo para desarrollar una teoría del desplazamiento en relación con cierta forma del arte contemporáneo que se diferenciaría de la «radicalidad» modernista y de cualquier intento de reanclar una identidad o de homogeneizarla. Este sería un arte que aboga por una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos, dándole el nombre de *eradicante* —término que designa a un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza (Bourriaud 2003).<sup>11</sup> Un arte del mundo contemporáneo, móvil, errante, basado en un sujeto que define su identidad a partir de la trayectoria (Bourriaud 2003, 61) y que pasa de un lugar a otro intentando traducir experiencias, lenguajes y medios.

Todo suena muy bien, pero se podrían articular críticas similares a las que se le hacen al cosmopolitismo. Por ejemplo, ¿no sugiere esa capacidad de errar libremente un cierto privilegio, como lo señala la serie de fotografías y documentación de Emily Jacir *Where We Come From* (2001-2003), en la que la artista muestra que al tener un pasaporte estadounidense puede acceder a territorios que están vedados a exhabitanes palestinos de esos mismos lugares. La obra de Jacir —si seguimos a Heidegger— señala la persistencia del no dejar habitar al otro. Otra crítica al modelo del radicante es que el tránsito y la migración no son características exclusivamente actuales, como lo señalan las palabras *éxodo* y *diáspora*. Para Appiah, el impulso que nos lleva a migrar no es menos «natural» que el que nos lleva a establecernos» (Appiah 2007, 22), y este ímpetu no es exclusivo de una clase social ni del mundo moderno (tanto en un avión contemporáneo como en una caravana por el desierto, solo unos pocos podrían pagar para llevarse el invernadero de Bourriaud). Appiah nos recuerda que solo desde hace unas cuantas decenas de siglos el ser humano vive en asentamientos estables y que tenemos hábitos migratorios, así como costumbres de crear un espacio de habitación permanente. El problema parece ser la naturalización de este último y la negación de este derecho a otros.

11 Con esta teoría, Bourriaud completa una suerte de trilogía que comenzó con la estética relacional, para pasar luego por la postproducción y ahora detenerse en la idea del radicante. Sin embargo, un número considerable de los artículos analizados «pertenece» a esas otras categorías, ejemplificando cómo la teoría misma es una traducción de sus propias formas.



El arraigo que evocan el hogar y algunos de sus sustitutos (desde el nido, el barrio, la ciudad, la nación, hasta ubicaciones espaciales como América Latina) ha sido privilegiado por su capacidad de otorgar una sensación de unidad e identificación con otros, por frágil e ilusoria que esta sea, como lo ha argumentado Hosi Bahna en torno al discurso didáctico y aparentemente homogeneizador de la nación. En América Latina, su nombre no se invoca en vano: se apela a una diferencia que, si bien construida social e históricamente, distingue a la América Sajona del norte, de todo lo que cae hacia abajo aun cuando siempre incomode tener que hacer distinciones con las Guayanas, Brasil y las islas del Caribe. Incluso cuando se hace un llamado al desarraigo de prácticas y pensamientos coloniales, como en el caso de Walter Dignolo y su noción de la decolonización, se apela a ciertos desplazamientos y comunidades indígenas, intentando crear una nueva identificación con base en ellos y nosotros. Sin embargo, esta identidad aparentemente única y local ya fue en su época un producto de flujos e intercambios, así como el pensamiento fronterizo crítico (Dignolo 2007, 181) que se busca crear implica habitar una zona de contaminaciones.

Abordo la palabra contaminación pensando en el uso que le ha dado Appiah en relación con el cosmopolitismo y sus procesos de identificación. Es esa contaminación la que permite no dejar de tener raíces, ya sea viajando por un tiempo corto o arraigándose físicamente en lugares que se distancian del espacio de origen. Lo cosmopolita puede estar profundamente arraigado a un lugar sin estar físicamente en él, pero a la vez es capaz de echar raíces en otros sitios (raíces que pueden ser cortas, duras, elásticas, expandibles, o salientes alrededor de un espacio que ha quedado vacío). No se trataría de un localismo desplazado, de una nostalgia por el hogar o un nacionalismo sin fronteras, sino de una capacidad de mantener lazos con lo que se cree que define al sujeto, mientras se establecen relaciones con lo distinto. Como narra Appiah respecto a la posición cosmopolita de su padre, no hay una razón para tener raíces si no las puedes llevar contigo» (Appiah 1997, 618). Si la planta no se trasplanta, si no se genera un corte con el origen, no notaríamos en muchos casos la unión firme de ella con el suelo. Puedo reconocerse en otros espacios, en esa arquitectura que, como Baudelaire, comencé encontrando horrible y ahora miro con interés y hasta cariño (podría decir que *it has grown on me*), sin perder de vista mi maleta de raíces. Vienen acompañadas de frascos con tierra de cada una de las casas, países y patios que he habitado.

Mis raíces están contaminadas

Una de las principales críticas al cosmopolitismo es su parecido con el universalismo y la cercanía de este último con el imperialismo. Pensar que existe un bien común al cual se puede acceder dialogando sería la negación completa de aquel antagonismo que existe entre culturas e incluso en una misma comunidad. Según Appiah, si bien el cosmopolitismo apela a entablar conversaciones entre culturas y supone que los vocabularios axiológicos de todas las culturas se superponen lo suficiente como para iniciar una conversación» (Appiah 2007, 91), este no pretende construir un diálogo y

a sentir interés, compasión o afecto por otras personas.<sup>12</sup> Lo que busca Appiah es dejar de pensar en extraños imaginarios, y hacerlo más bien en extraños concretos: otras mujeres, otras mujeres artistas, otras mujeres artistas en situaciones de represión política; por dar un ejemplo. En este sentido, es interesante notar el efecto dominó de los movimientos estudiantiles que se acaban de producir en dos lugares cercanos pero distantes del continente americano: primero en Chile, luego en Colombia y quizás en muchos más encuentren lazos a través de situaciones similares y contextos distintos en torno al problema de la educación, su privatización y reorientación hacia el lucro.

Appiah critica la idea de que tanto el cosmopolitismo como la globalización traen consigo una homogenización completa que nivela indiscriminadamente todos de vida diversos. El autor argumenta que en el mundo contemporáneo se dan paralelamente búsquedas de elementos homogeneizadores que permiten encontrar factores comunes de identificación, así como pesquisas de elementos que los diferencian: «cualquiera sea la pérdida de diferencia que se haya producido, la gente inventa constantemente nuevas formas de diferencias: nuevos peinados, nuevas jergas; incluso, de vez en cuando, nuevas religiones» (Appiah 2007, 143). Por otra parte, el autor critica la insistencia del mundo contemporáneo por preservar elementos auténticos de una cultura como estrategia de resistencia u oposición a un imperialismo cultural. No solo es difícil determinar qué hace que algo sea auténtico y con qué parámetros se mide aquella supuesta autenticidad, sino que habría que considerar la interacción, mezcla y cambios continuos que se producen dentro de una misma cultura, dando forma a aquello que llamamos tradición. Appiah trata el ejemplo de los tejidos kente, considerados tradicionales por los ashanti en Ghana, y hace notar la vida social de estos tejidos cuyos «origenes» se encuentran en telas importadas desde Java por holandeses. Appiah recalca que «alguna vez, esta tradición fue una innovación» (2007, 148), y si bien algunos autores ironizan sobre esta imagen del tejido de múltiples colores (Menta 2000), cuando se la traslada al campo artístico debería parecer un lugar común, sobre todo tras la institucionalización (o consagración) de las vanguardias históricas y las neovanguardias.

La postura del filósofo ghanés se basa en un elogio a la contaminación, lo cual desde un inicio puede sonar sospechoso por su cercanía con la idea de celebrar lo híbrido, sin tomar en cuenta las posiciones de poder que también ocurren en situaciones de borde. Appiah toma la idea de la contaminación de Terencio, esclavo africano llevado a Roma en el siglo II antes de Cristo, que escribió varias comedias que aludían no tanto a la impureza cultural como al interés que genera la diferencia, manifestada principalmente en el chisme. La cita a Terencio «Soy humano, y nada humano me es ajeno» (citado en Appiah 2007, 154), una apología del chisme en el contexto de la comedia

12 No se trata de ser responsable de un blón de chino, africano o compatriotas es aporosa el mismo Appiah señala cómo la nauteción de esos síes con diarrea en África a los que Unicef dará agua debe ser algo que se produce continuamente para realmente mejorar su calidad de vida. Para él, hay problemas estructurales por resolver que la resada no logra mejorar, y esto se es activo para sentirse culpable.



menos aún comprensión o cambios en el punto de vista de sus interlocutores. Esto lo diferenciaría de los universales absolutos, ya que los cosmopolitas «no suponen, como algunos universalistas, que todos podríamos llegar a un acuerdo si tan solo tuviéramos el mismo vocabulario». Sin embargo, lo que sí suponen es que incluso cuando los valores que se discuten parecen ser dispares, o cuando solo varía nuestra interpretación de ellos y la importancia que les damos, podemos lograr la comprensión de que cierto valor es importante para el otro (Appiah 2007, 91). El interés del autor no corre por el lado de acuerdos y diálogos equitativos, sino de una simple coexistencia: «acordaríamos a nuestra mutua presencia» (115).

Esta coexistencia se basaría en pequeñas cosas cotidianas y no en grandes rasgos esenciales. Cuando Appiah habla de un interés por la humanidad de los demás y una obligación frente a otros, está intentando pensar modos de comportamiento éticos en un mundo globalizado donde las cartas de Unicef, Médicos sin fronteras y otras instituciones de interés mundial llegan a ciudadanos de países diversos, pidiendo ayuda por niños y personas que jamás conoceremos, mientras los desastres naturales se suceden con mayor frecuencia (Tailandia, Haití, Chile). No se trata de golpes espontáneos y efusivos de ayuda en momentos críticos, sino de un interés continuo por el otro a pesar de las diferencias.<sup>13</sup> Appiah llega incluso a argumentar que es cierto sentido «la humanidad no es en absoluto una identidad» (2007, 138) que nos otorgue

13 Esta postura ha sido criticada por Véronique Fassin, quien ha distinguido entre la libertad que otorga el ser sin hogar (*homelessness*) y un concepto como el cosmopolitismo o humanismo, señalando que «no soy responsable de toda la humanidad —un blón de chino» (Fassin 2002, 99) la traducción es mía. Para el autor, esa libertad se define por la posibilidad de escoger respecto a la responsabilidad que se tiene en relación con el otro, algo con lo que Appiah estaría de acuerdo.

(un vecino que se interesa demasiado por lo que ocurre en la casa contigua), es una alusión a un interés por el otro muy básico, sin fines humanistas ni universales, como podría darse a entender en primera instancia. Más bien este interés ocurre en el ámbito de lo banal, ordinario, sin tener aspiraciones de nobleza.

La referencia a Terencio le sirve a Appiah para fundamentar su posición en torno a la vejez de los procesos migratorios y la contaminación que estos provocan en las culturas, afirmando que esas relaciones no son nuevas ni característicamente modernas (2007, 155). Contaminar es alterar la forma de un elemento o medio, transgrediendo su pureza, lo cual le ha otorgado una carga negativa al término que se extiende a otras actividades y contextos: profesar, pervertir, manchar. Sin embargo, etimológicamente la palabra también sugiere una cercanía producto del contacto con otro, con de reunir, juntar, y *tag de tangere* o tocar, una cercanía que cambia el estado de un elemento. Para Appiah, las migraciones producen esos contactos y contaminan las culturas que las reciben, a lo cual se podría añadir que a su vez las culturas que migran se transforman al entrar en contacto con otros en un lugar ajeno. Cuánto o cómo lo hacen no es algo definido, como los efectos que puede llegar a tener el chisme que se transmite de boca a boca y cambia de forma al trasplantarse.

Arquitecturas desenraizadas

Francisca Benítez es una artista chilena con formación en arquitectura y artes plásticas, radicada en Nueva York, que ha trabajado desde hace varios años con identidades múltiples. Ya decir esta frase, que supuestamente define algo sobre la artista, involucra determinar una serie de lugares (desde el género, lugar de nacimiento y de habitación actual) que se encuentran distantes entre sí y que, sin embargo, conforman los ejes de acción y desplazamiento de Benítez y las identidades con las que trabaja. Desde Pichincha, una zona rural al sur de Chile donde la familia de la artista ha estado fabricando dulce de morrillo para vender localmente, hasta Williamsburg y la comunidad judía ortodoxa que lleva varias décadas habitando el mismo barrio, Benítez ha construido un trabajo que no solo se desplaza entre localidades a la manera del radiante de Bourriaud, sino que busca modos de vida desplazados, espacios entre-medio donde las identidades se intersectan, dialogan, construyen y observan. Sus obras no son un elogio al híbrido, sino a la persistencia de las raíces en contextos desplazados, raíces contaminadas por el mismo acto de tránsito.

Uno de los proyectos atravesados por el problema de las raíces y el cosmopolitismo es Sukkah, un video de doce minutos del 2001. El título es una traducción al inglés derivada de un término hebreo que significa cabañas o tabernáculos (en español, *asotaj*) y alude tanto a una fiesta judía como a las construcciones temporales en forma de cabañas (*dos asotaj*) que se construyen durante ella.<sup>14</sup> La celebración que

14 En la página web de Benítez se hace notar que las estructuras siguen instrucciones específicas para su construcción y uso, derivadas de los capítulos I y II del *Sukkah* en el cuarto volumen del *Seder Mo'ed* (Benítez 2006).



tiene lugar en octubre varía en términos de su duración dependiendo del lugar donde se encuentren los judíos: siete días si están en Israel, u ocho días, si pertenecen a la diáspora extendida por el mundo; pero sus términos son los mismos: se trata de conmemorar la errancia histórica del pueblo de Israel, especialmente en el desierto. La festividad se basa en un texto sagrado, el Levítico, y es una celebración de la identidad fundada en la precariedad de la diáspora.

El video de Benítez comienza sin mayor explicación en torno a lo que se verá. Frente a la fachada de un edificio de ladrillo con letras en hebreo, se muestra en un plano fijo cómo se reúnen camiones con maderos y hombres que los alzan. Un niño de trenzado, casi como el vagabundo de Chaplín, ayuda a un adulto a llevar maderos que, unos cortes más adelante, se revelan como parte de unas arquitecturas frágiles y temporales que construyen los miembros masculinos de la comunidad judío ortodoxa Hasid de Brooklyn, Nueva York. Una vez acabadas, las estructuras parecen casas de juguete, extensiones o «prótesis» que salen de balcones, escaleras de emergencia y primeros pisos de edificios, hasta ocupar la calle, invadiendo la escenografía urbana como una plaga minimalista de pequeños volúmenes rectangulares. Sin embargo, a diferencia del minimalismo, estas estructuras dan cuenta de su precariedad: sin pintar ni pulir, sin ventanas, a veces con techos de plástico, no parecen habitables o de largo plazo. A veces las estructuras tienen la apariencia de hongos, como si estas réplicas abstractas amenazaran con quedarse y reproducirse en otras fachadas, cambiando la apariencia homogénea y cotidiana del barrio e instalando marcas visibles de otredad en la ciudad.<sup>14</sup>

Un gran corte en negro a la mitad del video realiza un acercamiento a la vida que se genera por unos días alrededor de estas estructuras. Si bien el interior permanece en su mayor parte cerrado, el umbral que se abre deja entrever su vida cotidiana, especialmente sus decoraciones luminosas, mobiliario y ambiente festivo. Mientras los planos fijos que muestran el exterior de las estructuras crean la ilusión de que los miembros de la comunidad judía que caminan hacia ellos desaparecen al cruzar, atravesando el umbral hacia otro espacio y tiempo, la vida cotidiana sigue a su alrededor. Vistas paralelas: la gran estructura horizontal verde que se instala en una plaza frente a un edificio imita sus formas rectangulares y parece contener a más habitantes que los edificios alrededor. La comunidad se cierra, de cierta manera de la espalda a su nuevo ambiente, y sin embargo convive con él. Los últimos minutos del video finalizan con la deconstrucción de las estructuras móviles, y termina con una imagen de los maderos apilados en una vereda mientras pasan automóviles y un bus escolar detrás. El video pasa del cubo minimalista de Tony Smith a los tableros apilados de Carl Andre, o de la extensión ilegal de una vivienda a los tableros abstractos de su construcción, solo que con un cambio de contexto y función.

14 Benítez (2006) habla de una ciudad efímera que permanece durando, latente, pero que cobra vida y se materializa durante cierta época del año.

Francisco Benítez, *Exodo*, 2002. [Impreso en 2003], video, color, sonido, 12 min, New York. © Francisco Benítez. Foto cortada de la artista.



El video tiene una apariencia documental que pronto es rota por los cortes temporales que se van sucediendo y el tipo de mirada que plantea. El carácter de registro está teñido por el lenguaje de la etnografía, sobre todo por la idea de inscribir y describir las prácticas de un grupo diferente, guardando una distancia aparentemente objetiva. Pero las tomas se distancian tanto de sus objetos que a veces el etnógrafo se transforma en espía y detective urbano, un buscador o extranjero que irrumpe en estas celebraciones y solo las puede mirar desde ángulos oblicuos. Pege al carácter exótico que pueda derivarse de la apariencia extraña de las construcciones y de la música electrónica que, al ir marcando un pulso de vida en este nuevo tejido urbano, también genera un ambiente espacial ilusorio, la mirada de la artista va estableciendo relaciones entre estas marcas transitorias de identificación específica y su aspecto formal, volviendo su lenguaje parte de una tradición abstracta y de una realidad social (los allegados, los desplazados) que va más allá de la diáspora judía. Los close-up y vistas distanciadas de los sukkah contraponen el espacio de habitación temporal con su forma, sobre todo en los planos en contraplano que exageran el carácter geométrico de los



Francisco Benítez, *de la serie Proceso del Nuevo Éxodo*, 2002. [Impreso en 2004], C-print, fotografía color, 18 x 23 pulgadas, Brooklyn, New York. © Francisco Benítez. Foto cortada de la artista.

volúmenes al salir del plano del edificio o añadirse al volumen negativo de los balcones. Solo el contexto ayuda a situar o enlazar estas prácticas, distanciando las colinas de Redefin de los callejones de Peñín de las calles de Williamsburg.

En su versión fotográfica titulada *Proceso del Nuevo Éxodo* (2004), Benítez ha registrado y dispuesto en retículas cien imágenes a color de una serie de quinientas de estas estructuras en distintas áreas de Brooklyn desde 1999, intentando «trazar el diálogo entre la ciudad efímera y la ciudad que la aloja. Adaptaciones y mutaciones en la arquitectura» (Benítez 2006). Organizadas sistemáticamente a partir de su ubicación y tipo de arquitectura histórica que intervienen, las series se apeñan al proyecto de Bernd y Hilla Becher en que registraban la apariencia monumental de algunas edificaciones modernistas en Alemania. Sin embargo, si en esas series había un distanciamiento del contexto histórico que las había llevado a cabo —que apuntaba a una homogenización del paisaje urbano a través de estructuras geométricas que aludían a un lenguaje internacional fácilmente transportable—, en las fotografías de Benítez se resalta la interacción entre el entorno y una arquitectura frágil que no busca la permanencia. Por medio de un movimiento complejo, los sukkah logran destacar un espacio nuevo dentro de otro, como brotes de plantas, y dar cuenta de la presencia y visibilidad de una comunidad marcada por la migración usando formas que aparentan ser universales.

Las series de fotografías permiten establecer otro tipo de lecturas a partir de construcciones que ocupan lugares y edificios diversos, los cuales van entretejiendo historias de migración en la zona desde los «tenements» de finales del siglo XIX que albergaron a distintos flujos de inmigrantes europeos de bajos recursos, de religiones y creencias diversas, pasando por complejos de apartamentos construidos en las décadas de los cuarenta y noventa por prósperos miembros de la comunidad judía, hasta las áreas entre los edificios y casas que forman espacios «vacíos» arquitectónicamente y sin dueño en el urbanismo. Estos últimos se encuentran asociados al proyecto de Benítez titulado *Property Lines, New York* (2008), el cual consistió en el trazado via frottage de las superficies de pequeñas áreas de propiedad privada que se encuentran entre otros espacios (casas, avenidas, patios traseros) y que sin embargo son tan minúsculas que conservan poco valor para sus dueños o son tan transitadas que las leyendas que indican el derecho al espacio privado —Property of Rockefeller Center North, Inc. Crossing by Revocable License Only— se vuelven absurdas. Inspiradas en los «fake Estates» de Gordon Matta-Clark y un acercamiento situacionista al tejido urbano, el registro que realiza Benítez al frotar grafito sobre papel materializa la precariedad de este tipo de propiedades y actos de demarcación urbana, señalando otros actos de territorialización urbana y su reocupación a través de un tipo diferente de estructuras precarias.

Francisco Benítez, *Property Lines*, 2008. [Impreso en 2009], frottage de grafito sobre papel, 18 x 24 pulgadas, 2008-2009, New York, New York. © Francisco Benítez. Foto cortada de la artista.







▲ Francisco Benítez, de la serie *Exodo del Nuevo Exodo*, 2002 [reproducción].  
Cinepolis, Fotogramas (2006), la p. 23 [reproducción]. New York, © Francisco Benítez.  
Foto cortada de la artista.

La identidad de la comunidad judía ortodoxa ha sido se visibiliza constantemente en su vestimenta y peinados, y transitoriamente a través de los *yikkah* al materializar la noción de diáspora como un *habitar en desplazamiento* (Clifford 1994, 310). No obstante, los fenómenos cruzados de diáspora con los que trabaja Benítez ocurren en todo tipo de contextos cotidianos y afectan a grupos que muchas veces pertenecen a diásporas internas, cuestionando la unidad de un lugar. En el caso de la serie de fotogramas titulada *M.E.R.S.* y el video documental *Bellocos aboard M.E.R.S.* (2009), la artista nos introduce en otras formas de habitación a través del bote que pertenecía a Michele Capozzi, un cineasta de origen italiano que vivía en su embarcación. Tras el endurecimiento de las leyes neoyorquinas de habitación en embarcaciones, que obligaba a tener botes completamente equipados para alistar, Capozzi tuvo que dejar su hogar por treinta años al no poder repararlo inmediatamente, vendió el bote en un sitio web y quedó sin casa. El video muestra a la artista realizando los pequeños trabajos sobre las placas de la embarcación como una arqueóloga frente a unas estelas funerarias antiguas, pasando por espacios que reconocemos como cotidianos (cocina, comedor, dormitorio), pese a hallarse en un contexto flotante. El propio bote apunta a ese espacio heterotópico favorecido por Foucault por su carácter fronterizo, el cual sin embargo ha caído bajo una serie de leyes que han determinado si el agua es un espacio habitable o inhabitable.

Benítez trabaja con esos espacios entre-medio y los problemas del habitar que producen no solo la diáspora judía en particular, sino la migración en general, proponiendo un mirar cruzado a estas experiencias de destierro y nuevo arraigamiento. En este sentido, lo que Benítez mira son formas de cosmopolitismo desde una perspectiva doble que observa lo particular y reconoce la diferencia interna, abriendo la posibilidad de producir procesos de identificación con el otro a través de pequeñas acciones cotidianas. Aquí yace la diferencia con las prácticas de corte etnográfico que han posulado al arte contemporáneo desde los años noventa, por cuanto la artista no se propone hablar por otros o mostrar ejemplos de arquitectura exótica en un contexto urbano, ni trabajar con comunidades específicas para mostrarlas luego en un ámbito artístico, sino establecer nexos entre prácticas de identificación y creación de identidad. La artista es literalmente otro extranjero en tierras extrañas, un ser desplazado que recorre una ciudad ajena con barrios donde la otredad se manifiesta visible e invisible. La obra de Benítez marca una serie de intentos de mirar aquí desde allá y encontrar en el aquí un allá extranjero, para descubrir diferencias dentro de lo que aparenta ser homogéneo.<sup>15</sup>

## Conclusión

Si bien hay muchos elementos en el término cosmopolitismo, y sus usos en la teoría y práctica son criticables, la postura ética y la mirada dislocada que propone intentas establecer cruces entre culturas, comunidades específicas y personas que permitan un reconocerse en el otro a partir de elementos cotidianos y escucharse sin pretender llegar a acuerdos. No creo que la definición de un ellos y un nosotros sea incompatible con una visión cosmopolita que plantea que no existe una única manera de hacer las cosas. No se trata de abandonar aquello que cada persona o grupo crea que lo identifica como una comunidad, o pensar que hay una serie de elementos idénticos que unen a las distintas culturas y tiempos, sino de reconocer las diferencias internas dentro de lo que creemos es una unidad, y las contradicciones que estas plantean. Si bien las raíces que se llevan de viaje pueden no ser trasplantadas de macetero, no pareciera haber nada que temer en que se planten o borren. Siempre están los otros para recordárnoslo.

Viviré entre nosotros ochenta años,  
pero siempre será como si llega.  
(Gabriela Mistral, «La extranjera»)

15. Hay algo parecido entre ese mirar cruzado de Benítez y lo que Jasir Dayal ha denominado la doble conciencia negativa producto de la diáspora. Tomando como base la idea de doble conciencia planteada por Paul Gilroy, Dayal trabaja la diáspora desde una postura negativa que se apunta a una resolución de diferencias entre la cultura que se ha dejado (concreta o alebóricamente) producto del viaje y el nuevo espacio que se habita, sino que por entrar a las comunidades diaspóricas una crítica interna mientras se suspende la cuestión mundana de la asilación (Dayal 1996, 47). La postura de Dayal invita a tratar de leer la propia cultura, su espacio y tiempo, desde otro espacio. La diáspora permitiría no solo confrontar solamente al yo occidental con el otro, sino a cualquier sujeto con su propio otro que lo divide internamente. Esto es lo que el autor llama el vicio de la *hibridación interna* (en cursiva en el original en inglés), la cual implica mirarse como otro (Dayal 1996, 49).

## Referencias bibliográficas

- Appiah, Kwame Anthony. 1997. «Cosmopolitan Patriotism». In *Critical Inquiry* vol. 23, n.º 3, (First Lines/Border Postings), pp. 617-639. Available at: <<http://appiah.net/wp-content/uploads/2010/10/Cosmopolitan-Patriotism-Critical-Inquiry-23.3-1997.pdf>>, accessed December 1, 2011.
- Appiah, Kwame Anthony. 2007. *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Barrios, Rodríguez, Joaquín. 2007. «El arte global y las políticas de la evolucion». *Desplazamientos (trans)culturales es el sistema internacional del arte contemporáneo*, es *Límites. Estudios Sociales y Humanísticos*, verano-julio, vol. V, n.º 001, pp. 155-162.
- Baudrillard, Jean. 1992. *Selected writings on art and literature*. New York: Bessie Books.
- Benítez, Francisco. 2006. «Proteus del nuevo Exodo». Disponible en: <<http://franciscobenitez.org/projects/proteus-del-nuevo-exodo/>>, consultado el 13 de noviembre del 2011.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *Relaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Clifford, James. 1994. «Dispossession». In *Cultural Anthropology* vol. 9, n.º 3 (Further Reflections: Towards Ethnographies of the Future), pp. 302-334.
- Dasgupta, Denis. 2003. «Globalism and Tolerance in Early Modern Geography». In *Annals of the Association of American Geographers* vol. 93, n.º 4, pp. 852-870.
- Dayal, Jasir. 1996. «Diaspora and Double Consciousness». In *The Journal of the Midwest Modern Language Association* vol. 29, n.º 1, pp. 48-62.
- Deleuze, Félix María. 2010. «Indigeneity Across Borders: Mesopotamian Migrations and Cosmopolitan Encounters». In *American Ethnologist* vol. 37, n.º 1, pp. 83-97.
- Fischer, Jean. 1994. *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kate Press.
- Fischer, Jean. 2009. «The Other Story and the Past Imperfect». In *Fate Papers* n.º 12. Available at: <<http://www.fate.org.uk/research/fatepapers/fatepapers/3/fatepapers/fatepapers12>>, accessed 1 December 2011.
- Fisher, Wade. 2002. «Taking Up Residence in Homelessness». In *Artists, Artists (eds.)*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin rostro. Antropología y estética de la omnivoría*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gutiérrez, Andrés. 2010. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Editorial Rindón.
- Gusach, Ana María. 2004. *Arte y globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Holmberg, Martin. 2006. «Holding, Dwelling, Thinking». In *The Unsettled: Phantom Scenes in Global Society*, David Enwezor (ed.). Sevilla: ICAO, pp. 17-26.
- Kant, Immanuel. 2000. «Cosmopolitanism and the Circle of Reason». In *Political Theory* vol. 28, n.º 5, pp. 619-639.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Mistral, Gabriela. 1996. *Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.



## CRITICAS



### Die Ecke Arte Contemporáneo, un espacio cultural inusual

Por Enrique Solarich,  
Profesor de Historia del Arte y Miembro de AICA

Fotografía cortesía de Francisco Benítez



■ Francisco Benítez. 530 Jarras de dulce de membrillo. 2011.

Desde marzo de 2005 funciona con rigurosa periodicidad Die Ecke Arte Contemporáneo, espacio de muestras de arte experimental e innovaciones visuales, emplazado en la zona sur poniente de la comuna de Providencia, en la calle José Manuel Infante 1208. Su apuesta se inscribe en el programa de los denominados lugares "alternativos", que acogen jóvenes e innovadoras propuestas, ajenas y distantes de los avatares del comercio desenfrenado de arte, también de los gustos convencionales o, cómo no, de esos complacientes.

Su director Paul Birke, con denuedo mantiene la divisa inicial que establece sólo dos condiciones para exhibir: quehacer especulativo y, corresponder a artistas de edades oscilantes entre los 25 y 35 años.

La mayoría de las exposiciones ejecutadas a la fecha, obedecen a las reglas de las instalaciones, las cuales se mutan acá

en audaces y meditadas apropiaciones espaciales. Sabido es que esas opciones -las instalaciones-, crecientes y habituales en los circuitos mundiales, son apuestas definidas como obras mediales, multidimensionales y poliformes, creadas y diseñadas por un tiempo para mediar espacios, susceptibles de ser recreadas en otros lugares, pero sujetas a inmediatos registros visuales. El espectador las recorre, penetra o activa con sus desplazamientos que moviliza todos sus sentidos y lo conmina a razonar.

Dos muestras recientes, que calzan en medio de esas tendencias, ameritan referencias. La primera de ellas, de Francisca Benítez Yávar (1974), arquitecto iniciada en la Universidad de Chile durante 1992-98, que completa estudios en los Estados Unidos, en el programa Master in Fine Arts, del Hunter College de la City University de Nueva York, transcurre entre abril y mayo pasado. "Oro Dulce" es el título de su ensayo antropológico, laboral y social de raigambres compestres que da cuenta de la elaboración del apetecido dulce de membrillo. Tradición familiar artesanal, de la zona rural de Pichingal, en la región del Maule, procura debatir sobre los enlaces y entreveras urbe-campo, así como del rescate de prácticas productivas caseras enfrentadas a un panorama consumista, globalizado y mercantilista. Con video y latas de membrillo alojadas en mesones toscos, incita de

sopetón a raciocinio crítico sobre los procesos aculturación y transculturación en curso, sus alteraciones y secuelas conductuales humanas.

La otra maniobra ocular es de Alejandra Prieto Suárez (1980), artista proveniente de la Universidad Católica. "Lágrimas Negras" es el nombre de otra zaga de su planteo sistemático sobre el objeto y su presencia fáctica, degradado al ser producido en series masivas e invasoras, pero usurpador de las áureas del arte.

Así, un montaje de dos piezas hechas en carbón, dos auténticas esculturas elaboradas con los procesos y procedimientos inherentes al desbaste y pulido del ejercicio del tallador, son creadas y recreadas al tiempo, con escrupuloso realismo: un espejo de dimensiones enormes y una gran lámpara de lágrimas que pende llamativa y orgullosa son los solitarios artefactos empleados en la ocasión. Mérito de la artista es la reconversión de un material combustible, ligero, sólido y sucio, sin embargo, generador de energía desde tiempos inmemoriales. Allí está una de las claves de la subversión estética que entraña la concisa intervención. Ni que decir tiene las lúdicas refracciones que las superficies bruñidas portan a los cambios de la iluminación.

Ambas comparecencias evidencian los caminos del arte actual, los compromisos de los artistas visuales con los dilemas acuciantes de la sociedad pos-moderna. Sin artilugios ni devaneos, usando materialidades halladas por doquier, simples, vistosas y casi vulgares, las dos expositoras consiguen que éstas devengan soportes artísticos de mensajes contundentes y decisivos.



Apetitosa exposición de Francisca Benítez en la Galería Die Ecke

# Megapostre: artista ofrece 500 kilos de dulce de membrillo

## Producción informal

Una de las gracias de la exposición de Francisca Benítez es que, a partir de este martes, la artista atenderá personalmente a los espectadores. Ello significa que se encargará de vender sus tarros de dulce de membrillo.

"Estaré toda la semana, y esa actividad constituirá una performance que intenta valorar ciertas formas de producción e intercambio. Me interesa que se valore esa producción informal, propia y que refuerza los afectos, en un país que parece valorar más el asentamiento indiscriminado de multinacionales y de chatarra internacional", dice la autora.

La autora exhibe —y vende— cientos de tarros que contienen golosina elaborada por su familia en la región del Maule.

RODRIGO CASTELLO

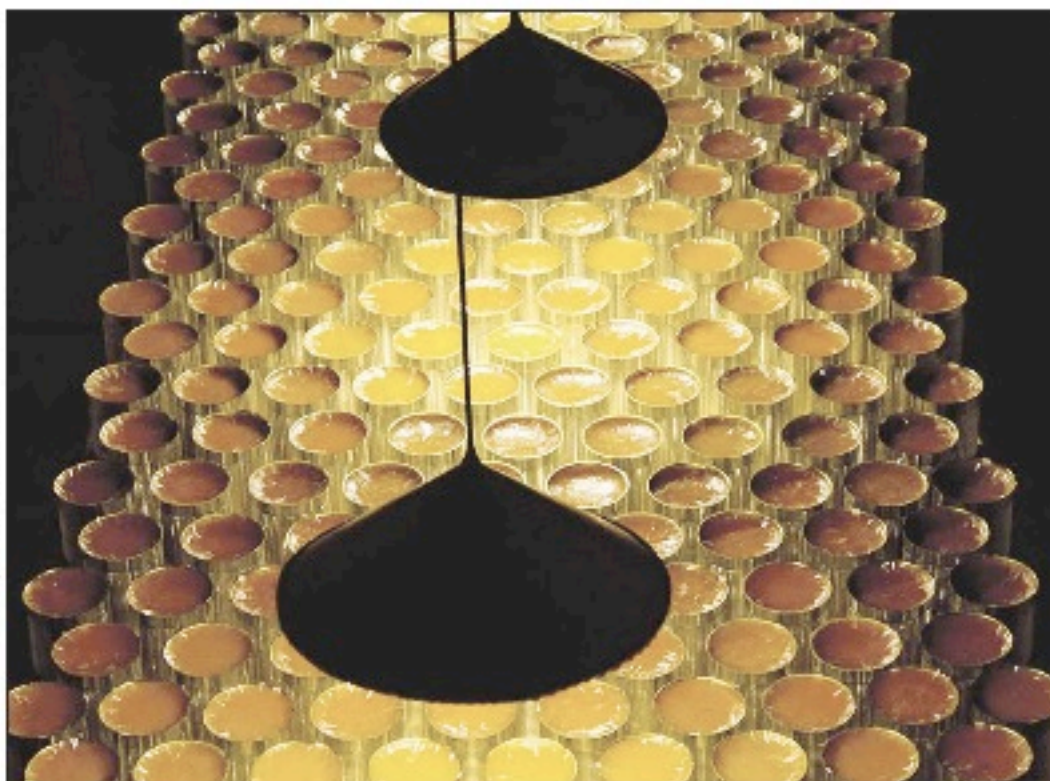
**E**l dulce de membrillo es un asunto serio en la familia de la artista Francisca Benítez.

"Tengo 36 años, y mi familia fabrica dulce de membrillo desde antes de que yo naciera. También lo hacían mis tías y mi abuela. Participan todos los que estén en la casa al momento de estar maduros los membrillos, y mi madre es la que dirige el asunto", informa la autora.

Todos estos datos podrían parecer simples curiosidades, pero ahora resultan relevantes porque en este mismo momento la mujer está presentando una exposición cuyo tema central es, precisamente, el dulce de membrillo. Titleda *Oro dulce*, la muestra se puede ver en la Galería Die Ecke (José Manuel Infante 1208).

El montaje está integrado por más de 500 kilos de dulce de membrillo que han sido distribuidos en tarros con capacidad para un kilo cada uno. Todos los recipientes están dispuestos sobre una larga mesa iluminada por tres lámparas cuyas luces amarillentas subrayan los tonos dorados del pegajoso embeleco.

Vista de los tarros de dulce de membrillo instalados por Francisca Benítez.



"Para hacer este dulce utilizamos los membrillos que crecen en el terreno de mi familia. Son ocho hectáreas ubicadas en la localidad de Pichingal, en la comuna de Molina, región del Maule", relata la Benítez, cuya exposición también incluye un video, de cerca de 90 minutos de duración, que documenta las diversas etapas del proceso necesario para obtener la golosina.

Los tarros, por cierto, están a la venta. El precio es de cinco mil pesos por unidad. A estas alturas

ya se ha vendido cerca de un tercio de la mercancía dispuesta en la mesa, y todos los que han comprado han sido invitados a inscribir los nombres de las calles en las que residen. La encargada de la galería es quien anota esos datos en el interior de las marcas circulares que los envases ya entregados van dejando en la superficie del mesón.

"Esta es una obra de arte relacional. En ella hago un desplazamiento de objetos que son normalmente producidos en un lu-

gar y utilizo el ámbito del arte para abrir preguntas más amplias, como, por ejemplo: qué lugar tiene esto en nuestra idea de sociedad; cómo habitamos el territorio; de qué maneras lo hacemos producir; qué modos de convivencia social estimula tal proceso productivo; cómo hacemos el trabajo más humano y menos alienado", reflexiona la expositora.

"Como me comentó don Miguel Hermosilla (dirigente social y político nativo de Talca), este trabajo 'es una ventana para mi-

rarnos a nosotros mismos'. Yo creo que eso es lo más importante. Mucho más importante que quedarse hablando de membrillos. Los membrillos son simplemente una excusa y un vehículo", agrega.

La artista, quien reside en Nueva York desde 1998, confiesa que su actual exposición también le ha servido para reactivar los vínculos que la unen a esa zona del sur chileno.

"Nací en Santiago, pero crecí allá en Pichingal hasta la adolescencia, y luego en Curicó. En Santiago sólo viví 6 años, lo que duraron mis estudios universitarios. Este proyecto es, en parte, un intento de reconectarme con Pichingal y con mi familia. Ha habido muchos cambios en Pichingal. Uno de ellos es que, recientemente, las calles fueron pavimentadas", comenta.





Performance von Francisca Benitez im März 2009  
im nadaLokal in der Reindorfasse.

foto: d. zimmermann

## Nichts Fixes in Fünfhaus

24. Juni 2010, 16:41

**nadaLokal ist ein experimenteller Raum für Performance und bildende Kunst sowie Schnittstelle zum öffentlichen Raum des 15. Bezirks**

Wien - Dinge, "wo nicht von vorneherein feststeht, was dabei herauskommt", interessieren nadaLokal. Ein Raum, der "keine Galerie, keine Kunsthalle und kein Museum ist", stellt ihre Website gleich eingangs klar. Es ist ein Raum, der sich strikten Definitionen entzieht und sich genau dadurch auszeichnet: ein vielstimmiger Möglichkeitsraum. nadaLokal (Amanda Pina, Daniel Zimmermann, Katharina Bernard, Elisabeth Hirner, Lisa Hinterreithner) wünscht sich, dass lokale wie internationale Künstler aus den unterschiedlichsten Feldern hier zusammenarbeiten. Auch sie selbst kommen aus den unterschiedlichsten Disziplinen: Pina etwa aus Choreografie und Tanz, Zimmermann steht für ein wildes Crossover aus bildender Kunst, Film und Performance.

In dem 70-m<sup>2</sup>-(Bühnen)-Raum mit dem schönen Eichenriemenboden, der durch das große Schaufenster auch als Schnittstelle zum öffentlichen Raum funktioniert, trifft bildende auf darstellende Kunst, wird Kunst performativ. Eine Kombination, die von einer reizvollen Mischung des Publikums begleitet wird. Die nadaLokal-Performances sind jedoch entschieden anders als jene für institutionelle Räume: Sie sind weniger Produkt, das zu einem Endpunkt finden muss, und liegen außerhalb klassischer Bewertungssysteme. - Nada heißt Nichts, steht aber mehr für das nicht Fixierte, für Leere, Lücke, Hohlraum, was das englische "void" treffend umschreibt und wo alles möglich werden kann. (Anne Katrin Feßler, DER STANDARD/Printausgabe, 25.06.2010)

nadaLokal, Reindorf. 8, 1150 Wien, [www.nadalokal.at.vu](http://www.nadalokal.at.vu); nächster Termin: Anke Philipp & Robert Steijn, 25. 6. 18.00

Aktuelle Immobilien in Wien finden Sie in der Immobilienbörse von [derStandard.at/Immobilien](http://derStandard.at/Immobilien)



## HIGHLIGHTS



FRANCISCA BENITEZ

**Making Space: Superfront  
Architects-in-Residence**  
Sunday, January 03, 2010  
through Saturday, March 27,  
2010

Superfront  
1432 Atlantic Avenue  
Brooklyn, New York

As the first annual architects-in-residence exhibition at Brooklyn gallery Superfront, *Making Space* probes the theme of residency through explorations of the gallery's Bedford-Stuyvesant neighborhood. In particular, New York-based artist Francisca Benitez investigates public space through evocative graphite floor rubbings, yielding ghostly imprints of built surfaces. Drawing on her experience as an art consultant for the New York City Housing Authority's Harborview Visual Arts Program, Benitez literally traces the lines of the landscape to reveal contrasting messages embedded in public space. For instance, *Independence Community Center's Entrance* (2009, above), created with five residents of the Independence Towers public housing complex, turns the mundane threshold into a thing of beauty, rich with detail and relief. Meanwhile, designer and craftsman Pawel Niedzwiecki, a graduate of the Savannah College of Art and Design, creates large-scale, mixed-media works that meld laser-cut effects with voluptuous, hand-drawn vignettes, forming a kind of musical notation that chronicles his months in [the gallery's](#) studio space.



## Plotzing Over | The 'Reinventing Ritual' Show

By ANDY PORT | SEPTEMBER 14, 2009, 1:31 PM



Courtesy of Hadas Kruk and Anat Stein, Studio Armadillo.  
"Hevruta-Mituta" (2007) by Studio Armadillo: Hadas Kruk and Anat Stein.

You don't have to be Jewish to appreciate "Reinventing Ritual," the contemporary art and design show that opened Sunday at the **Jewish Museum** and runs through Feb. 2. But it helps. Not that you won't admire Jonathan Adler's torso-like menorah that owes more to '60s modernism than traditional pieties. Or, Karim Rashid's funky hot pink version. Or, the little garden shed that could, doubling as a sukkah, where an observant family takes their meals during Sukkot, the harvest festival. And how amusing is the video by Francisca Benitez, showing Williamsburg sprouting with sukkahs? Sukkahs on balconies. Sukkahs on sidewalks. Here a sukkah. There a sukkah. And have you ever seen a stout Hasid wield a two-by-four?



Courtesy of Ronald Feldman Fine Arts, New York  
"Gardening Sukkah" (2000) by Allan Wexler.

No, the show that Daniel Belasco, its curator, intended — how contemporary artists endow ritual performance with beauty and meaning — gets its psychic charge from understanding Judaism's rules and commandments. God says in Jeremiah 1:9, "I am putting my words into your mouth." And yet, there are strict prohibitions against destroying sacred books. This makes Johanna Bresnick and Michael Cloud's "Mouth to Mouth," in which they shred the Book of Leviticus and insert the scraps in gel capsules all the more profane. Or is it sacred? How do you ingest meaning, after all? And the poignancy of being a smart, observant woman delegated by the patriarchs to second-class status is played out in some of the cheekiest pieces. Take the video "Writing Lesson #1" by Hadassa Goldvicht, in which the artist reacts to the Hasidic ceremony that celebrates a 3-year-old boy's first exposure to language, by having him lick the honey off the Hebrew alphabet. Now a grown-up, with a video camera rolling, Goldvicht licks the letters with such lust and longing that she manages to convey just how left out she must have felt. Deprivation is also **Oreet Ashery's** motivation to dress up as an Orthodox Jewish man (Hello, Yentl!) and celebrate Lag d'Omer on Mount Meron in Israel. As Ashery writes in the catalog: "The celebrations are similar to outdoor raves yet fueled by religious ecstasy alone. Only men may dance. Mostly, I was terrified I would be discovered. Yet, the fantasy of being accepted unconditionally into the tribe ... kept me going for a few intense hours."

And so it goes: koshering, recycling, marrying, adjudicating. They all have their sacred ways and means. And in "Reinventing Ritual," it's enough to make you think.



Group Show

## Preemptive Resistances: Critical Pointers in Latin American Art

Westport Arts Center Westport, Connecticut

Issue #73 Jun - Aug 2009

United States, Westport

**Tatiana Flores**

Denise Carvalho's latest curatorial effort 'Preemptive Resistances: Critical Pointers in Latin American Art' took an unequivocal stance in defining the art of the region as inextricably tied to its politics. The exhibition, on view at the Westport Art Center in Connecticut from January to March, included the work of eight artists from six Latin American countries and the United States. Tying them together was the theme of 'preemptive resistance,' an idea diametrically opposed to the Bush Doctrine of anticipatory attacks against potential enemies. Instead, 'preemptive resistance' acknowledged an inherently defensive attitude among artists from Latin America, or as the catalogue described it, 'an activist posture of resistance.'

Carvalho demonstrated audacity in broaching the question of what constitutes Latin American art, as this remains a contentious issue that seems to garner discussion only on the occasion of blockbuster exhibitions. The Westport Arts Center's presentation was hardly that 'the main gallery consists of a long rectangular room with a square alcove on one side' yet the exhibition was tightly focused and proposed a theoretical model that surpassed the boundaries of this particular show. Although I am not sure that I fully agree with Carvalho that Latin American art is political by nature, I do very much admire how she tangentially addressed another question: Where is Latin American art? The curator, herself a Brazilian who has lived in New York for decades, argues for a diasporic Latin American art by including a majority of artists residing in the United States (most of them in the New York area). In so doing, she acknowledged that they form part of an international community that is not limited by national borders. By virtue of the artists' geographical location, their work often (preemptively) positions itself in relation (resistance) to the policies, economy, and culture of the United States.

José Ruiz and Augusto Zanela both gave a specific face to the United States: that of an Anglo-Saxon male. Ruiz's digital print *Descendents of Ascension: Conservative Morph Portrait* morphed together the physiognomies of five US American conservative commentators: Glenn Beck, Lou Dobbs, Sean Hannity, Rush Limbaugh and Bill O'Reilly. The final product looked strangely familiar 'a late middle-aged man with soft features and a half smile who would appear almost harmless except for his prominent white pupils, deliberately highlighted to make him appear as a zombie, holding the viewer's gaze in an ominous, hypnotic stare. The piece opposes the familiar tropes of portraiture as revealing the interior state of the sitter and of the eyes as the windows to the soul by referencing the superficiality and repetitiveness of the discourse offered by these seemingly indistinguishable personalities. The final morph portrait depicts a US American everyman, the kind that, as repeatedly emphasized by the very people referenced in the image, is under threat of becoming an endangered species as the demographic of the United States becomes increasingly diverse. Augusto Zanela's everyman is none other than Uncle Sam, pointing out from a zero dollar bill printed on acetate and installed over the window of the gallery overlooking the river. Referencing Cildo Meireles' *Zero Dollar*, Zanela's piece, titled *No Commercial Value* (This Note is Legal Tender for all Debts, Public and Private) links currency and war. It also referenced the devaluation of the dollar and the worsening US economy, which has had prejudicial repercussions throughout Latin America.

The theme of violence implied in Zanela's piece is made explicit in the sculptures of Vidal Centeno. The artist destroys various plastic toys 'a gun, a fighter jet' and suspends the fragments in mid-air, creating explosive compositions that recall the Futurist equation of dynamism and war. A subtext of Centeno's work is the US military presence in Puerto Rico. His images recall the sensationalized violence of film and television, but by creating his sculptures out of children's toys, he traces a cause-effect relationship that is disarming. Alex Villar also obliquely references military might in his video *Crash Course*. The artist is shown confronting a Hummer against the backdrop of three cities 'New York, Beijing, and Copenhagen' which appear strangely alike. On one level, the video, based on the confrontation between an unarmed protester and a military tank in Tiananmen Square, celebrates the position of the underdog against the overwhelming forces of violence. On another, it reveals contemporary society's obsession with cars; in so doing, the artist points to the uncomfortable relationship between violence, consumerism, and desire.

A pointed dialogue with the United States is also established by Francisca Benitez and Cesar Cornejo through architectural references. Benitez juxtaposes domestic architecture with commercial ventures. Her series *Real Estate Mis-Opportunities* appropriates a group of newspaper advertisements for home sales in Brooklyn but removes the photographs of the houses, leaving in their place black or white silhouettes. Made in 2006, the images anticipate the worsening housing crisis in the United States and critique the circumstances that led to individuals speculating on the values of their homes. Cesar Cornejo engages with the architecture and corporatization of museums, superimposing images of the Guggenheim Museum in New York to a maquette of roofless shanties placed over a mound of dirt. The image of the museum is made visible through circular mirrors placed on the ceiling directly over the piece. Cornejo's piece, titled *Museumorphosis I*, comments on social and geographical inequalities and ponders the relevance of art for impoverished communities. Rejecting the model of exporting culture presupposed by the Guggenheim franchise, the artist has been working with the city of Puno, Peru on a different type of museum project, involving the creation of small galleries in people's homes that would empower members of the community with cultural agency.

Like Cornejo, Alessandro Balteo Yazbeck has also elaborated a body of work around the theme of architecture and the dichotomy between development and underdevelopment. Balteo's main subject concerns the city of Caracas and its recurring dream of modernity, as implemented in the Plan Caracas urban project in the 1970s and again in the 1990s. The artist appropriates images from a pamphlet of the Plan Caracas which contrast the city's shantytowns with modernist functional architecture. The irony is that because of a printing error in the original booklet, the images have colorful grids superimposed on them, in the manner of Carlos Cruz-Diez. Through this series, the artist effectively challenges the efficacy of geometric abstraction, whether in architecture or in painting, to address social problems.

Artists in the exhibition also raised interesting questions on the relation between the individual and the collective. Andrea Juan visited one of the most remote places on earth, Antarctica, to execute a series of work intended to raise environmental awareness. In *Methane IV*, a man and a woman are intertwined through long nets of pink, purple, and blue. The imagery is eerie and otherworldly, but to view it strictly on formal terms would be to lose part of its meaning. Winds blowing in the background signal atmospheric change as do broken ice chunks floating on the ocean. The link established between the man and the woman functions as a metaphor for all of humanity's interconnectedness. In short, the piece leads us to reflect on our responsibility with our earth and with each other.

Carlos Motta's videos also raise the matter of social responsibility. He presented three short pieces documenting protests in São Paulo, Santiago, and New York. In Brazil, the struggle involved street vendors versus the government, and the protesters argued that the right to work is a necessary component of democracy. This video, entitled *September 22, 2005*, asks the viewers to question their own assumptions about democracy and to ponder the ways in which inequality might be built into prevailing ideologies. As an artist, Motta frequently fades into the background and allows protesters and citizens to speak for themselves. His work advocates social consciousness but leaves open the manner in which change can be achieved.

'Preemptive Resistances' tackled a number of sensitive issues with clarity and coherence. Reviving the age-old question of what is Latin American art, it smartly argued that the answer might be found not within distinct national traditions but through a contingent, relational approach that acknowledges the place of Latin America within a global context.

Tatiana Flores



## ACTIVIDAD CULTURAL

Sábado 12 de Enero de 2008

Nueva sala en el San Cristóbal:

# Arte original en la punta del cerro

Desde agosto, la Sala Tudor atrae al público del cerro San Cristóbal con múltiples actividades artísticas, cuya programación siempre se renueva. Actualmente ofrece una gran muestra multimedial.

La curadora y teórica Camila Marambio reunió a artistas visuales, músicos e incluso a un científico en seis eventos que desafían las formas tradicionales de entrega artística. Así, el público podrá participar, los jueves y sábado hasta el 26 de enero, en situaciones de intercambio creativo, como las distintas versiones de una composición musical, las conferencias "Un artista presenta a otro" (sobre el autor que les hubiera gustado ser), un maratónico traspase de cine y video arte, o el lanzamiento de un catálogo y de un vinilo en torno a esta experiencia.

Hoy, al mediodía, se presentará Francisca Benítez, cantante, arquitecta y artista visual chilena residente en Nueva York, acompañada al acordeón por Victoria Delarozziere.

Se puede ascender a la Sala Tudor por el Funicular, que será gratuito para todos estos encuentros, en los que los artistas chilenos e invitados europeos suman más de veinte.

---

Términos y Condiciones de la información  
© El Mercurio S.A.P



# ARTFORUM

## "Re:Generation—Emerging Women Artists"

02.12.07

AUTHOR: LORI COLE

02.02.07-03.16.07 Smack Mellon Gallery

Unlike the abstract, visceral work of Louise Bourgeois, Nancy Spero, and Faith Ringgold featured in Joan Snyder's Women Artists Series, an exhibition program initiated in 1971, the art included in "Re:Generation," curated by Snyder and her daughter, Molly Snyder-Fink, is more explicitly self-reflective and representational. Marni Horwitz photographs her parents in dark, keenly observational portraits. On two adjacent screens, Francisca Benitez projects silent videos of the same white-pebbled lot seen from different distances—one is empty and one inhabited by a slow-moving, black-clad woman—offering a lyric response to neglected urban space. While a significant portion of the photo and video pieces centers around the difficulty of reconciling personal and cultural identity, a bright, messy, DIY aesthetic reigns in much of the nonvideo work, such as Emna Zghal's *Cultures of War: An Essay*, 2005, a digital print of a poetic collage folded to look like a book. Hung in the far corner of the exhibition, Dasha Shishkin's nine lithographs are cut into amorphous shapes and filled with crisp lines and figures that are alternately detailed and abstract. In *Wrapped Pillars*, 2007, Claudia Sbrissa bridges two pillars in the stark warehouse space with a weave of pink and purple knit cords, wool, rope, and string, as if gesturing toward Ringgold and her brand of feminist art.



December 6, 2006

## Aliens in Our Midst

Art Fag City: Smack Mellon's Multiplex series continues with overlapping works on immigration

By Wayne Hodge

(Art Fag City editor Paddy Johnson is covering the Art Basel fair in Miami Beach; she will return next week with a report from the event.)

**L**egal Aliens is the title of the third part of Smack Mellon's cineplex-styled film and video screening series *Multiplex*. This time around, a guest curatorial team of Ofri Cnaani and Rotem Ruff showcase artists who work within contemporary debates on immigration. The artists gathered here all use media (and in one case even installation) to address a myriad number of positions and concerns; global in its approach, yet local in its impact, the curatorial bent of the show is decidedly about negotiating spaces between categories.



Adrian Paci, still from *PilgrIMAGE*, 2005. Film on DVD. (Photo: Galleria Francesca Kaufman)

This approach is most evident in the conversation that happens between the works in the space. At first, I was a bit turned off by the installation as a whole; it brought to mind the conventional cineplex stereotype suggesting that if you go to see a character drama, you can hear the action flick in the next theater (or, if you are in New York, the action flick *and* the subway). But the act of sorting out the sounds associated with each work projected in the space provoked many exciting connections between image and sound; as I huddled up to a speaker, I couldn't help but feel a certain intimacy with each piece as it played in an enormous space that was still not quite large enough to encapsulate and isolate each individual work. In fact, the first work one encounters in the space is not media-based at all — rather, *Esperanza Mayobre's Virgin of Esperanza, Mother of Immigrants* is a wall of candles emblazoned with a self-portrait of the artist as a saint. While the image of the saint carries contemporary effects (including a passport and a green card), the candle is a reminder of pre-film forms of media. One thinks of the flame of the candle in opposition to the space filled with projectors and plasma screens; the ephemeral nature of the candle in the context of so much media technology.

The idea of the ephemeral is echoed in *Garde l'Est*, a haunting video piece by Francisca Benítez. Shot in Paris, the imagery in the video consists of a series of shots tilting up into trees from whose branches hang sacks and bundles placed for safekeeping by Afghani immigrants. Radio news programs in various languages describe the plight of people who pay smugglers to cross out of Afghanistan, but what we see are not the people — just the scant evidence of their presence. Unfortunately, the audio suffers most in the installation of the show, providing a rare example of sound quality and the material's subtlety get lost in the mix of sounds in the main space.

Religious iconography reappears in Adrian Paci's film *pilgrIMAGE*. It opens with a short introduction describing an icon of the Virgin Mary of Shkodra, which was said to have disappeared by being "...borne aloft by angels in a cloud of light" during a Turkish siege on an Albanian village in the 15th century. The icon then resurfaces in (or immigrates to) Italy, where it is known as Madonna del Buonconsiglio (or Our Lady of Good Counsel). Many pilgrims gather in the village, ostensibly to see the lost Madonna. A movable panel reveals the icon to an empty sanctuary. And herein lies the rub: The "pilgrims" are in fact watching a projected image of the icon in a public space in Albania.

While the devout look at the projection of the icon, a projection screen is set up in the church sanctuary in Italy. Here we see projections of worshippers regarding the Madonna, but here it is the icon that plays the role of the "real." When the projection in the church abruptly stops, so then does our access to the virgin, as the doors to the sanctuary close along with our intimate moment with many layers of images, sacred and profane. The people who come to regard image also become image; they occupy the same space as the icon, but they also vie for our visual attention in such a way that they become absorbed into the same visual language as church and sanctuary. Such a practice would seem unthinkable in the 15th century, yet through media it becomes uncomfortably commonplace in the 21st.

Another take on old world/new world is explored by the work of Gautam Kansara, whose video *Grandma, Gautam and Ghalib* offers a static view of the artist and his grandmother sitting at a dining room table. They base their conversation around her translation of Indian music playing in the background. At times the exchange is very intense: Kansara's grandmother seems incredibly moved by the stories told through the songs, but Kansara's reactions range from interested to puzzled and even bored. What is implied in this video is not movement from geographic location, but instead, the effects of global movements on the most culturally specific unit of all, in this case Kansara's own family.



Gautam Kansara, still from *Grandma, Gautam, and Ghalib*, 2005. DVD. (Photo: Mumbo Jumbo Gallery)

Taken as a whole, *Legal Aliens* offers a layered and lateral approach to ideas surrounding immigration; you may not distinguish a single voice or see a lone image, but rather observe a theater of many reflexive gestures. One must look and listen closely to hear through the din as well as accept that images overlap and cross borders — just like the cineplex. ■

Wayne Hodge is an artist based in New York City who works in performance, video and film. His work has been shown at The Bronx Museum, The Studio Museum in Harlem and internationally in Hong Kong and Stockholm, Sweden.



# the village VOICE

## Deciphering the City's Hidden Code

Is That a Mountain or a Sidewalk?

BY J.A. LOBBIA

The exhibit's last installation, tucked into a narrow corner, speaks volumes about codes and cultures. It is a 12-minute videotape by Francisca Benitez documenting the annual installation of sukkah booths among the Satmar Jews of Williamsburg who, each autumn, fulfill a Talmudic order by living outdoors for seven days. The urban application of this ancient dictum means the construction of hundreds of temporary plywood shacks, most affixed to balconies or fire escapes. They do not meet the city code; in fact, Benitez says, they "drive the fire department nuts" because they block egress.

Benitez describes her video as "a portrait of an ephemeral city that appears within the 'permanent city.'" In following the ancient religious codes of the Talmud, secular rules give way. ▮

*"Building Codes" runs through August 25 at the Storefront, 97 Kenmare Street.*

AUGUST 28, 2001 VILLAGE VOICE 29