



**TALKING
TO ACTION**
Art, Pedagogy, and
Activism in the Americas



**HABLAR
Y ACTUAR**
Arte, pedagogía, y
activismo en las Américas



Liliana Angulo Cortes

Tiempo del Pacífico [Pacific Time]

by Catherine Scott

Straddling the boundaries of storyteller, artist, and activist in her work, Angulo Cortés creates alternative first person narratives that capture the essence of Black identity in Buenaventura and a vision of Black life in Colombia. In her earlier work she evoked alternative perspectives to pejorative attitudes of Black Colombians and in *Pacific Time* she provides layered and complex narratives of resistance, survival, and continuum. At once a historian and ethnologist, Angulo Cortés captures the dynamic and robust voices of experience that navigate the troubled and challenging terrain of life in Buenaventura—a community carved out of the reclamation of land previously uninhabited that is now the focus of government and corporate development land grabs that will displace the Black residents whose determination and perseverance created a community out of the wasteland.

Liliana Angulo Cortés, who lives in Colombia, works in various media—sculpture, photography, video, interventions, installation, performance, and sound—to investigate notions of body and image in relation to issues of gender, ethnicity, language, history, and politics. Her commitment to communities of African descent has led her to explore issues of representation, identity, discourses of race and power, as well as performative practices, cultural traditions, historical reparations, and direct collaborative work with social organizations in the African diaspora.

Angulo's Cortés's video installation, *Pacific Time*, follows the urban trail of Black and Afro-Colombian social movements in Colombia and the United States. As early as 1940, the seeds of a Black nationalist movement were born in the fishing community of Buenaventura off the Pacific Coast of Colombia, while in the United States the struggle for civil rights was emerging as one of the most significant historical movements for human rights. The Afro community of Buenaventura is the site of a homegrown movement that has sustained itself for over 60 years since inception, most notably rooted in the influences and exchanges with the Black Panther movement.

Numerous historical and cultural developments contributed to the shifts in the Black world that reached the distant shores of Buenaventura—Garveyism (an aspect of Black Nationalism that refers to the social, economic and political policies of UNIA-ACL founder Marcus Garvey), the growth of the Nation of Islam, cultural nationalism, African and Caribbean Liberation, and Pan Africanism reverberated in Buenaventura creating fertile ground for cultivation of social and political impetus for Black community cohesion. The doctrine of Negritude and the economic, social, and political movements sent ripples throughout the Americas and Africa. The community of Buenaventura's modest existence was not immune to these events and the reverberation of these shifts was evident in the exchanges that would occur between the political and cultural movements on the Pacific Coast of the United States and Colombia.

Angulo Cortés re-collects this delicate ecology of life in Buenaventura with a quasi-spiritual tone in the narration, juxtaposed with the lexicon of globalization. A culture with a rich respect for the balance of life with nature and the environment is articulated in the narrative while simultaneously situating events in historical contexts. The community life cycle is archived in the collective memory of events and periods: time to plant; time to harvest; time to fish; the time of the birth of a Black identity consciousness; the time of protest against port development; a time of resistance to erasure; and a time to remember political activists who have disappeared.



Liliana Angulo, View from a fishing boat towards a vehicles carrier unloading cars in the Port of Buenaventura. Photo: Liliana Angulo.

Angulo Cortés encapsulates the struggles in images and while transcending the political story she narrates the evolution of gentrification and displacement that is becoming a universal issue of relevance worldwide for communities of color. Capturing the sentiments of the senior activist in Buenaventura, she bears witness to the community's history and struggles against marginalization, gentrification, and erasure. Oral histories, video documentation, and photographs translate the relics of this history as powerful and revealing images that resonate with the community and the desire to sustain lifestyle, identity, and social justice for the Buenaventura community.

Like the port of Buenaventura, Angulo Cortés provides a compelling portal to the determination and extraordinary story of creativity and intervention as strategies for survival that are synonymous with cultures carved out of postcolonial resistance. The community life cycle is archived in the collective memory of a community culture and a spiritual relationship to nature is juxtaposed against the new world order of globalization that disrupts the delicate ecology of life, resource, and environment. The flow of activity, notions of time, and periods of history are recalled in the context of a recollection of events and political action created to compel Black participation in the political process. By activating these archives of collective memory, and inspired by her research and interviews with community historians and African American civil rights activists from the 1960s, Angulo Cortés captures the moments as performative utterances, affirmations of a cross-generational narrative and memory. The artist worked with *Talking to Action* researcher David Gutiérrez Castañeda as an interlocutor for this project.

Liliana Angulo Cortes

Tiempo del Pacífico [Pacific Time]

por Catherine Scott

Liliana Angulo Cortés, que vive en Colombia, trabaja con diversos medios (escultura, fotografía, video, intervenciones, instalación, actuación y sonido) para investigar las nociones del cuerpo y la imagen en relación con cuestiones de género, origen étnico, idioma, historia y política. Su compromiso con las comunidades de ascendencia africana la ha llevado a explorar cuestiones de representación, identidad, discursos de raza y poder, así como prácticas de performance, tradiciones culturales, reparaciones históricas y trabajo de colaboración directa con organizaciones sociales de la diáspora africana.

La instalación del video de Angulo Cortés, *Tiempo del Pacífico*, sigue el rastro urbano de los movimientos sociales negros y afrocolombianos en Colombia y Estados Unidos. Ya en 1940 nacieron las semillas de un movimiento nacionalista negro en la comunidad pesquera de Buenaventura, frente a la costa del Pacífico de Colombia, mientras que en EE. UU. la lucha por los derechos civiles emergía como uno de los movimientos históricos más significativos para los derechos humanos. La comunidad Afro de Buenaventura es el lugar de un movimiento local que se ha sostenido durante más de 60 años desde su creación, especialmente arraigado en las influencias y los intercambios con el movimiento Pantera Negra.

Numerosos acontecimientos históricos y culturales contribuyeron a los cambios en el mundo negro que llegaban a las lejanas orillas de Buenaventura: el Garveyismo (un aspecto del nacionalismo negro que se refiere a las políticas sociales, económicas y políticas del fundador de UNIA-ACL, Marcus Garvey), el crecimiento de la Nación del Islam, el nacionalismo cultural, la liberación africana y caribeña, y el panafricanismo repercutieron en Buenaventura creando un terreno fértil para cultivar el impulso social y político para la cohesión de la comunidad negra. La doctrina de la negritud y los movimientos económicos, sociales y políticos se propagaron en toda América y África. La modesta existencia de la comunidad de Buenaventura no fue inmune a estos eventos y la repercusión de estos cambios se evidenció en los intercambios que se producirían entre los movimientos políticos y culturales en la costa del Pacífico de los Estados Unidos y Colombia.

Angulo Cortés recuerda esta delicada ecología de la vida en Buenaventura con un tono casi espiritual en la narración, yuxtapuesta con el léxico de la globalización. Una cultura con un gran respeto por el equilibrio en la vida con la naturaleza y el medio ambiente se articula en la narrativa al tiempo que sitúa los acontecimientos en el contexto histórico. El ciclo de vida de la comunidad se archiva en la memoria colectiva de eventos y períodos: tiempo de plantación, tiempo de cosecha, tiempo de pesca, tiempo del nacimiento de una conciencia de identidad negra, tiempo de protesta contra el desarrollo portuario, tiempo de resistencia a la supresión, y tiempo de recordar a los activistas políticos que han desaparecido.

A través de las fronteras de narradora, artista y activista en su trabajo, Angulo Cortés crea narraciones alternativas en primera persona que capturan la esencia de la identidad negra en Buenaventura y una visión de la vida de los negros en Colombia. En su trabajo anterior, evocó perspectivas alternativas a las actitudes peyorativas de los negros colombianos, y en *Tiempo del*



Liliana Angulo, Vista de un buque descargando automóviles en el Puerto de Buenaventura desde un bote de pescadores. Foto: Liliana Angulo.

Pacífico ofrece narrativas estratificadas y complejas de resistencia, supervivencia y continuidad. A la vez historiadora y etnóloga, Angulo Cortés capta las voces dinámicas y fuertes de la experiencia que navegan en el problemático y desafiante terreno de la vida en Buenaventura: una comunidad forjada a partir de la recuperación de tierras previamente deshabitadas que ahora son el foco del gobierno y las apropiaciones de tierras para el desarrollo corporativo que desplazarán a los residentes negros cuya determinación y perseverancia crearon una comunidad en los terrenos baldíos.

Angulo Cortés resume las luchas en una imagen mientras trasciende la historia política y narra la evolución del aburguesamiento y el desplazamiento que se está convirtiendo en un tema universal de relevancia mundial para las comunidades de color. Al capturar los sentimientos de la activista mayor en Buenaventura, ella da testimonio de la historia de la comunidad y lucha contra la marginación, el aburguesamiento y la supresión. Las historias orales, la documentación en video y las fotografías traducen las reliquias de esta historia como imágenes poderosas y reveladoras que resuenan con la comunidad y el deseo de sostener el estilo de vida, la identidad y la justicia social para la comunidad de Buenaventura.

Al igual que el puerto de Buenaventura, Angulo Cortés proporciona un portal convincente para la determinación y extraordinaria historia de creatividad e intervención como estrategias de supervivencia que son sinónimos de culturas forjadas a partir de la resistencia poscolonial. El ciclo de vida de la comunidad está archivado en la memoria colectiva de una cultura comunitaria y una relación espiritual con la naturaleza que se yuxtapone contra el nuevo orden mundial de globalización que interrumpe la delicada ecología de la vida, los recursos y el medio ambiente. El flujo de la actividad, las nociones de tiempo y los períodos históricos se recuerdan en el contexto de la remembranza de los acontecimientos y la acción política creada para obligar la participación de los negros en el proceso político. Al activar estos archivos de memoria colectiva e inspirarse en sus investigaciones y entrevistas con historiadores de la comunidad y activistas afroamericanos de derechos civiles de la década de 1960, Angulo Cortés capta los momentos como declaraciones de performance, afirmaciones de una narrativa y memoria intergeneracional.

Efraín Astorga Garay

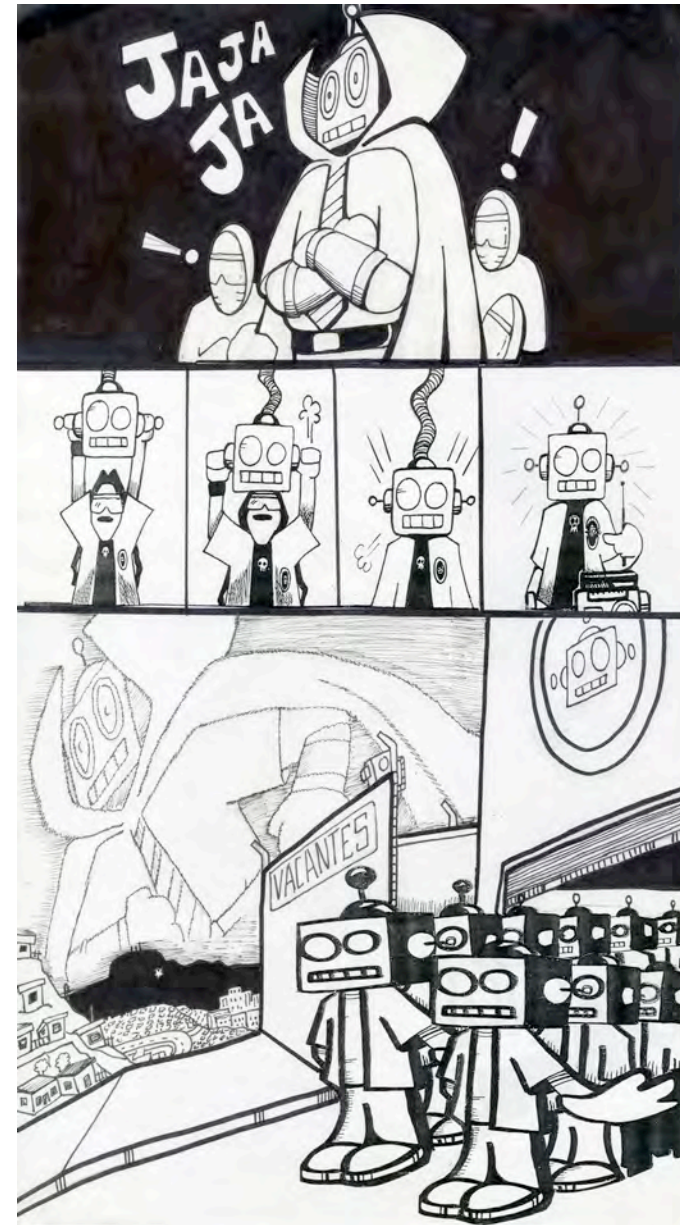
Makiloko

by Xochi Maberry-Gaulke

Efraín Astorga, who is from Juárez, Mexico, has a practice that includes drawings, comics, zines, hip-hop music, and puppet theater. At the end of the 1990s and beginning of the 2000s, he took part in the activist movement in Juárez by creating art with political content for protest events. He currently works as an urban artist, presenting his street theater in different urban sites, street markets, schools, and private parties, caricaturing different personas and types found in the city. His original street theater featured a hand-made puppet he calls “Makiloko”—a name that comes from the word *maquiladoras*, factories that involve mostly repetitive assembly line work. His playful and humorous skits brought youthful energy to a rather serious topic about labor conditions on the US-Mexico border.

The Bracero Program, started in 1942, gave special permission to Mexican farm workers to cross the US border to work seasonally. When it ended in 1964, Mexico passed the Border Industrialization Program (BIP) to provide new work for the large population of the newly unemployed. Many *maquiladoras* opened along the US/Mexico border and became the main source of income for many mostly northern Mexican cities, especially after the North America Free Trade Agreement was passed in 1994. Although they provided Juárez with more employment, many people, especially women, worked very long hours for Mexico’s low minimum wages in factories where environmental and health codes were not respected. Today, with an increasingly competitive market in a globalized economy, other countries are providing even cheaper labor and many of these jobs are disappearing.

The first star of Astorga’s puppet theater and zines, Makiloko, was a superhero youth with a crazed robot head who made political comments about the *maquiladora*-driven community. The name is the blending of *maquiladora* with *loco*, or crazy, which are evident characteristics in the half-human, half-machine body of the show’s star. Astorga, dressed as Makiloko, would walk around neighborhoods and markets wearing normal street ware and a cardboard robot head. Zines and short cartoons made political comments on the government’s control over its youths’ creativity, as clearly depicted in the short animation called “¿Prohibido?” In this film, Makiloko encounters a city made out of robot heads, labeled with a billboard of a crossed out light bulb. At first, Makiloko is confused and doesn’t know what to think about the sign, but ultimately abides by its message. After a few pauses, Makiloko’s thought bubble shows us that he has an idea! With the idea comes an electrical shock that causes Makiloko to gyrate in physical agony. He has another thought and is electrocuted again. In less than one minute, Astorga packs in a very powerful message to the youth of his community.



Efraín Astorga, Panel layout of *Historia del Makiloko*, ink (marker) on paper, 2016.

This early work by Astorga was often done in collaboration with different collectives in Juárez including Fronte Toons, and resulted in music, video and other performances. His more recent practice is mainly comprised of street puppet shows made from humble materials like papier-mâché, felt, markers, and paint that poke fun at the unique characters of Juárez. His skits provide amusement for people of all ages and some are published on YouTube, where the Makiloko Machin Marionetas Oficial channel features about twenty-five short, low-tech, do-it-yourself style videos of the puppets and previous street shows. While some videos merely document street performances, others are edited short films with puppets superimposed in urban sites through blue-screen technology and sometimes feature real human characters.

Efraín Astorga Garay

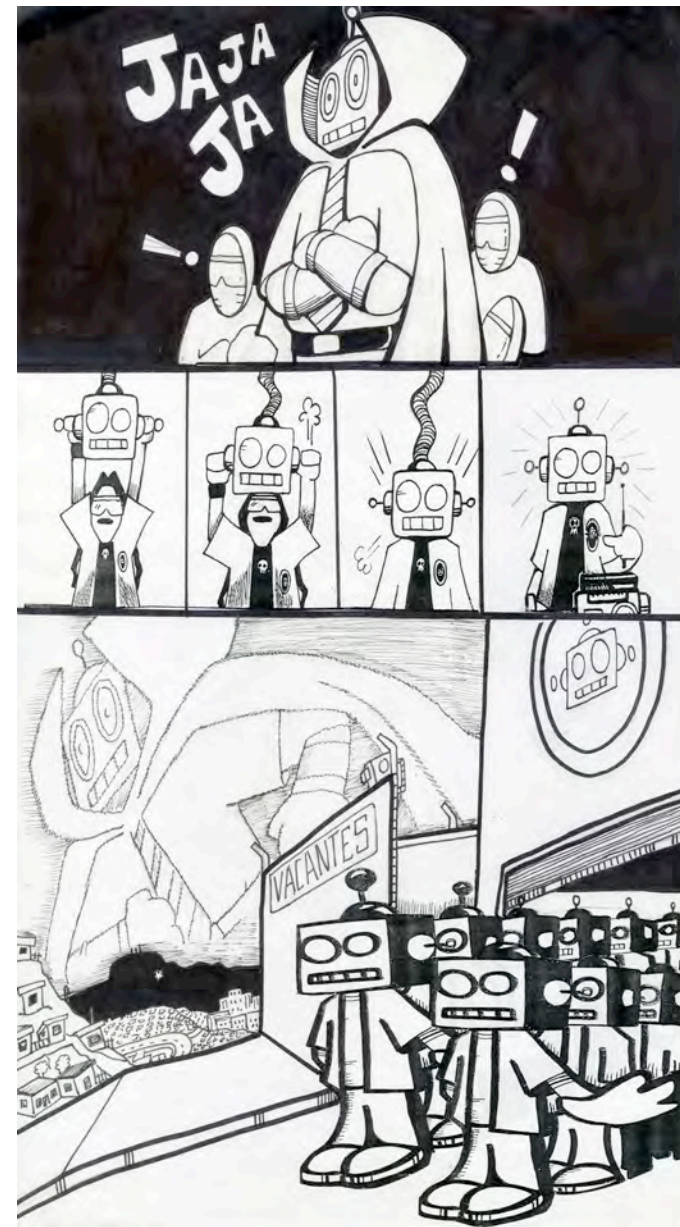
Makiloko

por Xochi Maberry-Gaulke

Efraín Astorga, proveniente de Juárez, México, tiene una práctica que abarca el dibujo, los cómics, los zines, la música hip-hop y el teatro de títeres. A fines de la década de 1990 y principios de la década de 2000, participó en el movimiento activista de Juárez al crear arte con contenido político para eventos de protesta. Actualmente trabaja como artista urbano y presenta su teatro callejero en diferentes partes de la ciudad, como parques, mercados callejeros, escuelas y fiestas privadas, en donde caricaturiza diferentes personajes y tipos que se encuentran en la ciudad. En su original teatro callejero, presentó un títere hecho a mano al que llama “Makiloko” (nombre que proviene de la palabra *maquiladoras*, fábricas que producen en su mayoría trabajos repetitivos de línea de montaje). Sus sátiras alegres y humorísticas llevaron energía juvenil a un tema bastante serio sobre las condiciones laborales en la frontera entre Estados Unidos y México.

El Programa Bracero, iniciado en 1942, dio un permiso especial a los trabajadores agrícolas mexicanos para cruzar la frontera de los Estados Unidos para trabajar por temporada. Cuando finalizó en 1964, México aprobó el Programa de Industrialización Fronteriza (PIF) para proporcionar nuevos trabajos a la gran población de los nuevos desempleados. Se abrieron muchas maquiladoras a lo largo de la frontera entre Estados Unidos y México, las cuales se convirtieron en la principal fuente de ingresos para muchas ciudades del norte de México, especialmente después de que el Tratado de Libre Comercio de América del Norte se aprobara en 1994. Aunque proporcionaron más empleo a Juárez, muchas personas, especialmente mujeres, trabajaban muchas horas con los bajos salarios mínimos de México en fábricas en donde no se respetaban los códigos ambientales y sanitarios. Actualmente, con un mercado cada vez más competitivo en una economía globalizada, otros países están proporcionando mano de obra aún más barata y muchos de estos empleos están desapareciendo.

La primera estrella del teatro de títeres y zines de Astorga, Makiloko, era un joven superhéroe con una loca cabeza de robot que hacía comentarios políticos sobre la comunidad impulsada por las maquiladoras. El nombre es una mezcla de maquiladora con loco, que son características evidentes en el cuerpo mitad humano y mitad máquina de la estrella del espectáculo. Astorga, vestido como Makiloko, solía pasear por los barrios y mercados usando objetos de calle normales y una cabeza de robot de cartón. Los zines y las caricaturas cortas hacían comentarios políticos sobre el control del gobierno sobre la creatividad de sus jóvenes, como se muestra claramente en la animación corta llamada “¿Prohibido?”. En esta película, Makiloko encuentra una ciudad hecha de cabezas de robot, etiquetada con un cartel de una bombilla tachada. Al principio, Makiloko está confundido y no sabe qué pensar sobre el letrero, pero finalmente, obedece su mensaje. Después de unas pausas, la burbuja de pensamiento de Makiloko nos muestra que tiene una idea. Con la idea viene una descarga eléctrica que hace que Makiloko gire en agonía física. Tiene otro pensamiento y lo electrocutan de nuevo. En menos de un minuto, Astorga arma un mensaje muy poderoso a la juventud de su comunidad.



Efraín Astorga, Viñeta de *Historia del Makiloko*, tinta (marcador) en papel, 2016.

Esta obra temprana de Astorga fue realizada a menudo en colaboración con diversos colectivos en Juárez, como Fronte Toons, e incluía música, video, y otras actuaciones. La práctica más reciente se compone principalmente de espectáculos de títeres callejeros hechos de materiales humildes, como papel maché, fieltro, marcadores y pintura que se burlan de personajes únicos de la comunidad de maquiladoras de Juárez. Sus sátiras ofrecen entretenimiento para personas de todas las edades y algunas están publicadas en YouTube, en donde el canal Makiloko Machin Marionetas Oficial cuenta con aproximadamente veinticinco videos cortos, de baja tecnología y de estilo “hágalo usted mismo” sobre los títeres y las obras callejeras anteriores. Aunque algunos videos simplemente documentan actuaciones callejeras, otros son cortometrajes editados con títeres superpuestos en sitios urbanos a través de la tecnología de fondo azul y a veces presentan personajes humanos reales.

BijaRi is a Brazilian art collective based in São Paulo, Brazil. Most of BijaRi's members come from the Architecture and Urbanism departments of the University of São Paulo, which are known for a very humanist approach to architecture and urban planning subjects. As a result, many of BijaRi's members have complementary practices in printing, sculpture, and video when addressing public space issues. They work with “tactical media”—media projects that people do opportunistically—seizing temporarily available or unclaimed resources to claim or reclaim some communicative channels or expressive space.

Contando con Nosotros [Recounting on Us] took place in the Santo Domingo Savio community in Comuna 1, Medellín, Colombia, and was originally included in the 2011 exhibition, *Encuentro Internacional de Medellín (MDE11)*. The neighborhood was originally populated by people fleeing violence that resulted from the conflict between the Colombian government and the FARC rebels. Santo Domingo Savio, or SDS, was marginalized from the rest of Medellín because of lack of transport and the fact that the community was built on top of steep hillsides.



Bijari, Recording testimonies in Santo Domingo-Savio (Medellín) with the Box of Histories and Secrets for the project *Contando con Nosotros [Recounting with Us]*, 2011. Intervention supported by MDE11 and the Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.

In the 2010s the city government sought to revitalize SDS and other hill side communities by building new public schools, a library with striking contemporary architecture, and, most significantly, the Metrocable aerial cable car that connects SDS to the rest of Medellín. BijaRi worked with the community to create large fabric murals placed on rooftops under the path of the Metrocable painted with excerpts from the community about the history of the neighborhood and its current social and economic conditions.

Maurício Brandão, a member of BijaRi, commented that they appreciated the fact that to be inside the Metrocable is to be in a space of quiet, suspended relaxation, not disturbed by the “chaos at the ground level.” They also liked how its infrastructure was incorporated in the daily life of residents while attracting tourists from elsewhere. On the other hand, he said they saw some violence in the

spectacle of drifting over the houses “conquering, consuming, and surveilling.” He explained how, as often happens, increased interest and visibility cut both ways. On the positive side, the infrastructure improvements have increased interest in social inclusion, mobility, accessibility, education, and architecture. On the negative side, gentrification has become more of a problem, especially next to the new amenities.

In the past, the *narcotraficantes* ruled the neighborhood, providing their version of protection, work, and leisure. Now the government provides these things via new structures and services. Brandão also observed “. . .what informed us more in the urban environment, was not so much the long lasting constructed buildings and sites, but its voids, the fluid and ethereal dimension of it, the discourses that shaped and constantly reshape cities. Like geographer Milton Santos, we see the urban realm as a matrix of fluxes in constant recombination, sometimes harmonic, other [times] conflictive.”

When asked how BijaRi feels about displaying their work in a gallery, Brandão recounted a famous intervention of the Brazilian avant-garde group 3nos3 in the 1970s, who tagged the gallery's front door with the statement, “What remains inside stays, what comes outside expands.” For BijaRi this implies the need to put into question and redefine what is public and political art and what it produces, to focus on the circumstances under which it is being produced and the (dominant) narratives to which it is responding. As Brandão commented further: “That is to say that we need to produce art politically instead of just making political art. . .we like to say that we work in an expanded field within the intersection of art, architecture and public life in order to configure new poetical and political places in the gaps between them.”



BijaRi, *Contando con Nosotros [Recounting with Us]*, 2011. Intervention supported by MDE11 and the Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.

BijaRi es un colectivo artístico brasileño con sede en São Paulo, Brasil. La mayoría de los miembros de BijaRi provienen de los departamentos de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, conocidos por tener un enfoque muy humanista en los temas de arquitectura y urbanismo. En consecuencia, muchos de los miembros de BijaRi tienen prácticas complementarias en impresión, escultura y video al abordar temas de espacio público. Trabajan con lo que llaman “medios tácticos” (proyectos de medios que las personas hacen para su propio beneficio), mediante los cuales capturan recursos temporalmente disponibles o no reclamados para reclamar o recuperar algunos canales comunicativos o espacio expresivo.

Contando con Nosotros, tuvo lugar en la comunidad de Santo Domingo Savio, en Comuna 1, Medellín, Colombia, y se incluyó originalmente en el *Encuentro Internacional de Medellín* (MDE11). El barrio originalmente estaba poblado por personas que huían de la violencia originada por el conflicto entre el gobierno colombiano y los rebeldes de las FARC. Santo Domingo Savio, o SDS, fue marginado del resto de Medellín debido a la falta de transporte y al hecho de que la comunidad estaba construida en la cima de laderas empinadas.



BijaRi, *Contando con nosotros*, 2011. Intervención apoyada por el Encuentro de Medellín MDE11 y el Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.

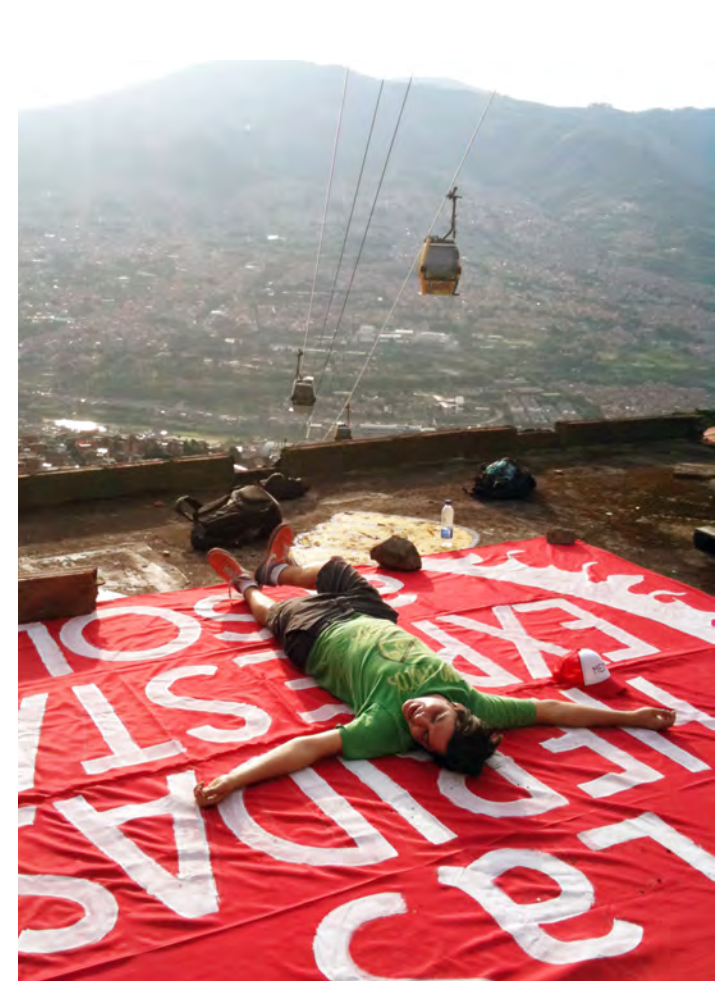
en la planta baja” y también le gustó que la infraestructura se haya incorporado a la vida cotidiana de los residentes mientras atraía a turistas de otros lugares. Por otro lado, dijo que vieron algo de violencia en el espectáculo de inclinarse sobre las casas “conquistando, consumiendo y vigilando”. Explicó que, como sucede a menudo, el aumento del interés y la visibilidad es un arma de doble filo. En el lado positivo, las mejoras en la infraestructura han aumentado el interés por la inclusión social, la movilidad, la accesibilidad, la educación y la arquitectura.

Durante la década de 2010, el gobierno de la ciudad trató de revitalizar SDS y otras comunidades de la ladera mediante la construcción de nuevas escuelas públicas, una biblioteca con una arquitectura contemporánea llamativa y, lo más importante, el teleférico Metrocable que conecta SDS con el resto de Medellín. BijaRi trabajó con la comunidad para crear grandes murales de tela colocados en los techos debajo del camino de la Metrocable, pintados con fragmentos de textos de la comunidad sobre la historia del barrio y sus condiciones sociales y económicas actuales.

Maurício Brandão, miembro de BijaRi, comentó que apreciaba el hecho de que estar dentro del Metrocable es estar en un espacio de tranquilidad, relajación suspendida, no perturbado por el “caos

En el lado negativo, el aburguesamiento se ha convertido en más que un problema, especialmente al lado de las nuevas comodidades. En el pasado, los narcotraficantes gobernaban el barrio y así brindaban su versión de protección, trabajo y ocio. Ahora el gobierno brinda estas cosas a través de las nuevas estructuras y servicios. Brandão también observó que “... lo que nos informó más en el entorno urbano, no fue tanto los edificios y lugares duraderos construidos, sino sus vacíos, la dimensión fluida y etérea de los mismos, los discursos que conformaron y reforman las ciudades constantemente. Como el geógrafo Milton Santos, vemos el terreno urbano como una matriz de flujos en constante recombinación, a veces armónica, otras [veces] conflictiva”.

Quando se le preguntó cómo se siente BijaRi en cuanto exhibir el trabajo en una galería, Brandão contó una famosa intervención del grupo de vanguardia brasileño 3nos3 en la década de 1970, que colocó una declaración en la puerta de la galería que decía “Lo que queda adentro permanece, lo que sale afuera se expande”. Para BijaRi, esto implica la necesidad de cuestionar y redefinir lo que es arte público y político y lo que esto produce, para centrarse en las circunstancias bajo las cuales se produce y las narraciones (dominantes) a las cuales responde. Como comentó Brandão: “Es decir que necesitamos producir arte políticamente en vez de hacer arte político... nos gusta decir que trabajamos en un campo expandido en la intersección del arte, la arquitectura y la vida pública para configurar nuevos lugares poéticos y políticos en las brechas entre ellos”.



BijaRi, Montaje de los textiles en los tejados de Santo Domingo-Savio (Medellín) para el proyecto *Contando con nosotros*, 2011. Intervención apoyada por el Encuentro de Medellín MDE11 y el Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.



Giacomo Castagnola

EVA - Estructura Vertical de Alambrería (Wired Vertical Structure)

by Karen Moss

Giacomo Castagnola is an artist and designer who works at the nexus of art, architecture, and urban design. From 2003-2010, he lived and worked in the Tijuana/San Diego region where he established German Estudio, an architecture practice that researches, explores, and learns from self-constructed, “informal” city vernacular systems to design urban and mobile infrastructures, as well as exhibitions.

Currently, Castagnola works between Mexico City and San Francisco on exhibition designs that investigate new ways to present material culture and art archives. Castagnola’s recent projects include designs for the Centro Cultural Tlatelolco; Museo Tamayo de Arte Contemporáneo; Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC); Museo Universitario del Chopo; and La Casa de El Hijo de Ahuizote (a cultural center for the Flores Magón brothers’ archive), Mexico City.

In 2009 Castagnola developed his signature sculptures—*Estructura Vertical de Alambrería*, or EVAs—wire ware based on collapsible, metal hanging systems used for street vending in Mexico to display as many goods as possible in a small space. In *Talking to Action* Castagnola’s tall system of EVA sculptures installed near the entrance of the Ben Maltz Gallery house artists’ ephemera and interpretive publications for the exhibition keeping them away from the wall.

Additional elements that Castagnola has designed in his role as exhibition designer are the use of hanging fabric wall dividers embedded with images and graphics; and special vitrines set at angles to facilitate reading and closer encounters with materials.

In the *Talking to Action* installation—as in his other exhibition designs—Castagnola explores different strategies to deconstruct and reposition the viewers’ bodily relation to the space, materials, and other spectators. This in turn breaks conventional behavior in museum spaces and choreographs the body in a more casual, embodied, and experiential manner. These innovative elements and potential for interaction are particularly suited to the content of *Talking to Action*—social practice projects which are based on dialogical processes and pedagogical conversations. Following the presentation at Otis College, Castagnola will adapt his exhibition design specifically for each venue in the *Talking to Action* tour.

While making his work for *Talking to Action*, Castagnola was also an artist-in-residence at the Pasadena Armory Center for the Arts. During his residency, he met with local artisans and trade/craft people in order to research these trades in migrant communities in East Los Angeles, starting in Boyle Heights. To study the crafts of these laborers and their alternative, micro-economies, he mapped where the makers of taco stands, *paleta* merchants, fruit sellers, and other traditional Latin American food vendors fabricate their mobile carts.

Based on this and his ongoing conversations, he created a video to document their trades, which is shown in his Armory exhibition *Giacomo Castagnola: Common Trades, Urban Metabolism of Knowledge, L.A. Version / Oficios Comunes, Metabolismo Urbano de Saberes, Versión L.A.*, alongside video works of “common trades” from his research in Mexico and Peru.

Ultimately, Castagnola’s Armory project reflects his overarching research-based practice that explores local knowledge and alternative technologies or economies with the intention to design new objects and systems for better and/or different methods of production. As with his work in *Talking to Action*, Castagnola continues his ongoing goal to find new ways to address the relationships between architecture, design, and art in relation to the human body.



Giacomo Castagnola, EVA installed in La Casa del Hijo del Ahuizote for Rrréplica 02: Encuentro de Imprentas Desobedientes [Forum of Disobedient Printers], Mexico City, 2016.

Giacomo Castagnola

EVA - Estructura Vertical de Alambrería

por Karen Moss

Giacomo Castagnola es un artista y diseñador que trabaja en la conexión entre el arte, la arquitectura y el diseño urbano. Entre 2003 y 2010, vivió y trabajó en la región de Tijuana/San Diego, en donde fundó Germen Estudio, un estudio de arquitectura en donde se investiga y aprende de los sistemas vernáculos de ciudades “informales” y autoconstruidos para diseñar infraestructuras urbanas y móviles, al igual que exposiciones.

Actualmente, Castagnola trabaja entre Ciudad de México y San Francisco, California, en diseños de exposiciones que investigan las nuevas formas de presentar la cultura material y los archivos de arte. Los proyectos recientes de Castagnola incluyen diseños para el Centro Cultural Tlatelolco, el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, el Museo Universitario del Arte Contemporáneo (MUAC), el Museo Universitario del Chopo y La Casa de El Hijo de Ahuizote (centro cultural para el archivo de los hermanos Flores Magón), Ciudad de México.

En 2009, Castagnola desarrolló sus esculturas distintivas (*Estructura Vertical de Alambrería o EVA*) basadas en alambres y en sistemas colgantes metálicos plegables que se utilizan en la venta callejera en México para mostrar la mayor cantidad posible de productos en un espacio pequeño. En *Hablar y actuar*, el alto sistema de esculturas de EVA de Castagnola instalado cerca de la entrada de la Galería Ben Maltz contiene materiales efímeros de artistas y publicaciones interpretativas para la exposición, para separar estos materiales de arte en la pared y hacerlos más accesibles para los espectadores.

Otros elementos que Castagnola ha diseñado para esta exposición en su papel como diseñador de la exposición son los divisores de pared de tela colgantes incrustados con imágenes y gráficos, y vitrinas especiales fijadas en los ángulos para facilitar la lectura y encuentros más cercanos con los materiales.

En la instalación de *Hablar y actuar*, Castagnola (como en sus otros diseños de exposición) explora diferentes estrategias para deconstruir y reposicionar la relación corporal de los espectadores con el espacio, los materiales y los demás espectadores. Esto a su vez rompe el comportamiento convencional en los espacios del museo y coreografía el cuerpo de una manera más casual, personificada y empírica.

Estos elementos innovadores y su potencial de interacción son particularmente adecuados para el contenido de *Hablar y actuar*: proyectos de práctica social que se basan en procesos dialogísticos y conversaciones pedagógicas. Luego de la presentación en Otis College, Castagnola adaptará su diseño de exposición específicamente a cada lugar en la gira *Hablar y actuar* durante 2018 y 2019.

Mientras hacía su trabajo para *Hablar y actuar*, Castagnola también fue artista en residencia en el Pasadena Armory Center for the Arts. Durante su residencia, se reunió con artesanos locales y personas relacionadas con el comercio y las artesanías a fin de investigar estos oficios en las comunidades de migrantes en el este de Los Ángeles, comenzando en el barrio de Boyle Heights. Para estudiar las artesanías de estos trabajadores y sus microeconomías alternativas, identificó donde se colocan los fabricantes de puestos de tacos, los paletteros, los fruteros y otros vendedores tradicionales de alimentos latinoamericanos. Según esto y sus conversaciones constantes, creó un video para documentar sus oficios, que se muestran en su exposición en el Armory, *Giacomo Castagnola: Common Trades, Urban Metabolism of Knowledge, L.A. Version/Oficios Comunes, Metabolismo Urbano de Saberes, Versión L.A.*, junto con las obras de video de “oficios comunes” de su investigación en México y Perú.

Por último, el proyecto para el Armory de Castagnola refleja su práctica global basada en la investigación que explora el conocimiento local y las tecnologías o economías alternativas con la intención de diseñar nuevos objetos y sistemas a fin de lograr métodos de producción mejores o diferentes. Como en su trabajo en *Hablar y actuar*, Castagnola continúa su meta permanente de encontrar nuevas maneras de abordar las relaciones entre la arquitectura, el diseño y el arte en relación con el cuerpo humano.



Giacomo Castagnola, EVA instalado en La Casa del Hijo del Ahuizote para Rrréplica 02: Encuentro de Imprentas Desobedientes, Ciudad de México, 2016.



Cog•nate Collective

MICA (Mobile Institute of Citizenship & Art)

by Jessica Hirst

When Diaz and Sanchez started working around the border in 2010, it was just the beginning of a recovery after a period of violence that had driven tourists away. During this time, artists took over empty market stalls as galleries and community initiatives, and Tijuana residents populated the downtown area. Now, they have been driven out by merchants and businesses catering to tourists. Cog•nate sees this as part of a cycle that repeats itself in Tijuana. The physical infrastructure of the San Ysidro crossing has been almost completely redone, including a new above-ground tunnel connecting the Tijuana Airport and San Diego, so travelers from San Diego can get to the airport without going through the normal border crossing. There is a strange dissonance between the hundreds of underground tunnels used for smuggling and the new bridge that allows wealthy Americans to take cheap flights from Tijuana without ever stepping foot in the city. There is also a dissonance between US President Donald Trump's rhetoric of separation and the desire to profit from people and goods passing back and forth.

Cog•nate Collective's *MICA (Mobile Institute for Citizenship + Art)* is a nomadic platform to construct alternative modalities for political dialogue and collective action in artistic + pedagogical projects that foster social/cultural exchange with/in migrant communities throughout the TJ/LA border region. Using public/informal markets throughout Southern California and northern Mexico for research and intervention, *MICA* seeks to transform these sites (and the greater border region) into incubators for reimagining ways of understanding and enacting citizenship in spite of national delimitations.

Cog•nate started their research by spending time in the markets of San Ysidro where people “go to stay, not to leave,” as Sanchez said. Then they moved into “making the research visible” in collaboration with the community of the market, “increasing or amplifying the ways that people carve out agency,” according to Diaz. Sanchez discusses how Cog•nate’s goal is to take a big, abstract concept like “capitalism” and then investigate it in a very concrete, specific situation in a market at the border. Their work engages people in multiple dialogues at different scales, from one-on-one conversations to larger-scale activism. However, Cog•nate is less concerned with defining their work as art or activism, and more with the fluidity between these two discourses. Their work can consist of supporting other activists’ efforts, a research document in an archive, or in more conventional forms of art.

When asked how they feel about exhibiting *MICA* in an art school setting at Otis College, Sanchez commented that scholars at universities usually “mine” the community when they do their research or projects, but there is not much reciprocity with the community. Markets, street corners, and swap meets are places of learning just as much as a school, and Cog•nate seeks dialogue among these spaces. Sanchez also noted that in Spanish one says “eres bien educado” to say that someone is well-educated, but the phrase also means that you are polite, that you are a good subject, and that you give back. Diaz added that they see an exhibition as another opportunity for engagement, not just to show how they engaged somewhere else. Somewhat surprisingly, he commented that rather than provide viewers in California a clear understanding of the other side of the border, Cog•nate seeks at some level to confuse viewers, to complicate what they think they know about Tijuana. This is because they are wary that documentation becomes a static image of an ephemeral, changing interaction.



Cog•nate Collective, *MICA*, 2012 - 2016 (Mobile Institute of Citizenship and Art) Trailer stationed at the Santa Fe Springs Swap Meet. Courtesy of the Artists.

Cog•nate Collective—active since 2012 in Los Angeles, California and Tijuana, Mexico—consists of artists + researchers Misael Diaz and Amy Sanchez. Diaz spent his childhood crossing the border from Tijuana to San Diego every day to go to school. Sanchez grew up in Texas, crossing to Mexicali frequently to visit her extended family. The two met while studying art history at UCLA and recognized their shared understanding of the US/Mexico border region as something more nuanced than the dominant narratives portrayed. For them, crossing the border was an almost banal, everyday occurrence, like a membrane which communities share from both sides.

Cog•nate Collective

MICA (Mobile Institute of Citizenship & Art)

por Jessica Hirst



Cog•nate Collective, La caravana MICA, 2012 - 2012 (Mobile Institute for Citizenship + Art –Instituto Móvil para la Ciudadanía +Arte) estacionado en el tianguis de Santa Fe Springs, California, EE. UU. Cortesía de los Artistas.

Cog•nate Collective, activo desde 2012 en Los Ángeles, California y Tijuana, México, está compuesto por los artistas e investigadores Misael Diaz y Amy Sanchez. Diaz pasó su infancia cruzando la frontera de Tijuana a San Diego todos los días para ir a la escuela. Sanchez creció en Texas, cruzando a Mexicali con frecuencia para visitar a sus familiares lejanos. Se conocieron cuando estudiaban historia del arte en la UCLA y reconocieron su comprensión compartida de la región fronteriza de Estados Unidos-México como algo más matizado de lo que las narrativas dominantes retrataban. Para ellos, cruzar la frontera era casi trivial, un hecho cotidiano, como una membrana que las comunidades comparten de ambos lados.

Cuando Diaz y Sanchez comenzaron a trabajar alrededor de la frontera en 2010, fue solo el comienzo de una recuperación después de un período de violencia que había ahuyentado a los turistas. Durante este tiempo, los artistas asumieron puestos y ahora, han sido expulsados por los comerciantes y las empresas que atienden a los turistas. Cog•nate ve esto como parte de un ciclo que se repite en Tijuana. acíos de mercado, como galerías e iniciativas comunitarias, y los residentes de Tijuana poblaron el área del centro. La infraestructura física del cruce de San Ysidro ha sido casi reconstruida completamente, incluido un nuevo túnel en superficie que conecta el Aeropuerto de Tijuana y San Diego, de modo que los viajeros de San Diego pueden llegar al aeropuerto sin pasar por el cruce fronterizo normal. Hay una extraña discordancia entre los cientos de túneles subterráneos utilizados para el contrabando y el nuevo puente que permite a los estadounidenses ricos tomar vuelos baratos desde Tijuana sin pisar nunca la ciudad. También hay una discordancia entre la retórica de la separación del presidente estadounidense Donald Trump y el deseo de aprovecharse de las personas y los bienes que pasan de un lado a otro.

El MICA (Instituto Móvil para la Ciudadanía + Arte) de Cog•nate Collective es una plataforma nómada para construir modalidades alternativas de diálogo político y acción colectiva en proyectos artísticos y pedagógicos que fomenten el intercambio social y cultural con las comunidades migrantes en toda la región fronteriza de TJ/LA. Mediante los mercados públicos e informales en todo el sur de California y el norte de México para la investigación y la intervención, MICA busca transformar estos sitios (y la región fronteriza más grande) en incubadoras para reinventar maneras de comprender y validar la ciudadanía a pesar de las delimitaciones nacionales.

Cog•nate inició sus investigaciones dedicando tiempo a los mercados de San Ysidro, adonde la gente “va para quedarse, no para irse”, como dijo Sanchez. Luego pasaron a “hacer visible la investigación” en colaboración con la comunidad del mercado, “aumentando o amplificando las formas en que las personas se ocupan de la agencia”, según Diaz. Sanchez analiza como el objetivo de Cog•nate es tomar un concepto grande y abstracto como “capitalismo” y luego investigarlo en una situación muy concreta y específica en un mercado fronterizo. Su trabajo involucra a las personas en múltiples diálogos a diferentes escalas, desde conversaciones individuales hasta activismo a gran escala. Sin embargo, Cog•nate se preocupa menos de definir su trabajo como arte o activismo, y más con la fluidez entre estos dos discursos. Su trabajo puede consistir en apoyar los esfuerzos de otros activistas, un documento de investigación en un archivo, o en formas más convencionales de arte.

Cuando se les preguntó cómo se sienten al exhibir MICA en un entorno de escuela de arte en Otis College, Sanchez comentó que generalmente los estudiantes de las universidades “escarban” a la comunidad cuando realizan sus investigaciones o proyectos, pero no hay mucha reciprocidad con la comunidad. Los mercados, las esquinas de las calles y los mercadillos son lugares de aprendizaje al igual que una escuela, y Cog•nate busca el diálogo entre estos espacios. Sanchez también señaló que en español se dice “eres bien educado” para indicar que alguien está bien educado, pero la frase también significa que eres cortés, que eres una buena persona y que colaboras. Diaz agregó que ven una exposición como otra oportunidad para el compromiso, no solo para mostrar cómo se involucraron en otro lugar. En cierto modo, y de manera sorprendente, comentó que en lugar de brindar a los espectadores en California una comprensión clara del otro lado de la frontera, Cog•nate busca en cierto nivel confundirlos para complicar lo que creen que saben sobre Tijuana. Esto es porque vigilan que la documentación se convierta en una imagen estática de una interacción efímera y cambiante.



Dignicraft

The Collaborative Piñata [La piñata colaborativa]

by Xochi Maberry-Gaulke

Dignicraft is a collective of artists working as culture distributors across the United States/Mexico border. In their partnership with indigenous Purépecha piñata artisans, Dignicraft serves as the cultural mediator between their crafts and the US art market. With a clear injustice in the unequal financial and cultural exchange in the piñata market, Dignicraft's goal was to seek an alternative market merging traditional crafts, fine art, storytelling, and community building.

Dignicraft was first introduced to the Purépecha piñata artisans through their 2013 documentary on Purépecha potters called *Brilliant Soil*. In this film, the collective's media team—Omar Foglio, Jose Luis Figueroa, and Paola Rodriguez—followed a Purépecha potter as she traveled from Rosarito, Mexico to Santa Fe, New Mexico for an art exhibition of her special lead-free pottery. Through the project Dignicraft members got to know the families in the community very intimately, and soon other pottery and craft families became interested and also wanted to travel. Dignicraft set up a residency for the artisans, which included recurring conversations between them and the craft collectors, and produced an increase in multicultural exchange. The residency also organized art classes, exhibitions, events, sales, and partnerships with non-profit organizations in the Bay Area and North Carolina.

Through this expanding network of Mexican artisans and US organizations, Dignicraft became acquainted with the Purépecha piñata makers. This community of Purépecha people migrated from Michoacán in central Mexico to Rosarito in Baja California. Originally known for their traditional fishing methods, this community learned piñata-making to adapt to their new market and culture. Although they are talented artists, they joined the highly-competitive commercial piñata market with few outlets for expressing themselves and their community more creatively. Most of their cardboard and tissue paper piñatas that are distributed and sold in downtown Los Angeles are of popular, commercial Disney characters. The competitive cost value of assembly line style production prevents them from selling their handcrafted piñatas at a deserving price. They make only one dollar per piñata when they sell them to the distributor and three dollars when they are sold to the public. This was the injustice Dignicraft wanted to fight.

The current system prevents the necessary profit margin that would allow the expansion of Dignicraft's vision; they sought an alternative piñata market to avoid the unjust financial exchange. Partnering with organizations and galleries they knew from the *Brilliant Soil* documentary, Dignicraft and the Purépecha artisans held workshops where they could make piñatas that justly represented both their skill and their community's culture. The resulting piñatas told the community's migration story. Before moving to the border city of Rosarito, the Purépecha lived on an island in Lake Pátzcuaro. One of the new piñatas, "Dance of the Fish," recounts the community's past fishing tradition. During these workshops, families worked together to collaborate on bigger piñatas that told these personal stories, far from the typical characters often made due to market demands.

Although the Purépecha did not sell these piñatas, they used them in ceremonial altars that additionally supported their community's traditions. Some were also shown in a gallery and other art contexts, creating new opportunities that sidestepped the currency exchange injustice they previously faced. The art world appreciation changed the way the artisans thought about their craft. Their confidence increased as a result of sharing their stories to an outside audience and this empowerment and pride trickled down within families and across the Purépecha community.

In this work, Dignicraft acts as mediators, language and cultural translators, and cultural distributors between the piñata artisans and the art world. They share the important history of the Purépecha community and source money for the artisans so they can focus on reaching production deadlines without worrying about the business.

The piñata artisans are excited to share their craft on a larger scale with an expanded audience in a college art gallery, rather than in a solely commercial context. The Purépecha's craft and history are appreciated in a different way than when purchased at the market; as part of *Talking to Action*, their handcrafted piñatas are situated in Dignicraft's installation and converse with other social practice projects.



Portrait of Purepecha families, 2015. Courtesy of Dignicraft. Photo: David Figueroa.

Dignicraft es un colectivo de artistas que trabajan como distribuidores de cultura a lo largo de la frontera entre Estados Unidos de América y México. En su asociación con los artesanos indígenas purépechas de piñatas, Dignicraft sirve como mediador cultural entre sus artesanías y el mercado de arte estadounidense. Con una clara injusticia en el desigual intercambio financiero y cultural en el mercado de las piñatas, el objetivo de Dignicraft era buscar un mercado alternativo combinando artesanías tradicionales, bellas artes, cultura oral y construcción de comunidades.

Dignicraft fue presentado por primera vez a los artesanos purépechas de piñatas a través de su documental de 2013 sobre los alfareros purépechas llamado *Tierra Brillante*. En esta película, el equipo mediático del colectivo (Omar Foglio, José Luis Figueroa y Paola Rodríguez) siguió a una ceramista purépecha mientras viajaba desde Rosarito, México, a Santa Fe, Nuevo México, para una exposición de arte de su cerámica sin plomo. A través del proyecto, los miembros de Dignicraft conocieron muy íntimamente a las familias de la comunidad, y poco después las otras familias de artesanos y ceramistas se interesaron y también querían viajar. Dignicraft estableció una residencia para los artesanos, que incluía conversaciones periódicas entre ellos y los coleccionistas de artesanías, y produjo un aumento en el intercambio multicultural. La residencia también organizó clases de arte, exposiciones, eventos, ventas y asociaciones con organizaciones sin fines de lucro en el área de la bahía de San Francisco, California y Carolina del Norte en los EE.UU.

A través de esta red en expansión de artesanos mexicanos y organizaciones estadounidenses, Dignicraft se familiarizó con los fabricantes purépechas de piñatas. Esta comunidad de purépechas migró de Michoacán en el centro de México a Rosarito en Baja California. Esta comunidad, originalmente conocida por sus métodos de pesca tradicionales, aprendió la elaboración de piñatas para adaptarse a su nuevo mercado y cultura. Aunque son artistas talentosos, se unieron al mercado comercial de piñatas altamente competitivo con pocos medios para expresarse de manera más creativa. La mayoría de sus piñatas de cartón y papel de china que se distribuyen y se venden en el centro de Los Ángeles incluyen los populares personajes comerciales de Disney. El costo competitivo de la producción en cadena impide que vendan sus piñatas artesanales a un precio más merecedor. Ganan sólo un dólar por piñata cuando las venden al distribuidor y tres dólares cuando las venden al público. Esta era la injusticia que Dignicraft quería combatir.

El sistema actual evita el margen de beneficio necesario que permitiría la expansión de la visión de Dignicraft; buscaban un mercado de piñata alternativo para evitar el intercambio financiero injusto. Al asociarse con organizaciones y galerías que conocían por medio del documental *Tierra Brillante*, Dignicraft y los artesanos purépechas organizaron talleres donde podían hacer piñatas que justamente representaban tanto su habilidad como la cultura de su comunidad. Las piñatas resultantes contaban la historia de migración de la comunidad. Antes de mudarse a la ciudad fronteriza de Rosarito, los purépechas vivían en una isla en el Lago de Pátzcuaro. Una de las nuevas piñatas, “Danza de los peces”, relata la tradición pesquera de la comunidad. En estos talleres, las familias trabajaban juntas para colaborar en la elaboración de piñatas más grandes

que contaban estas historias personales, lejos de los típicos personajes con frecuencia realizados debido a las demandas del mercado. Aunque los purépechas no vendieron estas piñatas, las usaron en altares ceremoniales que además apoyaban las tradiciones de su comunidad. Algunas también se exhibieron en una galería y otros contextos artísticos, creando nuevas oportunidades que evitaban la injusticia de cambio de divisas que enfrentaban anteriormente. La apreciación del mundo del arte cambió la forma en que los artesanos pensaban sobre su arte. Su confianza aumentó como resultado de compartir sus historias con un público externo y este fortalecimiento y orgullo se filtró en las familias y en toda la comunidad purépecha.

En este trabajo, Dignicraft actúa como mediador, traductor lingüístico y cultural, y distribuidor cultural entre los artesanos y el mundo del arte. Comparten la historia importante de la comunidad purépecha y consiguen dinero para los artesanos de modo que puedan enfocarse en la producción dentro de los plazos sin la preocupación por el negocio.

Los artesanos de piñatas están entusiasmados por compartir su arte a gran escala con un público más amplio en una galería de arte de la universidad, en lugar de un contexto exclusivamente comercial. El arte y la historia de los purépechas se aprecian de manera diferente a la venta en el mercado. Como parte de *Hablar y actuar*, sus piñatas artesanales están situadas en las instalaciones de Dignicraft y conversan con otros proyectos de práctica social.



Retrato de familias purepechas, 2015. Cortesía de Dignicraft. Foto: David Figueroa.



Contrafilé

Program for the De-turnstiling of Life Itself

by Celia Rocha

The Grupo Contrafilé, formed in 2000 by Cibele Lucena, Joana Zatz Mussi, Jerusa Messina, and Rafael Leona, is a transdisciplinary group based in the city of São Paulo in Brazil. Its members come from a diverse array of backgrounds, namely sociology, geography, and the visual arts. The collective investigates the possible links that can be established between art, politics, and education, and how such links broaden the right to engage in urban creative production.

As part of the group exhibition *Action Zone [Zona de Ação]*, in 2004 with other Brazilian collectives A Revolução Não Será Televisada, BijaRi, Cobaia and Grupo Arte Callejero from Argentina, Contrafilé based their project on a turnstile that “went politically viral and took on its own life and meaning” called the *Program for the De-turnstiling of Life Itself [Programa para a Descatracalização da Própria Vida]*. The collectives each engaged with one area of São Paulo (north, south, east, west and the center) producing critical and reflective actions about those zones. Grupo Contrafilé was assigned to the eastern part of the city, an area with which they were not familiar, causing them some anxiety. They realized that although they had always lived in São Paulo, they had never been to that part of the city because of economic, racial, or social issues that had prevented them from going into that area.



Grupo Contrafilé, *Program for the De-turnstiling of Life Itself*, 2005.

They decided to adopt the visible and invisible turnstiles of the city as a symbol and platform to think about the movement of people and its obstruction to mobility. In the midst of their research, they realized that the turnstile resonated with people more than they ever expected. One bus driver told them that all the transportation companies were installing video surveillance cameras to prevent people from riding the buses for free. He confided that there was a rule that in extreme situations they could let the bus rider pass under the turnstile without paying the fare, but never over the turnstile.

In São Paulo, you enter by the front door, pass the turnstile in the middle of the bus, and exit through the back door. If you want to ride for free, you have to prostrate yourself in humiliation under the turnstile. This state of affairs gave rise to the *Program for the De-turnstiling of Life Itself* that attempted to address the bio-political control to which we all are subjected and to start

a movement for the liberation blockages of circulation. From there the project converged with other movements, such as the Student Mobilization (Movimento Estudantil) and the Free Pass Movement (Movimento Passe Livre), propelling the turnstile as a symbol for free mobility and making it a central agenda item in Brazil.

Subsequently, the group acquired an old turnstile and installed it on a pedestal (that previously supported the bust of the writer Guilherme de Almeida) in Largo do Arouche, a major area in the center. The pedestal is located outside the Cultural Heritage Department that is filled with busts and historical monuments in which people from all areas of the city converge. They called it *Monument to the Invisible Turnstile [Monumento à Catraca Invisível]*. From then on, the turnstile gave voice to the invisible tensions in the city and in the country, and became a central source of conversation appearing in newspaper articles, editorial cartoons, and advertisements that are included in *Talking to Action*.



Grupo Contrafilé, “Monument to the Invisible Turnstile,” *Program for the De-turnstiling of Life Itself*, June 2004, São Paulo, Brazil. Photo courtesy of Grupo Contrafilé.

El colectivo Grupo Contrafilé, formado en 2000 por Cibele Lucena, Joana Zatz Mussi, Jerusa Messina y Rafael Leona, es un grupo transdisciplinario con sede en la ciudad de São Paulo en, Brasil. Sus miembros provienen de diversos entornos, específicamente, la sociología, la geografía y el arte visual. El colectivo investiga los posibles vínculos que se pueden establecer entre el arte, la política y la educación, y el modo en que dichos vínculos amplían el derecho a participar en la producción creativa urbana.

Como parte de la exposición colectiva *Zona de Acción (Zona de Ação)*, en 2004 con otros colectivos brasileños A Revolução Não Será Televisada, BijaRi, Cobaia y Grupo Arte Callejero de Argentina, Contrafilé basó su proyecto en un molinete que “se volvió políticamente viral y tomó su propia vida y significado” llamado *Programa para la desmolinetización de la vida propia [Programa para a Descatractalização da Própria Vida]*. Cada uno de los colectivos se involucró con una área de São Paulo (norte, sur, este, oeste y el centro) y produjo acciones críticas y reflexivas sobre esas zonas. El Grupo Contrafilé fue asignado a la parte oriental de la ciudad, un área con la que no estaban familiarizados, lo cual les causó cierta preocupación. Se dieron cuenta de que, aunque siempre habían vivido en São Paulo, nunca habían estado en esa parte de la ciudad debido a problemas económicos, raciales o sociales que les habían impedido entrar en esa zona.



Grupo Contrafilé, *Programa para la desmolinetización de la vida misma*, 2005.

Decidieron adoptar los molinetes visibles e invisibles de la ciudad como símbolo y plataforma para reflexionar sobre el movimiento de las personas y su obstrucción a la movilidad. En medio de su investigación, se dieron cuenta de que el molinete resonaba con las personas más de lo que esperaban. Un conductor de autobús les dijo que todas las compañías de transporte estaban instalando cámaras de video de vigilancia para evitar que la gente subiera a los autobuses de forma gratuita. Contó que había una regla que en situaciones extremas se podía permitir que al pasajero pasara debajo del molinete sin pagar la tarifa, pero nunca sobre el molinete. En São Paulo se entra por la puerta principal, se pasa el molinete en medio del bus y se sale por la puerta trasera. Si quiere viajar gratis, tiene que postrarse en humillación debajo el molinete. Este estado de las cosas dio lugar al *Programa para la desmolinetización de la vida propia* que intentó abordar el control biopolítico al que estamos sometidos y de iniciar un movimiento de liberación de los bloqueos de la circulación.

A partir de ahí, el proyecto convergió con otros movimientos, como Movimiento Estudiantil y Movimiento Pase Libre (Movimento Passe Livre), que impulsan el molinete como símbolo de la libre movilidad y lo convierten en un punto central de la agenda en Brasil.

Posteriormente, el grupo adquirió un viejo molinete y lo instaló en un pedestal (que anteriormente soportó el busto del escritor Guilherme de Almeida) en Largo do Arouche, una importante zona del centro. El pedestal se encuentra fuera del Departamento de Patrimonio Cultural que está lleno de bustos y monumentos históricos, un lugar en el que se juntan personas de todas las áreas de la ciudad. Lo llamaron *Monumento al molinete invisible [Monumento à Catraca Invisível]*. A partir de entonces, el molinete dio expresión a las tensiones invisibles de la ciudad y del país y se convirtió en una fuente central de conversación que aparece en artículos periodísticos, caricaturas editoriales y anuncios incluidos en *Hablar y actuar*.



Grupo Contrafilé, “Monumento al molinete invisible”, *Programa para la desmolinetización de la vida misma*, junio 2004, São Paulo, Brasil. Cortesía del Grupo Contrafilé.



Sandra de la Loza and Eduardo Molinari

donde se juntan los ríos: hidromancia archivista y otros fantasmas
[where rivers meet: archivist hydromancy and other phantasms]
by Anna Ayeroff

Los Angeles-based artist Sandra de la Loza and Buenos Aires-based artist Eduardo Molinari started to collaborate after participating in the conference, “Arrhythmias: Narrative, Political Imagination & (Im)possible Archives,” organized at the University of California, San Diego in 2012 by Jennifer Ponce de León, who worked with the artists as an interlocutor for this project. Molinari and de la Loza refer to their collective work as *para-archivism*: “a dialogue with all the voices oppressed by the dominant and official speeches and narratives,” that is “about searching the specters, ghosts and living powers that are still working in the documents of ‘the past.’” Their initial collaborative research process involved corresponding through what they call “cartas caminantes” (itinerant letters)—to share information, images, and thoughts in the form of postcards. Their research process also included taking walks in their respective cities as a way to study the urban landscape. Additionally, each artist traveled to the other’s city where they visited an archive that holds a history related to social justice and civil rights: in Los Angeles, the Southern California Library and in Argentina, the La Biblioteca Vigil in Rosario. They also chose to engage with geographic sites that are threatened by gentrification. As de la Loza explains, “in their occupying, they are building another infrastructure that points to another possibility, another future.” Their selections of these sites reflect their interests and indicate a clear focus on research-based collaboration and “radical political imaginations.”

Ayeroff spoke with Eduardo and Sandra about their project and issues of gentrification, decolonization, and their relationship to education.

AA: What role do the “cartas caminantes” play in your process? Where do they take place and what form do they take?

EM: My walks occur in specific territories, chosen to achieve specific goals. They are chosen because of their history—a remote or a recent past that is important for me—because of the emancipation powers that were or are working there. My walks try to inhabit the movement and to locate crossroads sites, places where past future worlds come into contact, although this is an ephemeral experience. The formal structure includes the possibility of a walk without tools of registration (a way to perform body memory exercises and political imagination) and then, a second walk, with camera and a more rational approach to territory.



Eduardo Molinari, *Confluencia 2: Los Angeles River*, DOC AC/2016, collage.

SL: Through our dialogues about colonial and neocolonial processes within our respective cities, I identified the confluence of the Los Angeles and Arroyo Seco Rivers as a locale that contains a dense set of social and ecological points of collision that I wanted to investigate further. Through historic research, popular knowledge, current large-scale planning and development projects along with my personal relationship to the area (the confluence near where I grew up), I began to identify locations for my walks. Then the walks generated new sets of questions about the history and ecology of the river and its domestication that would lead me to other sites. As I spent time with the river, the river began to reveal itself to me. A distinct path presented itself which eventually took me to the mountains above the city, near the headwaters of the Arroyo Seco River, where the ruins of the White City, a utopic vision of the white colonial imaginaire, lie.

AA: What is this project’s relationship to issues of gentrification?

EM: The project is related to the idea of spatial justice: there will be no social justice without spatial and *ambiental* [environmental] justice. The idea of spatial justice implies respect for the forms of life of the original (or pre-gentrification) inhabitants of the territories. It also implies many questions about what are we talking about when we talk about human rights and democracy. This means, of course, a critical re-thinking about gentrification processes, about the wild urbanism that neoliberalism proposes.

SL: Speculative real estate investment practices and mega-infrastructural and publicly funded “river revitalization” projects in the works will continue to result in radical spatial and demographic displacement of the working class, primarily Latina/o, northeast Los Angeles neighborhoods around the confluence: Lincoln Heights, Frog Town, Glassell Park, and Highland Park. In Buenos Aires, our chosen interlocutors at Punta Querandi, a collective occupying land threatened by development, reside in the peripheries of the city where large-scale gated communities and mega-shopping malls are being built at a rapid pace.

AA: What are the implications of having your work present within the context of an art school learning environment?

EM: Art and teaching are both sides of one coin. [It] is not possible for me to separate them. But...this means that on one hand, art has the capacity to create and transport new knowledges; and on the other, art teaching is a process that allows us to inhabit an experience of disobedience to the idea that only one world is possible and to live together with other attempts to materialize new possible worlds. Public art schools in Argentina are a place of inclusion and integration, a place for very important cultural decolonization work.

SL: It is a context ripe with possibility. I’m interested in the type of conversations that can unfold within and among various disciplines as well as the numerous types of pedagogical engagements and activations that go beyond the gallery, into the classroom, [that] can inspire site investigations and move out of the campus. U.S. art discourse still has a long way to go to free itself from its U.S. and Eurocentric leanings. The show inserts points of reference (political, cultural, social, historic) and contemporary art discourses unfolding in other parts of the continent, in which we (here in the U.S.) are implicated in but often are disturbingly oblivious to. I see it as an opportunity to expand our vocabulary and frames of reference.

Sandra de la Loza and Eduardo Molinari

donde se juntan los ríos: hidromancia archivista y otros fantasmas
por Anna Ayeroff

Sandra de la Loza, artista radicada en Los Ángeles, y Eduardo Molinari, artista radicado Buenos Aires, se refieren a su trabajo conjunto como *para-archivismo*: “un diálogo con todas las voces oprimidas por los discursos y las narrativas dominantes y oficiales”, esto es “buscar los espectros, fantasmas y poderes vivos que todavía están trabajando en los documentos ‘del pasado’”.

Su proceso inicial de investigación colaborativa involucró la correspondencia a través de lo que ellos llaman “cartas caminantes” para compartir información, imágenes y pensamientos en forma de postales. Su proceso de investigación también incluyó paseos en sus respectivas ciudades como una forma de estudiar el paisaje urbano. Además, cada artista viajó a la ciudad del otro, en donde visitaron un archivo que contiene una historia relacionada con la justicia social y los derechos civiles: la Southern California Library en Los Ángeles y la Biblioteca Vigil en Rosario, Argentina. También eligieron relacionarse con sitios geográficos amenazados por el aburguesamiento. Como explica de la Loza, “en su ocupación, están construyendo otra infraestructura que apunta a otra posibilidad, a otro futuro”. La selección de estos sitios refleja sus intereses e indica un enfoque claro en la colaboración basada en la investigación y en “fantasías políticas radicales.”

Los artistas se conocieron luego de participar en la conferencia “Arrhythmias: Narrative, Political Imagination & (Im)possible Archives”, organizado por Jennifer Ponce de León en La Universidad de California, San Diego, en 2012 quien trabajó con los artistas como interlocutora para este proyecto. Con respeto a su reciente colaboración para *Hablar y actuar*, hablé con Eduardo y Sandra sobre la gentrificación, la descolonización y su relación con la educación.

AA: ¿Qué función cumplen las “cartas caminantes” en su proceso? ¿Dónde se realizan y qué forma toman?

EM: Mis paseos ocurren en territorios específicos, elegidos para alcanzar metas específicas. Son elegidos por su historia (un pasado remoto o reciente que es importante para mí) debido a los poderes de emancipación que estaban o están trabajando allí. Mis paseos tratan de vivir el movimiento y localizar sitios de intersección, lugares donde los mundos pasados y los mundos futuros entran en contacto, aunque es una experiencia efímera. La estructura formal incluye la posibilidad de un paseo sin herramientas de registro (una forma de realizar ejercicios de memoria corporal e imaginación política) y luego, un segundo paseo, con cámara y un acercamiento más racional al territorio.



Eduardo Molinari, *Confluencia 2: Río de Los Ángeles* DOC ACI/2016, collage.

SL: A través de nuestros diálogos sobre los procesos coloniales y neocoloniales dentro de nuestras respectivas ciudades, identifiqué la confluencia de los ríos Los Ángeles y Arroyo Seco como un lugar que contiene un denso conjunto de puntos de colisión social y ecológica que quería investigar más. A través de la investigación histórica, el conocimiento popular, la planificación actual a gran escala y los proyectos de desarrollo, junto con mi relación personal con el área (la confluencia cerca de donde crecí), comencé a identificar lugares para mis paseos. Luego los paseos generaron nuevos grupos de preguntas sobre la historia y la ecología del río y su domesticación que me llevaría a otros sitios. Mientras pasaba tiempo en el río, el río empezó a revelarse a mí. Un camino distinto se presentó, que finalmente me llevó a las montañas de la ciudad, cerca del nacimiento del río Arroyo Seco, en donde se encuentran las ruinas de la Ciudad Blanca, una visión utópica del imaginario colonial blanco.

AA: ¿Cuál es la relación de este proyecto con las cuestiones de gentrificación?

EM: El proyecto se relaciona con la idea de justicia espacial: no habrá justicia social sin justicia espacial y ambiental. La idea de justicia espacial implica el respeto a las formas de vida de los habitantes originales (o pre-gentrificación) de los territorios. También implica muchas preguntas sobre lo que decimos cuando hablamos de derechos humanos y democracia. Por supuesto que esto significa una reflexión crítica sobre los procesos de gentrificación, sobre el urbanismo salvaje que propone el neoliberalismo.

SL: Las prácticas especulativas de inversión en bienes raíces y los proyectos de “revitalización fluvial” con mega-infraestructuras y financiados con fondos públicos en las obras seguirán dando lugar a un desplazamiento espacial y demográfico radical de los barrios de la clase trabajadora, principalmente latinos del noreste de Los Ángeles alrededor de la confluencia: Lincoln Heights, Frog Town, Glassell Park y Highland Park. En Buenos Aires, nuestros interlocutores elegidos en Punta Querandí, un colectivo que ocupa tierras amenazadas por el desarrollo y reside en las periferias de la ciudad, en donde se están construyendo grandes comunidades cerradas y mega-centros comerciales a un ritmo acelerado.

AA: ¿Cuáles son las implicaciones de exhibir su trabajo dentro del contexto de un ambiente de aprendizaje en una escuela de arte?

EM: El arte y la enseñanza son los dos lados de una moneda. Para mí no es posible separarlos. Pero... esto significa que, por un lado, el arte tiene la capacidad de crear y transportar nuevos conocimientos, y por otro, la enseñanza del arte es un proceso que nos permite vivir una experiencia de desobediencia ante la idea de que solo un mundo es posible y de convivir con otros intentos de materializar nuevas palabras posibles. Las escuelas de arte públicas en Argentina son un lugar de inclusión e integración, un lugar de importante trabajo de descolonización cultural.

SL: Es un contexto lleno de posibilidades. Me interesa el tipo de conversaciones que se pueden desarrollar dentro de diversas disciplinas, al igual que los numerosos tipos de compromisos y activaciones pedagógicas que van más allá de la galería y se introducen en el aula, y que pueden inspirar las investigaciones en el sitio y salir del campus. El discurso artístico de EE. UU. aún tiene un largo camino por recorrer para liberarse de sus tendencias estadounidenses y eurocéntricas. La exposición inserta puntos de referencia (políticos, culturales, sociales, históricos) y los discursos de arte contemporáneo que se desarrollan en otras partes del continente, en los que estamos implicados (aquí en los EE. UU.), pero con frecuencia no nos damos cuenta de ellos alarmantemente. Lo veo como una oportunidad de ampliar nuestro vocabulario y marcos de referencia.



Etcétera...

Errasmus mundus, resistir la extracción cognitiva

[Resist Cognitive Extraction]

by Catherine Scott

The duo of Loreto Garín Guzmán and Federico Zukerfeld are part of Grupo Etcétera... a multidisciplinary collective of artists of poetry, visual arts, and theater founded in 1997 in Buenos Aires, Argentina. The collective's 20-year journey of art, activism, and community engagement has sustained movements for equity, crimes against humanity, and social justice. As seasoned performance and visual artists/activists, they utilize a highly evolved aesthetic to address issues that are echoed in media and popular culture.



Etcétera..., "NO-WORK NO-SHOP" with Otis students, March 12, 2017. Photo of Etcétera... and participants at Kenneth Hahn State Recreation Area with the Inglewood Oil Field in the background. Photo: Jeanette Degollado.

of issues that are symptomatic of the times, while facilitating discourse about local concerns and the relationship to universal issues for marginalized communities. Focusing on the specific site of the Oil Fields, the group mined issues pertaining to dirty water, land grabs, fracking, displacement, erasure, relocation, contamination, and gentrification, but also tied them to the larger issues of the privatization of education and extraction of human knowledge. The concept they learned about and chose to explore is Extractivism—defined as a capitalist strategy for the exploitation of resources, specifically fossil fuels, whose value is the center of a contested debate about profit versus negative impact. Very common in South America, the practice of extractivism has increased economic output and created jobs, although often at the expense of displacing communities and the over exploitation of natural and human resources. More than an economic strategy with a duplicitous impact, extractivismo/neo-extractivism is also descriptive of the way information is accessed and disseminated to the public and accounts for the immediate and sometimes challenging mis-education of public.

In their spring 2017 residency at Otis College of Art and Design, Guzman and Zukerfeld engaged with Graduate Public Practice students on "NO-WORK NO-SHOP," a four-day workshop that focused on how information is accessed, disseminated, and processed in a culture of immediacy, neoliberalism, and perceived social democracy. Their intent was to mine specific issues, document their process, and cull a series of images to create a large-scale vinyl mural for the front windows of Otis College's Galef Building where the Ben Maltz Gallery, hosting *Talking to Action*, is located.

During the residency students engaged in conversations about the privatization of education and debt. They also went on a field trip to the Inglewood Oil Fields at the Kenneth Hahn State Recreation Area in nearby Baldwin Hills. Garín Guzmán and Zukerfeld engaged participants in peeling back the layers

The final result of the collaborative process of "NO-WORK NO-SHOP" is *Errasmus mundus, resistir la extracción cognitiva*, a large-scale vinyl mural consisting of photo-documentation from the group's site investigation of the Oil Fields and their workshops at Otis College. The primary image of the mural is a lengthy panorama of Los Angeles that emanates from an ATM machine in a luminous, triangular ray. The images inside the ray progress from "grasshopper" oil extractors that take natural resources from the environment, to the downtown skyline where businesses extract economic resources from people. Surrounding graphics range from participants pointing to the excesses of neo-extractivism and surveillance in the Oil Fields to the Google logo inside a cloud, commenting on how information is extracted from the public and disseminated globally for profit. This mural "drills down" to the core effects of neo-extractivism, using a conceptual and performative approach to draw attention to the central issues, and make a work of art infused with humor and critique. Because of the specific site in the center of an art school, *Errasmus mundus, resistir la extracción cognitiva* also draw parallels between extraction in the Oil Fields to the acquisition of resources and access to information in the educational process within a privatized system, transforming the Galef windows into pedagogical portals for discourse and intervention.



Etcétera..., "NO-WORK NO-SHOP," March 12, 2017. Photo of Etcétera... member Loreto Garín (left) and Federico Zukerfeld (right) at Kenneth Hahn State Recreation Area with the Inglewood Oil Field in the background. Photo: Jeanette Degollado.

El dúo de Loreto Garín Guzmán y Federico Zukerfeld forma parte del Grupo Etcétera..., un colectivo multidisciplinario de artistas de poesía, artes visuales y teatro fundado en 1997 en Buenos Aires, Argentina. El paso de 20 años por el arte, el activismo y el compromiso comunitario del colectivo ha respaldado movimientos por la equidad, los crímenes contra la humanidad y la justicia social. Como artistas y activistas visuales y de actuación experimental, utilizan una estética muy evolucionada para abordar temas que se hacen eco en los medios de comunicación y la cultura popular.



Etcétera..., "NO-WORK NO-SHOP", con estudiantes de Otis College of Art and Design, 12 marzo 2017. Foto: Jeanette Degollado.

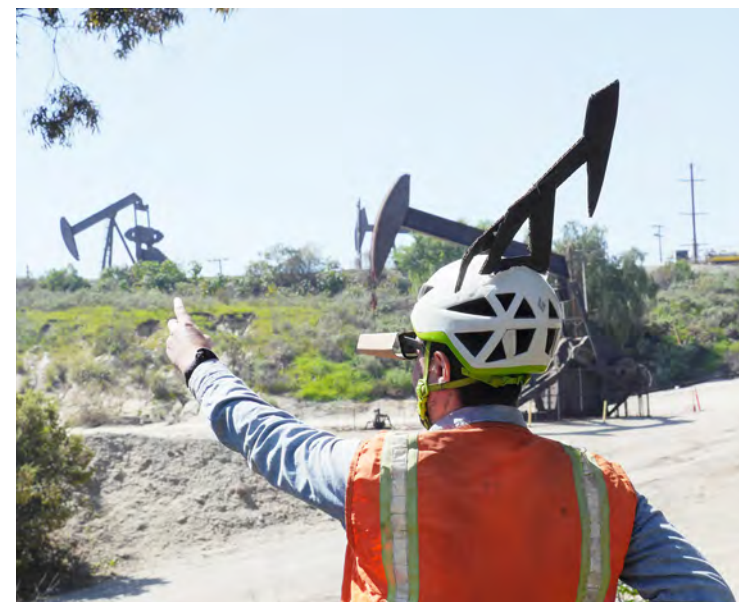
petrolíferos de Inglewood, en el Área de recreación estatal Kenneth Hahn cerca de Baldwin Hills. Guzmán y Zukerfeld involucraron a los participantes en quitar las capas de los temas que son sintomáticos de estos tiempos, mientras que facilitaban el discurso sobre las preocupaciones locales y la relación con cuestiones universales para las comunidades marginadas. Al enfocarse en el sitio específico de los campos petrolíferos, el grupo extrajo temas relacionados con el agua sucia, la expropiación de tierras, la fractura hidráulica, el desplazamiento, la supresión, la reubicación, la contaminación y la gentrificación, aunque también los vinculó con temas más amplios, como la privatización de la educación y la extracción del conocimiento humano. El concepto que aprendieron y eligieron explorar es el Extractivismo, definido como una estrategia capitalista para la explotación de recursos, específicamente los combustibles fósiles, cuyo valor está en el centro de un debate controvertido sobre el beneficio contra el impacto negativo. La práctica del extractivismo, que es muy común en América del Sur, ha incrementado la producción económica y ha creado empleos, aunque con frecuencia a expensas del desplazamiento

En la primavera de 2017, en su residencia en el Otis College of Art and Design, Guzmán y Zukerfeld se comprometieron con los estudiantes de práctica pública de posgrado en "NO-WORK NO-SHOP", un taller de cuatro días que se enfocaba en la manera de acceder, divulgar y procesar la información en una cultura de la inmediatez, el neoliberalismo y la socialdemocracia percibida. Su intención era extraer problemas específicos, documentar su proceso y seleccionar una serie de imágenes para crear un mural de vinilo a gran escala para las ventanas delanteras del edificio Galef de Otis College, donde se encuentra la Galería Ben Maltz, que presenta *Hablar y actuar*.

Durante la residencia, los estudiantes participaron en conversaciones sobre la privatización de la educación y la deuda. También fueron en una excursión a los campos

de comunidades y la sobreexplotación de los recursos naturales y humanos. Además de ser una estrategia económica con un impacto engañoso, el extractivismo o neoextractivismo también describe la manera de acceder a la información y difundirla al público, y explica la inmediata y, a veces, desafiante educación errónea del público.

El resultado final del proceso de colaboración de "NO-WORK NO-SHOP" es Extractivismo, un mural de vinilo a gran escala compuesto por documentación fotográfica de la investigación del sitio por parte del grupo sobre los campos petrolíferos y sus talleres en Otis College. La imagen principal del mural es un extenso panorama de Los Ángeles que emana de un cajero automático en un rayo luminoso y triangular. Las imágenes dentro del rayo avanzan desde las bombas de varilla para la extracción petrolera que toman los recursos naturales del ambiente, hasta el horizonte del centro de la ciudad en donde los negocios extraen los recursos económicos de la gente. Los gráficos circundantes van desde los participantes que apuntan a los excesos del neoextractivismo y la vigilancia en los campos petrolíferos hasta el logotipo de Google dentro de una nube, al comentar como se extrae la información del público y se difunde globalmente con fines de lucro. Este mural "profundiza" los efectos principales del neoextractivismo, al utilizar un enfoque conceptual y performativo para llamar la atención sobre los



Etcétera..., "NO-WORK NO-SHOP", 12 marzo 2017. Fotografía de Loreto Garín (derecha) y Federico Zukerfeld (izquierda), miembro de Etcétera..., en la Área de Recreación del Estado Kenneth Hahn con el Campo de petróleo de Inglewood en el fondo. Foto: Jeanette Degollado.

temas centrales y hacer una obra de arte llena humor y crítica. Debido al sitio específico en el centro de una escuela de arte, el extractivismo también traza paralelos entre la extracción en los campos petrolíferos y la adquisición de recursos y el acceso a la información en el proceso educativo dentro de un sistema privatizado, al transformar las ventanas del edificio Galef en portales pedagógicos para el discurso y la intervención.



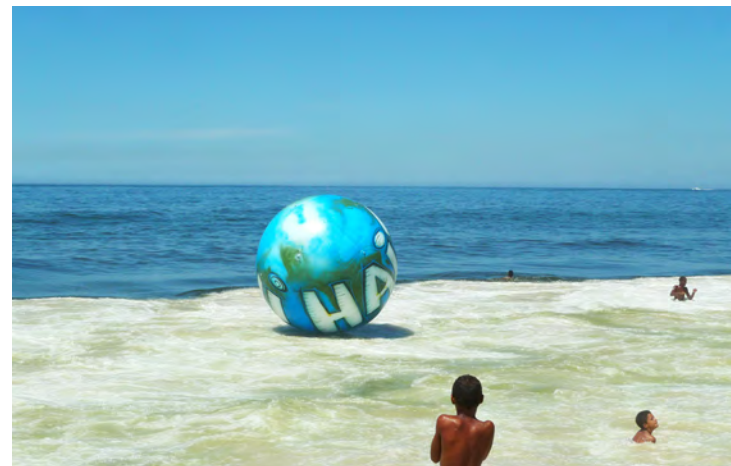
Frente 3 Fevereiro

Nou Pap Obeyi [We Will Not Obey] and previous works

by Celia Rocha

Frente 3 de Fevereiro is a Brazilian collaborative group composed of artists, activists, and intellectuals, active since 2004. The group's artistic interventions create new forms of protest pertaining to racial issues and provoke new understandings of the fragmented information promulgated by the mass media. Frente 3 de Fevereiro connects with the artistic legacy of earlier generations who conceived of new ways to interact with urban space in light of the history of the Afro-Brazilian struggle and resistance.

Frente first formed in response to the São Paulo military police's brutal murder of a young Black man named Flavio Sant'Ana. Mistaken for a thief, the police claimed that he had "resisted arrest." Because Sant'Ana was middle class, a dentist, and the son of a retired police officer, this case of police brutality received media attention and generated great mobilization. It symbolized the problem of racism in Brazil and debunked the national myth that Brazil is a *racial democracy*: due to miscegenation, prejudice is related to social class and not race. For Frente 3 de Fevereiro, Sant'Ana was killed because he was Black and they confronted these issues of police brutality and racism in their early work, *Horizontal Monument in Tribute to Flavio Sant'Ana* (2004).



Frente 3 de Fevereiro, *Arquitetura da Exclusão* [Architecture of Exclusion], 2010, digital photo.

Since 2010, the collective has investigated the transnational traffic of the methods of militarization and social control directed against the urban, poor, Black communities in Latin America. Frente began by addressing the construction of walls around the slums of mostly Black inhabitants in Rio de Janeiro and the creation of the Pacifying Police Units (UPP) that occupy those same favelas. They mapped these control mechanisms in their critical cartography *Brasil Mundo* (2011) and documented them in their first film *Zumbi Somos Nós* (2007) and the subsequent *Arquitetura da Exclusão* [Architecture of Exclusion] (2010). When they realized that this system of police occupation

first appeared in Medellín as part of the U.S. support for right-wing paramilitary groups, they travelled to Colombia as part of the *Encuentro Internacional de Medellín* (2011) to further their research. For *Talking to Action*, the collective decided to continue their investigation in Port-au-Prince, Haiti, where Brazilian units operate as a repressive force, under the auspices of the United Nations after a massive earthquake destroyed much of the country in 2010.

Milícias
Grupos paramilitares que disputam o monopólio da violência
As milícias são constituídas por forças de agentes ou ex-agentes públicos de segurança que expulsam os traficantes de uma comunidade e passam a controlar essa comunidade. No lugar do tráfico de drogas, elas tiram as mãos da cobrança de serviços nas comunidades, como TV a cabo ilegal, as vans, o gás, etc., além de cobrar para oferecer segurança. Esses grupos impõem uma forte opressão no local, impondo toques de recolher, ameaçando e executando. Foram criadas há mais de uma década e se expandiram de forma muito rápida, controlando hoje territórios de favelas maiores que os das favelas do crime organizado.

Delírio Fascista

Polícia Militar
A polícia que mais mata e mais morre no mundo
A polícia militar brasileira surge como uma tentativa republicana de monopólio da violência pelo Estado. Entretanto, é constituída com base em valores escravocratas e coloniais. Perpetua a figura do Capitão do Malo e captura escravos negros. Os batalhões espalham-se nas áreas pobres, nas periferias, não para proteger a população mas para controlar. Mal pagos e mal preparados, os policiais são jogados também na lógica da guerra. Corrupção, violência e arbitrariedade marcam a situação da PM em toda federação.

Muros
Visíveis e Invisíveis
A história do Brasil sempre se encontra com muros. Muros invisíveis que tornam opacos um dos mais desiguais do mundo. Muros que parecem estar desmoronando. No entanto, novamente nos deparamos com um muro. Este muro visível vem com a roupagem nova da proteção ambiental. O governo do estado do Rio de Janeiro anunciou a criação de muros para conter o avanço de 19 favelas, supostamente para proteger a vegetação remanescente nos morros. Das áreas da cidade construídas acima de 100 metros, 70% são ocupadas pela classe média e 30% por favelas. É a partir desta trama de muros visíveis e invisíveis, voluntários e involuntários, que os conflitos da Cidade Espetacular se revelam novamente. Os muros de mais de 4 metros de altura reforçam uma política repressiva. Novamente arguem-se barreiras para contenção de populações. Arquiteturas da exclusão. Mas continua, por toda parte, a luta para derrubar os muros concretos. Aos muros materiais incita-se uma ruptura. Uma ruptura com o que vigora, com o que domina, com a voz eloquente do mundo. Corte, fissura, fratura, rasgo, caminho aberto para nascimento de uma minoria. Uma minoria que faz brilhar algo da situação, mas que não pertence a aquele terreno. Um nascimento mutante. Um nascimento bastardo. Um nascimento extraordinário. Um nascimento do fantástico provocado na e pela estrutura mais estreita do cotidiano.

Estado Policial
Guerra geopolítica pela hegemonia do tráfico
Diante de um discurso perpetuado pela mídia da guerra do bem (representado pelas forças policiais espetaculares como o BOPE) contra o mal (representado pelo terror à figura do traficante negro jovem pobre) temos o apagamento, a invisibilização da favor disputa pela hegemonia no cenário geopolítico do crime. Diante deste Estado Policial que traz à luz certos crimes e põe na escuridão outros, nos perguntamos como se reconfiguram, submersos, os novos diagramas de forças do crime organizado na relação geopolítica. Para onde vão os traficantes expulsos dos seus controles locais? Quais os novos nichos das grandes organizações criminosas? Como se reestruturam a distribuição de drogas na zona sul? Alguém acredita que os consumidores param de consumir?

RACISMO POLICIAL. QUEM POLICIA A POLÍCIA?
Cartazes colados em torno de batalhões em São Paulo. Frente 3 de Fevereiro, 2004. O que esperar de um país que mata sua população na idade mais ativa? E quem lucra com essas mortes? A indústria de armas, a indústria de fardas? Os cemitérios, as funerárias? E quem policia a polícia? E o que eu tenho a ver com isso? E o que você tem a ver com isso?

"Suspeito Cor Padrão"
Estereótipo do criminoso jovem, pobre e preto
A herança escravocrata no Brasil, a história da nossa polícia e a história do racismo no país faz com que o principal alvo da polícia seja o sujeito "suspeito de cor padrão": jovens, negros, pobres e moradores da periferia. A abordagem policial é extremamente discriminatória nesse sentido.

HAITI AQUI
"Arquitetura da Exclusão"
acontece como parte de um processo de investigação-ação criado pelos coletivos Frente 3 de Fevereiro e Afrofuturismo. Nesta produção audiovisual, propomos o questionamento sobre os territórios da nossa visão histórica.

HAITI AQUI
A primeira intervenção no muro da favela Santa Marta. Foi pintado um buraco. Parte da investigação-ação do projeto "Arquitetura da Exclusão".

Frente 3 de Fevereiro, *Brazil World*, 2011.

The resulting work, *Nou Pap Obeyi [We Will Not Obey]* (2017) addresses and contrasts this current situation in Haiti with the country's history of liberation, namely the independence won by former slaves in the Haitian Revolution of 1791-1804.

Frente 3 de Fevereiro tackles these issues by generating public reflection about racism, police brutality, and the militarized control of Black populations that are characteristic of formerly colonized countries with histories of slavery. The group raises awareness to increase public support for social movements and policies that create a less racist, more equitable society with a police force that respects all citizens equally.

Brazilian police forces are deemed one of the most violent in the world and many of the mechanisms of militarization were modeled after policing methods employed by several US agencies, especially in Colombia. The Los Angeles Police Department, in particular, has been used as a standard for police tactics and promoted to the rest of the world. Because the problems of racial bias and police brutality are also very present in the United States, Frente 3 de Fevereiro see their work as especially relevant in the effort to raise awareness around institutional violence and racism targeting Black and Latino communities.



Frente 3 Fevereiro

Nou Pap Obeyi [No vamos a obedecer] y obras anteriores

por Celia Rocha

Frente 3 de Fevereiro es un grupo colaborativo brasileño compuesto por artistas, activistas e intelectuales, que está activo desde 2004. Las intervenciones artísticas del grupo crean nuevas formas de protesta relativas a asuntos raciales y generan nuevos puntos de vista de la información fragmentada que lanzan los medios masivos de comunicación. Frente 3 de Fevereiro se conecta con el legado artístico de generaciones anteriores que pensaron en nuevas maneras de interactuar con el espacio urbano teniendo en cuenta la histórica lucha y resistencia afrobrasileña.

Frente originalmente se formó en respuesta al brutal asesinato de un joven negro llamado Flavio Sant'Ana causado por la policía militar de São Paulo. La policía, que lo confundió con un ladrón, afirmó que él se había "resistido a la detención". Debido a que Sant'Ana era un dentista de clase media e hijo de un oficial de policía jubilado, este caso de brutalidad policial recibió atención mediática y generó una gran movilización. Este caso simboliza el problema del racismo en Brasil y desacredita el mito nacional de que Brasil es una democracia racial: debido al mestizaje, el prejuicio está relacionado con la clase social y no con el género. Para Frente 3 de Fevereiro, Sant'Ana fue asesinado porque era negro y enfrentó estos temas de brutalidad policial y racismo en su primer trabajo, *Monumento horizontal en homenaje a Flavio Sant'Ana* (2004).



Frente 3 de Fevereiro, *Arquitetura da Exclusão* [Arquitectura de la exclusión], 2010, digital foto.

Medellín, viajaron a Colombia como parte del *Encuentro Internacional de Medellín* (2011) para continuar su investigación. Para *Hablar y actuar*, el colectivo decidió continuar su trabajo en Puerto Príncipe, Haití, en donde las unidades brasileñas operan como fuerza represiva, con el respaldo de las Naciones Unidas, después del terremoto masivo que destruyó el país en 2010. Las obras resultantes, *Nou Pap Obeyi* [No vamos a obedecer] (2017) y *Arquitetura da Exclusão* [Arquitectura de la Exclusión],

Desde 2010, el colectivo ha investigado el tráfico transnacional de los métodos de militarización y control social dirigidos contra las comunidades urbanas, pobres y negras de América Latina. Frente comenzó por abordar la construcción de muros alrededor de los barrios marginales de la mayoría de los habitantes negros de Río de Janeiro y la creación de las Unidades de Policía Pacificadora (UPP) que ocupan esas mismas favelas. Elaboraron estos mecanismos de control en su cartografía crítica *Brasil Mundo* (2010) y los documentaron en su primera película *Zumbi Somos Nós* (2007) y la posterior *Arquitetura da Exclusão* (2010). Cuando se dieron cuenta de que este sistema de ocupación apareció primero en

Milícias
Grupos paramilitares que disputam o monopólio da violência
As milícias são constituídas por forças de agentes ou ex-agentes policiais de segurança que expulsam os traficantes de uma comunidade e passam a controlar essa comunidade. No lugar do tráfico de drogas, elas tiram seu lucro da cobrança de serviços nas comunidades, como TV a cabo legal, as vans, o gás, etc., além de cobrar para oferecer segurança. Esses grupos impõem uma forte opressão no local, impondo toques de recolher, ameaçando e executando. Foram criadas há mais de uma década e se expandiram de forma muito rápida, controlando hoje territórios das favelas maiores que os das freguesias do crime organizado.

Delírio Fascista

Policia Militar
A polícia que mais mata e mais morre no mundo
A polícia militar brasileira surge como uma tentativa republicana de monopólio da violência pelo Estado. Entretanto, é constituída com base em valores escravocratas e coloniais. Perpetua a figura do Capitão de Malta na captura escravocrata negra. Os batalhões espalham-se nas áreas pobres, nas periferias, não para proteger a população mas para controlar. Mal pagos e mal preparados, os policiais são jogados também na lógica da guerra. Corrupção, violência e arbitrariedades marcam a atuação da PM em toda federação.

Muros
Visíveis e Invisíveis
A história do Brasil sempre se encontra com muros. Muros invisíveis que tomaram o país um dos mais desiguais do mundo. Muros que pareciam estar desaparecidos. No entanto, novamente nos deparamos com um muro. Este muro visível vem com a roupagem nova da proteção ambiental. O governo do estado do Rio de Janeiro anunciou a criação de muros para conter o avanço de 19 favelas, supostamente para proteger a vegetação remanescente nos morros. Das áreas da cidade construídas acima de 100 metros, 70% são ocupadas pela classe média e 30% por favelas. E a partir dista trama de muros visíveis e invisíveis, voluntários e involuntários, que os conflitos da Cidade Espalçada se revelam novamente. Os muros de mais de 4 metros de altura reafirmam uma política repressiva. Novamente erguem-se barreiras para contenção de populações. Arquiteturas da exclusão. Mas continua, por toda parte, a luta para derrubar os muros concretos. Aos muros inalteráveis inclina-se uma ruptura. Uma ruptura com o que vigora, com o que domina, com a voz alagante do mundo. Cortes, fendas, fraturas, rasgos, caminho aberto para nascimento de uma microcidade. Uma microcidade que faz brilhar algo da situação, mas que não pertence àquela favela. Um nascimento mutante. Um nascimento bastardo. Um nascimento extraordinário. Um nascimento do fantástico provocado na e pela estrutura mais estreita do cotidiano.

Guerra geopolítica pela hegemonia do tráfico
Diante do um discurso perpetuado pela mídia da guerra do bem (representado pelas forças policiais espetaculares como o BOPE) contra o mal (representado pelo terror à figura do traficante negro jovem pobre) temos o apagamento, a invisibilidade da força disputa pela hegemonia no cenário geopolítico do crime. Diante deste Estado Policial que traz à luz certos crimes e põe na escuridão outros, nos perguntamos como se reconfiguram, submersos, os novos diagramas de forças do crime organizado na relação geopolítica. Para onde vão os traficantes expulsos dos seus territórios locais? Quais os novos condutores das grandes organizações criminosas? Como se reestrutura a distribuição de drogas na zona sul? Algum acredita que os consumidores pararam de consumir?

RACISMO POLICIAL. QUEM POLICIA A POLICIA?
Cartazes colados em torno de batalhões em São Paulo. Frente 3 de Fevereiro, 2004. O que esperar de um país que mata sua população na idade mais ativa? E quem lucra com essas mortes? A indústria de armas, a indústria de fardas? Os cemitérios, as funerárias? E quem policia a polícia? E o que eu tenho a ver com isso? E o que você tem a ver com isso?

"Suspeito Cor Padrão"
Estereótipo do criminoso jovem, pobre e preto
A hierarquia escravocrata no Brasil, a história da nossa polícia e a história do racismo no país faz com que o principal alvo da polícia seja o sujeito "suspeito de cor padrão": jovens, negros, pobres e moradores da periferia. A abordagem policial é extremamente discriminatória nesse sentido.

HAITI AQUI
"Arquitetura da Exclusão"
acontece como parte de um processo de investigação-ação criado pelos coletivos Frente 3 de Fevereiro e Afrofuturismo. Nesta produção audiovisual, propomos o questionamento sobre os muros, visíveis e invisíveis, que permeiam os centros urbanos. Uma bola gigante onde se lê "Haiti AQUI" foi disparadora de diálogo e encontro. O Haiti é AQUI? Em Ipanema e no Carnaval carioca, respostas revelam os territórios da nossa visão histórica.

HAITI AQUI
A primeira intervenção no muro da favela Santa Marta. Foi pintado um buraco. Parte de investigação-ação do projeto "Arquitetura da Exclusão".

Frente 3 de Fevereiro, *Brasil mundo*, 2010. Foto digital.

abordan y contrastan esta situación actual en Haití con la historia de liberación del país, concretamente, la independencia lograda por los antiguos esclavos en la Revolución Haitiana de 1791-1804.

Frente 3 de Fevereiro enfrenta estos temas al generar una reflexión pública sobre el racismo, la brutalidad policial y el control militarizado de las poblaciones negras, que son características de los países anteriormente colonizados con historias de esclavitud. El grupo crea conciencia para aumentar el apoyo público a los movimientos sociales y las políticas que generan una sociedad menos racista y más equitativa, con una fuerza policial que respete a todos los ciudadanos por igual.

Las fuerzas de la policía brasileña son consideradas una de las más violentas del mundo y muchos de los mecanismos de militarización se inspiraron en los métodos policiales empleados por varias agencias estadounidenses, especialmente en Colombia. En particular, se ha utilizado el Departamento de Policía de Los Ángeles como estándar para las tácticas policiales y se ha promocionado en el resto del mundo. Debido a que los problemas de prejuicios raciales y brutalidad policial también están muy presentes en los Estados Unidos, el trabajo realizado por Frente 3 de Fevereiro es especialmente relevante en su esfuerzo de concientizar sobre la violencia institucional y el racismo hacia las comunidades negras y latinas.

Colectivo FUGA, founded by Jairo Mena Herrera, Efrén Rojas Endara, and Wilman Trujillo Páez, was established in the city of Otavalo, Ecuador in 2014 as an attempt to recuperate visual actions developed in the public sphere. The group grew out of encounters with numerous artists from different backgrounds, though Otavalo is largely indigenous. This provided a broad vision of cultural practices regionally and an ability to share, discuss, and reflect on the specific role of art in the local, social and political setting. Art as a social process can configure people's sensibility and imaginary by transmitting the history of those who have lived and forged the local past. This social aspect is expressed through ideologies, utopias, symbols, rituals, myths, and sociocultural practices. Confronted with the risk of losing popular memories, the collective FUGA employs processes for the reconstruction of group memories; the collective reflects on the role, forms, and materials of memories, and aims to produce a method that allows reconstruction without losing memories in the context of current information..

The collective translates its practices into profound, shared reflections, which are laid bare upon contact with local participants. As FUGA notes, it is important to understand that the members of the collective are born into, and are formed by a community setting in which conversation is the convergence that channels reflection. This is mediated not only by their own indigenous identities, but also by the fact that southern Quito, where this project was first situated is an area of manual laborers and recent migrants, many with strong ties to indigenous communities, and lies in the shadow of the colonial center, a UNESCO World Heritage Site that brings in millions in tourism dollars that holds an administrative and financial stronghold on what is defined as culture and history in this small Andean nation.

FUGA's *Museo incorruptible* [Incorruptible Museum] project was part of the ongoing community arts festival al zur-ich (2014) in southern Quito and was developed in three fundamental stages. First, FUGA approached local geographies by diagramming the imaginary plane through published visual and oral histories of the Guajaló neighborhood in southern Quito. Then they conducted interviews in strategic places (houses, churches, plazas, public and private institutions) with community members ranging in age from 18 to 80, via talking points such as: the history behind the neighborhood's name, trade, funeral rites, neighborhood celebrations, transportation, popular games, and public figures, among others. Finally, FUGA collated the results of these first stages into eleven illustrations that created an historic timeline of Guajaló. The designs emulate the Quechua chronicler Felipe Guamán Poma de Ayala (whose drawings depict the native vision of the Andean world and make it possible to reconstruct aspects of post-conquest Andean society). Through this project, local narrators took back possession of their historical memory, much like Guamán Poma, a memory that was never reflected in any existing texts or research on their neighborhood. Their stories were stamped on ceramic floor tiles and installed in the plaza next to the church, a historic meeting place in Guajaló.

UN PORQUE DE GUAJALO



LA INVESTIGACIÓN EN EL BARRIO NOS DICE QUE EL NOMBRE DE GUAJALO SE TRATARÍA DE UN LUGAR DE HUACAS, UN SITIO SAGRADO DONDE REPOSABAN RESTOS ARQUEOLÓGICOS QUE ENCONTRARON HABITANTES DEL SECTOR.

In the *Incorruptible Museum*, memory resides in these images. It is necessary to observe and recall community memory parallel to the written history as told by voices external to the neighborhood. The images represent the local culture that survives in oral memory and that still retains its generational links and value. This exercise of recollection becomes a self-delegated responsibility for the children and grandchildren to shoulder and combines self-worth, historical-cultural family memory, the value of community work, and symbols of moving forward together. An edited archive of the interviews, documentation, and audiovisuals was submitted to the neighborhood leaders and family members who collaborated in the project. The project represents the importance of neighborhood memory in the construction of a lasting, incorruptible cultural archive.

Colectivo FUGA, "Un porque de Guajaló" [One meaning of Guajaló] from *Museo incorruptible*, 2014, graphics on ceramic tiles. Project supported by al zur-ich XII Encuentro de Arte y Comunidad (2014), Quito, Ecuador.

FUGA, fundado por Jairo Mena Herrera, Efrén Rojas Endara y Wilman Trujillo Páez, nace en la ciudad de Otavalo, Ecuador, en 2014 en un intento por recuperar las acciones plásticas desarrolladas en el ámbito público, así como en el encuentro de un numeroso grupo de artistas de diferentes localidades, aunque Otavalo es en su mayoría indígena. Esto último contribuye con una visión amplia de las prácticas culturales en la región, además de la habilidad de compartir, debatir y reflexionar las necesidades puntuales, no solo de las prácticas artístico-culturales, sino del papel del arte en el conjunto social-político local. El arte como proceso social configura sensibilidad e imaginarios del pueblo transmitiendo la historia de los pueblos de quienes la han vivido y hecho. Este aspecto social se expresa por medio de ideologías, utopías, símbolos, rituales, mitos y prácticas socioculturales. El colectivo trabaja de cara al riesgo de la pérdida de memorias populares, mediante procesos de reconstrucción de memorias grupales, reflexionando su papel, formas, materiales y una manufactura que permita reconstruirlas sin pérdidas en el contexto de las curvas de la información.

El colectivo traduce sus prácticas en profundas reflexiones compartidas, desvestidas en contacto con congéneres locales. Como observa FUGA, es importante comprender que los miembros del colectivo nacen y se construyen desde un escenario comunitario real, en donde la palabra es el nodo que canaliza la reflexión desde la cual se construyen intentos por transformar el espacio local. Esto está mediado no solo por sus propias identidades indígenas, sino también por el hecho de que el sur de Quito, donde este proyecto se ubicó por primera vez, es un área de obreros y migrantes recientes, muchos con fuertes lazos con las comunidades indígenas. También se encuentra a la sombra del centro colonial, un Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO que produce millones en dólares del turismo y que tiene una fortaleza administrativa y financiera en lo que se define como la cultura y la historia en esta pequeña nación andina.

El proyecto *Museo incorruptible* de FUGA fue parte de un festival de arte comunitario al zur-ich (2014) en el sur de Quito y se desarrolló en tres etapas fundamentales. 1) Acercamiento al espacio geográfico local diagramando un plano imaginario a partir de la información visual y narrativa publicada acerca de la historia del barrio Guajaló. 2) Entrevistas en puntos estratégicos (hogares, iglesias, plazas, instituciones públicas y privadas) a pobladores de entre 18 y 80 años, mediante un sistema de diálogo como: el porqué del nombre del barrio, comercio, ritos funerarios, celebración de fiestas, medios de transporte, juegos populares o figuras públicas, entre otras preguntas. 3) Cotejo de los resultados de las primeras etapas, que desembocan en la creación de once ilustraciones formalizadas como una línea de tiempo sobre la construcción de un barrio del Sur de Quito. Los diseños emulan el estilo del cronista quechua Felipe Guamán Poma de Ayala (cuyos dibujos muestran la visión indígena del mundo andino y permiten reconstruir aspectos de la sociedad peruana después de la conquista). En este proyecto los relatores locales “reconquistan” su memoria histórica tanto como Guamán Poma, la cual no figura en ningún texto ni forma parte de ninguna investigación sobre la creación del barrio. Los relatos se estamparon en cerámicas (baldosas) y se ubicaron en la plaza junto a la iglesia, punto de encuentro de sus habitantes desde el Guajaló de antaño.

UN PORQUE DE GUAJALO



LA INVESTIGACIÓN EN EL BARRIO NOS DICE QUE EL NOMBRE DE GUAJALO SE TRATARÍA DE UN LUGAR DE HUACAS, UN SITIO SAGRADO DONDE REPOSABAN RESTOS ARQUEOLÓGICOS QUE ENCONTRARON HABITANTES DEL SECTOR.

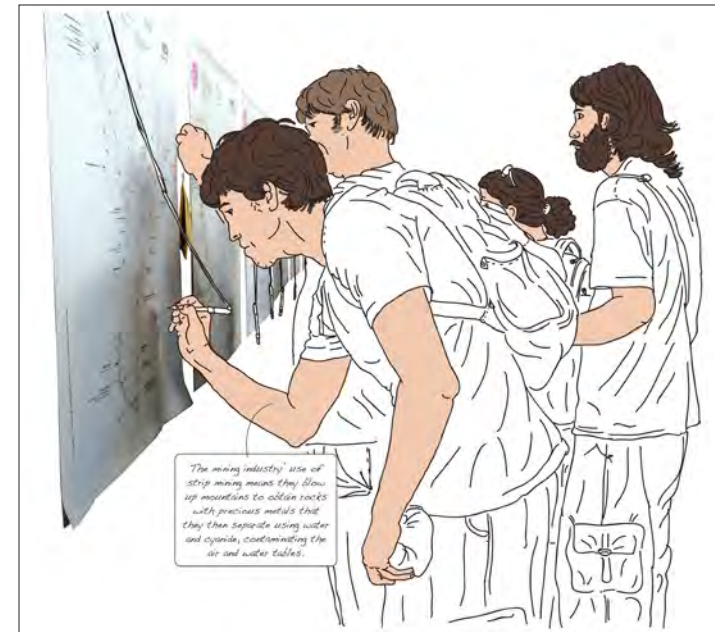
Colectivo FUGA, “Un porque de Guajaló” del *Museo incorruptible*, 2014, baldosas cerámicas. Proyecto apoyado por al zur-ich XII Encuentro de Arte y Comunidad (2014), Quito, Ecuador.

En el *Museo incorruptible* la memoria reposa en estas gráficas. Es necesario ver y recordar la memoria comunitaria paralelamente a la historia escrita por voces ajenas al barrio, donde la cultura local que sobrevive es la memoria oral que todavía tiene valía generacional y la responsabilidad que hijos o nietos se auto-delegan, conjuga orgullo, memoria histórica-cultural familiar, valor del trabajo comunitario e índices de progreso. El material que se entregó a la directiva del barrio y a los miembros de las familias que colaboraron en el desarrollo de la investigación es un archivo editado de las entrevistas, documentación y audiovisuales. El proyecto representa la importancia de la memoria de barrio en la construcción de un archivo cultural incorrupto que perdura en el tiempo.



Iconoclastas

Collective Mapping in Two Stages *[Cartografía colectiva en dos etapas]* by Anna Ayeroff



The icons we use during the workshop are specially designed for the encounter and are used to intervene in the maps in a playful way. The themes of the icons arise from previous exchanges with the organizers, who provide a framework from which to begin to converse in the workshop. We use various types of language such as symbols, graphs and icons to understand and mark the space and encourage the creation of collages, phrases, drawings and slogans.

Most of the time we cannot predict the results. The key is to reach that instance of collective meeting within a previously defined thematic framework that will be energized by us from the various graphics, aesthetics, and games. Sometimes this works very well and others times not so much; there are many variables in play when working with communities and social, political or cultural spaces. However, we believe that the activating power of the maps and graphics is a process that is very pleasant and effective for us in tactical terms.

Iconoclastas, Panel of group working on map from *Collective Mapping in Two Stages: Tools for medium-sized gatherings with the aim of bringing together and presenting shared information and knowledge*, 2010.

AA: What are your pedagogical methodologies for these workshops? Who are your theoretical influences?

ICONOCLASISTAS: We come from backgrounds linked to urban intervention, work with human rights organizations, and non-authorship (Pablo), and free culture, peer-to-peer networks, teaching and research (Julia). It is this intersection of knowledge, fields, experiences and concerns, which is not only political and transformative, but also includes a key emotional component since we are also in a relationship. In short, we have been modeling experimental responses to try to invent a new communicational and political language—not from scratch, but rather to take back and derive methodologies, tools and resources from popular education and critical pedagogies—and in that interim create spaces for research and collective reflection.

The map is a key tool that is activated from the ability we all have to have a bird's-eye view (perceptual, sensory, imaginary, critical) on the territory to be mapped. This allows us to work with participants on a common platform that is triggering for intervention and for exchanging both technical and every day, experiential knowledge not previously contemplated or rational. The map allows us to stage other knowledge, and the effect at the conclusion of the workshop is super powerful in terms of problematizing associated aspects.

The subsequent elaboration of what we call critical cartographies—which includes already systematized information based on a consensus with the participants—syncretizes a collaborative process in a graphical tool (a form that can be a poster, a booklet, etc.). Not only in a communication tool that shows certain themes, but also in a pedagogical resource that works as a starting point to continue the work process. It is necessary to remember that a map is a photo of a determined moment of investigation and the territory is a space that is in continuous change and transformation.

Iconoclastas, founded in 2006, is the collaborative duo of graphic artist and comic strip author Pablo Ares, and communicator/researcher/educator Julie Risler from Buenos Aires, Argentina. Combining activism and pedagogy, cartography and graphic art, in 2008 they started experimenting with various map-making tools in collective research workshops with different communities of students, neighbors, and activists. Ranging from in-depth, month-long community workshops to single, action-based street events, Iconoclastas disseminate their work on the internet through creative commons licenses so it can be used by anyone.

Included in *Talking to Action* is their 2013 published manual *Collective Mapping in Two Stages: Tools for medium-sized gatherings with the aim of bringing together and presenting shared information and knowledge*, a graphic storyboard of their methodologies, resources, and dynamics for self-organized workshops. This is accompanied by critical cartographies: one from a mapping workshop in Jujuy, Argentina that addresses how open-pit mega-mining is affecting local Andean communities; and a second map showing the effects of the transgenic soy monoculture farming around Buenos Aires and the pampa region of Argentina. Ayeroff spoke with Iconoclastas about their workshop cartographies and methodologies.

AA: Can you tell me about the use of dialogue in your work?

ICONOCLASISTAS: We consider our work to be dialogical construction. We stimulate and co-research workshops—invited by social, political, cultural and student organizations or institutions—where we privilege the use of cartography and visual resources as devices that promote the activation of critical pedagogies and knowledge-sharing of experiences about inhabited and recognized space. This generates a collaborative knowledge that is available to participants and the general public. For the dynamization of the workshops, we deployed a resource box that recovers artistic dynamics and mobilizes processes from other disciplines such as graphic design, critical pedagogies, militant research and communication. These collaborative research processes enhance the construction of visibility and denunciation of problems and resistance located in specific territories. This creates a series of critical statements about the mapped territory, which provide coordinates for future interventions and projects of collective transformation. We also encourage the appropriation of the methodology deployed in the workshops. In this way the participants learn tools that they can then replicate to easily problematize specific issues, according to their own concerns.

AA: What do your participants experience in the workshop?

ICONOCLASISTAS: At the beginning of the workshop, and after the presentations of the participants, we make an introduction to critical cartography to clarify the possibilities of working with maps and graphic devices, and to reflect on the ideological construction of hegemonic representations. Then the participants are divided into small mapping groups where they share knowledge and experiences, and display their imaginative and recall capacity to draw and intervene on the map. There are no requirements or conditions to participate in the workshops.

Iconoclasistas

Cartografía colectiva en dos etapas

por Anna Ayeroff

Iconoclasistas es un dúo colaborativo formado en el año 2006 por Pablo Ares, artista gráfico y autor de tiras cómicas, y Julia Risler, comunicadora, investigadora y educadora, de Buenos Aires, Argentina. Combinando activismo y pedagogía, cartografía y arte gráfico, en 2008 comienzan a experimentar con diversas herramientas cartográficas en talleres de investigación colectiva con diferentes comunidades de estudiantes, vecinos y activistas. Desde talleres comunitarios exhaustivos de un mes de duración hasta eventos callejeros individuales basados en acciones, Iconoclasistas difunde su trabajo por Internet a través de licencias comunes creativas para que todos puedan utilizarlas.

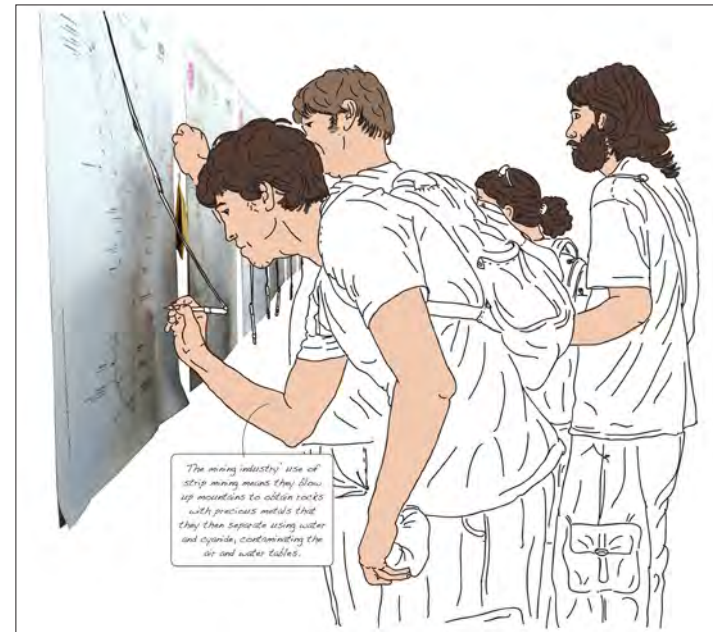
En se incluye su manual de 2013 de *Cartografía colectiva en dos etapas: Herramientas para reuniones de tamaño medio con el objetivo de reunir y presentar información y conocimientos compartidos*, un guión gráfico de sus metodologías, recursos y dinámicas para talleres autorganizados. Esto se acompaña con cartografías críticas: una de un taller de mapeo en Jujuy, Argentina, que aborda como la megaminería a cielo abierto está afectando a las comunidades andinas locales, y un segundo mapa que muestra los efectos del monocultivo de soja transgénico en Buenos Aires y región pampeana argentina. Hablé con Iconoclasistas sobre las cartografías y metodologías de su taller.

AA: ¿Puede contarme sobre el uso del diálogo en su trabajo?

ICONOCLASISTAS: Consideramos nuestro trabajo como una construcción dialógica. Impulsamos y dinamizamos talleres de investigación conjunta (invitados por organizaciones o instituciones sociales, políticas, culturales y estudiantiles) en donde privilegamos el uso de la cartografía y los recursos visuales como dispositivos que potencian la activación de pedagogías críticas y el intercambio de saberes y experiencias sobre espacio habitado y reconocido. Se genera así un conocimiento colaborativo que queda a disposición de los participantes y del público en general. Para la dinamización de los talleres, desplegamos una caja de recursos que recupera dinámicas artísticas y retoma procesos de otras disciplinas como el diseño gráfico, las pedagogías críticas, la investigación militante y la comunicación. Estos procesos de investigación colaborativa potencian la construcción de panoramas de visibilización y denuncia de problemáticas y resistencias situadas en territorios específicos. Se va así gestando la creación de una serie de enunciados críticos sobre el territorio mapeado, que brindan coordenadas para futuras intervenciones y proyectos de transformación colectiva. Asimismo, fomentamos la apropiación de la metodología desplegada en los talleres. De esta manera los participantes aprenden herramientas que luego pueden replicar para problematizar de forma sencilla cuestiones específicas, según sus propias inquietudes.

AA: ¿Qué experimentan los participantes en su taller?

ICONOCLASISTAS: Al comenzar el taller, y luego de las presentaciones de los participantes, realizamos una introducción a la cartografía crítica para clarificar las posibilidades que brinda el trabajo con mapas y dispositivos gráficos, y reflexionar acerca de la construcción ideológica de las representaciones hegemónicas. Luego los participantes se dividen en pequeños grupos de mapeo donde comparten conocimientos y vivencias, y despliegan su capacidad imaginativa y de rememoración para trazar e intervenir en el mapa. No hay requisitos ni condiciones para participar de los talleres.



Iconoclasistas, Viñeta de un grupo trabajando en la mapa *Cartografía colectiva en 2 etapas: herramientas para reuniones de tamaño medio con el objetivo de reunir y presentar información y conocimientos compartidos*, 2010.

AA: ¿Cuáles son sus metodologías pedagógicas para estos talleres? ¿Quiénes son sus influencias teóricas?

ICONOCLASISTAS: Venimos de una tradición vinculada a la intervención urbana, al trabajo con organismos de derechos humanos y a la no autoría (Pablo), y a la cultura libre, a las redes entre pares, a la docencia y a la investigación (Julia). Es a partir de ese cruce de saberes, campos, experiencias e inquietudes, que no es solo un cruce político y transformador, sino que también incluye un componente afectivo clave puesto que somos pareja también desde el amor. En resumen, hemos modelado respuestas experimentales para intentar inventar un nuevo lenguaje comunicativo y político (no desde cero, sino retomando y derivando metodologías, herramientas y recursos propios de la educación popular y las pedagogías críticas) y en ese interín crear espacios de investigación y reflexión colectiva.

El mapa es una herramienta clave que se activa a partir de la capacidad que todos tenemos de obtener una vista aérea (perceptiva, sensorial, imaginaria, crítica) del territorio que se busca mapear. Esto nos permite trabajar con los participantes sobre una plataforma común que es muy disparadora para la intervención y el intercambio de saberes tanto técnicos como experienciales y cotidianos no contemplados anteriormente ni racionales. El mapa nos permite representar otros saberes, y el efecto al concluir el taller es súper potente en términos de problematización de los aspectos relacionados.

La elaboración posterior de lo que denominamos cartografías críticas, que incluye información ya sistematizada a partir de un consenso con los participantes, sincretiza ese proceso colaborativo en una herramienta gráfica (un impreso que puede ser un poster, un cuadernillo, etc), no solo en una herramienta de comunicación que muestra ciertos temas, sino también en un recurso pedagógico que funciona como punto de partida para continuar el proceso de trabajo. Es necesario recordar que un mapa es una foto de un determinado momento de investigación y el territorio es un espacio que está en continuo cambio y transformación.

Los iconos que utilizamos durante el taller fueron diseñados especialmente para el encuentro y se usan para intervenir los mapas de manera lúdica. Los temas de los iconos surgen de los intercambios anteriores con los organizadores, que proporcionan un marco desde el cual comenzar a conversar en el taller. En los talleres utilizamos diversos tipos de lenguaje, como símbolos, gráficos e iconos para comprender y señalar el espacio. Estimulamos la creación de collages, frases, dibujos y consignas.

La mayoría de las veces no podemos prever los resultados. La clave es llegar a esa instancia del encuentro colectivo en un marco temático definido previamente que nosotros impulsaremos a partir de diversos gráficos, estéticas y juegos. A veces esto funciona muy bien y otras no tanto; hay muchas variables en juego cuando se trabaja con comunidades y espacios sociales, políticos o culturales. Sin embargo, creemos que la potencia activadora de los mapas y los gráficos es un proceso muy placentero y eficaz para nosotros en términos tácticos.



Suzanne Lacy

By Your Own Hand [De tu puño y letra]

by Celia Rocha

Suzanne Lacy is a renowned artist whose prolific career includes performances, video and photographic installation, critical writing, and public practices in communities. One of the Los Angeles performance artists active in the 1970s who shaped the emergent art of social engagement, her work ranges from intimate, graphic body explorations to large-scale public performances involving literally hundreds of performers and thousands of audience members.

Lacy's work *De tu puño y letra (By Your Own Hand)* included in *Talking to Action* resulted from a close collaboration with art historian and critic Maria Fernanda Cartagena, who commissioned her to do a project about violence against women in Ecuador. In one of her previous trips to Ecuador, Lacy was introduced to the 2014 project *Cartas de Mujeres (Women's Letters)*, a series of workshops initiated by the United Nations and led by the city of Quito which had collected 10,000 letters from women all over the country describing the violence they had experienced.

Lacy ultimately decided to make a project about violence against women aimed at men that intersected public, legal, and educational institutions' efforts to fight domestic violence. Working closely with the city government, colleges, non-profits, leaders, volunteers, and youth to address the dimensions of violence against women, *De tu puño y letra (By Your Own Hand)* commenced with a three-day workshop for 32 men on domestic violence and its impact on men, women, and children. These men then went out into the city of Quito to do more workshops for other men.



Suzanne Lacy, *De tu puño y letra*, 2015. Rehearsal for performance. Photo: Stephanie Gabela.

This process culminated in a public performance on November 25, 2015—the International Day for the Elimination of Violence Against Women—in the historic Plaza Belmonte, the only bullring currently in operation in Quito and a site with a distinct relationship to male culture. Accompanied by the City Band, over 1500 people entered the Plaza Belmonte, greeted by 40 Mediators who served key roles in bringing the audience into the conversational nature of the event. The first three “acts” within the bullring featured a relentless narrative drawn from the authentic voices of Ecuadorian women as read by men on the stage—stories on childhood, the body, and intimate partner violence. The ring slowly filled with 350 men of all ages and from all walks of life (including many police officers), who together read individual letters, creating a crescendo of sound, broken by an abrupt silence.

A production team of about 40 people supported the center stage performance including a music composer, theater director, lighting technicians, film director, photographers, as well as social workers and activists, who were there to support audience members who might be triggered by the performance. This culminating performance of *De tu puño y letra (By Your Own Hand)* was built on the aesthetics of relationship, activism, and social transformation that contributed to a broad social movement of gender rights in Ecuador.



Suzanne Lacy, *De tu puño y letra*, November 25, 2015. Men read from the letters about experiences of violence by Ecuadorian women in the Plaza Belmonte bullring. Photo: Patricio Estebez.

Suzanne Lacy

De tu puño y letra [By Your Own Hand]

por Celia Rocha

Suzanne Lacy es una reconocida artista cuya prolífica carrera incluye actuaciones, instalaciones fotográficas y de video, textos críticos y prácticas públicas en comunidades. Una de las artistas de performance activas en la década de los setenta que dio forma al arte emergente de compromiso social, su trabajo comprende desde exploraciones íntimas y gráficas del cuerpo humano a performances públicas a gran escala que implican literalmente cientos de actores y miles de espectadores.

El trabajo de Lacy, *De tu puño y letra*, incluido en *Hablar y actuar* es el resultado de una estrecha colaboración con la historiadora y crítica de arte María Fernanda Cartagena, quien le encargó realizar un proyecto sobre la violencia contra las mujeres en Ecuador. En uno de sus viajes anteriores a Ecuador, Lacy fue presentada en el proyecto *Cartas de Mujeres*, una serie de talleres iniciados por las Naciones Unidas y dirigidos por la ciudad de Quito, que habían juntado 10.000 cartas de mujeres de todo el país describiendo la violencia que habían sufrido.

Finalmente, Lacy decidió realizar un proyecto sobre la violencia contra las mujeres dirigido a los hombres que entrecruzara los esfuerzos de las instituciones públicas, legales y educativas para combatir la violencia doméstica. Al trabajar de cerca con el gobierno de la ciudad, los colegios, las entidades sin fines de lucro, los líderes, los voluntarios y los jóvenes para abordar la violencia contra las mujeres, *De tu puño y letra* comenzó con un taller de tres días para 32 hombres sobre la violencia doméstica y su impacto en hombres, mujeres y niños. Luego estos hombres salieron a la ciudad de Quito para hacer más talleres para otros hombres.



Suzanne Lacy, *De tu puño y letra*, 2015. Ensayo general. Foto: Stephanie Gabela.

Este proceso culminó con un performance público el 25 de noviembre de 2015, el Día internacional de la eliminación de la violencia contra las mujeres, en la histórica Plaza Belmonte, la única plaza de toros actualmente vigente en Quito y un lugar con una relación distinta con respecto a la cultura masculina. Acompañadas por la banda de la ciudad, más de 1500 personas entraron a la Plaza Belmonte, recibidas por 40 mediadores que tuvieron papeles clave en dar a conocer la naturaleza conversacional del evento. Los primeros tres “actos” dentro de la plaza de toros presentaron una narrativa implacable basada en las voces auténticas de mujeres ecuatorianas y leída por los hombres en el escenario: historias de la niñez, del cuerpo y de la violencia de pareja íntima. La plaza se llenó lentamente con 350 hombres de todas las edades y todos los ámbitos de la vida (incluidos muchos oficiales de policía), que juntos leyeron cartas individuales, creando un crescendo de sonido, roto por un silencio abrupto.

Un equipo de producción de alrededor de 40 personas apoyó la actuación en el escenario central, incluido un compositor de música, un director de teatro, técnicos de iluminación, un director de cine, fotógrafos, así como trabajadores sociales y activistas, que estaban allí para apoyar a los espectadores que podrían verse movilizados por el evento. Este performance culminante de *De tu puño y letra* se basó en la estética de la relación, el activismo y la transformación social que contribuyeron a un amplio movimiento social de derechos de género en Ecuador.



Suzanne Lacy, *De tu puño y letra*, 25 de noviembre 2015. Hombres leen las cartas y experiencias de mujeres ecuatorianas en la Plaza Belmonte como parte del performance. Foto: Patricio Estevez.



Clara Ianni in collaboration with Débora Maria da Silva

Apelo [Plea]
by Celia Rocha

Clara Ianni, based in São Paulo, Brazil, works in various media including video, installation, intervention, sculpture, and text. In her academic work, Ianni's research focuses on the relationship between art and politics, exploring the relationship between the political act and the artistic deed.

The compelling video *Apelo* [Plea] is a speech or appeal to the living from the mothers of the deceased that critiques the institutionalization of violence in Brazil. The subject is Ianni's collaborator, Débora Maria da Silva, the founding member of *Mães de Maio* [Mothers of May], an organization composed of mothers and other relatives of victims of state violence in Brazil who demand investigation and justice. The group started after the hundreds of murders in 2006, known as "Crimes de Maio" [May Crimes], perpetrated by police officers and extermination groups linked to the military police. Most of those killed were Black young men, indigenous and poor, all murdered within a week. Among the youth killed was Edson Rogério Silva dos Santos, Débora's son. *Mães de Maio* has been distinguished with several awards, including the Human Rights Award (Prêmio de Direitos Humanos), the highest honor given by the Brazilian government to people and entities who fight against human rights violations.



Clara Ianni and Débora Maria da Silva, *Apelo* [Plea], 2014, video stills. Courtesy of Clara Ianni.

Apelo was shot in Dom Bosco Cemetery, located in Perus in São Paulo's outer periphery. Founded in 1971 by the last military government, the site is a graveyard for victims of the regimes who had disappeared and were later buried in mass graves. Inside there is a monument commemorating these disappeared and the dead individuals, and the cemetery is a symbol of state violence that is still used today to bury those who remain unidentified or are homeless.

The speech enacted by Débora Maria da Silva cries for the right to mourn and for remembrance of those who have perished. It strives for collective memory and challenges the forced amnesia systematically promoted by the state. The speech is a jointly-authored text based on stories collected from other mothers in the movement. Brazilian society has not come to terms with the social trauma of these deaths, dooming the atrocities to repeat themselves in the present because of the absence of its memory. The history of Brazil is full of violence, starting in the colonial era with the decimation of indigenous peoples to slavery and the violent crimes perpetrated by military dictatorships.

Ianni sees a common thread in the repetition of the violence: "all of those experiences are not isolated or exceptional cases. They are the permanent repetition of the very first colonial traumatic experience. As we never came to terms with our past... we remain repeating it, though in different formats." Consequently, the aim of the project is to work through the past and to contribute a different perspective of the history of the country, as well as using the video as a judicial and pedagogical tool. In addition to cultural institutions, the video has been shown in different venues, such as courts, public hearings, schools, and therapy sessions.

Ianni's parents were arrested during the years of the military dictatorship so state violence was an ever-present issue in her family history. That event drove her to research the political memory of her family as well as the broader issue of state violence. She came across movements and organizations that worked against that abuse and accused the Brazilian state of perpetrating the same violence of the dictatorship during the democratic period. During her research she met Débora and filmed *Maes* (2013), a precursor to *Apelo*, about the possibility and difficulty of psychological treatment of trauma and the relationship between individual and collective trauma.



Clara Ianni and Débora Maria da Silva, *Apelo* [Plea], 2014, video stills. Courtesy of Clara Ianni.

Clara Ianni
in collaboration with Débora Maria da Silva
Apelo [Apelación]
por Celia Rocha

Clara Ianni, radicada en São Paulo, Brasil, trabaja en diversos medios, como video, instalación, intervención, escultura y texto. En su trabajo académico, la investigación de Ianni se enfoca en la relación entre el arte y la política, mientras explora la relación entre el acto político y la acción artística.

El convincente video *Apelo* es un discurso o una apelación a los hijos vivos de las madres de los fallecidos que critican la institucionalización de la violencia en Brasil. El tema es la colaboradora de Ianni, Débora Maria da Silva, fundadora del grupo *Mães de Maio* [Madres de mayo], una organización compuesta de madres y otros familiares de víctimas de la violencia de estado en Brasil, quienes exigen investigación y justicia. El grupo comenzó luego de cientos de asesinatos ocurridos en 2006, conocidos como los "Crimes de Maio" [Crímenes de mayo], cometidos por oficiales de policía y grupos de exterminio vinculados con la policía militar. La mayoría de las víctimas fueron jóvenes negros, indígenas y pobres que fueron asesinados en poco más de una semana, entre ellos el hijo de Débora, Edson Rogério Silva dos Santos. Se ha distinguido a *Mães de Maio* con varios premios, incluido el Premio de Derechos Humanos, la distinción más alta otorgada por el gobierno brasileño a las personas y entidades que luchan contra las violaciones a los derechos humanos.



Clara Ianni y Débora Maria da Silva, *Apelo*, 2014, fotogramas. Cortesía de Clara Ianni.

Apelo fue filmado en el Cementerio de Dom Bosco, ubicado en el barrio de Perus en la periferia de São Paulo. Fundado en 1971 por el último gobierno militar, el sitio es un cementerio para las víctimas de regímenes quienes habían desaparecido y fueron enterrados más adelante en fosas comunes. En su interior se erigió un monumento que conmemora a estas personas desaparecidas y fallecidas, y el cementerio es un símbolo de la violencia de estado que aún hoy se utiliza para el entierro de personas no identificadas o indigentes.

El discurso representado por Débora Maria da Silva clama por el derecho a lamentar y recordar a aquellos que han perecido. Lucha por la memoria colectiva y enfrenta la amnesia forzada sistemáticamente promovida por el Estado. El discurso es un texto escrito conjuntamente que se basa en relatos recopilados de otras madres del movimiento. La sociedad brasileña no ha asumido el trauma social de estas muertes, lo cual condena a estas atrocidades se repitan en la actualidad en ausencia de su recuerdo. La historia de Brasil está llena de violencia, desde la época colonial con la aniquilación de los pueblos indígenas hasta la esclavitud y los crímenes violentos perpetrados por las dictaduras militares.

Ianni ve un hilo conductor en la repetición de la violencia: "todas esas experiencias no son casos aislados o excepcionales. Son la repetición permanente de la primera experiencia traumática colonial. Como nunca asumimos nuestro pasado... continuamos repitiéndolo, aunque en diferentes formatos". En consecuencia, el objetivo del proyecto es trabajar a través del pasado y aportar una perspectiva diferente de la historia del país, así como utilizar el video como una herramienta judicial y pedagógica. Además de las instituciones culturales, el video se ha mostrado en diferentes lugares, como tribunales, audiencias públicas, escuelas y sesiones de terapia.

Los padres de Ianni fueron detenidos durante la última dictadura militar; la violencia de estado fue un tema omnipresente en su historia familiar. Este evento la llevó a investigar el recuerdo político de su familia, así como la cuestión más amplia de la violencia de estado. Encontró movimientos y organizaciones que lucharon contra ese abuso y acusó al Estado brasileño de perpetrar la misma violencia de la dictadura durante el período democrático. Durante su investigación, conoció a Débora y filmó *Mães* (2013), una versión anterior de *Apelo*, sobre la posibilidad y la dificultad del tratamiento psicológico del trauma y la relación entre el trauma individual y el colectivo.



Clara Ianni y Débora Maria da Silva, *Apelo*, 2014, fotogramas. Cortesía de Clara Ianni.



Alfadir Luna

Procesión para unir a un hombre de Maíz / Procesión del Señor de Maíz
[Procession to Unite a Man of Corn / Procession of the Corn Man]
by Xochi Maberry-Gaulke

Alfadir Luna is a social practice artist based in Mexico City who takes a cosmological and philosophical approach to knowledge-sharing and community engagement. His work primarily takes the form of drawing and performative actions; it begins as reflections revolving around knowledge processes, which usually culminate in site-specific interventions. For Luna, art is understood as a form of knowledge, a kind of relationship between ideas and objects that create models of thinking that intimately relate to the bodily experience.

For instance, this was expressed most poetically in a five-year performance project called *La Piedra*, in which Luna took the site of a single object—a specific rock found in a dry riverbed—as a point of departure to understand site, creation, and the internal versus external bodily experience. He developed an obsessive relationship with the rock through daily observation; hundreds of drawings and writings about the rock slowly revealed knowledge that had been previously locked inside. As the secrets became released and shared with Luna, they evaporate into layers of knowledge around the object, which can be seen as a metaphorical unlocking of ancient sacred knowledge. Developing this unique process of learning has been an instrumental tool for Luna to project the self outwards through a new kind of mirror.

Since 2006 Luna has developed his work within the framework of the social structures that constitute public markets in Spanish-speaking contexts. Committing to a ten-year engagement working with merchants at the Mercados Públicos [Public Market] in the historic La Merced market in Mexico City, he realized this community had a very different understanding of identity and knowledge than he had developed during *La Piedra*. La Merced itself is divided into sections according to the type of goods sold (produce, auto parts, gifts, etc.) and is guided by five principles: money, commercial exchange, religion, magic, and love/affection. These guiding principles are never separated and are inherently interlocked; they connect each section of the market with a kind of mythic energy current. Organizing the community of merchants to collaborate with one another was an important focal point in Luna's commitment to the merchants in La Merced. Another manifestation that connects the markets is a monthly saint procession throughout La Merced that combines performance with politics and religion.

Luna wondered what would happen if he removed the saint from the procession and replaced it with an open signifier, a metaphorical seed to spark conversation and sprout a new way of thinking about the mythic and political energy of La Merced. This metaphorical seed is the *Señor de Maíz*, or *Corn Man*. With each part of its body made by a different market within La Merced, the *Señor de Maíz* has replaced the saint in the monthly processions. To determine the impact of the new embodiment of the mythic signifier, Luna conversed with the merchants and porters on the procession's new addition: some people continued to treat him as a saint, while others feared him.



Alfadir Luna, *El Señor de Maíz*, 2012. Chromogenic print. Photo: Anayatzin Ortiz. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.

Why corn? The corn references indigenous communities in Central Mexico and various situations of impoverished farmers or their declarations against local government. The name also refers to a traditional farming technique in which farmed goods are piled up as a method of protecting it from animal predators. In this sense, the corn is both protector and that which is protected. While the merchants and porters aim to protect indigenous corn, the government protects large farming companies like Monsanto. Because the *Señor de Maíz* embodies such significance and magic for La Merced it must be made with all local ingredients and cannot travel. Therefore, the *Señor de Maíz* at this exhibition is not the original; it was made in collaboration with local merchants in Santa Ana, California — an historically important destination for Mexican migrants — while in residency at Grand Central Art Center with locally US-sourced corn kernels that are not genetically modified Monsanto seeds. Since the power and energy of the *Señor de Maíz* is always tied to the power and energy of site, with this difference in corn, community and location, this iteration tells a different story than the one in La Merced. Given this relationship, the *Señor de Maíz* will return to the merchants of Santa Ana after the exhibition tour of *Talking to Action* has completed.

Alfadir Luna es un artista de práctica social radicado en la Ciudad de México, que adopta un enfoque filosófico y cosmológico para el intercambio de conocimientos y el compromiso con la comunidad. Su trabajo, principalmente basado en el dibujo y arte de acción, tiene como punto de partida las reflexiones en torno a procesos de conocimiento, que suelen culminar en intervenciones en sitios específicos. Para Luna, el arte se entiende como una forma de conocimiento, una especie de relación entre ideas y objetos que crean modelos de pensamiento que se relacionan íntimamente con la experiencia corporal.

Por ejemplo, esto se expresó de manera poética en un proyecto de interpretación de cinco años llamado *La Piedra*, en el que Luna tomó el sitio de un solo objeto (una roca específica en el cauce seco de un río) como punto de partida para entender el sitio, la creación y la experiencia corporal interna frente a la externa. Desarrolló una relación obsesiva con la roca a través de la observación diaria; cientos de dibujos y escritos sobre la roca revelaron lentamente el conocimiento que había estado encerrado dentro anteriormente. A medida que los secretos se liberaban y compartían con Luna, se evaporaban en capas de conocimiento alrededor del objeto, lo cual se puede ver como un desbloqueo metafórico del conocimiento sagrado antiguo. El desarrollo de este proceso único de aprendizaje ha sido una herramienta instrumental para que Luna pueda proyectarse hacia el exterior a través de un nuevo tipo de espejo.

Desde 2006 Luna ha desarrollado su obra en el marco de las estructuras sociales que constituyen los mercados públicos en contextos de habla hispana. Comprometido a trabajar durante diez años con los comerciantes de los Mercados Públicos, en el mercado histórico de La Merced de la Ciudad de México, se dio cuenta de que esta comunidad tenía una opinión muy diferente de la identidad y el conocimiento que él había desarrollado durante *La Piedra*. La Merced se divide en secciones según el tipo de artículos que vende (productos, autopartes, regalos, etc.) y está guiado por cinco principios: dinero, intercambio comercial, religión, magia y amor/afecto. Estos principios de guía nunca están separados y están intrínsecamente interconectados: conectan cada sección del mercado con una especie de corriente de energía mítica, un punto importante en el compromiso de Luna con los comerciantes de La Merced. Otra cosa que conecta los mercados es la procesión mensual de un santo en todo el mercado que combina la actuación con la política y la religión.

Luna se preguntó qué pasaría si sacara al santo de la procesión y lo reemplazaba con un significante abierto, una semilla metafórica para entablar conversación y generar una nueva forma de pensar sobre la energía mítica y política de La Merced. Esta semilla metafórica es el *Señor de Maíz*. Con cada parte de su cuerpo hecha por un mercado diferente de La Merced, el *Señor de Maíz* ha sustituido al santo en las procesiones mensuales. Para determinar el impacto de la nueva encarnación del significante mítico, Luna conversó con los comerciantes y transportadores sobre la nueva incorporación a la procesión: algunas personas siguieron tratándolo como un santo, mientras que otros le temían.



Alfadir Luna, *El Señor de Maíz*, 2012. Impresión cromógena. Foto: Anayatzin Ortiz. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.

¿Por qué el maíz? El maíz hace referencia a las identidades indígenas del centro de México y a diversas situaciones de agricultores empobrecidos o sus declaraciones contra el gobierno local. El nombre también se refiere a una técnica agrícola tradicional en la que los productos de granja se apilan como método para protegerlos de los depredadores animales. En este sentido, el maíz es tanto el protector como lo que se protege. Mientras los comerciantes y los transportadores apuntan a proteger el maíz autóctono, el gobierno protege a las grandes empresas agrícolas como Monsanto. Debido a que el *Señor de Maíz* encarna tal significado y magia para La Merced, se debe elaborar con todos los ingredientes locales y no puede viajar. Por lo tanto, el *Señor de Maíz* en esta exposición no es el original: se realizó en colaboración con los comerciantes locales de Santa Ana, California, un destino de importancia histórica para los migrantes mexicanos, mientras residía en el Grand Central Art Center, y con granos de maíz de origen estadounidense que no se modificaron genéticamente, las semillas de Monsanto. Dado que el poder y la energía del *Señor de Maíz* está siempre ligado al poder y la energía del sitio, con esta diferencia en la genética del maíz, la comunidad y la ubicación, este *Señor de Maíz* cuenta una historia muy diferente a la de La Merced. Dada esta relación, el *Señor de Maíz* volverá a los mercaderes de Santa Ana después del recorrido de la exposición *Hablar y actuar*.



KRT Kolectivo de Restauracion Territorial Territorial Restoration Kollektive *Interzona [Interzone]*

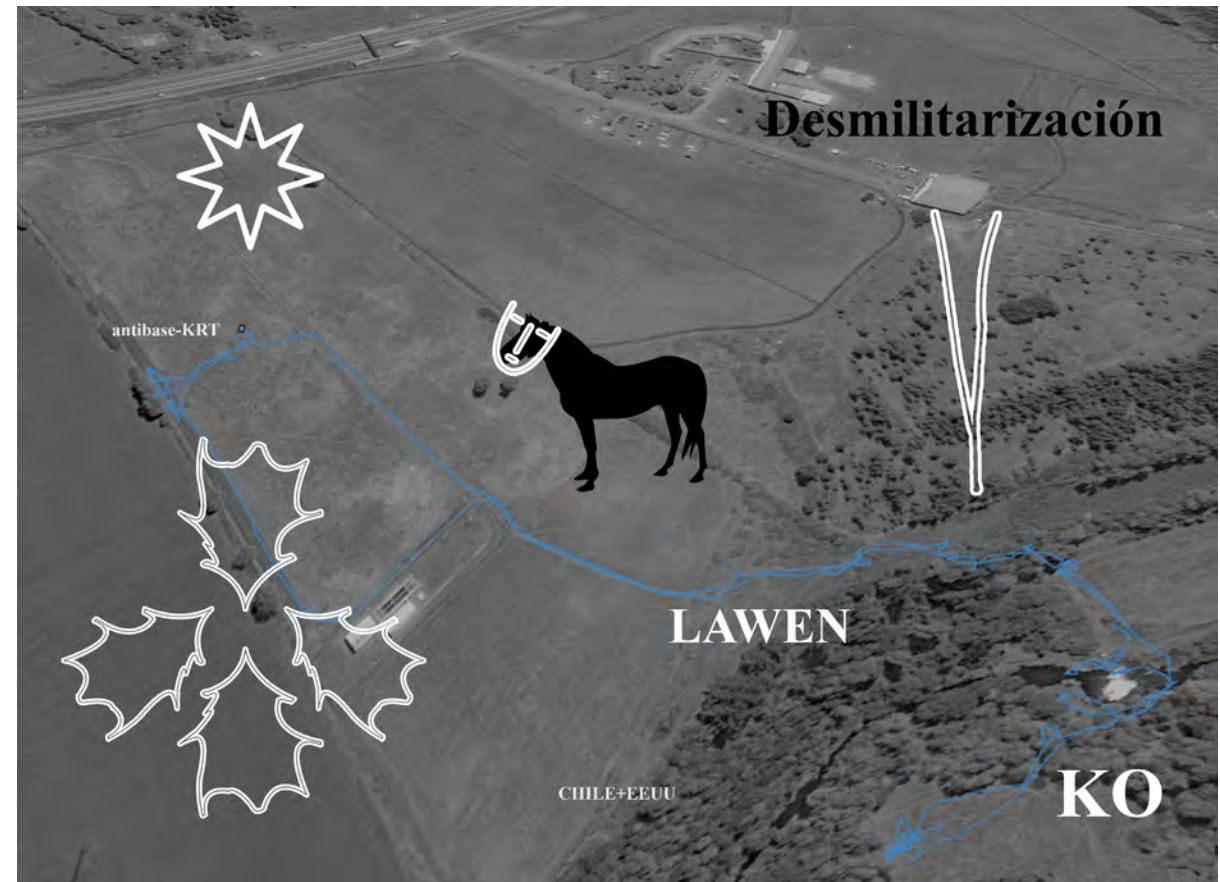
KRT (Kolectivo de Restauración Territorial – Territorial Restoration Kollektive) is a collaborative network made up of Jorge Olave Riveros, Cristian Wenuvil Peñan, and Gonzalo Cueto Vera from Wallmapū Araucanía, Chile, a territory that has historically belonged to the Mapuche people. Since 2011, they have been working together developing cultural actions in this contested territory. As artists, each member of KRT also develops their own work that circles back to the group and their collective research, in a territory that has become heavily militarized under the pretext of ethnic and forestry conflicts. As such, KRT is a cell that creates a network of collaboration in which actions are coordinated from a territorial perspective. The group's principle areas of research include critical cartography, video essays, and sound exploration in order to activate regenerative processes of communal memory

KRT engages in reflection and creation within territories affected by neoliberalism within its different dimensions. They believe that artistic creation, with a strong focus on experimentation and collaboration, provides moments of reflection and creation that facilitates visualization and resignifies and leads to experiences of another state of affairs outside neoliberal limits. Collective creation is understood as a praxis of constant experimentation with a dialogical focus in which artists and communities come together in a process of mutual feedback and guidance, developing artifacts and visualizations that speak to neoliberal dimensions in their territorial context. It is here that the collective initiates a process of almost physical framing to understand conversations with individuals and communities through field exploration. Data collection, both territorially and online, is where the process of framing the issue begins; after which, it challenges the reality imposed by the representation and social articulation of state and economic structures through the body and conversation.

In a territory that has become heavily militarized, with *Interzona [Interzone]* KRT seeks to establish community actions to restore territory in both material and symbolic term. Just a few meters from the training and operations center of Chile's military special forces they generated the presence of an "anti-base."

The Interzone-base was developed in seven days and generated field research and techno-artistic explorations aimed at the community of Ercilla at Araucanía. Here they sought intimate contact with the territory and its memory in order to break up the logic of militarization that was imposed, while restoring and rethinking the dynamics and relations of communal living. By applying community-organization strategies and art-based tactics, KRT generated a dialogue to foster reconnections around local memory, water, ethnobotany, sound- and star-scapes based on the Mapuche cosmivision and its concept of the three earths: subterranean, surface, and celestial (*minche*, *nag*, and *wenu mapu* respectively).

The installation in *Talking to Action* features the figure of a militarized horse drawn with the names of occupied Mapuche ancestral lands. Stars map out the Southern Cross seen across the sky while a divining rod seeks out water below in a tension where neoliberal and extractivist forces come face to face with indigenous knowledge and cosmivisions.



Kolectivo de Restauración Territorial, Detail of contextual map of Interzona [Interzone], 2017.

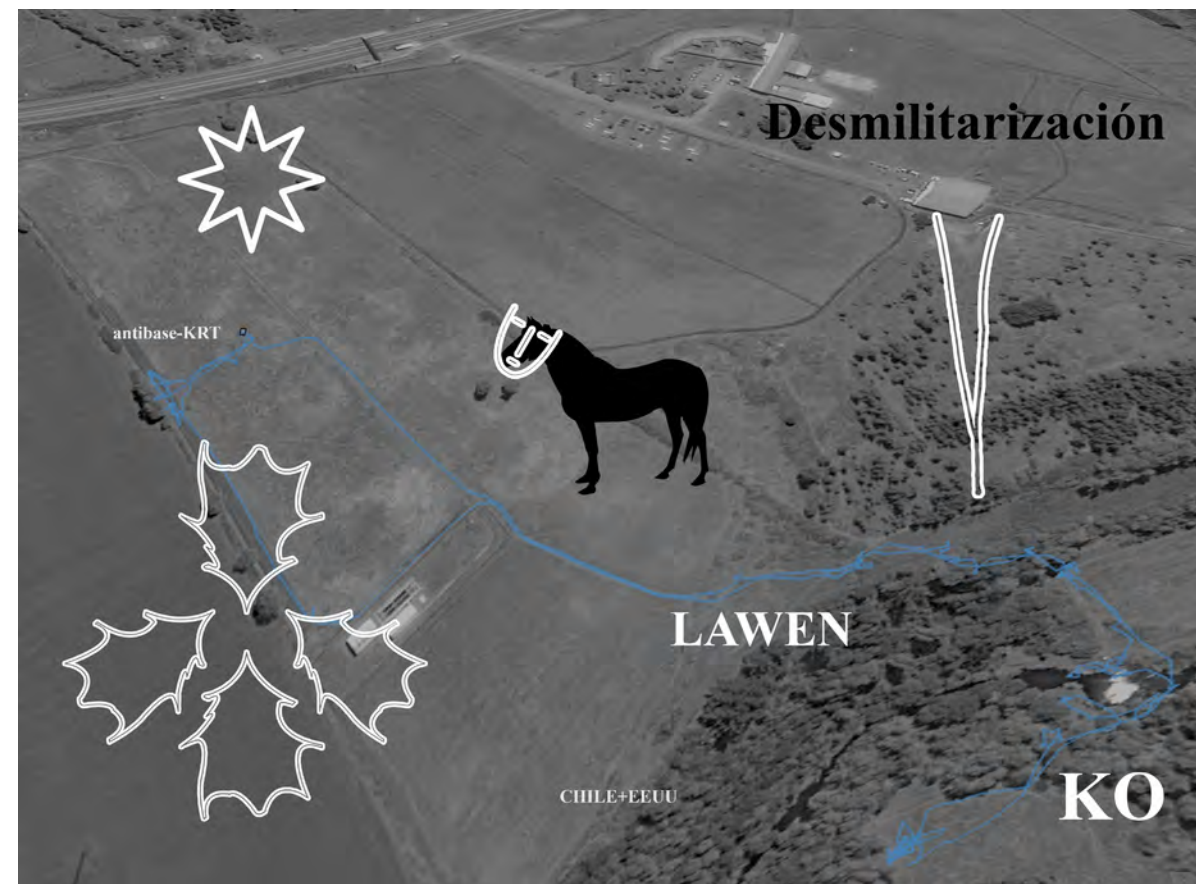
KRT (Kolectivo de Restauración Territorial) es una red de colaboración compuesto por Jorge Olave Riveros, Cristian Wenuvil Peñan y Gonzalo Cueto Vera, todos de Wallmapü Araucanía, Chile, un territorio que históricamente ha pertenecido al pueblo mapuche. Han venido colaborando entre sí a partir del año 2011, donde han desarrollado acciones culturales en el territorio contestado. Cada uno como artista además su propio trabajo que se remonta al grupo y su investigación colectiva, en un territorio que ha sido fuertemente militarizado bajo el pretexto de conflictos étnicos y forestales. Como tal, KRT es una célula que crea una red de colaboración y en las que se coordinan acciones desde un enfoque territorial. La cartografía crítica, el video ensayo, la exploración sonora, como activación de procesos de regeneración de memoria comunitaria, son su principal motivación.

KRT se involucró en reflexión y creación dentro los territorios afectados por el neoliberalismo en distintas dimensiones. Piensan que la creación artística, con una fuerte vocación experimental y colaborativa, abren momentos de reflexión y creación que visualicen y resignifiquen experiencias de otro estado de cosas fuera de los límites neoliberales. La creación colectiva es entendida como una praxis de experimentación constante, con un enfoque dialógico en donde tanto como artistas y comunidades se funden en un proceso de retroalimentación y guía mutua, en desarrollar artefactos y visualizaciones que dan cuenta de las dimensiones neoliberales en su contexto territorial. Es aquí en donde el colectivo inicia un proceso de encuadre casi corporal, en entender a través de la exploración de campo, las conversaciones con las personas y comunidades; la recolección de datos a nivel físico territorial y online, en donde se inicia este proceso de encuadre del problema, que luego a través del cuerpo y la conversación se termina en desafiar la realidad impuesta por los regímenes de representación y articulación social del estado y estructuras económicas.

En un territorio que ha sido profundamente militarizado so pretexto de conflictos étnicos y forestales KRT se propone establecer acciones comunitarias de restauración territorial a nivel material y simbólico generando una antibase (dispositivo) a escasos metros de un centro de entrenamiento y operaciones de fuerzas especiales de Chile.

La Interzona-base se desarrolló durante siete días, y desde allí generó investigaciones de campo y exploraciones tecno-artísticas abiertas y dirigidas a la comunidad de Ercilla en la Araucanía. Aquí buscaron un contacto íntimo con el territorio y su memoria a fin de quebrantar las lógicas de militarización impuestas, y restaurar y repensar dinámicas y relaciones de la convivencia comunitaria. Aplicando estrategias de organización comunitaria y tácticas artísticas, se genero un diálogo de reconexiones en torno a la memoria local, agua, etnobotánica, paisaje sonoro y estelar a partir de elementos de la cosmovisión mapuche y su concepto de las tres tierras: lo subterráneo, lo superficial y lo celestial (*minche, nag* y *wenu mapu* respectivamente).

La instalación en *Hablar y actuar* presenta la figura de un caballo militarizado dibujado con los nombres de las tierras ancestrales mapuche ocupadas. Las estrellas trazan la Cruz del Sur vista a través del cielo, mientras que una vara de adivinación busca agua por debajo en una tensión donde las fuerzas neoliberales y extractivistas se encuentran cara a cara con cosmovisiones y conocimiento indígena.



Kolectivo de Restauración Territorial, Detalle de mapa contexto de *Interzona*, 2017.



Taniel Morales

Palabra Viva [Living Word]

by Lauren Sanchez

Taniel Morales—a multi-disciplinary artist and educator who has a background in the fields of science, art, and social thought—has made free-radio art projects, theater, performance, video, and sound art since the early 1990s. Some of the influences that have shaped his artistic practice and teaching include the art of Joseph Beuys; studying dance, and critical theories such as Ivan Illich’s critique of traditional education and Enrique Dussel’s philosophy of liberation. Morales’ ongoing, long-term contemporary art workshop *Plástica Social* [Social Plastic] in Mexico City is grounded in Illich’s idea of “de-schooling” and non-formal education, and focuses on social aspects of contemporary visual arts, artistic process, and the body.

A strong believer in lifelong learning, as a teacher Morales focuses on non-formal education and collective pedagogy, where the student defines his/her/their own processes and interests and the teacher is only a catalyst. To enact this model, he believes we must critically review what has already been learned and what ideas we have naturalized. “All knowledge is collective, and I start from the idea that the wealth of a community is the disparity of opinions and understanding, so accepting the multiplicity of meanings is the basis of construction of collective knowledge.”

Morales cites the 1985 Mexico City earthquake, an 8.0 magnitude quake that killed more than 5,000 people, as pivotal to the formation of his social conscience. He volunteered in the aftermath of the disaster and discovered a world of social injustice. This led him to participate in student strikes of the 1980s and 1990s, work with the Zapatistas in 1994, and to become involved in other social movements.

Morales’s research has taken the form of an investigative analysis of the traces, relationships, and exchanges between the artist-led pirate radios that emerged in Mexico in the political upheaval of the Zapatista Rebellion in 1994, and independent radio stations in Los Angeles and San Francisco in the 1990s. As a member of a collective of art school graduates, Morales began a series of radio stations called *Radio Pirata* [Pirate Radio] which were located in public and alternative art spaces. In December 1994, Morales and his collaborators began a relationship with the Zapatistas to distribute their news and information through *Radio Pirata*.

For *Talking to Action*, Morales created *Palabra Viva*, a project which stems from his experience with low intensity radios of the Zapatista movement and its resonances in similar movements in Los Angeles. The project takes the form of a glossary where each word is defined from Los Angeles and Mexico City, showing the differences and coincidences between two communities. The research developed from journeys through the cities and from specific interviews with activists, militants, and artistic communities. The glossary was created after his residency in Los Angeles where he conducted a workshop with students from the Creative Action program at Otis College of Art. It is a formal resource, a document created with superimposed maps of Los Angeles and Mexico City and a QR system for the propagation of audio stories.



Taniel Morales conducted a workshop with Otis students as part of the Creative Action course on Community Radio, February 2016. Photo: Allison Knight.

Taniel Morales

Palabra viva
por Lauren Sanchez

Taniel Morales, artista y educador multidisciplinario con experiencia en el campo de la ciencia, el arte y el pensamiento social, ha creado proyectos artísticos de radio libre, teatro, actuación, video y arte sonoro desde principios de la década de 1990. Algunas de las influencias que han moldeado su práctica artística y enseñanza incluyen el arte de Joseph Beuys, el estudio de la danza y las teorías críticas, como la crítica de Ivan Illich a la educación tradicional y la filosofía de liberación de Enrique Dussel. El taller de arte contemporáneo de Morales, *Plástica Social* en la Ciudad de México, que es continuo y a largo plazo, se basa en la idea de Illich de “desescolarización” y educación no formal, y se centra en los aspectos sociales de las artes visuales contemporáneas, el proceso artístico y el cuerpo.

Morales, un gran creyente del aprendizaje durante toda la vida, como profesor se enfoca en la educación no formal y la pedagogía colectiva, donde el estudiante define sus propios procesos e intereses y el profesor es sólo un catalizador. Para implementar este modelo, cree que debemos revisar críticamente lo que ya se ha aprendido y las ideas que hemos naturalizado. “Todo el conocimiento es colectivo y parto de la idea de que la riqueza de una comunidad es la disparidad de opiniones y la comprensión, de modo que aceptar la multiplicidad de significados es la base de la construcción del conocimiento colectivo”.

Morales cita el terremoto de 1985 en la Ciudad de México, un terremoto de 8.0 grados de magnitud que produjo la muerte de más de 5000 personas, como punto central para la formación de su conciencia social. Se ofreció como voluntario después del desastre y descubrió un mundo de injusticia social. Esto lo llevó a participar en las huelgas estudiantiles de las décadas de 1980 y 1990, a trabajar con los zapatistas en 1994 y a involucrarse en otros movimientos sociales.

La investigación de Morales ha tomado la forma de análisis investigativo de las huellas, las relaciones y los intercambios entre las radios piratas dirigidas por los artistas que emergieron en México durante la revuelta política de la Rebelión Zapatista en 1994, y las emisoras de radio independientes en Los Ángeles y San Francisco en la década de 1990. Como miembro de un colectivo de egresados de la escuela de arte, Morales inició una serie de emisoras de radio denominadas Radio Pirata, ubicadas en espacios públicos y de arte alternativo. En diciembre de 1994, Morales y sus colaboradores iniciaron una relación con los zapatistas para distribuir sus noticias e información a través de Radio Pirata.

Para *Hablar y actuar*, Morales creó *Palabra viva*, un proyecto que parte de su experiencia con las radios de baja intensidad del movimiento zapatista y sus resonancias en movimientos similares de Los Ángeles. El proyecto toma la forma de un glosario donde cada palabra está definida desde Los Ángeles y la Ciudad de México para mostrar las diferencias y coincidencias entre las dos comunidades. La investigación se desarrolló a partir de viajes por las ciudades y de entrevistas específicas con activistas, militantes y comunidades artísticas. El *glosario* fue creado después de su residencia en Los Ángeles, donde dirigió un taller con estudiantes del programa Creative Action en Otis College of Art. El glosario es un recurso formal, un documento creado con mapas sobrepuestos de Los Ángeles y la Ciudad de México y un sistema de QR para la propagación de las historias de audio.



Taniel Morales realizó un taller con los estudiantes de Otis College of Art and Design como parte del curso de Acción Creativa sobre Radio Comunitaria, febrero de 2016. Foto: Allison Knight.



POLEN

Nido de lenguas [Nest of Tongues]

by Anna Ayeroff

POLEN—José Inerzia and Adriana Trujillo—are a collaborative, Tijuana-based team who started working together in 2008 making films, installations, and research projects that hybridize experimental ethnography, documentary, and experimental video. They also run the BorDocs Documentary Forum, the first documentary film festival in the Northern Mexico/Southern California region.

While Inerzia's background is in music and production, and Trujillo's is in directing and writing, they are both influenced by experimental film and video, including the work of Stan Brakhage, Luis Buñuel, Harun Farocki, Jean Luc Godard, Chris Marker, Jonas Mekas, Hans Richter, Walter Ruttmann, Jose Val del Omar, Jan Vigó, and Dziga Vertov.

Their work *Nido de Lenguas* is a non-narrative documentary that blends history, science fiction, and experimental ethnography about the last survivors of the Yuman/Cocopah people of Baja California whose ancestral lands have been bisected by the US/Mexico border. By working closely with the community, the artists attempted to translate the dying language and fading history of the last survivors of the Yumanos / Cucapá into audio and visual form.

The mixing of science fiction and ethnographic traditions and lineages is not accidental as ethnography has been used historically to examine, in an “objective” manner, the indigenous peoples of the Americas.



POLEN, *Nido de Lenguas* [Nest of Tongues], 2017, video still. A utopic-futuristic elegy and science-fiction documentary film by Adriana Trujillo + José Inerzia.

Ayeroff spoke with POLEN about their collaborative process, their sci-fi influences, and their ideas around showing their work inside of an art education institution.

AA: As filmmakers, do you consider your work to be dialogical? Can you expand on how specifically these dialogues occur?

POLEN: We shun the representational model, instead focusing on performativity, dialogue, and intersubjectivity by seeking to create spaces for polyphonic communication, on three levels: internal (creation process), community (interlocutors, characters, subjects) and exhibition (audience). Reflexivity is explicitly or implicitly put into practice.

AA: Can you tell me about your use of the experimental documentary form? Do you prefer to screen your films or install them in an exhibition?

POLEN: The format of exhibition depends on the piece. We try to propose new forms of visual thinking and present fragmented realities; the format is always inherent to concept. In the end, documentary as form, is not simply an accumulation of facts, but a form of poetry and rhetoric. Our films perform characters and juxtapose scenarios, confronting reality, historic processes and “facts.” Today, “reality” as a volatile form has been transforming genres, narratives and exhibition spaces. Today the “real” is a political concept. The gallery shifts the reactions that are possible to “the real” and opens new possibilities to read our work.

AA: What are the implications of having your work present within the context of an art school learning environment?

POLEN: The context of an art school opens possibilities. Nowadays science and art are playing together in the same scenario, as well as educational processes and “finalized” pieces. Education implies knowledge, data, and information. . .but now images are transforming into data; how do we confront information, digital-images and truth? In this way, our relationship to knowing is easily blurred into uncertainty. We believe that presenting our work in this context confronts the basic issues of a learning environment.

AA: You utilize science fiction as a theme in your film. Can you contextualize how you use it and who are your sci-fi influences?

POLEN: We believe we can talk about the future to discuss topics within our present. We experiment in our work with different materials such as found footage or digital and analog processes to manipulate images and sounds. In some of our films, we collaborated with non-actors to make poetic reenactments. Building a non-fiction is also creating another world with its own rules. Some of our sci-fi influences are Chris Marker's *La Jetée*, Terry Gilliam's *Brazil*, Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*, Jean Giraud's *Moebius*, Philip K. Dick's writings, or, more recently, Aleksei Yuryeich German's *Hard to Be God*, and Miguel Llansó's *Crumbs*, among others.

AA: What is your relationship to utopia? Is the impending extinction you address in your film a dystopic concept?

POLEN: Living in Tijuana is like living in an unattainable utopia. Where ideas and new meanings of life are embraced like the last opportunity to escape from a dystopic society. The dynamics of this border town make the idea of impending extinction a trademark.

POLEN

Nido de lenguas

por Anna Ayeroff

POLEN (José Inerzia y Adriana Trujillo) son un equipo colaborativo radicado en Tijuana que comenzó a trabajar en 2008 realizando películas, instalaciones y proyectos de investigación que hibridizan la etnografía experimental, el documental y el video experimental. Además dirigen el primer festival de documentales en la región del Norte de México y Sur de California.

Mientras que la experiencia de Inerzia está en la música y la producción, y la de Trujillo está en la dirección y la escritura, ambos están influenciados por el cine y los videos experimentales, como la obra de Stan Brakhage, Luis Buñuel, Harun Farocki, Jean Luc Godard, Hans Richter, Walter Ruttmann, José Val del Omar, Jan Vigó y Dziga Vertov.

Su trabajo *Nido de lenguas* es un documental no narrativo que mezcla historia, ciencia ficción y etnografía experimental sobre los últimos supervivientes del pueblo Yumano/Cucapá de Baja California cuyas tierras ancestrales han sido cortadas por la frontera entre Estados Unidos y México. Trabajando en estrecha colaboración con la comunidad, los artistas intentaron traducir el lenguaje moribundo y la historia deteriorada de los últimos supervivientes del pueblo Yumano o Cucapá en forma audiovisual.

La mezcla de la ciencia ficción con las tradiciones y los linajes etnográficos no es accidental, ya que la etnografía se ha utilizado históricamente para examinar, de manera “objetiva”, a los pueblos indígenas de América.

Hablé con POLEN sobre su proceso colaborativo, sus influencias de ciencia ficción y sus ideas en torno a mostrar su trabajo dentro de una institución de educación artística.



POLEN, *Nido de Lenguas*, 2017, fotograma. Una elegía utópica y futurista y documental de ciencia ficción por Adriana Trujillo + José Inerzia.

AA: Como cineastas, ¿consideran que su trabajo es dialógico? ¿pueden ampliar la forma específica en que se producen estos diálogos?

POLEN: Evitamos el modelo de representación, centrándonos en la performatividad, el diálogo y la intersubjetividad al buscar crear espacios de comunicación polifónica en tres niveles: interna (proceso de creación), comunitaria (interlocutores, personajes, sujetos) y en el proceso de exposición (audiencia). Se pone en práctica la reflexividad de manera explícita o implícita.

AA: ¿Pueden explicarme su uso de la forma documental experimental? ¿Prefieren proyectar sus películas o instalarlas en una exposición?

POLEN: El formato de la exposición depende de la pieza. Intentamos proponer nuevas formas de pensamiento visual y presentar realidades fragmentadas; el formato siempre es inherente al concepto; al final, el documental, como forma, no es simplemente una acumulación de hechos, sino una forma de poesía y retórica.

AA: ¿Cómo cambia la recepción del espectador mostrar su película en un contexto de galería?

POLEN: Nuestras películas representan personajes yuxtaponen escenarios, confrontando la realidad, el proceso histórico y los “hechos”. Ahora, la forma volátil de la “realidad” ha transformado géneros, narrativas y espacios de exposición. Hoy lo “real” es un concepto político. La galería cambia la respuesta posible a lo “real” y abre posibilidades de leer nuestro trabajo en una dimensión diferente.

AA: ¿Cuáles son las implicaciones de tener su trabajo presente dentro del contexto de un ambiente de aprendizaje en la escuela de arte?

POLEN: El contexto de una escuela de arte abre posibilidades. Actualmente, la ciencia y el arte juegan juntos en el mismo escenario, así como los procesos educativos y las piezas “finales”. La educación implica conocimiento, datos e información... pero ahora las imágenes se transforman en datos; ¿cómo confrontamos la información, las imágenes digitales y la verdad? De esa manera, nuestra relación con el conocimiento se confunde fácilmente con la incertidumbre. Creemos que presentar nuestro trabajo en este contexto se enfrenta a los fundamentos de un entorno de aprendizaje.

AA: Utilizan la ciencia ficción como tema en su película. ¿Pueden contextualizar cómo la usan y quiénes son sus influencias de ciencia ficción?

POLEN: Creemos que podemos hablar del futuro para analizar temas de nuestro presente. Experimentamos en nuestro trabajo con diferentes materiales, como el metraje encontrado o los procesos digitales y analógicos para manipular imágenes y sonidos. En algunas de nuestras películas, colaboramos con personas que no son actores para hacer recreaciones poéticas. Construir una no-ficción también es crear otro mundo con sus propias reglas.

Algunas de nuestras influencias de ciencia ficción son *La Jetée* de Chris Marker, *Brazil* de Terry Gilliam, *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick, *Moebius* de Jean Giraud, las obras de Philip K. Dick o, más recientemente, *Hard to Be God* de Aleksei Yuryevich German y *Crumbs* de Miguel Llansó, entre otros.

AA: ¿Cuál es su relación con la utopía? ¿Es distópico el concepto de la extinción inminente que abordan en su película?

POLEN: Vivir en Tijuana es como vivir en una utopía inalcanzable, en donde las ideas y los nuevos significados de la vida se abrazan como la última oportunidad de escapar de una sociedad distópica. La dinámica de esta ciudad fronteriza hace que la idea de extinción inminente sea una marca registrada.



Andrés Padilla Domene and Iván Puig Domene

*Sonda de exploracion ferroviaria tripulada
(SEFT-1) [Abandoned Railways Exploration Probe]*
by Xochi Maberry-Gaulke

Andrés Padilla Domene and Iván Puig Domene are a collaborative, multi-disciplinary research team. Padilla, who received a degree in media arts, makes films and videos that reside in the border between documentation and documentary; his work often addresses technology by exploring the very devices developed and employed in the work's production. Puig, who studied fine arts, uses various techniques in works that are connected by a critical perspective and humorous observations of the social environment. Together they created *Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada* [Abandoned Railways Exploration Probe] (known by its acronym SEFT-1)—a silver, irregularly shaped car they used to travel Mexico's abandoned railroad tracks to explore, learn, and share the rich history of a once flourishing transportation network, community, and economy. At the same time, that decline and disuse is reflective of a larger economic and developmental history in Mexico.

As *SEFT-1* appears like a futuristic capsule plucked from a science fiction movie, Padilla and Puig appropriately call themselves “ferroautas,” a combination of “railroad traveler” and “astronaut.” In this all-wheel drive vehicle, they travel abandoned railroad tracks and back roads across Mexico to collect stories, artifacts, photos, and video of their encounters. Grounded in conversations and object-based research, their “survey” includes both serious and informal data collection methods. In their installation they present photo-documentation and artifacts installed in a quasi-anthropological manner in a vitrine. Because of Padilla and Puig's playful approach and futuristic-looking car, their project crosses many disciplines and attracts different types of audiences. At each site and train stop, they interview people from the local communities and then share these stories around Mexico and abroad.

SEFT-1 started as a form of pedagogy and cartography for people to better understand what happened with the privatization of the railroads. The train tracks in Mexico lost their significance in the economy when the car, truck, and oil industry were brought to the forefront with free market capitalism and neoliberalism. When this shift happened, the train workers' union started a large strike that paralyzed the nation. The government ended the strike by cutting off many railroad tracks from service, decimating the union's work. Some of the unused tracks were abandoned, while others became roads or “Green Tracks” for bikes and recreation. The abandoned tracks inhabit a grey area in Mexico's legal codes where regulations are not specified. These are the tracks *SEFT-1* travels, reconnecting the dots that had been broken with the railroad's disablement.

While traveling on the road, Puig and Padilla engage in conversations through emails and post their GPS location and survey results to their website, which allows participants to be a part of their journey. Not only does this connect people with what they are doing in real time, this part of their practice connects the past with the present, giving a real sense of continuity in history. Sharing these stories disseminates the knowledge and keeps it alive, replacing the physical, industrial network that once connected the railroads with a virtual social network of people.



Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada, SEFT-1, On the tracks with the Citlaltépetl (Pico de Orizaba) volcano in the background, 2010. Photo courtesy of the artists.

The most important thing for Puig and Padilla is how their practice focuses on social interaction: “It's all an excuse to have conversations with people,” says Padilla, emphasizing the importance of dialogue in their practice. In addition to their website, *SEFT-1* is shown in a wide range of venues, both formal and informal—from white-cube galleries to street corners, and everything in-between—and they include their book, travel log, or website as interactive elements in an exhibition. Not everything is didactic, however; Padilla and Puig present some of their work without providing explanation so audience members can develop their own ideas about its meaning. Freeing their findings from description allows their work to be more aesthetically and poetically alive.

Perhaps Padilla and Puig's success with *SEFT-1* can be attributed to their personal chemistry: as half-brothers, they extend their familial bond to the intimate connections they develop with the participants they meet and the stories they collect. It is almost as if everyone who engages with them becomes a part of a large family through the stories they share and build together. Padilla's background in multi-media documentary and television has helped them document their travels with *SEFT-1* and to share their collected stories in a compelling way. For Puig, the work that *SEFT-1* does is a social commitment to his country and to critical thinking in a work that is both political and anthropological. Finally, their ability to challenge each other propelled their project, allowed them to dig deep with their material, and formed an unbreakable bond that strengthens the entire project.

Andrés Padilla Domene and Iván Puig Domene

Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada (SEFT-1)

por Xochi Maberry-Gaulke

Andrés Padilla Domene e Iván Puig Domene son un equipo de investigación colaborativo y multidisciplinario. Padilla, licenciada en artes mediáticas, realiza películas y videos que residen en la frontera entre documentación y documental; su trabajo a menudo aborda la tecnología explorando los mismos dispositivos desarrollados y empleados en la producción del trabajo. Puig, que estudió bellas artes, utiliza diversas técnicas en obras que están conectadas por una perspectiva crítica y observaciones humorísticas del entorno social. Juntos crearon *Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada* (conocida por su sigla SEFT-1)—un automóvil plateado de forma irregular que recorrió las vías ferroviarias abandonadas de México para explorar, aprender y compartir la rica historia de una red floreciente de transporte, la comunidad y la economía. Al mismo tiempo, la disminución y el desuso refleja una historia económica y de desarrollo más amplia en México.

Como *SEFT-1* tiene la apariencia de una cápsula futurista arrancada de una película de ciencia ficción, Padilla y Puig se llaman apropiadamente “ferroonautas”, una combinación de “viajero de ferrocarril” y “astronauta”. En este vehículo de tracción de tracción en las cuatro ruedas, viajan por vías ferroviarias abandonadas y carreteras secundarias en México para recoger historias, artefactos, fotos y video de sus encuentros. Anclada en conversaciones y en la investigación basada en objetos, su “encuesta” incluye tanto métodos de recopilación de datos serios como informales. En su instalación presentan la documentación fotográfica y los artefactos instalados de manera cuasi-antropológica en una vitrina. Debido al enfoque caprichoso de Padilla y Puig y su coche futurista, su proyecto cruza muchas disciplinas y atrae a diferentes tipos de público. Entrevistando a las personas cerca de las vías y luego compartiendo sus historias en México y en el extranjero, trabajan con las comunidades locales y el público en general de una manera educativa.

SEFT-1 comenzó como una forma de pedagogía y cartografía para que las personas comprendieran mejor lo que pasó con la privatización de los ferrocarriles. Las vías del tren en México perdieron su importancia en la economía cuando el automóvil, el camión y la industria petrolera se pusieron a la vanguardia con el capitalismo de mercado libre y el neoliberalismo. Cuando ocurrió este cambio, el sindicato de trabajadores ferroviarios inició una gran huelga que paralizó a la nación. El gobierno terminó la huelga cortando muchas vías ferroviarias del servicio, diezmando el trabajo del sindicato. Algunas de las pistas no utilizadas fueron abandonadas, mientras que otras se convirtieron en carreteras o “Vías Verdes” para bicicletas y recreación. Los caminos abandonados habitan una zona gris en los códigos legales de México donde no se especifican regulaciones. Estas son las pistas que *SEFT-1* viaja, volviendo a conectar los puntos que habían roto con la inhabilitación del ferrocarril.

Mientras viajan por la carretera, Puig y Padilla participan en conversaciones a través de emails y publican su ubicación GPS y los resultados de la encuesta en su sitio web, lo que permite a los participantes ser parte de su viaje. Esto no sólo conecta a las personas con lo que están haciendo en tiempo real, sino que esta parte de su práctica conecta el pasado con el presente, dando un verdadero sentido de continuidad en la historia. Compartir estas historias disemina el conocimiento y lo mantiene vivo, reemplazando la red física e industrial que una vez conectó los ferrocarriles con una red social virtual de personas.



Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada, SEFT-1, *Sobre vías con el Citaltépétl (Pico de Orizaba) al fondo*, 2010. Foto cortesía de los artistas

Lo más importante para Puig y Padilla es cómo su práctica se centra en la interacción social: “Todo es una excusa para tener conversaciones con la gente”, dice Padilla, enfatizando la importancia del diálogo en su práctica. Además del sitio web, *SEFT-1* se muestra en varios lugares, tanto formales como informales—desde las galerías de cubos blancos hasta las esquinas de las calles y todo lo que hay entre ellos—e incluyen su libro, diario de viaje o sitio web como elementos interactivos en una exposición. No todo es didáctico, sin embargo; Padilla y Puig presentan parte de su trabajo sin dar explicaciones para que los miembros de la audiencia puedan desarrollar sus propias ideas sobre su significado. Liberar sus hallazgos de la descripción permite que su trabajo esté más estético y poéticamente vivo.

Quizás el éxito de Padilla y Puig con *SEFT-1* se puede atribuir a su química personal: como hermanastros, amplían su vínculo familiar con las conexiones íntimas que desarrollan con los participantes que encuentran y las historias que recogen. Es casi como si todo el que se compromete con ellos se convierte en una parte de una gran familia a través de las historias que comparten y construir juntos. La experiencia de Padilla en el documental multimedia y la televisión les han ayudado a documentar sus viajes con *SEFT-1* ya compartir sus historias recopiladas de una manera convincente. Para Puig, el trabajo que hace *SEFT-1* es un compromiso social con su país y al pensamiento crítico en una obra tanto política como antropológica. Finalmente, su habilidad para desafiarse impulsó su proyecto, les permitió profundizar en su material y formó un vínculo inquebrantable que fortalece todo el proyecto.



Ultra-red and School of Echoes

Los Angeles Library for Anti-Gentrification

Biblioteca de Los Angeles contra el aburguesamiento

Ultra-red is a sound art collective founded in 1994 by two Los Angeles AIDS activists, Dont Rhine and Marco Larsen. While Ultra-red now has members working across North America and Europe, the Los Angeles-based team of Ultra-red includes Rhine working with Elizabeth Blaney, Walt Senterfitt, and Leonardo Vilchis. Utilizing a practice called “militant sound research,” Ultra-red’s investigations unfold over time alongside social movements where listening serves as the medium and as a site of inquiry. School of Echoes Los Angeles—a collective of organizers, popular educators, and artists founded in late 2012 that grew out of Ultra-red—engages in a listening process of community-based research to generate experiments in political action. The collective also serves as a space for critical reflection on the conditions in working class and poor communities, including (but not limited to) struggles against gentrification and for the human right to housing.

Ultra-red and School of Echoes are involved in the struggle of tenant precarity, in Boyle Heights and beyond East Los Angeles. Members of School of Echoes Los Angeles who have collaborated with Ultra-red on the *Los Angeles Library for Anti-Gentrification* include Anthony Carfello, Daniela Lieja, Betty Marin, Tracy Jeanne Rosenthal, and Christina Sanchez Juarez. Together they utilize an aesthetic process that breaks away from traditional ways of organizing by employing techniques of popular education, including listening sessions. Beginning with an object of reflection—usually a sound recording or a text, but sometimes a photograph, a walk, or a play—the conversation is guided with a series of questions that include: “Where are we at right now? What new knowledge have we produced? What new knowledge do we need to produce?” While their work includes documentation and writing to articulate forms of resistance, it also includes the formation of a tenant’s union to counteract gentrification.

According to Ultra-red: “Today’s struggles against gentrification in Los Angeles are the local expression of a global movement against financialized speculative development. The organized resistance to gentrification in Los Angeles assumes specific vernaculars given that the most vulnerable to displacement are working class and poor communities of color, often migrants from the global south, particularly Latin America. Those struggles became more acute in 2017 due to the election of Donald Trump and the collaboration between city governments and his administration around policies of ‘urban renewal,’ infrastructure development, and increased deportation.”

Ultra-red and School of Echoes’ participation in *Talking to Action* is the *Los Angeles Library for Anti-Gentrification*, a compilation of printed materials and videos they have produced in their work with the tenants’ resistance movement across Los Angeles. They describe how in each site of struggle, community members and organizers collectively and quickly produce videos, posters, and printed materials to communicate analyses and actions from one neighborhood to the next. In each site during the exhibition’s tour, materials pertaining to local gentrification and tenant’s rights issues will be added to the Library to capture concrete products of a single moment in what is a much larger, world-wide process.

Ultra-red and School of Echoes combine their activist work with their everyday lives as citizens of the community. When asked if members consider themselves artists, the group indicated they do not distinguish between artists, researchers, and actors— they consider themselves to be all of the above and see themselves accountable to the community, rather than to an arts institution. Stressing the dialogical nature of their practice, they noted that *Talking to Action* has provided some good opportunities for dialogue with artists from other countries who are also struggling with gentrification, and that ultimately, those conversations are more valuable to them than the objects or documentation in the exhibition.



“No Nos Vamos a Dejar” [We Are Here to Stay], Citywide March Against Displacement, Lafayette Park, Los Angeles, September 22, 2016. Photo: Timo Saarelma / L.A. Tenants Union.

Ultra-red and School of Echoes

Biblioteca de Los Ángeles contra el aburguesamiento

Los Angeles Library for Anti-Gentrification

Ultra-red es un colectivo de arte sonoro fundado en 1994 por dos activistas del SIDA de Los Ángeles, Dont Rhine y Marco Larsen. Mientras que Ultra-red ahora tiene miembros que trabajan en Norteamérica y Europa, el equipo de Ultra-red con sede en Los Ángeles incluye a Rhine, que trabaja con Elizabeth Blaney, Walt Senterfitt y Leonardo Vilchis. Mediante una práctica llamada “investigación de sonido militante”, las investigaciones de Ultra-red se desarrollan con el transcurso del tiempo junto con los movimientos sociales, en donde escuchar sirve como medio y como lugar de investigación. School of Echoes Los Ángeles, un colectivo de organizadores, educadores populares y artistas fundado a fines de 2012 que surgió de Ultra-red, se dedica al proceso de escuchar para la investigación de la comunidad a fin de generar experimentos en la acción política. El colectivo también sirve como un espacio para la reflexión crítica sobre las condiciones en las comunidades obreras y pobres, incluidas (pero no limitado a) las luchas contra el aburguesamiento y por el derecho humano a la vivienda.

Ultra-red y School of Echoes están involucrados en la lucha contra la precariedad de los inquilinos en Boyle Heights y más allá del Este de Los Ángeles. Entre los miembros de School of Echoes Los Ángeles que han colaborado con Ultra-Red en la *Biblioteca de Los Ángeles contra el aburguesamiento* se encuentran Anthony Carfello, Daniela Lieja, Betty Marin, Tracy Jeanne Rosenthal y Christina Sánchez Juárez. Juntos utilizan un proceso estético que rompe con las formas tradicionales de organización al emplear técnicas de educación popular, como las sesiones de escucha. A partir de un objeto de reflexión (generalmente, una grabación de sonido o un texto, pero a veces una fotografía, un paseo o una obra de teatro), la conversación se orienta por una serie de preguntas que incluyen: “¿Dónde estamos ahora? ¿Qué nuevos conocimientos hemos producido? ¿Qué nuevos conocimientos necesitamos producir?”. Aunque su trabajo incluye documentación y escritura para articular formas de resistencia, también incluye la formación de un sindicato de inquilinos para contrarrestar el aburguesamiento.

De acuerdo con Ultra-red: “Las luchas actuales contra el aburguesamiento en Los Ángeles son la expresión local de un movimiento mundial contra el desarrollo especulativo financiero. La resistencia organizada ante el aburguesamiento en Los Ángeles supone jergas específicas, dado que los más vulnerables al desplazamiento son la clase obrera y las comunidades pobres de color, con frecuencia migrantes del sur en general, particularmente de América Latina. Esas luchas se agudizaron en 2017 debido a la elección de Donald Trump y la colaboración entre los gobiernos municipales y su administración en torno a políticas de “renovación urbana”, desarrollo de infraestructura y aumento de la deportación”.

La participación de Ultra-red y School of Echoes en *Hablar y actuar* es la *Biblioteca de Los Ángeles contra el aburguesamiento*, una recopilación de materiales impresos y videos que han producido en su trabajo con el movimiento de resistencia de los inquilinos en Los Ángeles. Ellos describen como, en cada sitio de lucha, los miembros de la comunidad y los organizadores producen videos, carteles y materiales impresos de manera conjunta y rápida para comunicar los análisis y las acciones de un barrio a otro. En cada sitio durante la gira de la exposición, los materiales relacionados con el aburguesamiento local y las cuestiones de los derechos de los inquilinos se agregarán a la *Biblioteca* para capturar productos concretos de un solo momento en un proceso mucho más grande a nivel nacional.

Ultra-red y School of Echoes combinan su trabajo activista con su vida cotidiana como ciudadanos de la comunidad. Cuando se les preguntó si los miembros se consideran a sí mismos artistas, el grupo indicó que no distinguen entre artistas, investigadores y actores: se consideran a sí mismos como todos ellos y se ven a sí mismos responsables ante la comunidad y no ante una institución artística. Haciendo énfasis en la naturaleza dialógica de su práctica, señalaron que *Hablar y actuar* ha proporcionado algunas buenas oportunidades para dialogar con artistas de otros países que también luchan contra el aburguesamiento y, que básicamente, esas conversaciones son más valiosas para ellos que los objetos o la documentación en la exhibición.



“No nos vamos a dejar”, marcha contra el desplazamiento en toda la ciudad, Lafayette Park, Los Ángeles, 22 de septiembre de 2016. Foto: Timo Saarema/L.A. Tenants Union/Sindicato de Inquilinos de Los Ángeles.



Introduction

Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas is a collective effort to foreground the reciprocity of teaching and learning inherent in art making and to demonstrate ties between practices across distinct regions that bring together similar ways of working. Developing collaborative relationships with communities and other cultural workers, the artists featured in this exhibition not only investigate social and political concerns across the vast territory of the Americas, but also share a dialogical method of working that is foregrounded in the installations on view. The result of this ongoing research features drawings, sculptures, photography, video, film, and archival material that blur the lines between performative actions, object making, and political activism. They also reveal a distinctly decolonial perspective with regards to lived historical and contemporary sociopolitical contexts.

In the United States, the relatively new term of Social Practice is being used to define and professionalize a contemporary genre of art that has historical antecedents in an earlier generation of community-driven artists. Such an all-encompassing term does not exist in Latin America, though social-activist efforts have often been grounded in aesthetic commitments. Nevertheless, the important work of investigating and historicizing these practices across the Americas is ongoing.

The history of community-based art in Latin America is long and varied, but key events and thinkers emerge as signposts. These include the pedagogical theories of Paulo Freire, the closely aligned Liberation Theology movement of privileging the oppressed within the Catholic Church, and the large and decentralized post-war decolonial movements that guided social scientists to take on new research in efforts to better understand their hemisphere. Those interconnected methods were later influential on a wide range of cultural actors in the United States including Chicano and Feminist artists and intellectuals. Within this rich cultural history, the relationships connecting hemispheric efforts amongst artists and researchers across the Americas has yet to be closely considered.

The artworks in this exhibition are anchored in a dialogical praxis and a lineage of research. This legacy emerges from the southern part of our hemisphere and has a stake in how we understand art, pedagogy, and activism throughout the Americas.

Bill Kelley, Jr.
Curator and Lead Researcher, *Talking to Action*

Acknowledgments

Talking to Action continues the tradition of Otis College of Art and Design's participation in the Getty's significant Pacific Standard Time initiative and builds upon the scholarship of Otis's MFA Public Practice program. We integrated the *Talking to Action* project into the MFA Public Practice curricula from 2015- 2017, which included artists' talks, lectures, and residencies at the Otis campus.

The entries on each artist in this gallery guide derive from interviews with artists conducted by graduate students from my spring 2017 *Talking to Action* Public Realm Seminar. We gratefully acknowledge the efforts of Otis MFA students Anna Ayeroff, Jessica Hirst, Xochi Maberry-Gaulke, Celia Rocha, and Lauren Vasquez and sincerely thank all of the artists in the exhibition who agreed to be interviewed.

Special thanks to Bill Kelley Jr., Curator and Lead Researcher, and Rebecca Zamora, Project Specialist, for additional writing and content editing. We are indebted to Jeanette Degollado, MFA Public Practice Program Coordinator, who designed the *Talking to Action* logo, this gallery guide, and its cover. Additional thanks to the team at the Language Department LLC for Spanish editing.

Finally, we would also like to acknowledge the Ben Maltz Gallery staff for their collective efforts on both the exhibition and publication: Kate McNamara, Director of Galleries and Exhibitions; Jinger Heffner, Assistant Director and Head Preparator; Kathy MacPherson, Gallery Manager; and Paulina Samborska, Curatorial Programming Coordinator.

Karen Moss
Consulting Curator, *Talking to Action*
Adjunct Professor, Otis MFA Public Practice Program



Presenting Sponsors



Introducción

Hablar y actuar: Arte, pedagogía y activismo en las Américas es un esfuerzo colectivo para poner en primer plano la reciprocidad de la enseñanza y el aprendizaje inherentes a la creación artística y demostrar vínculos entre las prácticas en diferentes regiones que reúnen modos similares de trabajo. Desarrollando relaciones de colaboración con las comunidades y otros trabajadores culturales, los artistas que figuran en esta exposición no sólo investigan las preocupaciones sociales y políticas en el vasto territorio de las Américas, sino que también comparten un método dialógico de trabajo que se destaca en las instalaciones que se muestran aquí. El resultado de esta investigación en curso muestra dibujos, esculturas, fotografía, vídeo, cine y materiales de archivo que borran los límites entre las acciones performativas, la creación de objetos y el activismo político. También revelan una perspectiva claramente descolonial con respecto a los contextos sociopolíticos vividos históricamente y en la contemporaneidad.

En los Estados Unidos, el término relativamente nuevo de Social Practice (práctica social) se utiliza para definir y profesionalizar un género de arte contemporáneo que tiene antecedentes históricos en una generación previa de artistas impulsados por la comunidad. No existe un término tan amplio en América Latina, a pesar de que los esfuerzos de activistas sociales se han basado a menudo en compromisos estéticos. Sin embargo, continúa el importante trabajo de investigar e historizar estas prácticas en las Américas.

La historia del arte comunitario en América Latina es larga y variada, pero eventos y pensadores surgen como marcadores claves. Estos incluyen las teorías pedagógicas de Paulo Freire, el movimiento alineado de Teología de la Liberación que busca privilegiar a los oprimidos dentro de la Iglesia católica, y los grandes y descentralizados movimientos descoloniales de posguerra que guiaron a los científicos sociales a emprender nuevas investigaciones para entender mejor su hemisferio. Esos métodos interconectados fueron más tarde influyentes en una amplia gama de actores culturales en los Estados Unidos, incluyendo artistas e intelectuales chicanos y feministas. Dentro de esta rica historia cultural, las relaciones que conectan los esfuerzos hemisféricos entre artistas e investigadores a través de las Américas aún no se han considerado detenidamente.

Las obras de arte en esta exposición están ancladas en una praxis dialógica y en un linaje de investigación. Este legado surge desde el sur de nuestro hemisferio y se destaca en cómo entendemos el arte, la pedagogía y el activismo en las Américas.

Bill Kelley, Jr.
Curador e investigador principal, *Hablar y actuar*

Agradecimientos

Hablar y actuar continúa la tradición de la participación de Otis College of Art and Design en la importante iniciativa Pacific Standard Time del Getty y se basa en las actividades e investigaciones del programa MFA Public Practice de Otis. Hemos integrado el proyecto de *Hablar y actuar* en el enfoque de los cursos de MFA Public Practice de 2015 a 2017, incluyendo charlas con artistas, conferencias y residencias en el campus de Otis.

Los textos sobre los artistas en esta guía de la exposición derivan de entrevistas con artistas realizadas por estudiantes de posgrado en mi Seminario de Esfera Pública de 2017 relacionado con *Hablar y actuar*. Agradecemos los esfuerzos de los estudiantes Anna Ayeroff, Jessica Hirst, Xochi Maberry-Gaulke, Celia Rocha y Lauren Vasquez, y agradecemos sinceramente a todos los artistas de la exposición que aceptaron ser entrevistados.

Agradecimientos especiales a Bill Kelley Jr., curador e investigador principal, y a Rebecca Zamora, especialista del proyecto, por escribir y editar el contenido adicional. Estamos en deuda con Jeanette Degollado, coordinadora del programa de MFA Public Practice, quien diseñó el logo de *Hablar y actuar*, la guía de la exposición y su portada. Agradecimientos adicionales al equipo de Language Department, LLC por la edición del español.

Por último, también queremos agradecer al personal de la Galería Ben Maltz por sus esfuerzos colectivos tanto en la exposición como en la publicación: Kate McNamara, Directora de Galerías y Exposiciones; Jinger Heffner, Directora Adjunta y Jefa de Preparación; Kathy MacPherson, Gerente de Galería; y Paulina Samborska, Coordinadora de Programación Curatorial.

Karen Moss
Curadora consultora, *Hablar y actuar*
Profesor Adjunto, Programa de MFA Public Practice