

ARTS OF THE WORKING CLASS

工人階級的藝術 - Artes de la clase obrera - İşçi Sınıfının Sanatları - فنون الطبقة العاملة - אמנויות מעמד הפועלים - Sztuka klasy robotniczej
Künste der Arbeiterklasse - Umění dělnické třídy - Искусство рабочего класса - വർക്ക് ഓഫ് ആർട്ട് വർക്ക് - Arti della classe lavoratrice
Arti tal-Klassi tax-Xoghol - தொழிலாள வர்க்க கலை - Arbetsklassens konst - Τέχνες της εργατικής τάξης - वर्किंग क्लास की कला
労働者階級の芸術 - Ubuciko beKlasi Yokusebenza - Aşayan ti İşe Şişe - Farshaxanka Fasalka Shaqada - Artoj de la Laborisma Klaso

Online & Shops
3,50 €/\$

THE AMERICAS ISSUE

On The Streets
2,50 €/\$



*nadie me quita lo bailado
prometo mi ritmo hacia el sur
sude la grasa de la ciudad*

*o las esencias del campo
titubeando danzo*

*reiniciando en el punto final
con paso firme
para asegurar la marcha de mi rumbo
y sostener el contra-tiempo de la cadencia ...*

Dancing Southward
SANTIAGO REYES
09.10.2016 - Until he can no longer dance



ANDREA JOYCE HEIMER, *Fight On Junior Prom Night While Us Girls Played Spin The Bottle And Later Took LSD.* Great Falls, Montana, 2019. 40X30" acrylic on panel.

EXTRABLATT N°3
TURNTON GAZETTE

*From the
YEAR 2047!*

●
**BRIEF AUS DER
FREIHEIT X (I):
KASTE VS KLASSE?**
von
FRED DEWEY

●
**JUNTO A LOS
CURADORES DE LA XI
BERLIN BIENNALE FOR
CONTEMPORARY ART**
por
RENATA CERVETTO
& LISETTE LAGNADO

●
**FORMAL
ECONOMY**
by
LIV SCHULMAN

●
**INDIGENOUS
TERRITORIES
IN CYBERSPACE**
by
MIKHEL PROULX

●
**ART FAIRE
IN 2047**
by
FUTURE CLIMATES

●
**GARTEN
DER LÜSTE**
im
Gropius Bau Berlin



Also Inside! Poster by
ANDREA JOYCE HEIMER
Images by Vicente Manssur /
Andrea Joyce Heimer

Policy Failure

SPRÜTH MAGERS

ORANIENBURGER STRASSE 18 10178 BERLIN

PETER FISCHLI DAVID WEISS

HAUS
APRIL – JULY 2019

REINHARD MUCHA

MUCHA UNNÖTIG – DAS ENDE VOM LIED
APRIL – JULY 2019

ANDREA ROBBINS AND MAX BECHER

NATIVIST AMERICANS
APRIL – JULY 2019

HANNE DARBOVEN

SEPTEMBER – NOVEMBER 2019

7A GRAFTON STREET LONDON, W1S 4EJ

NEW ORDER

ANGUS FAIRHURST, RICHARD HAMILTON, DAMIEN HIRST, GARY HUME, KAREN KNORR,
SARAH LUCAS, OLIVIER RICHON, PETER SAVILLE, SAM TAYLOR-JOHNSON, GILLIAN WEARING
JULY – SEPTEMBER 2019

KARA WALKER

OCTOBER – DECEMBER 2019

5900 WILSHIRE BOULEVARD LOS ANGELES, CA 90036

ERIC FISCHL

COMPLICATIONS FROM AN ALREADY UNFULFILLED LIFE
JUNE – AUGUST 2019

STEPHEN SHORE

JUNE – AUGUST 2019

KAREN KILIMNIK

SEPTEMBER – OCTOBER 2019

WWW.SPRUETHMAGERS.COM

INDEX

Cover <i>Poem by Santiago Reyes, Photograph by Vicente Manssur, Painting by Andrea Joyce Heimer</i>		
<i>L'editrices</i>	3	Editorial
<i>Directory</i>	6	Pick-Up Stations, Shops, Events
<i>Hallie Frost</i>	8	Stage of Complaints
<i>Fred Dewey</i>	10	Brief aus der Freiheit X: Kaste vs Klasse? (I)
<i>Romina Muñoz</i>	12	América
<i>Tálata Rodríguez</i>	14	Emperador
<i>Filipe Lippe</i>	16	Lanchonete <> Lanchonete
<i>Gabriela Valarezo</i>	18	Mamilas Gustativas
<i>Renata Cervetto & Lisette Lagnado</i>	20	Los curadores de la XI Berlin Biennale for Contemporary Art
<i>Felipe Galuppo, Alina Kolar, María Inés Plaza Lazo</i>	21	New Vocabularies of Empowerment
<i>Luke Savage</i>	23	Schafft die Milliardärsklasse ab
<i>Andrea Joyce Heimer</i>	26	Birth (Poster)
EXTRABLATT #3: Turnton Gazette Inside! / Die Angewandte Vienna		
<i>Elisabeth Otto</i>	28	Pensées hémisphériques
<i>Santiago Reyes</i>	32	Fútbol Story
<i>Hugo Hopping & Bill Kelley Jr.</i>	34	On Critical Diasporas and Social Practice from Latin América
<i>Charles Norton</i>	36	Notes from the Field:
<i>Ana María Garzón</i>	38	First as Farce, Then as Farce, Farce, Farce
<i>Liv Schulman</i>	40	Formal Economy
<i>Josephine Bacon</i>	43	Un thé dans la tundra Nipishapui nete mushuat
<i>Mikhel Proulx</i>	44	Twenty Years of Indigenous Territories in Cyberspace
<i>Oscar Santillán</i>	47	Reptiliana Pacifica
<i>Camilo Andrés Montoya Pardo</i>	49	Soluciones Urbanísticas para la Actual Cultura Californiana
<i>Pablo José Ramirez</i>	50	Devenir entre Santos y Deidades, Críticos de Arte y Generales
<i>Gropius Bau</i>	52	New Visions of a Vulnerable Eden

3

EDITORIAL

The Americas is the first region we chose to deliberately focus on, by reconsidering its colonial stories and their marks on its present global condition. For this, we look at the exploitation of nature, historical racialization and new nationalist populisms that accelerate via despotic policies, and call for a new development of language and interfaces of action.

White supremacists in every nation have become richer and richer because of tax features and policies that favour wealth accumulation. What revolution requires is a quiet revision of policy alliances, tools and preferences. It's all fairly simple: subdue die-hard segregationists, class struggle and racial divide with simple truths, whilst keeping utopian ideas complex and sincere. 'Abolish the billionaire class', wrote Luke Savage in Jacobin magazine, which can be read here in a German translation, for our context in Berlin.

In this vain we comprised complaints, gathered by the working class in the arts, in order to keep voices diverse and society heard. We further explored how politics have their say in the text New Vocabularies of Empowerment, alongside Felipe Galuppo's topographical transgressions and later in this issue, flirt with Liv Schulman's radar for capitalist hilarity.

Pero Liv no es la única aquí que domina esa sensibilidad trópica de infiltrar el desdoblamiento estético de los problemas más mundanos que tiene el mundo entero; Fred Dewey escribe desde una libertad equis, y Romina Muñoz le clava a nuestro punto de partida un marco nupcial, para su enlace ambivalente con el continente y el nombre tan raro, irreparablemente europeo.

Artistas como Tálata Rodríguez y Filipe Lippe hacen uso de sus herramientas de práctica - el lenguaje crítico, académico y a su vez, colloquial - y esclarecen el cielo de las calles de Buenos Aires y Sao Paulo para los ejemplos que dan mueres en el espacio público, o asociaciones como Lanchonete <> Lanchonete respectivamente.

Lisette Lagnado erwähnt sie, zufälligerweise, in ihrem Gespräch mit Renatta Cervetto. Es sind zwei der vier Kurator*innen der Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst, die bei uns im kommenden Jahr Fragen thematisieren die in der Berliner Luft liegen, und dabei Neuigkeiten aus dem konzeptuellen Aufbau der Ausstellung erzählen.

Luke Savage hinterfragt gängige Parameter von Kritik und Werkzeugen des Widerstands, und finde die Hegemonie der Ausbeutung ist substantiell verankert. Die Beiträge von Pablo José Ramirez, Ana María Garzón und Oscar Santillán suchen dafür meta-theoretische Zugänge und Lösungen, die das körperliche Subjekt aus der strukturellen Falle der Geschichte lösen.

Considering "the Americas" from the North with Elisabeth Otto evokes different questions on the territory, borders and languages. With its distinct colonial history and decolonial efforts the Canadian Province of Quebec

offers a productive alternative to discourses developed in Europe or the U.S.A. The Québécois author and filmmaker Joséphine Bacon takes us to her homeland in the poem Un thé dans la tundra / Nipishapui nete mushuat.

Front and center, in a conversation with three Latin American female artists and curators based in the French Canadian Province of Québec, is a hemispheric perspective between their homelands and Wahlheimat Canada that favours a dialog between different "Americas." Mikhel Proulx's essay tells us about decolonial artistic practices by Indigenous artists Jason Eward Lewis and Skawennati who for twenty years have been creating aboriginal territories in Cyberspace. One of this issue's Arbeiterbriefe reaches us from the American Mexican borders, where Charles Norton works with the Indigenous Hip-Hop community that found their language of empowerment in Rap.

Intillay, killallay ama saqiwaychu, kararaqmi rinay tutayallaymanmi. The Americas are tired of its own colonial shadow, always present, always darkening. Urqupi ischu kañasqay, qasapi ischu kañasqay, ihinallaraqchus rupachkan, hinallaraqchus rawrachkan! Hinalla rawrariptinqa, hinalla rupariptinqa. iWarma wiqichaykiwan challaykuy!

Two visions of 2047 exist in the utopian brief written by Future Climates, and the opposite (if centrist politics are sustained and we continue on our current trajectory) imagined by the Turnton Gazette, in our third Extrablatt for beautiful, hopeful, one of a kind projects. Herewith we start our second year as a paper for the streets of the world. To a new age of discovery. Courage! - L'editrices

Imprint / Impressum

Publishing Address / Verlagsadresse:
Arts of the Working Class
Lynarstrasse 39,
13353 Berlin

Advertisement / Anzeigen:
hey@artsoftheworkingclass.org

Founders / Gründer:
María Inés Plaza Lazo, Paul Sochacki

Publishers / Herausgeber:
Alina Kolar
ak@artsoftheworkingclass.org
María Inés Plaza Lazo
mi@artsoftheworkingclass.org
Paul Sochacki
p@artsoftheworkingclass.org

Assisting Editor: Hallie Frost

Associated Editors of Issue 7: Elisabeth Otto, The Winter Office

Cover: Andrea Joyce Heimer, Vicente Manssur

Contributors / Gesprächspartner*innen: Antonia Alampí, Josephine Bacon, Adrián Balseca, Renata Cervetto, Fred Dewey, Hallie Frost, Andrea Joyce Heimer, Hugo Hopping, Filipe Galuppo, Ana María Garzón, Liana Fokianaki, Lisette Lagnado, Filipe Lippe, Vicente Manssur, Romina Muñoz, Charles Norton, Camilo Andrés Montoya Pardo, Mikhel Proulx, Pablo José Ramirez, Santiago Reyes, Tálata Rodríguez, Oscar Santillán, Luke Savage, Liv Schulman, Gabriela Valarezo, Georgia Volpe

Poster: Andrea Joyce Heimer

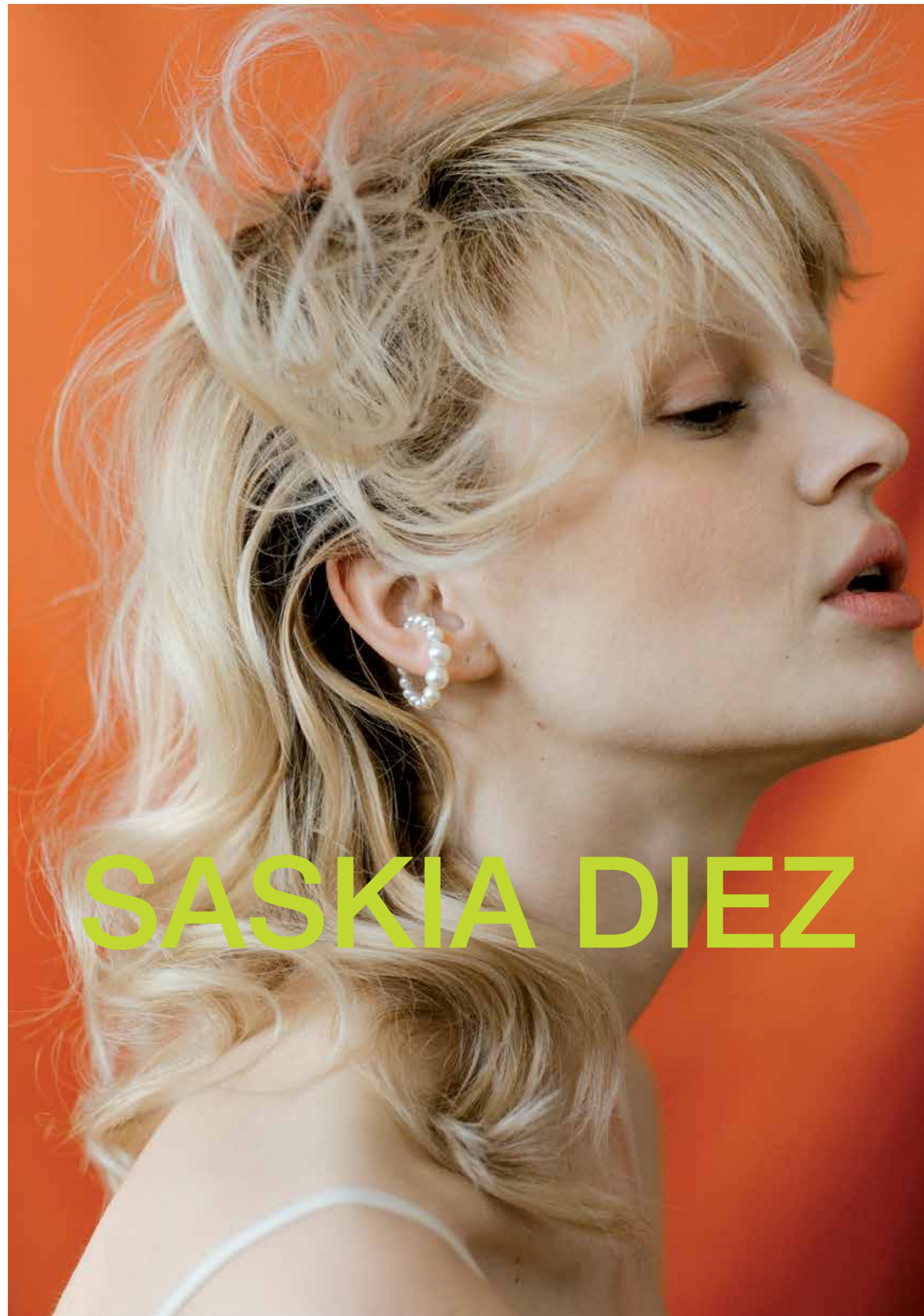
Layout/Graphic Design: Jowita Kepa

Art Direction: Jowita Kepa, Hans Löffler

Social Media: Thomas Spallek & Laura Catania

Besonderer Dank an: Martina Schoeggel

Druck: RHEINPFALZ Verlag und Druckerei GmbH & Co. KG



SASKIA DIEZ

MUSEUM



MUSEUM^{MMK}

17.08.19–16.02.20

MUSEUM^{MMK} FÜR MODERNE KUNST
MUSEUM^{MMK} Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main mmk.art


Ermöglicht durch
Made possible by  Dr. Marschner Stiftung

Image: Rosemarie Trockel, *Justine/Juliette*, 1988 © VG Bild-Kunst, Bonn 2019,
MUSEUM^{MMK} FÜR MODERNE KUNST

This Magazine can be sold by anyone on the streets. The revenue remains with the seller. If you would like to sell or buy the magazine please get in touch and we will arrange a delivery for you.

Wenn Sie auf der Straße unterwegs sind, sind Sie qualifiziert Arts of The Working Class zu verkaufen. Alle Einnahmen bleiben bei dem/der Verkäuferin. Falls sie das magazin erkaufen oder kaufen wollen, melden sie sich und wir arrangieren eine zustellung.

ABHOLUNG / PICKUP SPOTS

DEUTSCHLAND

Arts of the Working Class
Lynarstraße 39
13353 Berlin

Kreuzberg Pavillon
Laden EG, Naunynstr. 53
10999 Berlin

Kunstverein Harburger Bahnhof von 1999 e. V.
im Bahnhof über Gleis 3 & 4
Hannoverschestr. 85
21079 Hamburg

Bauhaus Atelier
Geschwister-Schollstr. 8
99423 Weimar

Akademie der Künste der Welt
Herwarthstraße 3
50672 Köln

Fructa
Leonrodstraße 89A
80636 München

EUROPE

Sixtyeight Art Institute
Gothersgade 167
1123 København

BASIS Wien
Fünfhausgasse 5
1150 Wien

Werkstadt Graz
Sporgasse 20
8010 Graz

FOLKLORES
Calle del Amparo 40
28012 Madrid

UNITED KINGDOM

The Chocolate Factory N16
Farleigh Place
N16 7SX, London
(Stoke Newington)

Austrian Culture Forum
28 Rutland Gate
SW7 1PQ, London
(Knightsbridge)

CANADA

Fondarie Darling
745, Rue Ottawa
Montreal

USA

LA Poverty Department
Skid Row History
Museum & Archive
250 S. Broadway
Los Angeles CA
90012

Goethe-Institut
30 Irving Pl
New York, NY
1000

ECUADOR

CAC
Centro de Arte
Contemporáneo
Montevideo y Luis Dávila
Montevideo, Quito
Biblioteca de las
Artes Pichincha 418
090313 Guayaquil

DIRECTORY

ERHÄLTlich / AVAILABLE EVENTS, SHOPS, ART SPACES

BERLIN

20.07 - 29.08
**AWC SUMMER CAMP:
THE EXHAUSTED LAND**

Adrián Balseca, Teresa Burga, Jaime Nuñez del Arco, Andrea Joyce Heimer, Quisqueya Hernandez, Vicente Manssur, Luiza Prado de O Martins, Santiago Reyes, Gwenn Thomas, Giorgia Volpe

Organized by Arts of the Working Class

Helga Maria Klosterfelde,
Potsdamer Strasse 97, 10785 Berlin
July: Regular opening hours
August: By appointment only

Libreria "Priscilla"
(Pop-Up Shop with Vice Versa Art Books)
July 20 - August 3

Launch of *The Exhausted Land* AWC Issue 7
Opening Matinée with „Libreria Priscilla“
July 20, 2 pm

Elisabeth Otto, Giorgia Volpe,
Ambera Wellmann, a.o.
Conversation, moderated by Alina Kolar
August 3, 7 pm

KØBENHAVN

23.08
THE CURATORIAL THING

Under the concept of a 'thing', an old Nordic concept for a meeting place, an assembly of the community, or what can be defined as the precursor of the modern term 'parliament' SixtyEight Art Institute annually invites a range of Nordic-based and international speakers to address the various potentials opened by exhibition-making. The talks include reflections on aesthetic and political potentials in art, the exhibition as a

social, affective or discursive situation, new pedagogical possibilities in artistic practices, and how this plays out as various dimensions between artistic and curatorial methodologies.

This extended learning and speakers program consists of two strands: one, a summer school of closed day workshops and a full event program for a select number of participants; and two, with an evening program of lectures that are open to the general public.

Sixtyeight Art Institute
Gothersgade 167
1123 København

MARSEILLE

29.08 - 01.09
**LES IRREALIAS - STAGE
OF COMPLAINTS**

For the art fair, Alina Kolar will host a series of conversations called 'Les Irrealias' - a stage of complaints for working conditions in the arts field. Here, we would like to raise awareness about the methodology of arts of the working class as a social tool, art object and a new alternative for collaboration, co-creation, criticality, and experimental communication of fundamental values for a fair and democratic cultural realm. We call the cultural workers to come and share with us regional and migrating stories of development and stagnation, that we could take and publish in the fall issue, called 'Beyond the Metaphysics of the West'.

Art-O-Rama
La Cartonnerie, 1er Plateau
Friche la Belle de Mai, 41, rue jobin
13004 Marseille

F

FONDERIE DARLING
745, RUE OTTAWA,
MONTREAL (
QUEBEC) CANADA
H3C 1R8
514.
392.1554

FONDERIEDARLING.ORG

QUEER AS
GERMAN
FOLKI

ERHÄLTlich / AVAILABLE EVENTS, SHOPS, ART SPACES

BERLIN

30-31.08
BERLIN ART PRIZE

The Berlin Art Prize e.V. has shown the work of its annual nominees in centrally-located group exhibitions five times. In 2019, the Berlin Art Prize team seeks to collaborate with the many places in the city where new, independent art transpires. For the sixth edition of the independent award, the Berlin Art Prize e.V. will present nine nominees with nine solo exhibitions in nine project spaces in September, accompanied by a discursive supporting program of events. The jury, chosen for their close involvement with the Berlin art scene, will select the nominees using an anonymous process. During the nominee solo exhibitions, three winners of the Berlin Art Prize 2019 will be chosen.

Ashley, Display, gr_und, Horse & Pony,
Kinderhook & Caracas, Kreuzberg Pavillon,
SMAC, The Institute for Endotic Research, Very

SANTA MONICA

05.09
**THE SOCIAL TERRITORIES
OF A WARMING WORLD**

This table and sound recording equipment function as a public speaking and listening environment where urgent paradigms for dwelling and housing can be imagined in conversation. A series of public conversations on non-ideal theories of art, collaborative design, and spatial justice in the 21st century city, collectively entitled 'The Social Territories of a Warming World', are being produced and launched as a podcast series and made available online. The program will be produced and moderated by TWO in collaboration with The Armory Center for the Arts and 18th Street Arts Center.

18th Street Arts Center
1639 18th St, Santa Monica
CA 90404, USA

SUCHE

Suche eine*n nette*n Eigentümer*in/Besitzer*in von einem Grundstück. Der Platz soll für Wohnwagen/Tiny House/Tipi-Zelt/Bauwagen und ein selbstbestimmtes Leben gedacht sein. Der Legalisierung wegen wäre ein Vertrag wünschenswert. Falls notwendig, wäre eine Platzmiete in Höhe einer Wohnungsmiete möglich. Strom und Wasser werden benötigt, für deren Unkosten ich selbst aufkommen kann. Matze

E-Mail: matze.gino@gmx.de

MONTREAL

19.09
MONTREAL LAUNCH

Under the title Archipelagos, the fall program of the Fonderie Darling celebrates the 10th Anniversary of the Residency of the Americas, by inviting two former residents in the program to present their work in the galleries.

The Chilean artist and 2014 resident, Javier González Pesce, exhibits his work in the Main Hall. By creating a dialogue between two bodies of sculptures and installations that play with scale and the force of gravity, the exhibition explores notions of transition, exile, identity, and temporality. It invites viewers to project themselves on the rooftops of Santiago and in the Chilean Sea, in a subtle and sometimes ironic evocation of Chile's recent history.

The works of Joiri Minaya, Leasho Johnson, and Deborah Anzinger examine the history of the Caribbean, addressing issues of invasion, slavery, economic exploitation of natural resources, and the commodification of bodies in the Western imaginary of paradisiacal touristic destinations. Based in Puerto Rico and in residence at the Darling Foundry in 2016, curator Marina Reyes Franco brings them together in a daring group show first presented at the Pública cultural space in San Juan (Puerto Rico).

Fonderie Darling
745, Rue Ottawa
Montreal



DEUTSCHLAND

ASHLEY
Oranienstraße 37
10999 Berlin

GROPIUS BAU
Niederkirchnerstraße 7
10963 Berlin

**HELGA MARIA
KLOSTERFELDE**
Potsdamer Straße 97
10785 Berlin

**JULIA STOSCHEK
COLLECTION**
Leipziger Str. 60,
10117 Berlin

PRO QM
Almstadtstraße 48-50
10119 Berlin

ROSA WOLF
Eberswalder Straße 32
10437 Berlin

SAVVY CONTEMPORARY
Plantagenstraße 31
13347 Berlin

WESTBERLIN
Friedrichstraße 215
10969 Berlin

**KUNSTVEREIN FÜR DIE
RHEINLANDE UND
WESTFALEN**
Grabbeplatz 4
40213 Düsseldorf

KUNSTVEREIN NÜRNBERG
Kressengartenstraße 2
90402 Nürnberg

HAUS DER KUNST
Prinzregentenstraße 1
80538 München

LOTHRINGER13 HALLE
Lothringer Str. 13
81667 München

EUROPE

KUNSTHALLE BASEL
Steinenberg 7
4051 Basel
Switzerland

**WIELS, CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN**
Av. Van Volxem 354
1190 Bruxelles
Belgium

KÜNSTLERHAUS
Halle für Kunst & Medien
Burgring 2
8010 Graz
Austria

SIXTYEIGHT ART INSTITUTE
Gothersgade 167
1123 København
Denmark

MAUVE
Löwengasse 18
1030 Wien
Austria

BLITZ
St Lucy Street
VLT 1181 Valletta
Malta

**PALAZZO TREVISAN
DEGLI ULIVI**
Campo S. Agnese
Dorsoduro 810
30123 Venezia
Italy

PUBLICS, HELSINKI
Sturenkatu 37-41,
00550 Helsinki
Finland

UNITED KINGDOM

TI PI TIN 47
Stoke Newington High St
N16 8EL, London

ECUADOR

+ARTE GALERÍA QUITO
Av. 12 de Octubre N26-48 y
Abraham Lincoln Edif. Mirage
PB, UIO, Ecuador

KHORA
Ave. Gonzalez Suarez &
Camaano, Ecuador

BIBLIOTECA DE LAS ARTES
Pichincha 418, Guayaquil
090313, Ecuador



Leopoldplatz // Alexanderplatz // Kottbusser Tor // Hansaplatz

18.15 Uhr



19.15 Uhr



20.45 Uhr



18.15 - 20.00 Uhr



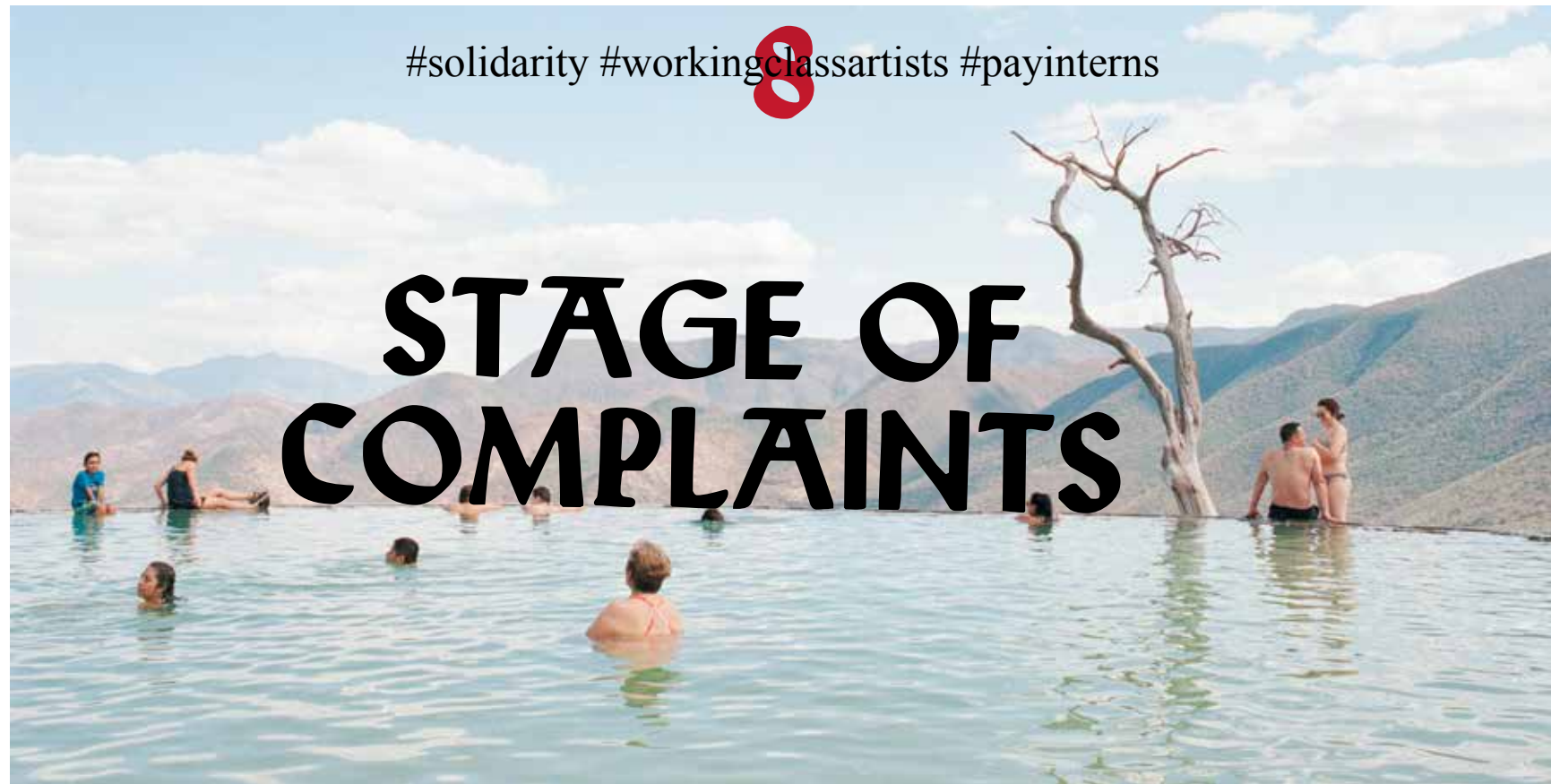
Internet
www.berliner-obdachlosenhilfe.org
facebook.com/b.obdachlosenhilfe/
kontakt@berliner-obdachlosenhilfe.de

Telefon 030 23544217
Telefonzeiten und Sachspendenabgabe Mi und Sa 13-18 Uhr oder nach Vereinbarung.

Mobil 0176 61102021
Mo. bis Fr. von 11.00 Uhr - 18.00 Uhr

**HELFFEN
IST EINFACH**

#solidarity #workingclassartists #payinterns



© Vicente Manssur

Complaining is an informal critique, a release and offer, a naming of truths, an exercise in resilience and a key element of initiating change. Arts of the Working Class offers a stage for this dialogue at art fairs, biennials, within white walls and on the streets.

“One time a curator said ‘good girl’ to me for figuring out how to turn on the TV”. Small exchanges, injustices, freelance work, part-time gigs can individually make us feel defenseless and vulnerable. There will always been safety in numbers. AWC presented, “The Stage of Complaints” at the Art Fair Popositions in Brussels last April. By the end of the weekend, a once grey wall was carpeted in neon stickies yet we have not formed a union capable of providing job security and benefits to hundreds of precarious art workers. One worker compared the project to “yelling into the void”. If the void is governments who claim Art an essential then fail to produce funding for it, or Art institutions and markets where a select few gamely profits; then Art workers would do well to follow the script of workers in any other industry.

“Artist Contract Job: If you announce 8 hr/ day, don’t make your makers work 14 hr/ day without paying extra. Dinner and Beer are not salary,” yells a bright pink post-it on the otherwise dispassionate cement wall. What we can do is to continue to complain. Continue to speak about unfair compensation. Continue to insist that our work should enrich our lives rather than leave us too exhausted to live them. We will work from the ground up. We will pay our interns. Stay tuned for the continued “Stage of Complaints” as Arts of the Working Class will always host space for strengthening class solidarity amongst art workers. - Hallie Frost

THE POST-IT’S

“The Stage of Complaints” at Popositions Art Fair offered a stage for workers to complain about the

conditions of the art industry in this 21st century. A proverbial water cooler in a weekend of Art Fairs in Belgium’s capital, prompted by this stage, here follows the workers’ complaints:

- “Even most of artistic world thinks economically”
“Arschlocher in Pole positions”
“Artist Contract Job: If you announce 8 hr/ day, don’t make your makers work 14 hr/day without paying extra. Dinner and Beer are not salary”
“Quella Testa di Cazzo Che Non Risponde Alle Mail!!”
“Death Sucks”
“Too Many!”
“Ignorance (especially Swissish)”
“Hierarchy”
“Pas anez de vegans sûr teue”
“Cowboy boots are not made for Paris”
“J’en ai marre de travailler debout toute la journée et de puer des pieds le soir”
“More people telling what’s going well in their lives in less of complaining to relax the burden on someone else’s shoulder”
“People don’t buy enough Newspapers”
“I’m angry that artists receive next to nothing out of public funds allocated for arts”
“I hate my Managers! (But my boss is great)”
“Unanswered Emails”
“One time a curator said ‘good girl’ to me for figuring out how to turn on the TV”
“I am cashless in this country”
“What I hate about my job is Bureaucracy and Pressure (Worker at Ministry of Culture)”
“Am I compensated fairly? I am an Intern! (No)”
“I hate my working hours”

- “J’en ai marre d’être mon réveil”
“I don’t know where to start, I think I’m most fed-up being undervalued.”
“Institutions, especially in Switzerland; as if nothing can get done during “Easter Holiday”
“In my country, nobody knows how to make bread. Not only that but people buy bread at the Petrol Station!”
“Il n’y a pas de couchsurfer ici à Bruxelles?!”
“More Art, Less Streets!”
“Against Ugliness”
“Why can’t I pet the dog?”
“This event is not Deaf Friendly”
“There should not be a discussion about the necessity of subsidies for Art”
“Sick of not getting paid in the art field. Art is a dirty job but somebody has to do it”
“Self-exploitation”
“Art Fairs”
“J’ai mal au ventre, je suis fatigué. ET LES VERRES SONT PAYANTS”
“Mes lacets se déforme tout seul”
“When I do what I do, I don’t feel like myself”

“How is it possible to participate in the most urgent socio-political demands with critical thinking that promotes long-term transformative actions without being fetishized (or reified) by the art market/art system (especially when we are artists coming from the so-called Global South)?”

“Tons of waste of time, paper and self control.”
“I spent almost 7 hours of my 8 hour day of labour (still not finishing!!!!) bagging invitations for the opening of gallery weekend in Berlin.”

#solidarity #workingclassartists #payinterns

“The opening will be tomorrow, it’s impossible they will arrive in time. This is because the boss wants to keep an old fashion status of elegance in the system of art, meanwhile proposing an artistic program that very badly covers his only and holy purpose: selling everything LIKE-NO-TOMORROW.”

“During the wrapping process at least I was listening to podcasts and to my inner voice about radicalness of working choices. What I am doing in this gallery is merely the 12% of what my mental abilities could be helpful for. But they pay me what I need for a room for very basic survival in Berlin. Something institutions don’t provide. Further, I have been accepted to a very interesting and expensive research program, that I can’t afford. I am trying to tell myself that sooner or later I will find the courage to change this secure but stuck job. How can I pay me happy? I swear I will start to sell panties to unknown human. At least I can use that money for a DIY molotov or for paying my course.”

“I’d like to complain about everyone complaining about the art market.

In the end we applauded and praised Damien Hirst as he was performing his unforgettable auction at Sotheby’s in 2008. We included this act in the books of art history, fair so, but at the same time we accepted the marriage of primary and secondary art market. Kind of a harakiri to ourselves. We accepted the fact that money and power will lead our artistic souls, that the biennale pavilions will be paid by the galleries accepting fundings by the rich ones who will get the works from the “most independent” art events, the museums paid by patrons, exhibitions selected by patrons, fitting in with their art collections and so on. It’s useless to complain about the salary or its absence. Our intelligence is underpaid or not paid at all. Sure thing, why should they pay us if we hate the hands that pay us but sit at the same dinner tables and dream of being included at their annual gallery/auction/whatever dinner? We are not hiding at the island of Burano while the crowd is spoiling Venetians at the beginning of May. We are not wandering by watching artist strolling, Art Fairs and flying jets of praised collectors.

Maybe we should stop complaining, fighting and accept the fact, that we are part of the system, and even by criticising the system - we keep staying inside and use the same rules of it and conditions. Stepping out of a museum means accepting the power of a museum. Relational aesthetics and non-material arts enter museums, fairs and private collections by the end of the day (hi Tino and Rikrit!). It’s the same problem the Russian avant-garde faced a hundred years ago - neglecting the past and the art history they accepted its importance and remaining within it. We are in or out and there is no middle way. Amen.”

Does your job make you sad? When?
“Yes, sometimes. It’s hard to always have to get going, even when there are shows planned, or great opportunities for me, work, lectures, workshops etc I still find it hard to always be the motor of everything. In every process of making art, there are many projects

that do not work, it’s not good, not good enough, or doubting, insecure times, disappointments and stress to deal with, fear, all of that can make one sad, yes.

But in the end, it’s the only thing I want to do. That freedom is the most beautiful thing as well the hardest ever, no boundaries at all, and if the work one does, does not have boundaries and one’s self, as well, is quite borderless then it’s gets simply sad— by not knowing.”

OUR OPEN CALL

Are you fed up too?

Arts of the Working Class offers you a stage, an outlet and a private harbor to pose complaints, grievances and truths at Popositions Art Fair in Brussels, April 23.

Within capitalism’s domain of the Art Fair, individual voices of its workers are rarely valued (unless it’s about avoiding tax or cheap shipping company recommendations). While the products of labor are on display, Arts of the Working Class aims to highlight the lives of art workers and how this industry serves or does not serve you. Whether you want to complain about your working conditions, your boss, your job, your colleagues, your self, capitalism, the weather, or anything else that contributes to your toxic workplace, please do so on one of the complaint post-its below.

For confidence and comfort you can complain anonymously, via email or at the fair.

Ask yourself these questions and allow your voice to join those of other art workers in solidarity.

Does your work sustain you, creatively?

Does your job align with your own expectations about your purpose?

How did you get to where you are now? Did you expect to be here?

Are you compensated fairly?

Are you able to support yourself?

How/When is your workplace/ are your colleagues making you feel uncomfortable?

Does your job make you sad? When?

What would you like to do about it?

What would make your workplace/ job better?

If you could change one Industry standard practice- what would it be?

Are you able to avoid exploiting others?

Submit your truths, concerns, complaints for being together otherwise to hey@artsoftheworkingclass.org

Henrike Naumann
2000
Mensch. Natur. Twipsy.

13.07.–
25.08.2019



gefördert durch

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur

STIFTUNG KUNSTFONDS

KARIN UND UWE HOLLWEG STIFTUNG

Der Kunstverein wird vom Kulturbüro der Landeshauptstadt institutionell gefördert

Landeshauptstadt Hannover Kulturbüro



Kunstverein Hannover
Sophienstraße 2
D-30159 Hannover
www.kunstverein-hannover.de



10 BRIEF AUS DER FREIHEIT X: KÄSTE vs KLASSE? (I)

von FRED DEWEY

Vicente Manssur, *Metrovia*, 2018

Traditionelle Vorstellungen von "Klasse", "Arbeiterklasse" und "Klassenkampf" bilden das Zentrum marxistischer und linker Gedankengänge. Sie sind einschließlich ihnen verwandter Begriffe gesetzt, ebenso wie die mit einhergehenden Verhältnisse zwischen Arbeiterklasse und Linken. All dies steht nunmehr im Zweifel. Es war einmal eine Zeit, da fand der wesentliche Kampf zwischen „Kapitalistischen Bonzen“ und nach besseren Löhnen, Rechten und Lebensbedingungen strebenden „Arbeitern“ statt, ein Kampf den die Linke anführte. Doch inmitten dieser heroischen Konflikte verbarg sich noch ein anderer Kampf. Dies ist heute in Ländern wie Indien und in fast allen Entwicklungsländern klar: Eine unerbittliche, dauerhafte ökonomisch-politische Ordnung dominiert eine Mehrheit der Bevölkerung, die ihre desolate Situation erträgt und akzeptiert, keine Aussicht auf Selbstbestimmung zu haben. Bemerkenswert ist jedoch, dass dies zunehmend auch der Zustand entwickelter Länder ist. Konzentriert und ent-

koppelt unterwandert Macht nun Rechte und Interessen des Volkes.

Kasten sind politischer, Klassen ursprünglich wirtschaftlicher Natur. Kasten werden gepflegt durch eine Reihe von Zonen und Hüllen, wie etwa Hautfarbe, Kultur, Überzeugung, Rituale, Vorstellungen, Organisation von Gütern, aber auch die Ausübung von Macht und Gewalt, wie sie zum Beispiel in Fällen von Lynchjustiz in den Südstaaten zum Vorschein kamen, oder heute z.B. in ungerechtfertigten Kriegen und Freiheitsentzug für Whistleblower. Es gibt keine Möglichkeit eine Kastenherrschaft ohne totalen Umsturz zu beenden – ein Widerstand innerhalb ist zwecklos. Eine herrschende Kaste besetzt ihre Positionen neu, wandelt ihr Gesicht um Stellung zu halten, doch die Grundstruktur bleibt stets die gleiche und unantastbar. Die herrschende Kaste verfügt über weitreichende Gestaltungsspielräume, Freiheiten und spricht gerne von Freiheit. Die unterworfenen Mehrheiten haben keine Freiheit, aber Konsum und akzeptiert

die Ästhetik und Sprache, die ihre Gefangenschaft verschleiert. Das Volk leidet, während die herrschende Kaste in gepflegt glückseliger Unwirklichkeit lebt. Ihre Produktion endloser Lügen sichert das Ausräumen von Zweifeln.

Während der industriellen Revolution stand außer Frage, wer die Arbeiterklasse war. Der Begriff stammt aus dieser Zeit: Menschen, die mit ihren Händen arbeiteten, die Maschinen bedienten, für andere produzierten, in Minen gruben und allgemein das generierten von dem Bosse und Besitzer profitierten. Doch wer hat sich einst diese teuflische Struktur ausgedacht? Wer schafft heute Werte? Die Welt hat sich verändert, wie auch ihre Pro-

duktionsabläufe. Unverändert sind die Menschen, die die Strukturen der Gesellschaft verkörpern und akzeptieren, beseelen, auch wenn all die physischen Elemente weit weg von Arbeitern geschaffen werden. Massive Enteignungen sind die Regel, vielleicht mehr denn je. Doch anders, viel raffinierter. Es geht nicht nur um Produktion im konventionellen Sinne, sondern um Bedeutung an sich. Der Theorie erging es nicht viel besser als den Parteien, die vergaßen das Volk vor Enteignung zu schützen. Politische Ungleichheit geht über den bloßen Wert hinaus. Sie ist auch keine bloße Idee.

Der Zweck von Kasten liegt in der Enteignung der Bürger von jeglicher

Das große Versagen der Linken besteht im Unvermögen mit Kasten umzugehen.

Arundhati Roy, *The Guardian* 31.05.19

Macht. Ein Beispiel ist der gängige Behandel der Forderung politischer Rechte als sei diese eine Ablenkung. Wenn Rechte nicht durchgesetzt werden, fragen einige verständlicherweise. Fest steht, Rechte sind notwendiger aber auch vernachlässigter denn je. Wenn eine Kaste herrscht, sind Rechte zu Privilegien herabgewürdigt, welche Herrscher gewähren oder verweigern. In einem Kastensystem akzeptieren Menschen, dass sie keine Rechte haben. Rechte sind eine bedeutungslose Entität. An Marx anknüpfend erkannte die praktisch veranlagte polnische Denkerin Rosa Luxemburg, dass Macht den Gesetzgebenden Instanzen innewohnt und Parteien diese schützen. Als Luxemburg von der Notwendigkeit einer politischen Bildung sprach, forderte sie eine politische Sensibilisierung der Menschen und Arbeiter über ein Bewusstsein hinaus: wie man Macht ins Auge fasst und für sie kämpft, wie man sie einfordert und nicht mehr hergibt – und nicht zuletzt wie man auf Rechte und Gleichberechtigung beharrt. Sie rich-

tete sich an jene, die sie als Arbeiterklasse erkannte. Doch in ihren Vorstellungen von öffentlichen Leben steckte ein höheres Ziel: Das Recht des Volkes zu herrschen. Inspiriert zu diesen Erkenntnissen hatte sie die Auseinandersetzung mit Imperialismus und wie dieser radikal Politik verändert hatte.

Der Massenstreik war nicht nur ein Arbeiterstreik, er erstreckte sich über alle Bereiche der Gesellschaft. Es war ein Streik aller Menschen, die die Schranken eines System ablehnten, welche sie als Vieh hielt – vorzüglich als Futter für Kriege und imperiale Expansion. Das ist einer der Gründe warum Luxemburg fast im Alleingang die SPD als das Problem in Deutschland ausmachte und nicht nur die kapitalistischen Bonzen, die die Wirtschaft kontrollierten. Sie erkannte in wie weit politische und wirtschaftliche Entscheidungsträger die gleiche Ordnung schufen und sie gemeinsam konsolidierten. Ihre Warnung, dass dies nicht gut enden würde, bestätigte sich in den Konsequenzen des ersten Weltkriegs, aber auch in ihrem eigenen Tod und dem Verlust politischer Rechte auf

beiden Seiten des Eisernen Vorhangs. Die Dominanz der politischen Mitte wurde aufgebaut, legitimiert und aufrechterhalten von Parteien der Mitte und den ihr angeschlossenen Wirtschaftskartellen. Dies waren die Parteien, da sie eine Nähe zum Volk und sich der Revolution unterzuordnen fürchteten, Luxemburg töteten und dem Nationalsozialismus den Weg ebneten. Es war keine Lappalie, als die SPD Anfang des 20. Jahrhunderts Kriegskredite bewilligte und im Folgenden, als die Menschen gegen das Unheil des Krieges aufbegehrten, die Zerstörung der Ratsrevolution veranlasste und das Freikorps als paramilitärisches Organ die Forderungen der Menschen nachhaltig zerschlug. Armee und Streitkräfte zögerten gegen die Revolte der Räte vorzugehen und diese regelrecht in ihrem Haus zu ermorden. Deshalb schuf die SPD auf dem Bodensatz das Freikorps, um jegliche Bedrohungen der herrschenden Kaste zu eliminieren. Ein neues Kastenimperium und schließlich globaler Massenmord traten hervor als endgültige Konsequenz, gezeichnet von der Mitte in Deutsch-

land und darüber hinaus. Mit enormen Kosten und Blutvergießen wurde diese Unternehmung besiegt, doch es wird zunehmend offener darüber diskutiert wodurch sie ersetzt wurde, nicht nur im kommunistischen sondern auch im kapitalistischen Block.

FRED DEWEY fokussiert sich seit zweieinhalb Jahrzehnten darauf, öffentlichen Raum an der Basis in Kultur und Politik zu gestalten. Er war von 1996 bis 2010 Direktor des Beyond Baroque Literary / Arts Center in Los Angeles und war Mitbegründer der Neighborhood Councils Movement, die 1999 dazu beitrug, Basisräte in eine neue Los Angeles City Charter aufzunehmen. Er hat international in Zeitschriften, Anthologien und Monographien publiziert und ist Autor der *School of Public Life* (doormats 2015) über seine Bemühungen des Rates und die Rolle der Prinzipien in Politik, Kultur und Engagement. Seine Arbeit als Herausgeber / Verleger, Kurator und als Künstler und Schriftsteller hat sich zum Ziel gesetzt, Texte durch Gemeinschaften und Orte neu zu gestalten. Er leitete zahlreiche Hannah Arendt-Arbeitsgruppen in Berlin und in London, Oslo, Amsterdam, Paris und LA-Amsterdam.

FRIENDS WITH BOOKS

ART BOOK FAIR BERLIN
20 – 22 September 2019

Friday, 18 – 20 h
Saturday & Sunday, 11 – 19 h

Hamburger Bahnhof –
Museum für Gegenwart – Berlin

friendswithbooks.org

Free Entry

AMÉRICA

por ROMINA MUÑOZ

Pensar América es una de las preocupaciones de este primer número de AOWC en el continente. El llamado me hizo meditar en el origen del nombre del continente y las coincidencias que se generan en este intercambio. Vivimos en un territorio bautizado por un alemán, el cartógrafo Martin Waldseemüller, en honor al explorador italiano Américo Vespuccio o Amerigo Vespucci; un homenaje errado que a pesar de la rectificación hecha por el mismo Waldseemüller, se quedó prendido en el tiempo. Como muchos de los lectores saben AOWC es una iniciativa que se gesta desde Alemania, por lo que quizás una buena forma de arrancar las colaboraciones sea abrazando y minando a la vez las posibles conexiones entre estos mundos.

La primera publicación donde aparece el nombre “América” es *Cosmographiae Introductio*, del mencionado Waldseemüller, que data de 1507. El libro viene acompañado por un mapa del mundo de gran formato en el que aparece por primera vez en la historia cartográfica el nuevo continente, como tal. El uso del nombre se da por atribuirse a Vespuccio y no a Colón, el descubrimiento del nuevo continente: “(...) America, porque fue descubierta por Americus”. El error “se corrige” en una edición posterior cuando se atribuye el descubrimiento al (...) Admiral del Más Serenísimo Rey Ferdinand de Portugal”. Pero esto solo lleva a más confusiones, pues el Rey de Portugal no era Ferdinand sino Emanuel, el Afortunado; Ferdinand es “el Rey Católico” de Castilla y Aragón, y fue él quien financió el viaje de Colón a las Indias. Más allá de los cambios de nombres y libertades ortográficas, el descubrimiento de un nuevo territorio echó a andar la imaginación (no es gratuito que, si seguimos los mitos de origen, en el Siglo XVI se haya fraguado el género novelístico, es decir el reino de la ficción). Muchos han reclamado que Vespuccio quiso robarle la fama a Colón pero ni éste ni el otro se dieron por enterados de la disputa y es probable, que al menos uno de ellos haya muerto sin ni siquiera saber con qué se había encontrado.

Hay otra tesis sobre el origen del nombre que data del siglo XIX, es menos aceptada, pero bastante agraciada, para mí es una magnífica defensa a las posibilidades del “teléfono dañado”; que además es coherente con la idea de que el “Nuevo Mundo”, a diferencia de Europa, no ha tenido como problema inventar o descubrir, sino hacer creíble su realidad usando como mayor recurso la tradición oral. Está tesis que es defendida, hasta ahora, por algunos pensadores latinoamericanos, afirma que el término “América” en realidad viene de “Amerrisque” o “Amerrique”, “lugar del viento” o “donde el viento sopla”, palabras que utilizaron los mayas para denominar a una cordillera montañosa en Nicaragua. Según los defensores de esta corriente, el nombre circuló entre los hombres de Colón y llegó –de forma misteriosa pero de boca en boca– al cartógrafo alemán Waldseemüller, quien lo asoció equivocadamente a Américo (pero que en realidad era Amerigo).

En todo caso lo que más me llama la atención de esta diatriba es la feminización del término. ¿Por qué América si el explorador se llamaba Américo (o Amerigo)? ¿de dónde sale la “a”? El mismo Waldseemüller, apela al uso en femenino del nombre para estar en sintonía con Europa y Asia, continentes ya reconocidos en la época y que tenían nombres de mujeres. Es más, si nos fijamos

detalladamente, la forma del mapamundi que acompaña la publicación parece un útero. De alguna forma, quizás inconsciente, esto resalta la persistente idea de situar a la “La “Tierra” como un espíritu femenino habitado por “hombres”.

América, particularmente, ha sido representada por un cuerpo de mujer, quizás por su forma, parece un reloj de arena; o, como ya dije, por una necesidad de equipararse con los nombres de los continentes vecinos. Pero también puede ser por el impulso de realzar los peligros de sus exóticas tierras, no es gratuito que según Fray Gaspar de Carvajal, Francisco de Orellana, vio en sus expediciones a unas guerreras tipo Amazonas, por lo que una parcela de estas tierras lleva este nombre. Sabemos como históricamente el discurso patriarcal ha ubicado lo femenino en un lugar pantanoso, de difícil definición; un lugar oscuro y enmarañado. En este sentido la imagen de Stradanus, de América descubierta en una hamaca, que está habitualmente asociada al placer y ocio, es bastante decidora. La nueva Tierra con sus encantos, parece haber estado ahí hace millones de años, misteriosa, silente; sin embargo lista para ser descubierta, estudiada, dominada. Hoy, con las nuevas conquistas, la de la diferencia, la de los derechos, las de las mujeres y otros grupos subalternos, me pregunto cómo representarla. Yo por ahora solo pienso una imagen agitada, desobediente; una imagen india, chola, lesbiana, homosexual, promiscua. Una imagen que de cuenta de la indignación, del cabreo, pero también de la posibilidad. ¿Cómo más mirar, desde AOWC, a este complejo territorio plagado de desigualdades?

ROMINA MUÑOZ PROCEL es autora independiente y directora de la Editorial Festina Lente. www.editorialfestinalente.com



América, 1804. Grabado anónimo



America holds a human leg, 1634. Anónimo. British Museum, Dominio público.



Vesputio despierta “América”. Alegoría del descubrimiento de América. Grabado de Theodoor Galle, dibujo de Johannes Stradanus para la serie Nova reperta editada por Philipper, hacia 1600.



América, c. 1588-c.1589. Marten de Vos y Adrian Collaert. Grabado en metal. Dominio público.

THE NETWORK
WILL NOT
FEATURE
ANY OF THE
NON ENGLISH
SPEAKING
CHARACTERS
ON THE
BILLBOARDS

IMPERATOR rey de reyes

EMPERATRIZ ≠ VIUDA! ESPOSA MADRE

Emperador

Si yo fuera un emperador y no la mujer que soy de pulso breve, ojos sueltos que corren sus pasos cortos. Una mañana, otro día, todas las tardes, cumpliendo su moderada tarea de chocolate caliente, pilas de ropa, sopa de letras que tira la piedra y deja la mano levantada. Levanta la niña, camina y pregunta, buscando lo que queda de justo para su pequeña cartera de canutillos.

lo racional es el ejercicio del poder en el mundo

"ESO QUE LLAMAN AMOR ES TRABAJO NO PAGO"

QUEEN HOUSE HIJXS LABORES DONÉ STI CAS ECONOMÍA

"LA MUJER, CAUTIVA DEL AMOR, HA SIMBOLIZADO A LAS MUJERES CAUTIVAS Y CAUTIVADAS POR EL AMOR" MARCELA LAGARDE

AMOR PATRIARCAL

AMOR AMO AMAR AMA

ROMANTIC IS POLITIC

INGENUIDAD: EJERCER UN PODER MASCULINO PARA SALIR DE ÁMBITO DOMÉSTICO

Si yo fuera un emperador y no la mujer que soy ave de paso, que anida en brazos apuestos y se brinda en un beso a su amo, el amor, en noches de fiebre, en una noche sin fin que mira la puerta del placard y recuerda: manos cruzadas, brazos mordidos, espalda chupada. Que sirve en la barra, bebiendo nada, siempre exagerada: "Pide y te será concedido" mientras destapa la cabeza más fría, flequillo peinado al costado.

EL FEMINISMO SÓLO PUEDE SER ANTISISTEMA IZQUIERDA

Si yo fuera un emperador

RENUNCIAR

y no la mujer que soy mis ejércitos invadirían las ciudades devorarían a los hombres y prenderían fuego la ropa de sus madres. Mil hijos tendría, si fuera un emperador, mis soldados hablarían el idioma de las lechuzas buscando a todo sabio, todo lo recorrerían: oráculos, hechiceros, adivinas, aprendices de brujería a todos encerraría, en las salas rojas del palacio, los encerraría, y los sometería a una pregunta que les preguntaría una vez cada día, y eternamente, les preguntaría si la mujer que soy seré algún día.

ACTUAR COMO UN HOMBRE

PATER FAMILIAS

DOMINIO DE TODO MENOS DEL FUTURO

¿CÓMO CONVERTIRSE EN UNA MUJER? "NO SOLO NO SE NACE MUJER, SINO QUE NUNCA SE LLEGA A SERLO" ALASKA

el feminismo es una aventura colectiva, para las mujeres pero también para los hombres y para todos los demás. V. Despentes

EL SUJETO POLÍTICO DEL FEMINISMO MUJERES SE NOS HA QUEDADO PEQUEÑO, ES EXCLUYENTE POR SÍ MISMO, DEJA FUERA A LAS BOILERAS, A LAS TRANS, A LAS PUTAS, A LAS DEL VEUO, A LAS QUE GANAN POCO Y NO VAN A LA UNI, A LAS QUE BRITAN, A LAS SIN PARES, A LAS HARIKAS MANIFIESTO PARA LA INSURRECCIÓN TRANSFEMINISTA

TÁLATA RODRIGUEZ es escritora, performer, tallerista y activista cultural. Ella cruza fronteras entre la poesía, los medios audiovisuales y las tecnologías de la comunicación. Su especialidad es encontrar poemas en todos lados, sobre todo donde menos se los espera.

LANCHONETE <> LANCHONETE

Lugar de encontro, troca e resistência política

por FILIPE LIPPE

Qual o papel que a arte pode desempenhar no mundo quando o poder inicia uma cruzada normativa, opressora e mórbida contra a vida? O que a arte pode fazer quando a democracia sede espaço para o estado de exceção e a necropolítica? Em outras palavras, o que a arte pode fazer no contexto político da contemporaneidade?

No Brasil de Jair Bolsonaro a arte e a vida estão sob constante ameaça de morte. O que isso significa para o mundo? Bolsonaro não é um caso isolado no mundo contemporâneo. Assim como Donald Trump, ele é o produto toco do autoritarismo gerado pelo recente desdobramento do projeto do neoliberalismo na economia, na política, na cultura e na vida. Ele é apenas a versão brasileira da mesma racionalidade que gerou o AfD na Alemanha, o National Rally na França, o Brexit na Inglaterra, e tantos outros neofascismos.

É por essa razão que falar do projeto Lanchonete <> Lanchonete idealizado pela artista Thelma Vilas Boas no Rio de Janeiro torna-se uma chave fundamental para se debater a relação conflitante entre arte e poder no Brasil e em contexto global. Lanchonete <> Lanchonete é um projeto sem fins lucrativos que envolve arte, educação e gastronomia baseado no Bar Delas; um bar dirigido por mulheres que faz parte de uma ocupação localizada no bairro da Gamboa na zona portuária do Rio de Janeiro. A localidade do projeto já é por si só um ato político de resistência: nos últimos anos o bairro passou por um monstruoso processo de gentrificação no qual diversas famílias foram forçadamente removidas de suas casas. Essa gentrificação fez parte do projeto de reformulação da zona portuária impulsionado pelos Jogos Olímpicos sediados no Rio de Janeiro em 2016. A ocupação onde o Lanchonete <> Lanchonete se situa é uma ocupação de famílias pobres que resistiram as remoções do projeto oficial de reformulação da cidade. Por se tratar de uma área pobre que foi por muitos anos negligenciada pelo poder do estado, essa localidade é um sítio fora do mapa da cena artística da



cidade, um ponto fora da curva. É justamente esse aspecto do projeto/espaço que vai paltar as práticas do Lanchonete <> Lanchonete.

Ao localizar o projeto fora do centro da cena artística, Thelma Vilas Boas deixa bem claro que o foco do projeto não é nenhum tipo de conciliação ou acordo com o sistema da arte; cada vez mais colonizado pela lei do mercado neoliberal (individualismo, competição e lucro). Pelo contrário, essa atitude condiz com a necessidade de se engajar com o seu entorno, com a comunidade, e de criar novas formas de coexistir e resistir em espaços dominados pelo poder. É uma alternativa a lógica individualista e competitiva da arte das feiras, das galerias, das exposições blockbuster e dos museus de arte turísticos. É um movimento que procura se envolver diretamente com o seu contexto sócio-político e ir além das “audiências tradicionais” da arte.

É por esse motivo que os artistas convidados por Thelma desenvolvem seus projetos em conjunto com a comunidade local, especialmente com as crianças do bairro, criando laços entre as pessoas, contra-pedagogias e troca de experiência. Nesse contexto, as obras desenvolvidas no Lanchonete <> Lanchonete tornam-se sempre projetos coletivos, democráticos, e socialmente ativos. Assim como artistas experimentais fizeram no passado, Hélio Oiticica no Brasil, Joseph Beuys na

Alemanha, ou os artistas envolvidos com o Black Arts Movement nos EUA, a ideia tradicional de obra é substituída por propostas que visam a ampliação do lugar da arte atuando diretamente na vida: seja na criação da Freie Internationale Universität, como em Beuys, na criação de um espaço de encontro, como desejou Oiticica, ou que auxilie na libertação da população afro-americana oprimida, como fez o Black Arts Movement liderado por Amiri Baraka.

Sempre aberto, o Lanchonete <> Lanchonete é um ponto de encontro onde pessoas de todos os tipos passam para tomar um

café, ler um livro, tomar cerveja, ver arte, comer, conversar, tocar música, dançar, ler poemas, e principalmente desafiar e questionar as verdades impostas pelo poder. Essa característica agregadora está presente no cerne da pedagogia adotada pelo Lanchonete <> Lanchonete, que inclui uma biblioteca criada coletivamente e workshops para crianças. Em um momento em que o governo se esforça para impor uma educação hierárquica, acrítica, elitista, privatista e excludente, o Lanchonete <> Lanchonete propõe uma pedagogia da arte que atua como uma agente disruptora das convenções do mundo, uma arte e uma pedagogia onde os consensos são desafiados. Uma educação libertadora como a proposta por Paulo Freire em sua Pedagogia do Oprimido. É uma forma de arte/pedagogia que nos coloca diante do que não existe e do que não é visto como possível. Esse outro mundo possível que essa pedagogia e essa arte procuram criar é justamente o que o poder teme e combate.

Em 2018 ao participar do ciclo de palestras ARTE AGORA realizado no Museu da República no Rio de Janeiro, Thelma Vilas Boas questionou o papel do artista no atual contexto político brasileiro ao criticar o interesse majoritário dos artistas em suas carreiras e o pouco engajamento social. Ela afirma: “penso o nosso papel de artista como Paulo Freire pensa o educador, não posso ser artista se não percebo cada vez melhor

que, por não poder ser neutro, minha prática exige de mim uma definição. Uma tomada de posição.” Em outras palavras, Thelma cobra ética, comprometimento e coragem dos artistas. Ela prossegue: “muitos artistas educados em boas escolas particulares, cursaram o ensino superior em universidades públicas e desenvolveram projetos de carreira no campo da arte. Deveria ser uma obrigação devolver ao público, à comunidade, o que foi investido em sua formação também pública. A visão de carreira está em xeque tal como foi visto até aqui, o que era a carreira de um artista, em que ela se sustentava, em que se apoiava, como se desenvolvia. Hoje em dia é um conjunto de fragmentos de várias coisas que constituem o agora do artista.” Essas palavras soam como uma convocatória, mas também como um grito de alerta. Mais adiante ele afirma: “o tempo passou, a economia mudou, o planeta virou de ponta cabeça, e as artes e os artistas não podem continuar a mesma coisa.” É como se ela estivesse dizendo aos artistas: “esqueçam suas carreiras! É preciso lutar, resistir, reinventar a vida!”

Nas últimas décadas temos presenciado as sociedades democráticas (neo)liberais exigirem que seus indivíduos sejam cada vez mais produtivos para manter a economia em movimento. Para que isso acontecesse de forma eficiente foi preciso fazer com que a competição se tornasse um princípio de funcionamento social, um princípio normativo generalizado. Um normatividade que afeta não apenas a área econômica, mas também as atividades sociais, culturais e políticas. Nessa realidade competitiva o modo de vida que se impõe é o modelo da empresa, descoberto por Michael Foucault nos anos de 1970 após ler Gary Becker e sua teoria do Capital Humano. Esse modelo empresarial se aplica a todos criando uma nova subjetividade. Todos os indivíduos devem funcionar como uma empresa. O que significa que cada um tem que manter consigo mesmo uma relação subjetiva de tipo novo. Cada um tem de se

considerar como uma empresa e a tarefa, portanto, é a de acumular valor. O neoliberalismo criou assim uma nova antropologia, um novo ser, que é o “homem neoliberal”.

Os artistas não estão imunes a essa normatividade e são constantemente atraídos pelas armadilhas colocadas pelo próprio sistema da arte. Em outras palavras, são todos convidados a serem produtivos, a gerenciarem suas vidas e práticas artísticas como uma empresa. Afastando-se do pensamento crítico, e criando obras carentes de potência poética, porém úteis para a manutenção do poder. Mas qual artista hoje dispensaria o sucesso? É contra isso, o sucesso fácil do Fausto que vendeu sua alma para Mefistófeles, que Thelma Vilas Boas nos alerta em sua fala. O artista não deve se tornar um “homem neoliberal”, o artista deve se libertar da pressão do sucesso imposta pela normatividade neoliberal e caminhar em uma terceira via.

Se os espaços da arte são espaços desse poder normativo, então cabe ao artista recriá-los ou rejeitá-los. Inventar novos espaços de criação e fruição da arte, espaços de troca, acolhimento e resistência. É como resposta a essa necessidade que os eventos do Lanchonete <> Lanchonete incorporam diversas mídias e práticas, acolhendo pessoas em torno da arte, da educação e da comida.

Alguns podem achar superficial insistir na prática e no debate artístico quando a realidade política gera tantas tragédias. Na democracia brasileira o encarceramento em massa, as execuções da população negra e pobre, o genocídio indígena, o feminicídio, a violência contra os homossexuais e muitas outras formas brutais de violação dos direitos humanos são uma norma. Há muito tempo que o estado de exceção passou a ser permanente. E hoje o presidente eleito Jair Bolsonaro se orgulha de sua agenda contrária aos direitos humanos.



Diante desse quadro desolador, o que a arte pode fazer é continuar apontando outros caminhos, criar uma nova ética/estética, outros afetos e ideias, lembrando sempre que é possível superar a barbárie e escrever uma outra história.

No Brasil, mas também nos EUA e na Europa, a democracia representativa clássica está entretendo os avanços recentes do neoliberalismo. É isso o que afirma Christian Laval, sociólogo que tem estudado o processo de transformação do neoliberalismo em um regime hiperautoritário. Pare ele as eleições de Trump nos Estados Unidos e de Bolsonaro no Brasil não foram um acidente histórico. Elas marcaram uma data na história mundial. O sintoma é o sintoma de uma mutação na história do neoliberalismo. Esse acontecimento pode mudar (para pior) a maneira como se vive e se faz arte. Nos anos de 1970 quando as ditaduras militares prendiam, torturavam e executavam todos que ousavam questioná-la, Paulo Bruscky criou sua obra icônica “A Arte é a Última Esperança”. É um bom conselho para todos que trabalham com arte. Se nessa guerra do poder o artista se deixar tornar um “homem neoliberal”, tudo estará perdido.

O “homem neoliberal” adequado ao mundo criado exclusivamente para o lucro. Um homem que recusa ver a destruição do planeta e da abrupta violência da desigualdade social. Um homem que não reconhece seus privilégios de classe, raça e gênero, que não vê e nem quer conhecer o Outro. Este homem não quer arte. Ele apenas valoriza os objetos cosméticos que, de preferência, não o perturbam de maneira alguma, que são rentáveis e lhe trazem tranquilidade. Se esse é o homem que está liderando o sistema da arte e decidindo o que tem valor estético ou não, então não estamos escrevendo uma história da arte, mas uma história do poder. Se a história da arte é a história do poder, lembremos que onde há poder há resistência. É preciso resistir ou a arte continuará sendo a vítima (ou a cúmplice) da tragédia de seu tempo. Nesse contexto, Lanchonete <> Lanchonete se apresenta como um lugar de resistência e acolhimento. Uma alternativa a brutalidade do poder que se instaura diante de todos os olhos.

FILIPE LIPPE is a poet, artist and researcher born in 1986 in Duque de Caxias, Brazil. He is currently a PhD candidate in history and theory of art at HFBK-Hamburg, where he also teaches.



©Photos: Filipe Lippe

MARÍA GABRIELA VALAREZO BATALLAS

RECETARIO DE MEMORIAS FEMENINAS N.º1

mamilas gustativas

Nuestra historia empieza con lo que comíamos cuando éramos pequeños. Aquel plato que nos servían todas las semanas, el vegetal que odiábamos, el dulce que amábamos.

La comida que me rodea, desde que soy niña, ha estado y está en manos de las mujeres mi familia. Esto es un homenaje a ellas y un recordatorio de quién soy, de lo que me gusta y atesoro en los rincones de mi paladar para siempre.

Para Mamá, Abuela Irene, Abuela Rosa, y la Che.

UNA VEZ ME DIERON OJOS DE PEZCADO



RECETA DE LA TÍA MONJITA Galletas de amoníaco

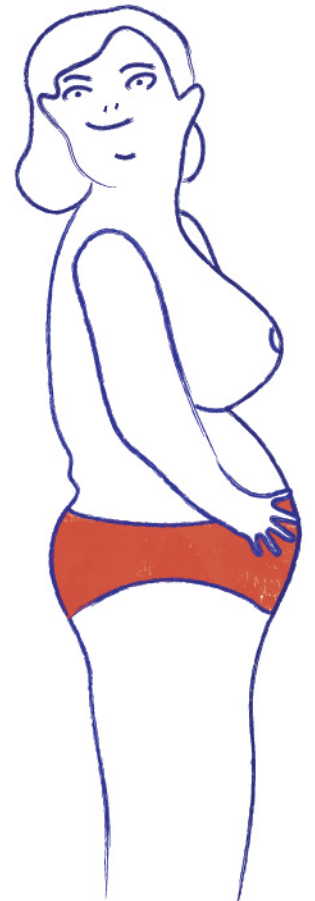
- 5 libras de harina
- 1 onza de amoníaco
- 12 onzas de azúcar
- 8 huevos
- 1/2 libra de mantequilla
- Esencia de vainilla

Mezclar los huevos, la mantequilla y el azúcar hasta obtener una crema. Agregar el resto de los ingredientes y mezclar bien. Agregar harina, mientras se amasa, hasta obtener una masa medio firme. Enfriar media hora en la refrigeradora.

Estirar con bolillo hasta que la masa tenga un espesor de medio centímetro y cortar en discos. Poner en placa enmantecada y enharinada. Llevar a horno moderado hasta que estén doradas.

EL SNACK PARA LAS CLASES DE PINTURA

Aman comer!!!



Marias Piponas

- 1 libra yuca
- 1/4 queso rallado
- 2 huevos
- Sal al gusto
- Aceite

Pelamos, lavamos y partimos la yuca, luego la colocamos a cocinar en la olla a presión por unos 30 a 40 minutos cuidando de que no se desate pero si que quede blanda para hacerla puré.

Pasamos la yuca de la olla a un tazón grande para poder machacarla hasta hacerla puré, le agregamos el queso rallado y los dos huevos, mezclamos todo uniformemente.

En una sartén colocamos aceite suficiente a calentar, con la masa que formamos haremos pequeñas tortillas que pondremos a freír hasta que tomen un tono dorado o tostado.



UN PEZAJO DESPUÉS DE HACER LOS DEBERES

Torta de Maqueño

- 3 maqueños cocidos
- 3 huevos (claras separadas)
- 3/4 taza de harina
- 1 taza azúcar morena
- Jugo de naranja o yogurt

Mezclar todos los ingredientes en un tazón, menos las claras. Batir las claras a punto de nieve e incorporar a la mezcla.

Poner la torta en un molde enmantecado y hornear a 180 °C (350 °F) de 30 a 40 min o hasta que esté dorada.



© Gabriela Valarezo

steirischerherbst'19
19.9.-13.10.19

- ARIEL EFRAIM ASHBEL AND FRIENDS
CIBELLE CAVALLI BASTOS
ALEXANDER BRENER AND BARBARA SCHURZ
JASMINA CIBIC
KETI CHUKHROV / GURAM MATSKHONASHVILI
COUNTERPOSITIONS (EDUARD FREUDMANN,
THOMAS GEIGER, MARLENE HARING, ELIZABETH WARD)
JEREMY DELLER
BOJAN DJORDJEV / GORAN FERČEC
ELMIGREEN & DRAGSET
IAN HAMILTON FINLAY
JULE FLIERL
GIORGI GAGO GAGOSHIDZE
RICCARDO GIACCONI
GRUPA EE
JAKOB LENA KNEBL AND MARKUS PIRES MATA
THE LIFE AND ADVENTURES OF GL
DANIEL MANN AND EITAN EFRAT
OSCAR MURILLO
ERNA ÓMARSÓTTIR &
VALDIMAR JÓHANNSSON
BORIS ONDRÉIČKA
MANUEL PÉLMUŞ
MICHAEL PORTNOY
BLANKA RÁDÓCZY / VLADIMIR SOROKIN
HANNA ROHN
ANDREAS SIEKMANN
NEDKO SOLAKOV
ANDREI STADNIKOV WITH VANYA BOWDEN,
SHIFRA KAZHDAN AND DMITRY VLASIK
THEATER IM BAHNHOF
MICHIEL VANDEVELDE
GERNOT WIELAND
JAŚMINA WÓJCIK
ZORKA WOLLNY
ARTUR ŻMIJEWSKI

www.steirischerherbst.at

JUNTO A LOS CURADORES DE LA XI BERLIN BIENNALE FOR CONTEMPORARY ART

Ein Gespräch zwischen
RENATA CERVETTO & LISETTE LAGNADO

LISETTE LAGNADO: En 2017 editaste junto a Miguel López la publicación *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina. Pienso que los países del Sur tienen una práctica que los distingue en términos pedagógicos?*

RENATA CERVETTO: Con esa publicación intentamos dar cuenta de prácticas artístico-pedagógicas que se han venido desarrollando durante los últimos treinta años en distintos contextos tanto latino-americanos como fuera de ellos. Fue importante para nosotros traducir al español textos que circulaban sólo en inglés y portugués y abrirlos a potenciales nuevos lectores. A que te refieres con “una práctica pedagógica distinta”. ¿Distinta en relación a qué?

LL: Me refiero a Berlín, donde estamos viviendo y trabajando ahora. Me pregunto cómo armar un programa curatorial a partir de nuestra perspectiva latinoamericana para un público que ya de por sí tiene una oferta abundante de actividades.

RC: Hay ciertos contextos que lamentablemente son comunes en varios países de Latinoamérica, como por ejemplo en relación a la economía inestable, la corrupción en la política, la falta de acceso a la educación, la disolución de lenguas y tradiciones prehispanicas, el aumento de la pobreza y los niveles de indigencia. Si pensamos como contraparte al continente europeo, asiático o Estados Unidos, quizá podemos decir que hay un claro resurgimiento de políticas de derecha y conservadoras al igual que en nuestra región. Pero volviendo a las prácticas artísticas y pedagógicas: yo creo que éstas surgen en respuesta a un determinado contexto en donde urge ponerlas en práctica para re-pensarnos a nivel colectivo e individual, en vez de quedarse meramente en un plano intelectual sin acción.

LL: Sí, de hecho en Brasil sucede algo por el estilo. Con el abandono de políticas públicas, las cosas quedaron en tal estado de precariedad que los proyectos educativos migraron para movimientos sociales que luchan por derechos a la vivienda y por una ciudad con acceso a

trabajar cuestiones psicológicas; reuniendo artistas, urbanistas, abogados, psicoanalistas y activistas. Este es el caso, por ejemplo, de la Clínica Pública de Psicoanálisis y de la Casa Chama (São Paulo), o la iniciativa Lanchonete < > Lanchonete (Rio de Janeiro), por sólo mencionar algunas.

RC: Podemos sentir esa fragilidad en nuestras democracias en muchísimos aspectos que hacen al día a día. Instituciones públicas como hospitales y escuelas que caen a pedazos, docentes que no cobran sus sueldos, entre muchas otras. Creo que éstas prácticas pedagógicas y artísticas proporcionan vías alternativas para generar herramientas críticas que nos ayuden a atravesar los desafíos de vivir en sociedades que premian el individualismo, incentivan la competencia, el desapego y toman el cuerpo como un mero objeto.

LL: Decidimos que la 11ma Bienal de Berlín de arte contemporáneo no tendría la estructura de un “educativo” restringido al período de exposición (De Junio a Septiembre del 2020). Vamos a inaugurar la primer sede en el barrio de Wedding nueve meses antes. Este espacio será para pensar colectivamente, escuchar, debatir y mostrar procesos. ¿En qué medida esa forma de “programa público” permite una conexión mas concreta con la realidad de una ciudad que nos es desconocida hasta en su lengua?

RC: El espacio en Wedding nos dará la posibilidad de poder desarrollar nuestra labor desde un contexto completamente distinto a las oficinas de KW (Kunst-Werke). Estar presentes en un edificio en el ExRotaprint recuperado por los artistas Daniela Brahms y Les Schliesser, desde 2004 y habitado

20

actualmente por emprendimientos sociales, artísticos y educativos, nos predispone a una presencia activa en el lugar, con la gente y vecinos que compartimos espacio. No puedo pensar nuestra iniciativa solo como un “programa público”, ya que atraviesa otras esferas de compromiso. El invitar a dos artistas latinoamericanos que, junto con agentes locales y nosotras, experimenten ese espacio implica un “estar aquí, presente”.

LL: En mi caso, trabajar con la distancia de una lengua extranjera se ha convertido en un proceso de desapego: dejar a un lado la comodidad de un contexto conocido y mínimamente controlado, desapegarse de la precisión de los significados y dejarse envolver por una niebla de sentidos fluctuantes. Entretanto, los malos entendidos me preocupan...

RC: Jacotot diría que el lenguaje no es impedimento para aprender cosas nuevas. Cuando alguien me habla en alemán intento comprender apelando a otras herramientas. Trato de rescatar una palabra que me arme el sentido de la oración o leo los gestos de la persona. Claro que esto no es suficiente para comunicar contenidos más específicos a un grupo mayor de personas, pero contamos con aliados locales. Me gusta pensar cómo se generan los lenguajes quebrados, que dan la posibilidad de pensar usos y apropiaciones de las palabras que llevan a nuevos conceptos. La Bienal que curaste en Sao Paulo en 2006, “Cómo vivir juntos”, también tuvo una duración más larga de los meses estipulados para la exposición en sí. ¿Cómo llegaste a esa decisión siendo esa bienal una de las más visitadas por escuelas y espacios educativos en la ciudad? ¿Cómo pensabas al público en aquel momento?

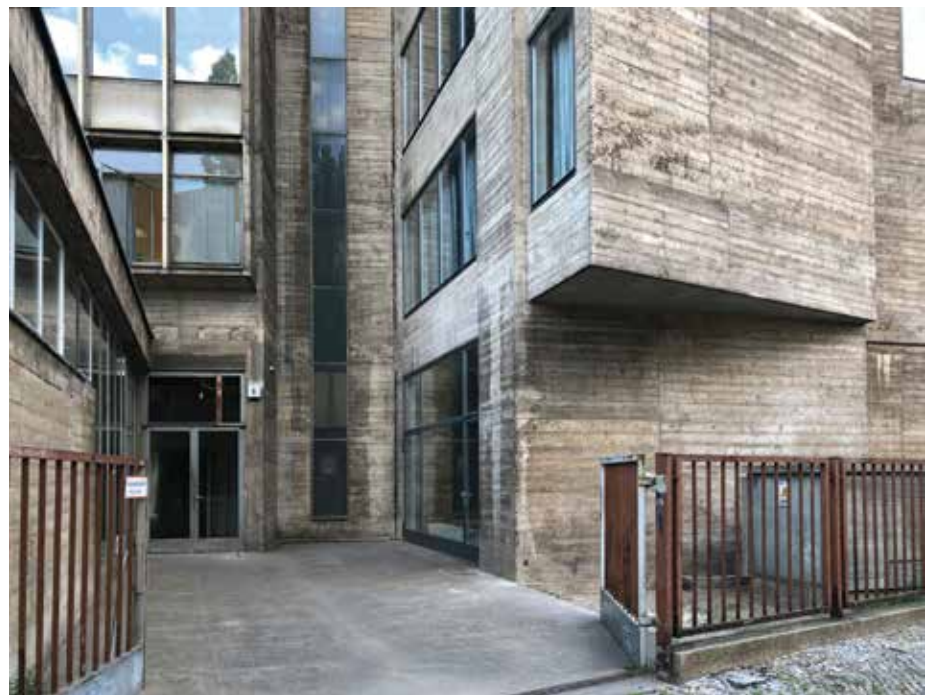
LL: Es preciso saber que aunque la visita de escuelas es masiva, el número de visitantes no refleja necesariamente la calidad de una experiencia. La 27ma

Bienal de São Paulo que yo curé fue precedida por un ciclo de seminarios internacionales que tenía la intención de involucrar a la ciudad como un todo y disminuir el carácter de “exposición-espectáculo”. Esta Bienal, creada en 1951, permaneció anclada en valores modernos y euro-centristas a lo largo de sus ediciones. Hasta el 2006, la elección de artistas estaba basada en representaciones nacionales, pasando por órganos oficiales y embajadas. Este estado se fue virviendo con el fortalecimiento de los museos, que comenzaron a hacer exposiciones de artistas históricos, dejando el camino libre para una Bienal más experimental. Pero yo diría que el mayor factor de democratización y acercamiento de la Bienal fue que su entrada dejase de tener un costo, que sea totalmente gratuita.

RC: En relación a las barreras del lenguaje para la comunicación diaria, ¿Cómo imaginás los procesos de traducción que se pueden poner en práctica en este espacio? Y siendo la escritura y la lectura algo fundamental en tu práctica como curadora, ¿cómo pensas que esas herramientas podrían conducir a otros paisajes lingüísticos compartidos?

LL: La riqueza de los términos filosóficos y psicoanalíticos en alemán nos planteó una problemática con el término “experiencia” [Erfahrung y Erlebnis]. Ninguno de estos términos se adecua a lo que queremos transmitir en términos de “experimentalidad artística”. Hemos hablado de proponer re-uniones de traducción, trayendo textos que se discutirán en conjunto entre los idiomas español, portugués y alemán. Esto puede funcionar bien para discutir las matrices culturales del original y aprender en colectivamente a partir de la sensibilidad de cada uno.

Das generationsübergreifende, sich als weiblich identifizierende vierköpfige Team südamerikanischer Kurator*innen der 11. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst stellt sich für alle Straßen Berlins und der Welt durch Gespräche vor, die Arts of the Working Class jede zwei Monate, bis zur Eröffnung der großen Ausstellung, veröffentlichen wird. Die Gespräche sind ab Herbst 2019 auf der Webseite dieser Straßenzeitung zu lesen.



© D.Brahm 2019

21

NEW VOCABULARIES OF EMPOWERMENT (AGAINST CURRENT FORMS OF FASCISM)

by ALINA KOLAR, MARÍA INÉS PLAZA LAZO and FELIPE GALUPPO

What makes fascism possible today is a combination of revolutionary emotions and reactionary social ideas. Due to a lack of general institutional sanity, here we look for new vocabularies that still hold the spirit of true democracy.

Leftist revolutionary emotions are appropriated in rhetoric and aesthetics by the far right, (re-)emerging in response to neoliberal capitalism. This kind of representation makes it easier for the ruling class to misdirect the emotions of the many, which primarily stem from a wish for social change.

This inward-looking perspective of social media, the medium that has encouraged individuals to capitalize on every opinion, has made it harder to listen to each other, to form a dialogue, to elevate another’s voice and their context. In order for us to sustain our planet and its ecosystems we must practice solidarity. Compassionately caring for society, and taking responsibility with language and action is indispensable.

As Hannah Arendt states, speaking and acting are the two modes of engagement, in which humanity reveals itself. The basic condition of these is human plurality with the twofold character of equality and distinction. By living in a society we accept the responsibility to make ourselves understood via language and it therefore possible to coexist.

One can only do so in a humane way, without being a fascist, beating this ideology “if one meets it objectively and practically with well-grounded knowledge of the processes of life” as Wilhelm Reich argued. We need to be conscious of the matrix of the facts that comprise the circumstances allowing the highly unequal financialised economy to grow. We need to know how policies are made, what they look like, and how financialization and fascism interact. We must be aware of how political statements are mediated, and how our opinions alter them. The solution can only be looking things in the eye, paying respect, which means listening to all voices. Talking on an eye-to-eye level is the antonym of totality, the aforementioned misuse of power and its structures, which we can only oppose with interdisciplinary diversity.

The following examples bring together a variety of voices in ever changing languages, calling for action.
- Alina Kolar & María Inés Plaza Lazo

Alexandria Ocasio-Cortez

The United States is running concentration Camps on its southern border! That is exactly what they are.



Andrea Joyce Heimer, “During The Funeral Some Of Us Thought About Absence, Uncomfortable Shoes, Faltering Home Prices, Of Our Friend...Running Mascara, Stardust, And Sex.”, 30x40” acrylic on panel 2018

Concentration Camps. If that doesn’t bother you, ok, let have a... whatever... aside. I want to talk to the people that are concern with humanity. To people that ,never again’ means something. The fact that concentration camps are now part of institutional practice in the home of the free, is extraordinarily disturbing. This week, Mexican kids where held in the same interim camp where Japanese male adults where detained earlier in the 20th century. This is not only about the immigrant communities being held at the borders, this is about a crisis of the American society about to loose its values to an authoritarian, fascist presidency.
(Instagram, Livestream, June 18 2019)

Boletín de Prensa

Pleno de la Corte Constitucional conoció los casos 10-18 CN y 11-18-CN, sobre matrimonio igualitario. Dentro del caso 11-18-CN el voto de mayoría de la Corte Constitucional reconoció el matrimonio entre personas del mismo sexo. Para tal efecto, interpretó el artículo 67 de la Constitución a la luz de las normas constitucionales favorables a la igualdad de la persona y que rechazan todo tipo de discriminación. De igual forma, se basó en lo previsto en la Opinión Consultiva OC-17/24 de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, que se fundamenta en la interpretación de la Convención Americana de Derechos Humanos (artículos 11 y 24).

Esta decisión se tomó con el voto favorable de los jueces: Agustín Grijalva, Daniela Salazar, Karla Andrade, Ramiro Dávila y Ali Lozada.

En el caso 10-18-CN, que tiene relación con la misma temática, la Corte Constitucional declara la inconstitucionalidad del artículo 81 del Código Civil y el artículo 52 de la ley de Gestión de la identidad y Datos Civiles. Adicionalmente, dispone que la Asamblea Nacional reconfigure la institución del matrimonio para que se dé un trato igualitario a las personas del mismo sexo.
Quito, 12 de junio de 2019

Public Act

A table. A group of letters and papers. An artist. A mayor. A meeting.

The twenty-one working days have ended. Ten of the eleven artists have already left San Agustín. The mayor summons Cuban artist

Candelario, resident in the municipality of La Lisa. The artist enters the Municipal Administration Council. The office door behind him closes.

„You see this?“ [The mayor hits the papers on the table with the palm of his open hand three times] Pum, pum, pum! „These are letters...“

[The artist interrupts the mayor.]

“Letters of complaint“ [Candelario mentally reviews the 40,000 faces of the neighborhood, thinking of cantankerous people; the mayor points the pile of letters in the artist’s direction.]

„Are they complaints?“, repeats the mayor [eyebrows on guard, question in the air]. Silence. The artist waits, silent, for the mayor’s reply.

„No, they are all of gratitude.“

The artist looks at him incredulously. The mayor is conscious of the immediate effect of his words.

„And it is the first time in the history of this city hall“ [he stops and inhales] „that they are submit only they thanks“ [The mayor slowly emphasizes the five words. He finishes the sentence; the mayor and the artist breathe at the same time, relieved.]

Candelario never gets to read those letters; all he knows is that they made the mayor say:

„We don't know exactly what you did, but do it again“.

Candelario leaves the Council.

From the books „The Energy of the Context“ and „The Third Shore“, two publications that bring together unpublished materials of various Cuban and foreign authors gathered as interviews, essays, studies, and chronicles that shape the theoretical and working context of the Laboratory Artístico de San Agustín (LASA), which just turned ten years exercising a prosperous, participative work for the art and rural communities in the periphery of La Habana, successfully avoiding ideological conflicts by choosing the right synonyms to democracy, freedom of speech, or political engagement; words that are banned in Cuba.

Ping-Pong with Thelma Cabrera
#sinfiltro

Izquierda en Guatemala?
Si es que hay alguna, solo ha sido para contribuir a un sistema que persigue a defensores ambientalistas.

Empresa Privada?
Violadora de los pueblos indígenas.

Mujeres?
Dignidad alrededor del buen vivir.

Hidroeléctricas?
Manipulada por persecutores.

Jimmy Morales?
Vergüenza a nivel internacional.

Internal armed conflict?
Root of a structural problem that has to be healed.

Rigoberta Menchú?
A su debido momento, un ícono del movimiento, el cual se perdió en el camino.

Pactos Colectivos?
Corrupción.

Inversión extranjera?
Explotadores de la mano de obra barata.

Acuerdos de Paz?
Estrategias para implementar silenciosamente la privatización.

From a TV Talk Show that during the Electoral Campaigns asked the Presidential Candidate Thelma Cabrera which words would represent the names of those in power and defining the political and social climate in Guatemala.

Capitana Racketes Antwort an @seawatcherew
#FreeCarolaRackete weiter: "Ich möchte betonen, dass die gesamte Crew der #SeaWatch3 das ermöglicht hat. Obwohl die Aufmerksamkeit auf mich gerichtet ist, haben wir als Team die Menschen gerettet, uns um sie gekümmert und sie in Sicherheit gebracht." #DefendSolidarity

It is the monstrous amounts of injustice, poverty and waste in the world that is changing the way we speak about politics. Yet the accessibility of politics in a global language could bring real improvements towards a healthier, peaceful planet. The agency of our imagination goes beyond the categorical authority; it is as free as a child's mind, addresses urgencies without borders, and therefore ensures accountability. Preserving nuance and complexity while being loud, clear, compassionate, sincere and respectful are the stepping stones for non-fascist living.

SUB-CHEMICAL AXIOMS OF ETHEREAL STRUCTURE

(an Autonomous Abstract Attempt)

by FELIPPE GALLUPO

1. Topographical transgressions justify the anguished aspects of the exploited Land. Precarious moments of tropical lethargy consume the atmosphere while vast geographic metaphors are conceived to mitigate the insignificance of my vicious existence. From an allegorical perspective, all events happen to an equal share of manifestation and are categorically independent of their levels of elaboration, perception or description, transforming the obvious logic into an anti-ethical category. The traffic light on my street reminds me daily that the essential memories are the ones I have forgotten; along with the ones I never had.

2. The estimated collisions of bodies happen in accordance to the intrinsic consistency of sunsets and the primary determination of fires, turning all my distractedly staged spectacles into an exotic and almost immoral attempt of handling time. The torrid Land agonises in a glamorous act of despair, caressing the stillness of a coma with angelical rules. As the body searches for the right movement to ignite the cathartic inertia that would gently lead to an impartial chaos, it is then found drowning in the spectrum of my most private evangelical sins.

3. "Distillate the sea and you will get a tear", a crying sailor once said to me in a dream, I could be sure I never dreamt.

FELIPE GALUPPO was born in Belo Horizonte, Brazil, approximately 39 autumns ago. He studied International Relations and Documentary Cinema in Brazil and Argentina, respectively. For the last 8 years he has been living in Vienna (AT), where he works as a cook and as Vermouth producer.

Die Infragestellung der Tyrannei des extremen Reichtums wird, auch dank der anhaltenden Wiederbelebung der linken Politik inmitten zunehmender Ungleichheit, zunehmend zum Gegenstand der politischen Mainstream-Debatte. Und mit der Wiederbelebung der Klassenproblematik in der amerikanischen Politik wächst auch die Akzeptanz für bisher undenkbar Maßnahmen wie einen Spitzensteuergrenzsatz von 70 Prozent und eine stark gestiegene Nachlasssteuer. (Eine besondere Erwähnung gebührt dem Vertreter von Minnesota, Ilhan Omar der eine noch höhere Spitzenmarginalrate von 90 Prozent vorschlägt.)

Das Herausgreifen einzelner Milliardäre hat auch in der Mainstream-Politik Fuß gefasst, nicht zuletzt dank Bernie Sanders, der die Klasse der Milliardäre moralisch verurteilt hat, von Jeff Bezos bis zur Walton-Familie. Auf die Frage nach der Präsidentschaftskandidatur von Howard Schultz, dem CEO von Starbucks, antwortete er knapp:

Warum läuft Howard Schultz in jedem Fernseher des Landes? Warum zitieren Sie Howard Schultz?

Weil er ein Milliardär ist. Es gibt eine Menge Leute, die ich persönlich kenne, die hart arbeiten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, und die vierzigtausend, fünfzigtausend Dollar pro Jahr verdienen, die viel mehr über Politik wissen als Herr Schultz. Aber weil wir ein korruptes politisches System haben, wird jeder, der Milliardär ist und viele Anzeigen im Fernsehen schalten kann, plötzlich glaubwürdig.

Dieser plötzliche Bruch in Amerikas langjähriger politischer Kultur der unterwürfigen Achtung vor Milliardären an: schlicht gesagt, überfällig, und das demokratische Präsidentschafts-Primary Race, das von Progressiven wie Sanders und Elizabeth Warren bis hin zu Kandidaten, die sich Milliardenvermögen annähern, und vielleicht sogar tatsächlich zu Milliardären zählen - wird ein Testfeld für Pro- und Anti-Milliardär-Argumente gleichermaßen werden.

Wahrscheinlich aus genau diesem Grund scheinen einige zentristische Meinungsmacher daran interessiert zu sein, irgendwo in der Debatte (wo sonst?) Ihre Flaggen zu setzen, um die ultimative Existenz von Milliardären zu verteidigen, während sie argumentieren, dass es weniger von ihnen geben könnte, vielleicht. Ein aktuelles Beispiel für diese Position war in der New York Times zu finden, die vom Times-Contributor und Mitarbeiter des dezent liberalen Niskanen Center Will Wilkinson mit dem Titel "Schafft nicht die Milliardäre ab - schafft stattdessen schlechte Politik ab" ausgeführt wurde.

Wilkinson erkennt zu Recht, dass die "Begeisterung für radikale Nivellierung" zu einer "Mainstream-Stimmung aufblüht". Aber er warnt: "Ich hoffe, dass [angehende demokratische Kandidaten] für die Idee eintreten, dass es moralisch koscher sein kann, eine Milliarde auf der Bank zu haben und dass die Existenz eines tugendhaften neustelligen Vermögens kein Zeichen des Scheiterns sein muss, sondern des höchsten politischen Erfolgs sein kann."

Sein nachfolgendes Argument beruht größtenteils auf einer besonders falschen Art von Syllogismus: Liberale Demokratien haben Milliardäre. Die liberale Demokratie ist gut. Deshalb sind Milliardäre gut. Wilkinson schreibt:

Die empirischen Daten zeigen deutlich, in welcher allgemeinen Form die Volkswirtschaft die glücklichsten, gesündesten, reichsten, freiesten und längsten Leben hervorbringt. Es gibt keinen kernigen Namen da-

für, also müssen wir uns mit "liberal-demokratischem Wohlfahrtsstaat Kapitalismus" zufriedener geben. Es gibt eine "sozialdemokratische" Version... und es gibt eine "neoliberale" Version. Möglicherweise bevorzugen Sie eine Version gegenüber der anderen, aber sie unterscheiden sich nicht allzu sehr. Und im Vergleich sind sie alle wahnsinnig großartig. Der durchschnittliche Bürger dieser Länder ist wohlhabender als je zuvor. Diese Orte sind der historische Höhepunkt eines politischen Erfolgs. Aber rate mal - Ja, in allen gibt es Milliardäre... Also, was ist das Problem? Das Verhindern von Milliarden-Dollar-Vermögen schützt vor den schlimmen Folgen... die beste Art von Gemeinwesen zu haben, die es je gegeben hat?

Anschließend führt er eine allzu vertraute Erzählung zur Verteidigung von Milliardären an: Einige von ihnen seien Innovatoren, die lediglich für ihre Beiträge zur Gesellschaft belohnt wurden. Es gibt daher verdiente und unverdiente Milliardäre, und die ersten sollten gefeiert werden. In diesem Zusammenhang sind Milliardäre eher eine potenzielle, wenn auch nicht inhärente positive Folge unseres Wirtschafts-

SCHAFFT DIE MILLIARDÄRSKLASSE AB

by LUKE SAVAGE

Milliardäre sind die grotesken Produkte eines ausbeuterischen, unmoralischen Wirtschaftssystems. Wir sollten sie loswerden.

systems als ein struktureller Mangel oder Misserfolg.

Zu diesen Argumenten sollte einiges gesagt werden. Das erste ist ein Grundproblem ist Wilkinsons zirkuläre Logik. Dass System Y besser als System X sei, ist keine hinreichende Verteidigung von System Y, auch wenn man seine relative Überlegenheit behaupten kann. Die meisten Mitglieder des städtischen Proletariats in Europa des 19. Jahrhunderts waren mit ziemlicher Sicherheit materiell besser dran als ihre Entsprechung im Mittelalter, doch die Überlegenheit des vordemokratischen Industriekapitalismus gegenüber dem Feudalismus ist kein Argument für seine überragende Tugendhaftigkeit. Ebenso wenig rechtfertigen sich moderne liberale oder sogar soziale Demokratien durch die Präsenz von Milliardären.

Und selbst mit seiner Abwägung ("im Vergleich") ist Wilkinsons Charakterisierung aller westlichen liberalen Demokratien als "wahnsinnig großartig" schwer zu halten. Die Vereinigten Staaten sind die reichste Gesellschaft in der Geschichte der Zivilisation, haben aber auch ein obszönes Maß an Armut und Ungleichheit. Wie Meagan Day kürzlich feststellte, verdient Jeff Bezos alle zwölf Sekunden das Äquivalent des mittleren US-Einkommens, aber rund 40 Prozent der Amerikaner verfügen nicht einmal über Rücklagen von 400 US-Dollar und stehen somit bei jeglichem unglücklichen Zwischenfall sofort vor einem Desaster.

Es ist offensichtlich, dass diese beiden Tatsachen nicht losgelöst voneinander sind. Beträchtliche Konzentrationen von Reichtum in den Händen der Weni-

gen sind sowohl das Wie als auch das Warum von so viel Armut und Unsicherheit unter arbeitenden und mittelständischen Amerikanern, obwohl es insgesamt so viel Reichtum gibt. Dank ihrer kumulativen Arbeitskraft - in Fabriken, Schulen, Krankenhäusern, Pflegeheimen, Restaurants und der gesamten Wirtschaft - wird in einer Gesellschaft wie den Vereinigten Staaten eine immense Menge an Wohlstand erzeugt, der jedoch direkt und zum großen Teil an Milliardäre in form von Mieten und Kapitalerträgen abgeführt. Niemand verdient eine Milliarde Dollar, aber hierarchische Wirtschaftsstrukturen und ein verzerrtes politisches System sorgen dafür, dass sie es dennoch aufgrund ihres Eigentums erwerben. Eine Milliarde Dollar, geschweige denn die über 100 Milliarden US-Dollar, die Jeff Bezos angehäuft hat, sind keine Belohnung, die in einem angemessenen Verhältnis zum Sozialbeitrag eines Menschen steht. Es ist schlicht und einfach ein institutionalisierter Diebstahl.

Es ist auch nicht der Fall, dass Milliardäre eigentlich normale Bürger sind, nur zufällig reicher als andere. Wilkinson erkennt wenigstens den potenziell schändlichen Einfluss der Milliardärsklasse auf die Institutionen der Demokratie, doch auch nur um diesen mit der selben zirkulären Logik zu rechtfertigen:

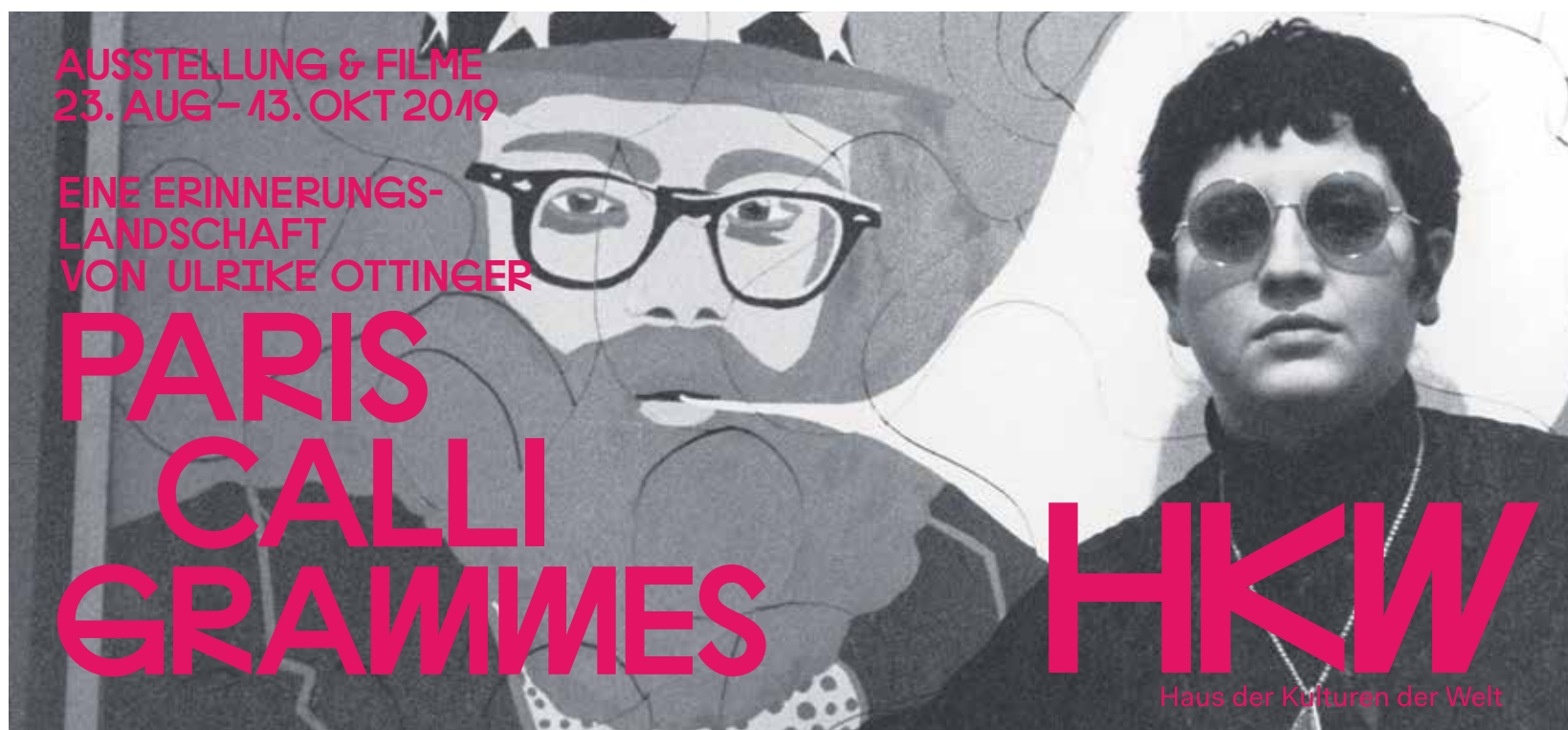
Die gängige Vorstellung sei, dass Menschen mit weitaus höherem Wohlstand als die normale Bevölkerung über eine überproportionale politische Macht verfügen und damit die Demokratie und die Gleichheit unserer Grundrechte gefährden. Es ist eine Sorge, die wir ernst nehmen müssen, aber sie basiert mehr auf abstrakten Theorien als auf empirischen Analysen. Prüfen Sie jede glaubwürdige internationale Rangfolge von Ländern auf demokratische Werte, Gleichheit vor dem Gesetz oder persönliche Freizügigkeit. Sie werden immer wieder die gleiche Gruppe an Staaten finden die eine Toleranz gegenüber Milliardären aufweisen.

Doch anders als Wilkinson behauptet, ist die oben beschriebene Bedrohung alles andere als eine abstrakt theoretische. Als Klasse üben Milliardäre einen sichtlich enormen und heimtückischen Einfluss auf die politische Entscheidungsfindung aus, indem sie Schlüsselfiguren sowohl in der demokratischen als auch in der republikanischen Partei erkaufen um die Gesetzgebung zu ihren Gunsten zu gestalten. Tausend, zehntausend oder hunderttausend Mal wohlhabender als der Durchschnitt zu sein, stellt ein Maß an Macht und Einfluss dar, das mit den Grundprinzipien der demokratischen Gleichheit unvereinbar ist. Um es auf den Punkt zu bringen: Man kann eine Gesellschaft mit Milliardären oder eine echte Demokratie haben, aber nicht beides.

Die obszöne Anhäufung von Reichtümern durch einige wenige ist weit davon entfernt, eine Notwendigkeit oder gar eine grundsätzlich tolerierbare Folge wohlhabender Gesellschaften zu sein, sondern ist Ausdruck tiefer und beständiger Ungerechtigkeit. Die Milliardärsklasse ist das moderne, kapitalistische Äquivalent des feudalen Landadels: Sie erwirbt ihr Vermögen durch die ausbeuterische Einnahme von Mieten und nutzt ihren immensen Reichtum und ihre Macht, um ihren illegitimen Einfluss auf Politik und Wirtschaft zu festigen.

Sie ist ein moralischer Gräuelfeld, ohne den wir alle viel besser dran wären.

LUKE SAVAGE ist Autor bei Jacobin. Der Artikel erschien in Originalsprache auf <https://jacobinmag.com/2019/03/billionaires-wealth-tax-wilkinson-new-york-times>



JULY 2047: THE SHAH OF BLAH doesn't exist anymore as a figure of power, in the cultural world that is. You know that figure that travels the world talking from a conference room and a white cube to the next, mansplaining how and what things are. For that matter, white cubes also don't exist anymore; those specifically defined as confining spaces representing patriarchal authority are long gone. The obsolete idea that we may be able to contemplate works of art solely for their aesthetic qualities is long dead and the white cube and white supremacy with it. Disposed of in a container down in the depths under the surface of the earth. Divisions based on race, class or gender, are non-existent. Populations have merged with one-another, gender is obsolete, and now the only thing that remains is language. This is why those long and tiring discussions to convince that white-middle-to-high-class random person that, "Yes! Historically, artworks have perpetrated - in their very essence - the power relations at play in the society of their time, and that not acknowledging the problems of gender, race and inequality, embedded in them, will not give space to the myriad of stories that have historically been suppressed in their reading..." Ah, take a breath... Well, that is long gone. People know. Humanity has changed.

There are four languages prevailing in the world (English, Arabic, Chinese and Indian) and two di-

er now and they pose no threat. So we let them be.

We live in times of equality in every sense of the word. Salaries are obviously colour-and-gender-blind, and are based on qualities such as commitment, knowledge, responsibility and reliability. Society has achieved the free movement of people, so society is equal in its inherent diversity. Wealth has been redistributed. There are no tycoons, oligarchs or their ilk anymore, the difference between the lowest and the highest income is merely symbolic. Nobody starves. Healthcare is free, education as well. There are no taxes, there are no borders. Everybody has a shelter. Dis-ability is visible and embraced in all its forms. The work-week is made of three days, so people have more time for care work, for slow lifestyles and generally for a decelerated way of living in thought and actions. The temperatures do not allow for much more. Everything needs to be done carefully and slowly to not traumatize the earth even more.

The cultural world has played a huge role in this planetary change, even if just by chance. It took a while to understand how this change had happened. A large international (at the time there were still nation-states) alliance of small-scale precarious and vulnerable organizations together with free-lance precarious workers unionized, demonstrated, fought and ultimately managed to convince, without black mailing, big corporate and public museums to convert, to un-

derstood that such a thing would be the only possibility of survival for the human species. As a matter of fact, this contamination brought a revolution that nobody could have ever imagined. From the art-world it spread to all segments of society. The virus was contagious. To this day we are not sure whether that was on purpose or by accident. The chemical component of the virus, the artwork itself, is now the symbol, the flag and the insignia of this new world. Both artists are unknown and now forgotten, as this was their wish, after the virus was released in all hemispheres.

Nonetheless, art is still very present in society. Everyone can produce it, but they are collectively utilizing prima matter from a software called Art Faire. Inspired by the now extinct French language, Faire means "do". Art Faire is a software that collects the desires, images and imaginaries of all the populations of the globe. They are inserted in this software through the pods in which we all sleep at night. Our inner thoughts, our subconscious is collected, filtered and categorised into themes. Artists utilize these through thematic chapters that consist of thousands of sounds, smells, images and ideas, and compose art. Be it literature, music, installations, poetry, paintings, etc. An Art Faire are hosted every week, in every part of the world. There are thousands around the globe. Every week they present new productions, which are for free and for everyone. There is never

ART FAIRE IN 2047

by FUTURE CLIMATES

This is a collection of at-times utopian and at-times dystopian thinking we have been ruminating over for a while, which was gathered for the occasion spontaneously. Some of these words are completely imaginary, some decisively less- though all rooted in our desires and fears for the future. We did have fun writing them down and will be writing more.

visions, you are either a Commander or a Soldier. Commanders are the 1% of the species with the highest intelligence, the best physical characteristics (not beauty as assumed during modernity, but agility, reflexes, quick mathematical calculations, good ears for languages, physical strength and fertility). Commanders have more responsibilities, but not much more money. They are in fact servants for the rest of us. Don't be fooled, these are nerve-racking jobs, that are not sought after, but appointed by large assemblies, where Soldiers and Commanders participate in equal numbers after random selection. Yes, this is the status quo.

Oceans of Notions have emerged, complexity has won over simplification and reduction. Everything became simple again. White males are a minority, most of them very old now, living under the care of other soldiers, stripped of all their privileges, they are the remnants of those rich patriarchs that used science to prolong their lives and have not yet died. They usually attract attention in the streets when they walk as they look so different than everyone else. They sometimes ignite hate by other, older, soldiers, who still remember the stories of repression from their foremothers. In such occasions, commanders interfere to remind all of us, that they have zero pow-

erstand the need for redistribution, for practicing ethics and justice, not only on a stage, but deeply and profoundly within their infrastructures and the way they work. Two artists were commissioned to represent this shift in their work. One of them proposed a new art institution as a new model of society: horizontal structures, some commanders, some soldiers, with possibilities of changing positions and responsibilities. Curators became cleaners, cleaners became curators, artists became registrars and registrars became artists. They had the option to return to their initial calling, or any other role they wished for, if everyone approved that they were satisfactory in what they were doing. This was the initial model of our current society, with many tweaks since then. The individualism brought on after decades of turbo capitalism has withered. Now, it is more about what everyone - as a collective body - wants.

The second artist proposed a new drug: a virus that provoked a strange but intense disease that made every single human being of the art-world "feel" (bodily, even before cognitively), all the pain and all the love of the world around. The only way to FEEL GOOD was suddenly to have everybody around you FEEL GOOD too. Nobody knows how this virus was conceived and manufactured, but it seems this artist

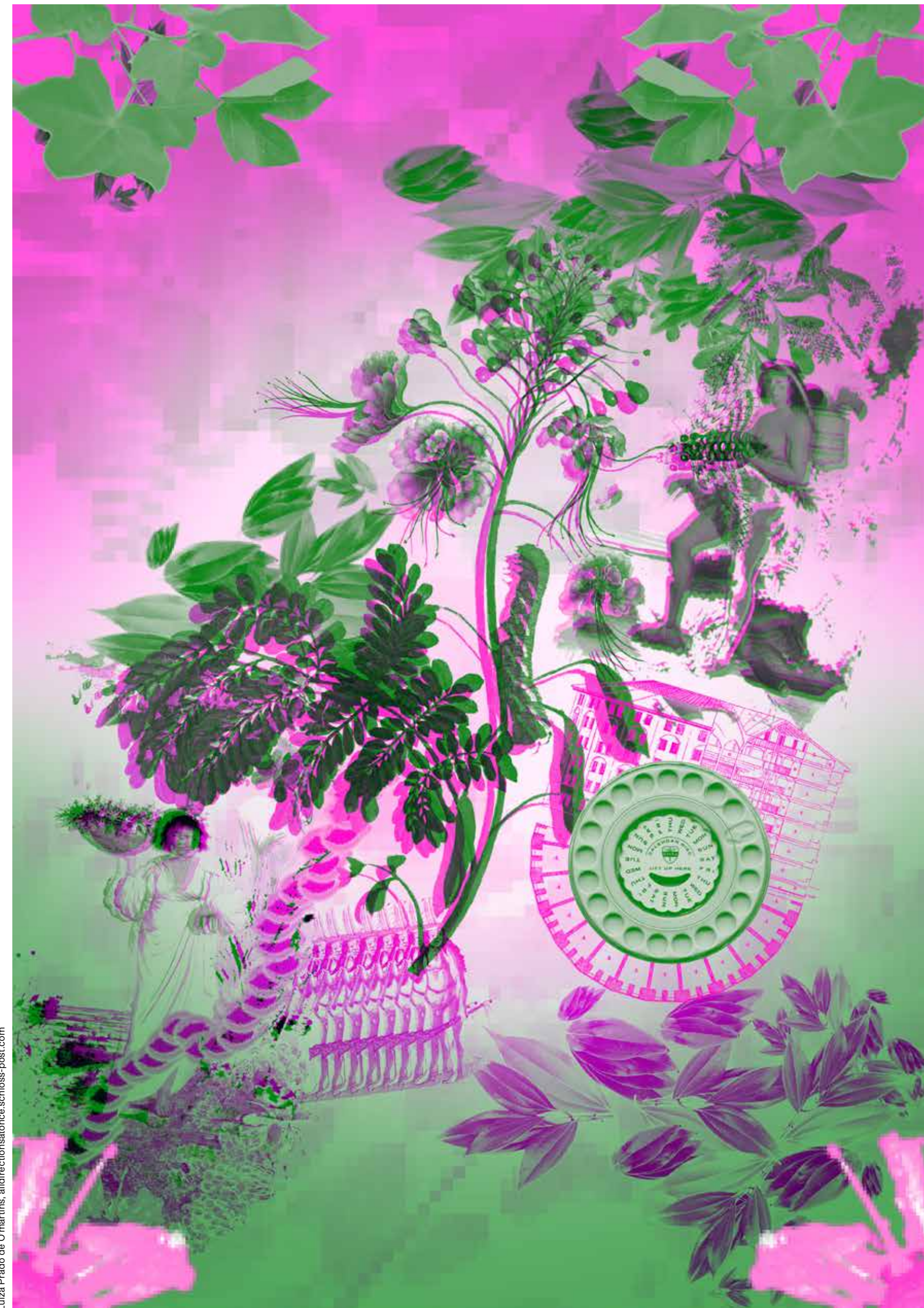
a dull moment at these events, we all can, at times, recognise fragments of ourselves in the art presented. The pieces are not for sale, but can be rented, if anyone wanted to re-experience them in the comfort of their own home. The profits from the renting, are used to support new research, either for combating climate deterioration and disasters in specific areas, but especially for the newly formed non-human societies of the planet, that are in need of interpreters and infrastructures.

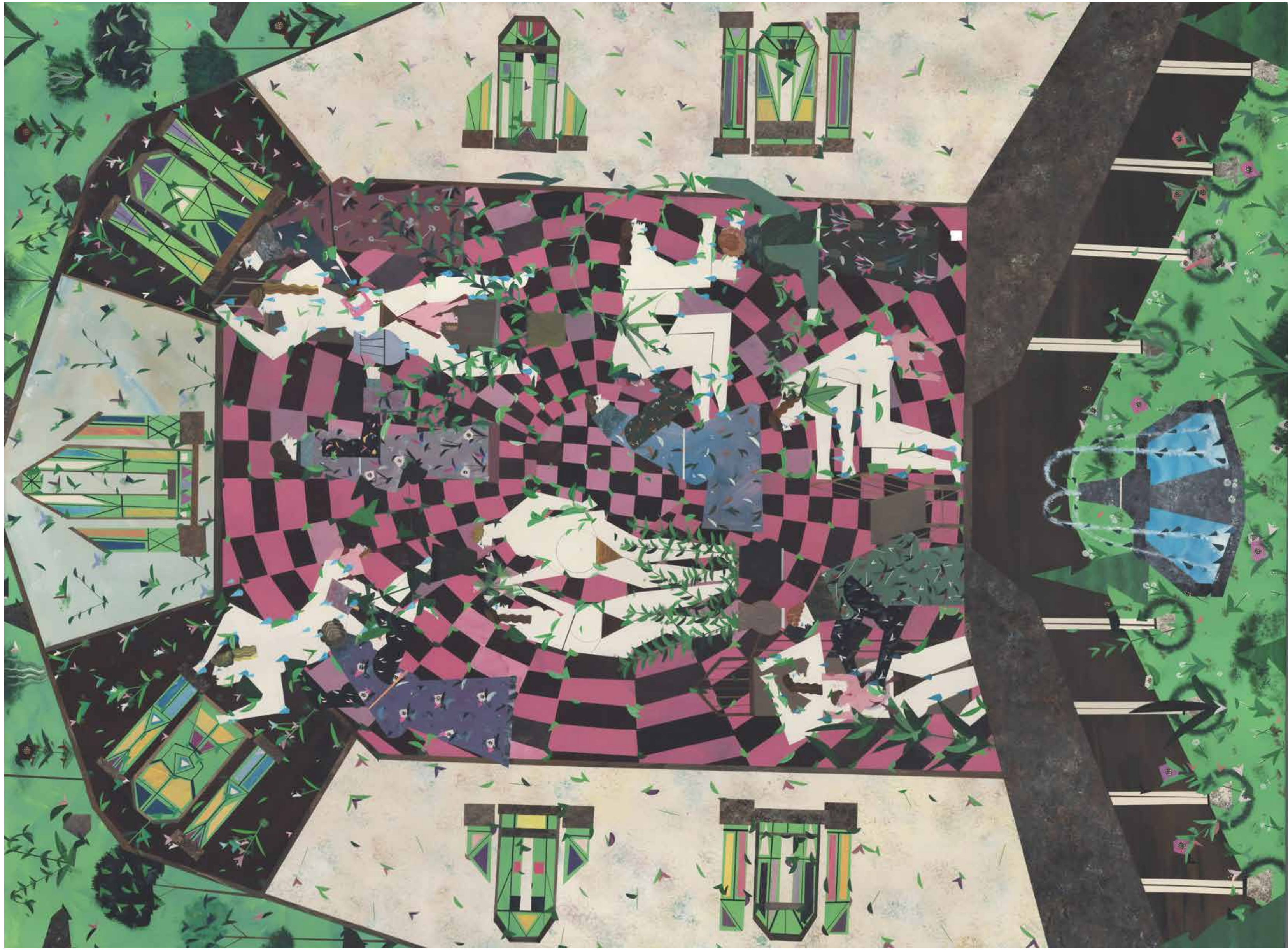
There is complete freedom in thematics. At times quite disturbing works are produced. But since we all feel the same, sadness or fear coming from these works of art they serve to rewire our quest for eternal happiness. A wave of global sadness, for an hour, makes us realise how lucky we are to live in such happiness and equilibrium. We have art to thank for that.

Future Climates is **ANTONIA ALAMPI** and **ILIANA FOKIANAKI**.

FUTURE CLIMATES is a platform that aims to propose viable futures for independent cultural practice. Its objective is to actively shape the forecast of institutional climates by addressing the critical and precarious conditions of individual workers and small-scale organizations of contemporary art and culture. At its core lies the urgency for imagining new sustainable economies in response to the changing weather that affect labour rights, work ethics and funding methods, and addressing related issues of symbolic appropriation, exploitation and exoticization.

Luiza Prado de O' Martins, alldirectionsatonce.schloess-post.com







Giorgia Volpe, La renverse : où va la marée quand elle s'envole ?, 2011.

PENSÉES HÉMISPHERIQUES COMMENT PENSER LES AMÉRIQUES À PARTIR DE L'ART LATINO-AMÉRICAIN AU CANADA & QUÉBEC

Ça fait maintenant plus ou moins vingt ans que vous êtes arrivées au Québec. Est-ce que c'était un choix consciemment de s'installer ici ?

GIORGIA VOLPE : J'avais l'opportunité de venir en résidence au Québec, j'ai trouvé une situation de travail qui m'a permis de continuer à créer cette espace d'expérimentation et de réflexion que je cherche partout. Je me suis toujours intéressée à d'autres contextes, à l'expérience d'un autre et surtout, à avoir deux points des vues à la fois : l'intérieur et de l'extérieur. C'est pour ça que je suis partie... pour prendre une distance, pour essayer de comprendre et avoir un regard extérieur du contexte du Brésil, de ma propre histoire.

NURIA CARTON DE GRAMMONT : Non, je suis arrivée en amour, c'était l'aventure. D'un autre côté, comme femme artiste, je savais qu'il fallait que je quitte la place où j'étais pour pouvoir développer ma vie et mon parcours professionnel.

Depuis quelques années, l'art de l'Amérique Latine et surtout les femmes artistes reçoivent de l'attention par le monde de l'art avec de grandes rétrospectives et des expositions de groupe (p.e. Radical Women : Latin American Art, 1960-1985, Hammer Museum, LA, 2017) Et pourtant, l'utilisation de l'étiquette "latino-américaine" dans l'espace culturel ne rend pas compte de la diversité des Amériques. Est-ce que vous percevez cette stéréotypisation comme une "discrimination positive" ou au contraire bienvenue? Comment est-ce que vous voyez cette tendance? Selon vous, est-ce que le Québec est un endroit particulier pour des artistes latino-américaines ?

In three sittings, our associate editor ELISABETH OTTO spoke with the art historian and curator Nuria Carton de Grammont and the artists Helena Martin Franco and Giorgia Volpe about working and living in the French Canadian Province of Québec. This interview provides a unique perspective on "the Americas" – from the North. Our guests shared their thoughts on the challenges of working and living in the Canadian diaspora and how this multi-situated presence between Québec and Latin-America affects their work. At the participants' request this interview was conducted in French.

NCDG : L'idée des "Amériques" a quand même une historicité depuis le 18e siècle avec les révolutions d'indépendances dans le continent. L'imaginaire d'un continent unifié, surtout dans l'hémisphère sud, continue d'avoir un impact politique dans la construction des identités nationales. Depuis les années 70, l'idée d'un art latino-américain global prend une ampleur fondamentale dans la construction de l'histoire de l'art contemporain. Toutefois, aujourd'hui la remise en question de ces catégories nous permet de comprendre les nuances des singularités culturelles.

HELENA MARTIN FRANCO : À mon avis c'est une catégorie qui peut être problématique. Elle peut simplifier et aplatir, mais il faut reconnaître que se-

lon comment et où on l'utilise, elle est utile et favorise la visibilité du travail des artistes femmes du « sud » du continent américain. Je trouve que c'est important de reconnaître les efforts que se font pour mettre en lumière les travaux de ces artistes.

NCDG : Pour moi, le concept n'est pas problématique en soi, mais le contexte dont il est utilisé ou bien négocié dans ces espaces. Comme, par exemple, dans le cadre des politiques culturelles qu'instrumentalisent les sujets racisés. e. s. Toutefois, je pense plutôt à une auto-définition identitaire : l'art latino-canadien et latino-québécois n'existe pas ni dans les narratives de l'art du Canada, ni dans celles du sud du continent. Pour nous, femmes artistes et commissaires de l'Amérique latine qui vivent et travaillent ici, l'objectif est de donner visibilité à une identité interculturelle et transfrontalière qui existe ici et là-bas simultanément. Donc, la question est comment penser les Amériques à partir de l'art latino-américain au Canada/Québec ?

Alors, si j'ai bien compris, ce sont les artistes qui deviennent le pont entre les hémisphères. La question qui se pose maintenant est, comment est-ce qu'on peut créer des espaces pour un dialogue interculturel entre le sud et le nord? Comment est-ce que ce dialogue se crée dans votre travail et de quelle manière?

MHF : Dans mon cas, on ne peut pas échapper du contexte politique de la Colombie. Quand je parle,

je parle en tant que femme qu'a quitté la Colombie, mais qui a encore un rapport fort avec son pays natal. Ce sont des liens et des lectures que je propose qui réveillent l'intérêt du public, surtout dans les contextes dans lesquelles je présente comme des festivals de film ou avec des collectifs d'art féministe.

GV : Moi, j'ai moins d'expériences d'un aller et retour dans mon pays que Helena, par contre j'étais ravie de voir beaucoup des artistes de l'Amérique du Sud à la Biennale de Havane cette année. La chose qui m'a excitée de leur travail était le rapport beaucoup plus direct avec la matière et un rapport social vers une "construction du possible". L'immédiate et le questionnement du moment présent sont partout dans des œuvres des artistes de l'Amérique latine. Dans ce festival j'ai eu l'impression d'être en dialogue avec des artistes avec des mêmes sensibilités. La question comment on peut construire avec rien c'est une question qu'est proche de ma propre pensée et travail minimaliste.

NCDG : Il est intéressant qu'après le "global turn" où l'art non occidental était reconnu, mais aussi absorbé et fétichisé notamment par le marché de l'art, dans les dernières années on repense la géopolitique de l'art. Dans les études culturelles, les concepts de "syncrétisme culturel" et de "hybridation" reflètent un nouveau rapport de pouvoir qui élimine les hiérarchies esthétiques entre centre et périphéries culturelles. On questionne une prétendue démocratisation universelle de l'art avec un retour vers une revendication esthétique des espaces d'énonciation et singularités locales, surtout avec l'aide des sciences sociales.

Comment est-ce que vous négociez votre présence multiculturelle (NCDG) dans votre travail et vie ici au Québec ?

GV : Ici au Québec on est dans un espace de langue, mais aussi de survie de langue [de la langue française]. C'est un espace de survie linguistique, de résistance, mais aussi d'affirmation culturelle et historique de la culture locale. Mon travail est beaucoup dans l'hybridité et de métissage – des histoires personnelles, mais aussi universelles. À la fin, c'est une approche et vision très personnelle des choses. Ça se montre surtout dans mes œuvres dans l'espace public, parce qu'avec elles je m'approprie d'un espace et je suis en dialogue avec l'autre en même temps. Moi et l'autre, on se renvoie, on est dans cette dynamique d'échange et de perméabilité. L'espace public pour moi c'est un espace à la fois de dialogue et de négociation. Par exemple dans mon œuvre La renverse : où va la marée quand elle s'envole? (2011) j'ai travaillé avec des pêcheurs à l'anguille du Kamouraska (à la Halte marine de La Pocatière du Bas-Saint-Laurent) où j'ai trouvé une situation, un contexte et une histoire très particuliers avec lesquels j'ai voulu dialoguer. La mémoire personnelle doit trouver résonance dans la mémoire collective et vice-versa, pour activer un espace d'empathie, des sens et de collaborations.

Le sujet derrière c'est la disparition de la diversité des poissons dans le Saint-Laurent. Les anguilles sont intéressantes pour moi, parce que c'est un poisson avec un mémoire incroyable et ancestral pour les peuples autochtones ici. Ensuite l'histoire de la pêche dans cette région qui prend fin en ce moment, car la pêche n'est plus rentable pour les familles. L'état achète des licences de pêche des familles, alors il y a une perte de mémoire qui s'annonce. Qu'est-ce que rend mon travail un monument pour la pêche des anguilles.

C'est une œuvre à la fois installative, performative, in situ, témoignage et sociologique que j'ai fait avec ce que je nomme une "démarche polyphonique". Il est aussi ancré dans l'imaginaire populaire de l'Amazonie, la culture à moi, où il y a des légendes sur l'homme et la nature. Alors, mon travail est

à la religion catholique. Sa remise en question a créé un contexte qui a favorisé mon propre processus de déconstruction de la religion. Alors, oui, dans mon cas, il y a cette complicité implicite entre les femmes des sociétés qu'ont subie l'influence du catholicisme et celles qui le questionnent.

NCDG : Moi, je me revendique plutôt montréalaise. Depuis mon arrivée en 2004 pour réaliser ma maîtrise, je me suis située consciemment dans l'imaginaire urbain interculturel de Montréal. Je ne me reconnais pas dans la réalité nationaliste actuelle du Québec et la montée des discours anti-immigrants. Les premières vagues diasporiques de réfugiés politiques chiliens et argentins arrivés dans le contexte des dictatures du cône sud se sont installés au Québec en grande mesure grâce à la solidarité des groupes poli-



Helena Martin Franco, La visite : mes noms 2 (Fritta Caro), 2010. Performance. Crédit photo : Sylvie Moisan

aussi une rencontre des légendes des différents pays. Comme artiste, j'accueille les autres et leurs histoires et en même temps je projette mon propre rêve en avant pour embarquer les autres. Pour créer un lieu de rencontre où la réalité et la fiction se joignent.

En parlant de l'hybridité, après 20 ans au Québec, est-ce que vous reconnaissez une certaine "Latino-Québécoise" en vous et dans votre travail ?

HMF : Dans mon processus de création, tout ce qui m'entoure est de la matière première. Alors, la "Québécoisité" est présente tout le temps dans mon travail, mais auprès du public, on peut sentir de la résistance à accepter d'autres points de vue sur le territoire. Alors, il faut se situer comme immigrée ou comme étrangère. Dans ma pratique je n'ai pas un concept ou un agenda pour élaborer ce sujet. D'abord je crée, et c'est après que je développe cette réflexion sur la rencontre des repères culturels. Il y a un aspect très important pour moi, c'est le rapport du Québec

et syndicats de gauche. J'ai l'impression que la politique n'a pas réussi à intégrer ces idéologies réformistes, voire même indépendantistes, qui voulaient s'intégrer dans la société québécoise.

Dans quel aspect urbain est-ce que vous vous reconnaissez particulièrement ?

MHF : La question des langues est fondamentale. Pour moi, tout est plus long et plus difficile parce que je ne maîtrise pas les langues officielles comme ma langue maternelle. Alors, je me trouve souvent en situation de désavantage, que ce soit pour trouver un travail dans mon domaine ou pour vivre le processus de demandes de bourses. Ce sont des expériences ardues et parfois douloureuses. À ce jour, ça va mieux, mais le problème n'est pas résolu. C'est une des raisons pour laquelle, je ne peux pas penser mon parcours artistique comme mes collègues québécois. Cela me situe dans une position de risque permanent. Je dois avouer que cela favorise le travail de créa-

tion. J'ai appris à reconnaître la valeur et la force de la prise de risque, mais aussi, à ce qui vient avec : la cohérence et se faire confiance, même si on se trouve en situation de minorité.

NCDG: Les discussions sur la place de la "diversité culturelle" ont commencé très récemment au Québec, en grande mesure je pense, grâce à aux discussions sur l'autochtonie qui ont mis en question la bipolarité culturelle franco-anglophone. Il y a encore beaucoup de travail à faire pour mettre la diversité dans l'agenda et il faut s'armer de patience, car le débat déclenche beaucoup de passions identitaires extrêmes. Pour moi, une alternative serait de penser le Québec en dialogue avec les Amériques depuis une perspective hémisphérique. Penser la latinité du Québec est à mon avis fondamentale pour sortir du protectionnisme culturel et comprendre la complexité sociale d'aujourd'hui. Dans ma pratique en tant que l'historienne de l'art et commissaire, il est très important que mes textes soient diffusés dans la mesure du possible en français, anglais, mais aussi en espagnole.

Mais comment est-ce qu'on peut confronter la société québécoise avec son multiculturalisme? Est-ce que vous avez des stratégies artistiques ou autre pour le faire?

MHF: Mes performances avec Fritta Caro (même si elle porte des drapeaux canadiens) se veulent comme miroir d'une société québécoise qui voit l'autre comme stéréotype. Le but n'est pas la provocation, mais plutôt la force et le courage de réveiller des questions et d'encourager une conversation. Pour moi, le but c'est d'être cohérent avec mes convictions dans mon travail. Ça, c'était ma stratégie avec Fritta Caro. C'était un geste kamikaze et pourtant je l'ai fait. Une autre stratégie est de créer des alliances, soit ailleurs, comme dans mon cas en Colombie, soit avec d'autres milieux, comme avec les féministes, ou permettant de travailler en collaboration avec d'autres artistes (p. ex. autochtones et de couleur).

NCDG: Avec Fritta Caro Helena a mis le doigt dans une blessure que l'on ne voulait pas reconnaître, parce qu'à l'époque peu d'artistes adressaient les clichés culturels et l'absence des pratiques ethnoculturelles dans le milieu de l'art québécois. À ce moment, c'était un geste très provocateur et un risque à prendre. À mon avis, il faut adresser non seulement la présence de ces artistes, mais le partage du pouvoir dans les institutions culturelles et artistiques : passer de la représentation à l'émancipation culturelle. La tactique serait la "guerre de guérillas" en s'infiltrant dans l'infrastructure de l'art pour rendre compte d'une autre réalité visible et contribuer à reconstruire les narratives de l'histoire de l'art.

ELISABETH OTTO, associate editor for AOTWC, is an art historian and independent curator based in Montreal, where she teaches at the departments of Art History and Museum Studies at Université de Montréal. In her PhD project she is interested in deconstructing modernist national art histories from a trans-national and decolonial perspective. As curator she has been working with international contemporary artists in Montreal. Her latest project on the Canadian painter and art educator Anne Savage can be visited online on the web page of Montreal's Leonard and Bina Ellen Gallery. (ellengallery.concordia.ca/annesavage)

NURIA CARTON DE GRAMMONT MFA, PhD, is a lecturer at Concordia University in contemporary Latin American and Latino Canadian art. She has published many articles on Latin American art in publications such as *ARTEDISEÑO, Oltreoceano, Rivista sulle migrazioni, Les Cahiers ALHIM, Fractal, ESSE arts + opinions, and others*. As curator, she presented *Narcotraffic and the Art of Violence* (2014) at the Centre for Ethnographic Research and Exhibition in the Aftermath of Violence and she co-curated the exhibition *Gilberto Esparza. Plantas Autofotosintéticas* (2017) at the Galerie de l'UQAM. She also co-directed the installation *Objets personnels / Personal belongings / Objetos personales* for the Montreal Museum of Fine Arts in 2018.

HELENA MARTIN FRANCO, born in Cartagena, Colombia, lives and works in Montreal since 1998. Her interdisciplinary practice explores the blending of different artistic processes and the hybridization between traditional and new technologies. Starting from self-fiction, her work reveals the permeability of the boundaries between cultures, national identities, and gender through the dialogue of action, image, and text.

GIORGIA VOLPE is a Brazilian-Canadian artist, whose multidisciplinary practice often fosters relationships and dialogue—whether through interventions, public performances, or art objects. She has participated in numerous exhibitions, public interventions and artist residencies worldwide. Her works have been exposed in venues and events such as *Résonance de la Biennale de Lyon*, Musée national des beaux-arts du Québec, Orange, MAC Sao Paulo, to name only a few. In 2012, *Éditions Sagamie* published the monograph *Giorgia Volpe, Mues et Entrelacs* (Authors: Anne-Marie Bouchard and Annie Hudon-Laroche, bilingual).

HEAVEN www.heavenrecords.eu

A1
BAAL & MORTIMER
Earthrise

A2
NORA HANSEN
FEAT. MARY LAKE
Dizzy Dizzy Dance
(Vocal Version)

A3
SIAN SULL
Heaven Hypnagogia

B1
NORA HANSEN
FEAT. MARY LAKE
Dizzy Dizzy Dance
(Instrumental)

where art might happen – the early years of CalArts
30 August – 10 November 2019

michael asher | john baldessari | ericka beckman
ross bleckner | barbara bloom | troy brauntuch
klaus vom bruch | judy chicago | eric fischl
simone forti | jack goldstein | douglas huebler
stephan von huene | allan kaprow | mike kelley
alison knowles | suzanne lacy | matt mulligan
daniel joseph martinez | john miller | susan mogul
ann noël | tony oursler | stephen prina
ulrike rosenbach | david salle | mira schor | jim shaw
miriam schapiro | wolfgang stoerchle | mitchell syrop
carry mae weems | james welling | faith wilding
christopher williams | emmett williams | and others

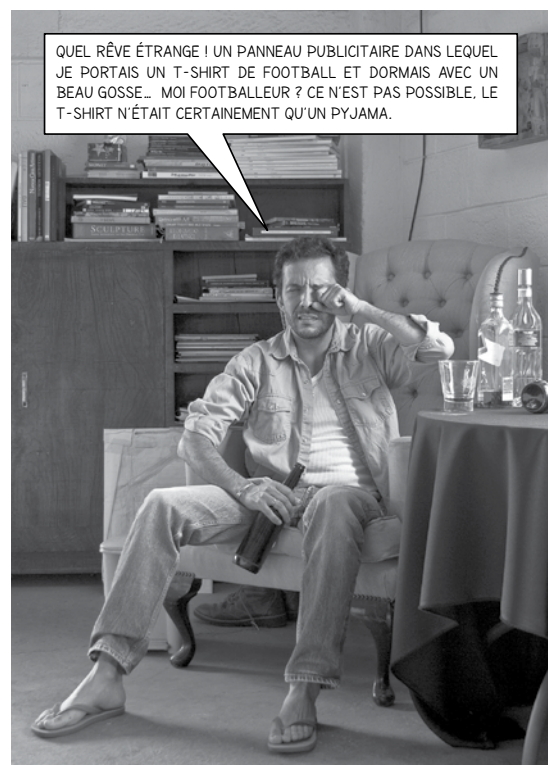
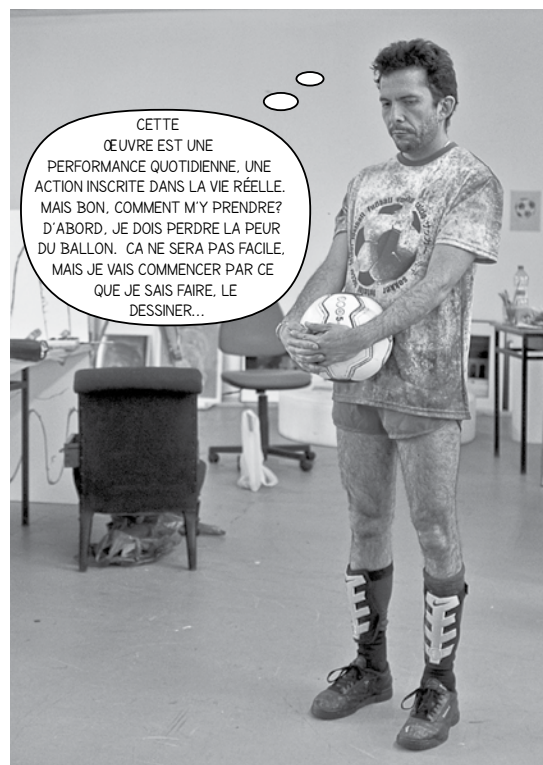
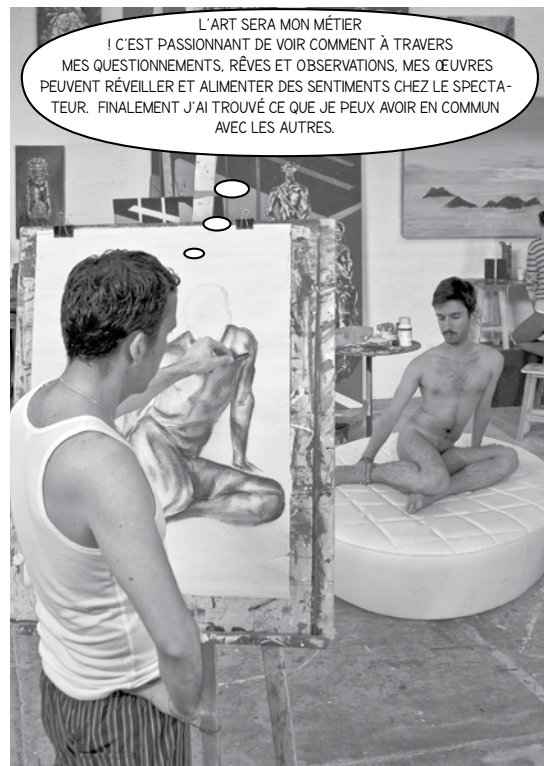
kestner gesellschaft

goseriede 11 | 30165 hanover | germany
www.kestnergesellschaft.de

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES | VolkswagenStiftung | Stiftung Niedersachsen | Förderkreis

CalArts, unknown, c. 1971-1972, California Institute of the Arts Archives Photographic Materials Collection





HUGO HOPPING: Your book, *Collective Situations* seems to be an anthology and social snapshot of the life and work of collectivized artistic groups in Latin America. Is this how you see it?

BILL KELLEY JR.: There isn't much theory and writing on this topic of community-based practices, as it relates to art... I'm assuming there will be soon. There are some smart people looking at this field, and as it gets professionalized within the north-atlantic channel of academia and capital, I was especially interested in making sure we begin with framing this from a perspective of the south that includes the artists' voices. *Pacific Standard Time: LA/LA* [the Getty Institute's platform for cross-institutional exhibitions] showed us, most directly and immediately, that scholarship and curatorial labor is most assuredly encased within the geo-politics of knowledge that intellectual practices have privileged over time.

HH: Perhaps, it helps to examine a bit the point you mentioned earlier that these practices are studied by a few (USA based) art historians. Is this a question of



Andrea Joyce Heimer, *Nice Choices Are Part Of A Nice Life In A Nice Body / In A Nice Yard Surrounding A Nice House With Nice Neighbors You Never Talk To*, 30x40" acrylic on panel 2018

ON CRITICAL DIASPORAS AND SOCIAL PRACTICE FROM LATIN AMERICA

Conversation with HUGO HOPPING BILL KELLEY JR. and HUGO HOPPING on the book, *Collective Situations*, 2017

On collectivity, activism, and social-based practices and their future in the Americas: An E-Mail Interview with Bill Kelley Jr. conducted and organized by Hugo Hopping, artist and director of The Winter Office.

value or is it a question of not having a translated access to the functions these practices serve? Because they do, somehow, emerge out of a certain necessity (beyond creative freedoms expressed in liberal societies) to use collective creative thinking and action to produce (if temporary) social outcomes (for the participants of these projects). So, in this sense, are you asking that art history itself become intersectional with social science and embrace as you say in your introduction 'parallel forms or overlaps of cultural production' such as activism, urbanism, pedagogy, etc?

BKJ: Yes, to answer your question. Emphatically yes. Art history in this country needs to decolonize itself if it wants to remain relevant over the next few decades. I'm not sure it will, but it is being called out for being too focused on the politics of aesthetics. And too white, might I add. Let me just say that I don't have a problem with focusing on aesthetics, I just don't want that to be the only conversation being had or those thinkers the only ones at the table... which has been the situation for some time.

HH: Do you think the social practice artist, will find an autonomous studio practice from this environ-

ment and if so what is the potential of these post-social practices? Perhaps speaking from the church of Art, what is the future of the individual artistic production in this period of collectivization, and more precisely, what are the ethics of these future artworks?

BKJ: Well, as I just mentioned, there is a template for artists directly attempting to work from a perspective of the south. It's my belief that this process of further seeking out a "transmodernity" - to cite Enrique Dussel - within a history and lived local experience will be the way forward. I would like to see an evolving contribution to a new liberation pedagogy that sees the impending economic and environmental crisis in ways that assert ecologies of knowledge occluded by North Atlantic modernity and that create new spaces for collaboration, whether it's in the studio or on the street.

HH: If anything your anthology asserts that these (almost invisible artists) are after change, that they believe that it is possible—even if momentary—as in flashes of utopia or temporary political transformation. If anything, a future individual practice that comes out of this environment (and what we can ex-

pect it to intersect with) is the visualization of a visceral and liberated historical experience formed from a part of these collectives. This is promising and also quite optimistic. What do you think about this?

BKJ: I've not given much thought to how the artists from these groups would evolve individually after the collective. That might be because most are still active and I'm still focusing on their collective work. That is an interesting observation, and I'll take some time to consider that. I suppose that some of the groups have changed over time and the members who had left did so for any number of reasons; but I've not followed up closely with their own practices in mind to give you a good response. I will say that many members of collectives I've studied have their own practices while they are still part of the group. But what you're asking is an interesting question.

HH: Still there is something to be gathered in becoming conscious, say of the institutions that we know are weakening; and this has the potential to lead to questions of how we strengthen them. Action seems to be still an effort to provide answers; and developing them implies that this is the beginning of the work in general. Perhaps what is even more pro-

ductive in your collection is how it provides examples of group theory and forms of resistance to aesthetic and cognitive injustice. In this sense, do you consider your book as a form of action and practice as knowledge?

BKJ: As Freire used to say action and reflection are indivisible in learning. So I agree with what you're saying and I don't see a division here. Collective and individual action happen at the same time, because as Freire reminds us, speech itself is a form of trust in the other.

The question of cognitive justice is something that I'm very drawn to. It not only comes from my background in colonial studies and academic work, but one can clearly see how it becomes a point of departure for so many of the practices. I'm working on a book currently on the history of Liberation Theology in Latin America and how it has left a methodological trace for community practices. As you can guess the question of cognitive justice is an essential part of the ecumenical platform and goes hand in hand with the work of Freire, Illich, Gutierrez and countless others speaking to that colonial injustice in the global south.

HH: Your own book?

BKJ: Yes, sorry. There's a reason we begin the book with an epigram by Gustavo Gutierrez.

HH: I want to make a connection here with an idea in favor of critical diasporas. Is there such a thing? Meaning, if immigration can strengthen the knowledge of future collectives that actively think through migration politically. Perhaps such movements may also inform a new criticality born out of immigration? One transformed through the global flows of knowledge exchange and cultural production, which are being taken up by these practices. Is this not one of the goals of 'Collective Situations'?

BKJ: These are an excellent line of questions, and obviously we're tapping into the very long history of colonial institutions and the parallel lives centers and peripheries build over time. We can't go back and undo that relationship, but I think it's important to begin to ask a set of questions, as cultural workers and thinkers—if the impasses we got going don't arrive from not having a much larger, pan-cultural understanding of colonial dynamics in learning. Why do blacks and Latinos have to be the only ones to learn this stuff, for example? The history of cognitive colonial studies should be basic foundational learning within the humanities. I don't think you can go forward without it. With regards to *Collective Situations*, I would say that yes, in principle, there is an open exchange about knowledge, but it goes towards re-learning community knowledge and addressing long-standing political/economic exploitations that are the result of global economic policies, many that go back centuries. So it is one form of globalism, if you will, that is sought to address another. The former is seemingly living out its life in the dialogue amongst communities and the cultural interactions that these artists seem to be able to identify and speak from, while the latter we know all too

well. The idea of critical diasporas is intriguing. We are both living out migratory experiences, me with my family in the US and you as an immigrant yourself in the EU. I would have to give this idea some thought, but I think it has legs.

HH: Yet there it is again, the burden falls on the Other to re-learn. Or to look at it from a recent thought by Toni Morrison in her book *The Origin of Others*, she tells us that the 'one purpose of scientific racism is to identify an outsider in order to define one's self.' I love this quote, for it has so many mysteries hidden and readily available in it. In thinking about it, it makes me ask, how can the outsider as she/he/they aims to define the working conditions for re-learning, not fall for the same trap in defining one's self? Once again, here is the delicate legacy of studiously knowing the crimes of the colonizer, but also in uncovering and knowing the wound, ignoring the level of cognitive damage the colonizer has also suffered and the trap that we will reproduce the same cognitive damage in our attempts at educational liberation. I guess to end here, what are your thoughts on, if we can call it, a re-learning justice?

BKJ: This is what I'm trying to do now as a professor in Bakersfield, introduce colonial studies within foundational, required education. It's not an easy task. One example would be that the work of Cesar Chavez and others has been completely erased here locally. The young adults who are raised here, most of whom are Latinos, don't know their own history. In the end, it brings us back to the practices in the book. I think that at their core, this is what drives these practices. They are often about decolonizing learning, either through awareness of epistemologies operating alongside western knowledge, or learning through the body and manual labor, or through listening or experimental forms of cognitive/memory mapping. I think that these practices are addressing the historic injustices of that colonial trauma and making culture collectively through that experience. This is why pedagogy and people like Freire and people who work in Liberation Pedagogy are often central citations within my work and in this book. We are just at the beginning of this project. There is a lot of work to be done here.

BILL KELLEY JR. is an educator, curator and writer based in Los Angeles. He holds a Ph.D. in Art History, Theory and Criticism from the University of California at San Diego (UCSD) and a Masters in Colonial Art History from the University of New Mexico, Albuquerque (UNM). His current research focuses on collaborative and collective art practices in the Americas. Bill has written for such journals as *Afterall*, *P.E.A.R.*, and *Log Journal*. He served as co-curator of the 2011 Encuentro Internacional de Medellín (MDE11) and was the former Director and Co-Editor of the online bilingual journal *LatinArt.com*. He currently holds the position of Assistant Professor of Latin American and Latino art history at California State University Bakersfield (CSUB). He is currently Curator and Lead Researcher of *Talking to Action: Art, Pedagogy and Activism in the Americas*, a research, exhibition and publication platform examining community-based art practices for Otis College of Art as part of The Getty's Pacific Standard Time: LA/LA initiative.

HUGO HOPPING was born in 1974 in Mexico City, he lives and works in Los Angeles and Copenhagen. He is currently a consultant for the Danish Royal Theater of Copenhagen working for TNT, Temporary National Theatre. He has just completed a residency at the University of California at Santa Barbara in the department of 'Black Studies' forming part of an investigation into 1968 and Student driven movements and politics. Recently, his work was included in the exhibitions "On the Shoulders of Davids," Jaus (2009); "Post-American L.A." 18th Street Arts Center, in Santa Monica (2009); "7 Proposals for a Room in L.A." G727, Los Angeles, (2008); Rainer Ganahl, Mario Garcia Torres, Hugo Hopping, John Menick, Nate Harrison" at Sandroni Rey Gallery in Los Angeles (2007).

Berlin Art Prize 2019

Exhibitions
30./31.08. – 27.09.2019

9 Nominees
Esteban Rivera Ariza
Musquiqui Chihying
Marianna Christofides
Larissa Fassler
Ada Van Hoorebeke
Agnes Scherer
Wieland Schönfelder
Joshua Schwebel
Min-Wei Ting

9 Project Spaces
Ashley
Display
gr_und
Horse & Pony
Kinderhook & Caracas
Kreuzberg Pavillon
SMAC
The Institute of
Endotic Research
Very

Award Ceremony
14.09.2019, Midnight
Doors open at 9pm
@ Flutgraben e.V.

www.berlinartprize.com

NOTES FROM THE FIELD:

Neoglyphix, Shining Soul & Indigenous Hip-Hop in Arizona

by CHARLES NORTON

In the spring of 2010 the US state of Arizona passed Senate Bill 1070: The Support Our Law Enforcement and Safe Neighborhoods Act (SB 1070), which was the most draconian anti-immigration law in the nation at that time. Shortly thereafter, School Superintendent Tom Horne used Arizona House Bill 2281 (HB 2281) to permanently close Tucson High School's Mexican American Studies Program (despite its record of improving graduation rates and other outcomes of participating students) and ban books like Shakespeare's *The Tempest* and Paolo Freire's *Pedagogy of the Oppressed*, claiming that they promoted "ethnic chauvinism" and "racial resentment toward whites." Instead of being outliers, SB 1070 and HB 2281 are characteristic of the white supremacy that undergirds the settler colonial history of the United States. This article describes my experience working with Indigenous artists and scholars in Arizona, what they taught me about how these laws fit into the broader context of US history, and how we are resisting.

As a graduate student, educator, and activist, I have spent ten years living and working in the US-Mexico borderlands in Tucson and Phoenix, Arizona. During this time, I learned from many talented, engaged Native artists who use their works to resist the institutional racism and settler colonialism upon which the United States was founded and has prospered. Purveyors of these symbiotic malignant Eurocentric systems have deployed physical and symbolic violence, cultural appropriation and erasure, environmental racism, police brutality, forced displacement and assimilation, and the strategy of divide and conquer to create a patriarchal, heteronormative political economy that victimizes the poor, degrades the environment, and favors corporations and white men. As a cis-gendered male and fourth generation European immigrant, I have benefited from these systems and strive to use my privilege to resist and dismantle them.

Before the advent of nation states, the land we call Arizona was home to Indigenous Peoples for more than ten millennia. Rather than being terra nullius prior to European colonialism, as it is portrayed in the settler colonial metanarrative of US American

#artontheborder #resistance #migration #hiphop

36

history, the original inhabitants of what is now Phoenix constructed the largest irrigation system in the Americas and participated in sophisticated economic networks that spanned the continent. Today Arizona is the 6th largest and 14th most populous US state and shares 622 km of international border with the Mexican states of Sonora and Baja California. However, from 1822 to 1854 Mexico occupied the southern region of present day Arizona and one third of the state's seven million residents still speak Spanish as their first language. Arizona is also home to 22 federally recognized American Indian communities, and contains two of the largest land based Indigenous nations – Navajo and Tohono O'odham respectively. Due to its rich multicultural history and proximity to the Mexican border, the region remains an active site of settler colonial contention, and many of Arizona's politicians and institutions continue to ardently seek the erasure of Indigenous Peoples and their cultures in pursuit of the colonial settler driven development known as Manifest Destiny.

Today, Eurocentric settler colonial politics manifest in contradictory forms. For example, despite the US economy's unequivocal need for immigrants and their labor, Latinx migrants from the south are publicly demonized as rapists and criminals by the country's highest political office, and the construction of a superfluous border wall is a cause célèbre enthusiastically supported by nearly half the US population. Another example is the representation of Indigenous People in public spaces such as the Arizona State Museum (ASM). Founded in 1893, ASM houses the largest repository of Native American belongings and ancestral human remains in the US Southwest. Despite its resources and renown, ASM rarely offers exhibitions of contemporary Indigenous art and employs only one Native curator. Instead, like other anthropology museums in the US and Canada, it adheres to what Arizona State University scholars Tsianina Lomawaima and Teresa McCarty call the Safety Zone, which restricts representations of Indigenous Peoples and their cultures to those which do not threaten the current settler colonial order. This adherence to the Safety Zone perpetuates negative stereotypes about Indigenous Peoples (e.g. the stoic Indian, the noble savage, and the myth of the vanishing race) that are used to justify Euro-American settlers' genocide and violent dispossession of the Native Peoples of North America.

Rather than being isolated occurrences, the prevalence of racist immigration rhetoric and ASM's representations of Native Peoples draw on the same Eurocentric ideals. White supremacy, and concepts used to bolster it like social evolution theory and Manifest Destiny, are subtly and overtly ingrained in school curricula, popular media, and conventional wisdom throughout the country. Moreover, US American cultural institutions denigrate Indigenous Peoples by touting European roots to the Classical world and portraying Western knowledge as scientific, objective, and free of restrictions. Likewise, they elevate European people, cultures, and their descendants by constructing Indigenous knowledge and epistemologies as subjective, restrictive, and doomed to extinction. Although white supremacy is intrinsic to the cultural fabric of the United States and has enriched and emboldened its settlers, Native Peoples continue to resist.

In fall 2014 I met Franco Habre/Bronze Candidate (Chicanx) and Alex Soto/MC Liaizon (Tohono O'odham) of the engaged hip-hop group Shining Soul after they performed at a fundraiser for Gaza in Tucson. Several weeks later I, along with 20 students from my anthropology class at the University of Arizona, volunteered at the first Neoglyphix All Indigenous Aerosol Art Exhibition, which was held on the lawn outside of ASM. Over the next year I developed friendships with Shining Soul and several Neoglyphix artists while observing their community engagement works, which combat settler colonial stereotypes of Indigenous Peoples by creating opportunities for folks to interact with contemporary Native artists (e.g. Neoglyphix's live painting exhibitions) and via educational outreach (e.g. Shining Soul's youth workshops at the Phoenix Public Libraries).

From 2015 to 2019 I conducted ethnographic research and collaborated with both groups to create new engagements while preparing my doctoral dissertation. For example, Shining Soul and I organized Hip-Hop Based Education language workshops for low-income youth in Arizona, France, and Morocco using the model of the Parisian cultural association 123...Rap!. Later I was invited to participate in making the music video for "All Day", which was filmed in front of the border wall in Nogales, Sonora, and at a US Border Patrol checkpoint on the Tohono O'odham Nation. As Neoglyphix's volunteer coordinator, we created intimate and unique service learning opportunities for my university students as volunteers at live painting exhibitions and supporting events. Additionally, in collaboration with Neoglyphix co-founder Dr. Martina Dawley (Hualapai/Navajo), we have presented Neoglyphix's works and messages at academic conferences and colloquia in the United States, Finland, France, and Canada.

In this era marked by the (re)emergence of racialized nationalism and fascism, rapidly increasing climate instability, and environmental degradation – the importance of Indigenous voices and knowledge has never been more salient. In Arizona, established Native artists like Neoglyphix and Shining Soul, as well as newer collectives like Ojalá Systems, Flowers & Bullets, and OXDX, use hip-hop culture as a language of empowerment. Collaborating with them has been one of the great privileges of my professional life, and disseminating their messages is one of my roles in our collective work to resist settler colonialism and dismantle institutional racism.

CHARLES NORTON is a PhD candidate in Aesthetics at Université Paris Nanterre, where his dissertation documents how artists and activists are using hip-hop cultures to affect positive change internationally. In addition to teaching and research, he also helps organize the annual Tucson Hip-Hop Festival, and can be reached at cnorton@gmail.com for questions or feedback.

1 Terms "Indigenous", "Native", "American Indian", and "Native American" are used interchangeably. "Latinx" and "Chicanx" provide cultural specificity, but are also included as Indigenous Peoples of the Americas.
2 <https://statemuseum.arizona.edu/>
3 <https://shiningsoulmusic.bandcamp.com/>; <http://shiningsoul-music.blogspot.com/>; <https://www.facebook.com/shiningsoulphx/>
4 <https://www.youtube.com/watch?v=3bwemYxLYI>
5 <https://www.neoglyphix.net/>; <https://www.facebook.com/Neoglyphix-589105461610583/>; <https://www.instagram.com/neoglyphix/>
6 <https://www.onetwothreeap.com/>; <https://www.facebook.com/OneTwoThreeRap/>
7 <https://itsgoingdown.org/shining-soul-day-world-premiere/>; <https://www.youtube.com/watch?v=hlaGIL00Co>
8 <https://www.ojala.systems/>
9 <https://www.flowersandbullets.com/>; <https://www.facebook.com/FlowersBullets/>
10 <https://www.oxdxclothing.com/>; <https://www.facebook.com/oxdxclothing/>; <https://www.instagram.com/oxdxclothing>

نحن (جميعنا) الشعب
Ние (всички) сме населението
WIR (ALLE) SIND
DAS VOLK
We (all) are the people
ما (همه) مردم هستيم
NOUS (TOUS)
SOMMES LE PEUPLE
My (wszyscy) jesteśmy ludem
МЫ (ВСЕ) НАРОД
Mi smo (svi skupa) jedno
stanovništvo
EM (HEMÛ) NE NETEWÎ
ነሐና (ኩልና) ኧተ ህዝቢ ኢና
Biz (hepimiz) halkız

EN 1852, en el ensayo *Der 18te Brumaire des Louis Napoleon*, Marx escribió: "La historia ocurre dos veces: la primera vez como una gran tragedia y la segunda como una miserable farsa". En este breve ensayo, a la luz de las lecciones aprendidas en el siglo XX y los inicios del XXI, me atrevo a cambiar la frase: la historia ocurre dos, tres, cuatro veces, primero como discurso, luego insiste en repetirse como farsa.

Hice una primera versión de este texto en el 2015, para una conferencia donde analizaba cómo una serie de videos de artistas ecuatorianos generaba discursos críticos frente a los conflictos históricos del país. En ese año, el presidente Rafael Correa, representante de la "Revolución Ciudadana", llevaba siete años en el poder y el discurso del "socialismo del siglo XXI", que prometía cambiar las matrices de

desarrollo y llevar a la región a un novedoso estado de bienestar, donde la naturaleza adquirió derechos y las comunidades indígenas adquirieron la posibilidad de ser consultados sobre los usos de sus territorios, seguía embelesando a académicos, artistas y otros tantos entusiastas que llegaban a Ecuador para vivir y estudiar esa "revolución histórica". El desfile académico fue notable.

pos de la historia del país y muestran cómo varios discursos devinieron en farsas. Siento que es así hasta ahora. Otro presidente, otro discurso, otras farsas. En un tour de force literal y metafórico, Estefanía Peñafiel pone el cuerpo para su obra *Cuenta Regresiva* y en un performance de larga duración, lee las Constituciones del Ecuador, redactadas entre 1830 y 1998 (en el 2008 se aprobó una nueva, sumando un total de 21 Constituciones). Peñafiel lee desde la última palabra del texto de 1998 hasta la primera palabra de 1830. Hay dos tiempos que se superponen. El tiempo de la lectura hecha al revés y el tiempo de la edición, que vuelve a poner en orden al sonido de las palabras. Sin embargo, la falsa sensación de coordinación siempre está presente, sintiéndose como broma, como ejercicio inútil, como un glitch en un sistema de comunicación.

En una colección de 29 videos que suman 76 horas (4560 minutos), Peñafiel construye un portento-

so monumento al fracaso. Todas esas palabras leídas al revés condensan la improproductividad de los deseos de la política y la imposibilidad de llegar a acuerdos comunes, que se traducen en una constante sensación de habitar un estado fallido, que siempre está empezando y empezando y empezando. Los documentos oficiales se convierten en memorias de acuerdos no cumplidos.

La obra de Peñafiel revela la imposibilidad de entender la historia como una narrativa lineal y lógica, alterando las nociones del tiempo, mostrando un proceso cíclico de fundación y refundación de la nación. Además, desafía la noción del climax en la narración, dejando al espectador colgado en la tarea imposible (o terriblemente forzada) de ver los 4560 minutos de grabación. Las palabras avanzan como una novela que se resiste a acabarse, el discurso va hacia delante

mientras el mundo físico se mueve en reversa. Una duración cancela a la otra, mostrando la neurosis de un discurso político disfuncional que no termina nunca de implosionar.

En el territorio que ocupa ese país con decenas de Constituciones, Rosa Jijón y Adrián Balseca proponen dos tipos de recorridos con ideas que se intersectan. En el 2014, Balseca compró su primer auto: un Andino, el primer vehículo ensamblado en Ecuador. Le quitó el tanque de gasolina y se lo llevó de Quito a Cuenca. Remolcado por otros vehículos, tirado por burros, empujado por personas, el Andino de Balseca adquiere una dimensión crítica que interconecta distintos temas: el extractivismo, las redes de solidaridad, las relaciones con las máquinas... El Andino salió al mercado en 1973, en pleno boom petrolero, y, aunque feo, estaba destinado a convertirse en el vehículo de un país que, finalmente, dejaba

enfrenta al espectador con la contradicción entre un discurso que pretende proteger el medio ambiente y la construcción de una carretera multinacional en la Amazonía, conocida como el Eje Multimodal IIRSA (Iniciativa para la Integración de la Infraestructura Regional Suramericana), que pretende unir el puerto de Manta, en Ecuador, con el puerto de Manaus, en Brasil. Desde el anuncio del proyecto, la organización indígena COICA (Confederación de Organizaciones Indígenas de la Cuenca del Amazonas) ha mostrado su rechazo, debido a los daños que este eje va a causar en su territorio. En Ecuador el caso es particular, ya que éste fue el primer país en incluir a los Derechos de la Naturaleza en su Constitución. Eso ocurrió en el 2008, pero más allá de la demagogia en su anuncio, los representantes del estado jamás han hecho nada por aplicar esos derechos.

El video está compuesto por una sola toma del río Napo, superpuesto por mapas de la Amazonia, y en el fondo suenan los rezos y cánticos de una ceremonia de limpieza, realizada por un curandero Quichua de la zona de Limoncocha. No hay referencias ni más documentos, solo la poética del paisaje y el movimiento del río. En ese río no se ven las fronteras ni los discursos, su calma es una llamada a repensar los modelos de desarrollo y las relaciones entre humanos y seres no humanos.

Al mover su Andino sin gasolina 437 kilómetros, en un trayecto que tomó 6 días, Balseca hace pensar en otras vías para generar energías y proponer desplazamientos por medio del vínculo con los otros, abre posibilidades para imaginar otros futuros. El vehículo avanza como puede, sin prisa, con un silencioso sentido del humor y un goce que se regodea en el gesto prosaico de trasladarse sin gasolina, estorbando, posiblemente, a los vehículos acelerados, desafiando al tiempo que exige eficiencia y productividad. Siguiendo la misma voluntad de hacer un recorrido, el video de Rosa Jijón, *Paradoja Manta Manaos*,

En esas obras, se muestra lo paradójico de los grandes proyectos históricos que definen qué es una nación, al tiempo que muestran cómo los artistas pueden bocetar nuevas hermenéuticas para interpretar los discursos históricos y políticos. Estas obras revelan los discursos, miran con sorna las farsas y las ven repetirse una y otra vez, sin embargo, como dice T.J. Demos, el arte tiene un rol importante para desmascarar el fracaso de la política como la conocemos e imaginar nuevas posibilidades:

“Although art may not possess the visibility or communicative capacities of governmental politics, in the face of the perceived failure of such politics people not surprisingly will turn to other forums for alternatives, to imagine new ways to reinvent the world. In a time in which politics have invaded all private and public spheres, we can see how art escapes and unmasks political discourses, because of its ability to play with and revert it. The reform of which art is capable does not simply play a part in politics themselves, but transforms them”

ANA MARÍA GARZÓN is an independent curator and full time professor at the College of Communication and Contemporary Arts (COCOA), at Universidad San Francisco de Quito. She teaches Contemporary Art Theory and Curatorial Studies..

PRIMERO COMO DISCURSO, LUEGO COMO FARSÁ, FARSÁ, FARSÁ...

Revisiones a la historia desde el video

por ANA MARÍA GARZÓN

Ahora, para AWC, estoy modificando el primer texto que escribí. Quise hacerlo desde hace un par de me-

desarrollo y llevar a la región a un novedoso estado de bienestar, donde la naturaleza adquirió derechos y las comunidades indígenas adquirieron la posibilidad de ser consultados sobre los usos de sus territorios, seguía embelesando a académicos, artistas y otros tantos entusiastas que llegaban a Ecuador para vivir y estudiar esa "revolución histórica". El desfile académico fue notable.

Ahora, para AWC, estoy modificando el primer texto que escribí. Quise hacerlo desde hace un par de me-



Adrián Balseca, *Medio Camino*, Still of the Single channel video / Digital 15'41" (loop), 2014

Woman (*tratando de llenar la voz de deseo*): If I look closer, squinting my eyes I can see a beggar in the corner of the room, wearing a football team t-shirt and a pair of black plastic bags instead of shoes. I understand that is a statement for fashion not for poverty, obviously. His soft and muscular body made of clay. A beggar made of clay, and black plastic bags and eggs instead of muscles. (*moverse en el escenario de derecho à izquierda*) Eggs, the limit between food and sculpture I would say, so soft that it looks like a muscle, so democratic that it creates life and so mysterious that it rolls across the rivers of financial speculation. (*Respirar*).

In the beginning of 1492 a beggar came with an egg to see the queen of Castilla. The egg, was there to signify the shape of the earth which was round. That didn't come across as clear to the queen of Castilla who looked at the man with a form of perplexity and mental disorder. To her, the earth was a flat hard surface lying over the back of a group of elephants standing like cheerleaders in equilibrium over the carapace of a group of turtles. But the egg was there to signify an opportunity for infinite commerce. It contained a piece of information. The beggar wanted to arrive east by traveling west. Does this sound crazy? it was! To signify his intentions, he smashed the egg against the table. And how do I know this? because this beggar was Christopher Columbus, and because I saw this scene in a movie about his life. At the end the man never really arrived East, since standing in his way there was a whole new continent (*empezar a llorar*). But was that really a problem?! Was a little mistake going to be an impeachment for commerce? NEVER! So swimming in denial they decided to call the place and the inhabitants of the place Indians. The egg became a symbol of the Americas, and being the Indians victims of a very refined form of Stockholm syndrome, they worshiped the eggs and used them as a form of money before money. And since they were very fond on symbols, they found no problem in accepting imaginary regulations as regulations. Because, what did they care about money! Their business was Imagination!

(*Mirar al horizonte*) I can see the beggar has moved on now, he has abandoned me and my performance, his soft body made of soft dough.

500 years later, but in the same place a small trader invented the Infinite Egg. This was a cylindrical long infinite egg to be used in wrapped food that has to be produced in industrial quantities. The infinite egg. (*Sacando la primera imagen plegada de la bolsa, desdoblado*) The infinite egg is to be cut in equal slices in order to integrate elaborate foods. (*Sacando la segunda imagen plegada de la bolsa y desplegandola*) As you can see in this picture there is

the same amount of egg in all the parts of this **meat roulade. Is that normal? it is when you have a fair society, a society that has inherited a love for eggs and social justice and how do I call that? I call that communism! Yes!** That's the infinite Egg, a long, constant, cylindrical egg. an opportunity for commerce one would say, a muscle, of our economy in latin America. The Infinite Egg had a name, it was called "Eggolino" a semantic heaven for the word Egg and the word Egg to collapse. Un hombre grita : *CAERSE! Cayendo al piso, respirar. Desde el piso:*

When I grew up in the liberal economy of the nineties it was decided that one peso would become one dollar. In order to backup such some phenomena a country like mine had to hold as many dollars as PE-SOS are in the country. That was our desire and that was the case in 1992.

What took us to want to create such a phenomenon? many reasons, like the fact that we suffered from low self-esteem. So, in order to put up that was called convertibility, we asked for a loan in dollars (*poniéndose de rodillas*). We begged the Americans, and the international monetary fund, and someone finally accepted. The next morning we were flooded with dollars in concept. That doesn't mean that our sad note bills with the faces of the Conquistadores had become the green papers. But in the theory, the one was one. That meant that if a bottle of coke costed one peso, I could pay it with a one dollar bill. We wouldn't but in the symbolic statement lied the beauty of the thing. And that form of abstraction marked

FORMAL ECONOMY THE BEGGAR

by LIV SCHULMAN

Llega una mujer vistiendo un trajecito gris y una bolsa de feria de arte. Zapatillas Nike. Saca el texto de la bolsa, se pone cómoda, deja la bolsa en el respaldo de la silla que está en el escenario.



my life, one would be the other one forever. So, when I see a beggar in the street and I want to give him or her ten pesos, I will know that I am giving the beggar ten dollars, that is not a mirage, it is a phenomenon called convertibility. (*Ponerse en la posición del Niño, extender la mano hacia la audicencia*) I outstretch my hand with an out-of-circulation bill note from the past. Because in the reality how could my poor dirty ten pesos equal ten shiny dollars? (*Ponerse de pie, respirar*).

A Little Mistake

My name is Liv Ullman. This might sound confusing or as a joke, but it is not, I was named after a Swedish actress called Liv Schulman. I am interested in things that have to do with me, like being Swedish. I love Swedish people, I look for Swedish objects and I send letters to the Swedish embassy every month, telling them what I am becoming and the progresses I make. So, I am Liv Ullman. I have never questioned this piece of knowledge because it came from my parents who were big admirers of her movies and wanted to use the fact that I was already gona be called Schulman to the fact that they admired Liv. So, I was called Liv Ullman and at home it was almost as having an already famous artist under the shape of a baby. So, I never questioned this piece of knowledge. The other reason I have never questioned this piece of knowledge is because it's esoteric. And what is esoteric is the knowledge that comes from within. So, I wasn't going to base myself in Wikipedia if I already knew something that came from within my body. It was more than esoteric, it was my name!

Who governed in my body? I tried to naturalize myself as Swedish, saying I had a vast filmography. I Contributed to the Film market. I had been a pillar of the movies industry. And a turning point in the history of drama. But in my father's surname on my birth certificate there was a spelling mistake that made it impossible to prove that man was my father. So, my surname started looking like an invented joke. And this year I learned that Liv Schulman is in reality a Norwegian actress. Things looked even more slightly wrong. The Swedish embassy didn't do anything to fix it, they wouldn't even answer my letters. They remained silent. I was like a slightly wrong unofficial copy of someone else, coming from an undetermined country. How could one differentiate things if they look the same in grammar and in theory? one wasn't one anymore? what was one? a number? a person, a being?

I looked at my slightly wrong clothes that was all HERMES, PRADA and Luis Vuiton and Dolce And Gabbana. What had been formal, was informal now. The Swedish embassy wouldn't understand. If one was one, official or fake, why didn't they do something to fix it? What did they care if one thing was the other?! Life was energy, life was electricity!

Vicente Manssur, Gran Escape, 2018

I came back to my imaginary dollars, I had cumulated during the nineties.

I knew what we were as a society (*levantar la mano con tenor religioso*). It wasn't Sweden.

We had the dollars. (*Ir hacia la pared lateral, apoyar la cabeza contra la pared, darle la espalda al publico*) This happened in the 90's but in many ways we were ahead of our time. Because...was it money our problem? no, our problem was fantasy. We had too much of it. Our lives were based in executing a series of imaginary equivalences that started changing all the time, unable to face reality. Our business was desire! We were pure abstraction! Before the crisis everyone did what they wanted: (*Hablar mas rapido, girar sobre su propio eje contra la pared, avanzar hacia la puerta en movimiento rotativo*) One day a peso was worth three dollars, we were rich! the next day there had been a mistake, one dollar was now seventeen pesos, we were poor! and so the morning after one peso was 23 dollars we were even poorer! In a sprint of libertarian economy we sold all our national industries, we looked around, everything in the country was imported or a homemade wrong copy of everything that existed in the world and was imported. Prices changed all the time. Stickers with prices started piling up in shops. every day every hour, every second they were different. the price stickers accumulated on the walls. The walls started to look padded. Just like the padded cells in a turmoil. (*Dejarse llevar al piso*).

At home, we had a form of nervous depression, the dollars were all gone by now leaving in their place a bag of anti-psychotics. Because it is by slipping into objects that desire finds its way in the material world. I'm really hot right now. (*Ir hacia la plataforma, adoptar una postura vertical, quedarse vertical*)

Spinoza

Spinoza's project was to enhance everyone's self-esteem by making them believe that in the world's saddlebags there was no place for mistake. (*Desplegar imagen de Spinoza*) Pure positivity! he said and that scream of pure positivity sounded like a "do whatever you want! "Follow your desire". What Spinoza meant for real I have no idea, since I have never read Spinoza. But in his wikipedia article it is insurded that Spinoza understood god, and by god he meant "The Totality of the Things That Exist on Earth" as a concept that didn't have place for negativity. as long as there was offer he said, there would be demand. Not the opposite. So, if there is offer for pain, there would be demand for pain and if there is offer for boredom, intensity, mistake and frustration there would be a demand for boredom intensity mistake and frustration. All coming things would jump into the existent flow of offer that created its parallel and always thirsty flow of demand. so that was God, and that was my idea of international commerce.

So, there is Spinoza, creating positivity, and all the things that existed doubled their existence for the fact that they existed in the reality and they existed in desire. because now God was pure desire.

Desire, a very important thing to get a job and love going. Or love for a job if one considers love to be a

job, which it is. And in this orgy of positivity.

A nurse heard him and stuck a needle in a patient's eye. And the patient had to sue her and the hospital for outrageous practices and hired a group of lawyers that lingered around in the hospital corridors looking for a job. They lingered for a job opportunity the lawyers, wearing shabby suits with their clothes in tatters. So there was work, there were offices, photocopiers, employees secretaries. And so there was the job market there were recommendations, start ups, photocopyers, precarious contracts, parties at offices, where everyone did what they wanted and charged for that, a woman walked to her but and charged for that, the Americans took off their clothes in an act of psychosis and charged for that, a woman kissed another woman by mistake she discovered a new sexuality for her, and with that new sexuality came new needs and with those needs a whole market took over.

(Take a thicker accent) Garage churches were created by mistake tithes and blessings and tranes and newborns were created by mistake and the world kept spinning. The Americans sold used cars by mistake, they took off their clothes, they cut pennants, they crossed the Andes several times to put mini-markets in all the posts by mistake. WE ALL LEARNED ENGLISH BY MISTAKE, the minister of economics and the minister of education, the minister of health and the minister of national defence stood in the posts, becoming the new comedians, waiting for a commercial opportunity, a flow of informal commerce, that would rule the new world as it had always ruled it, by mistake. And all this happened because for Spinoza in the background, all error was an opportunity for commerce.

Not so for capitalism, that was critical and lethargic, and regulated the quality of things : good and bad, official and unofficial but Spinoza with his goodwill! disarmed the Puritan principles and a drug dealer heard him and sold the residue of the cocaine he was cooking and what was a mistake at first became a commercial opportunity, a business plan, for all abilities.

For the ruling classes the crack, and for the working classes the crack. And sometimes it could be the other way around: crack for the ruling classes in search of new experiences. for the middle classes, the pharmaceutical industry. And

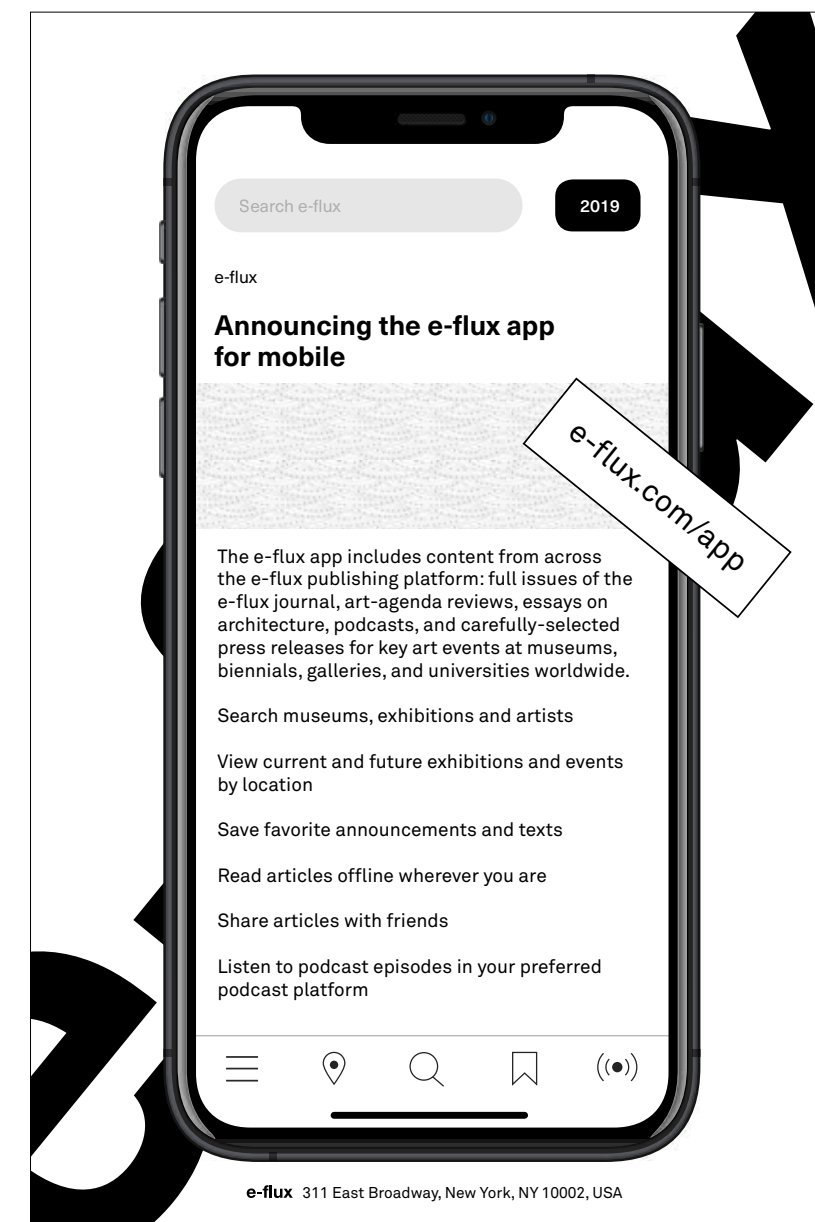
for the working classes, plaster dust and hard bread.

How to build a country.

One year ago I was walking with my mother in the little Israeli town that has absorbed her and my sister first as immigrants and now as citizens after the crisis with the changing prices put them out of the national turmoil. We were walking in the street and we saw a man begging for money at the bank's gate. He was very attractive. And knowing that the activity of begging is by nature the purest form of staging a successful business in the art of building a country, we understood that the town had grown and that now it wasn't a town anymore, it was raising as a city: We had a system of elections, social security, death wish, war, war merchandising, and injustice. Because begging is the pure essence of accepting whatever comes as a resource.

My mother looked at the man with pride and said: "now we've finally gotten our own beggar".

Whether fictions, films, theatrical performances or diaries, **LIV SCHULMAN's** work is centered around the practice of writing. Language, often enacted by interchangeable bodies, seems to spin out of control to the point of blurring and blending stories, creating absurd connections, and giving light to a paranoid yet acerbic and parodic vision of the social world, based on the alienation of bodies, the devaluation of identities, and the complexities of desire for meaning.



my underpants were
white cotton with light pink trim;
my mom bought them
in plastic packs of six

WOW?

what does
it
even
golden
shower?

Tu es musique
Tes nuages sont sans frontières
Quand ils s'approchent
Leurs odeurs se parfument de brume
Tu dances la pureté des gouttes
Les yeux éteints
Je perçois ta beauté
Tes mélodies
Je dépose du tabac
En offrande sur une pierre
Je te suis redevable
Pour ma liberté

Nipeten nikamun nishtikuanit
Kashkuanat mishitueiepanuat
E tashishkakauï mushuau-assinu
Uitshimatamu eshimakuannit
Tshinimin, minuenitamu uapitsheushkuamiku
Peikuan eka uapiani
Nitshisseniten menuashit anite etain
Ashini nipatshitinimauu
Tshistemaua
Tshuitamun
Apu auen tipenimit

Je ne sais pas chanter
Pourtant, dans ma tête
Un air me rappelle
La verte Toundra
Mon corps s'appuie
Sur une présence
Invisible
La ville où j'erre
Et l'espoir que tu m'accueilles
Puisque je suis
Toi

UN THÉ DANS LA TOUNDRÀ NIPISHĀPUI

NETE MUSHUAT

JOSÉPHINE BACON

Apu nitau-nikamuian
Nipeten nikamunanitak
Nitshissituten uapitsheushkamiku eshi-shipekut

Nitashpatshikapauana
Miam tat anite auen
Nimatshishun
Utenat natamiku ka papamuteian
Nipakusheniten tshetshi uishamin
Uesh ma nutshin
Anite etain

Jambes fatiguées
J'avance, j'avance, j'avance
Pas lents, pas accélérés
J'ai vieilli depuis

Nue
Tu m'offres l'horizon

Ébahie, je vois
Loin

Nitaieshkuten, nitaieshkukaten
Shaputue, shaputue, shaputue nipimuten
Apu tshishkapataian, nitshishkapatan
Nuash nitshishenniun

Musheshkat
Tshimin tshishiku

Nikushkushapaten
Kataku nuapaten

Tu me promets une terre pure
Où tu existes
Missinaku m'abreuve
Papakassiku court avec moi
Le lichen me nourrit
La mousse soigne mes larmes

Je reviens à la grande étoile
Mon guide
C'est ici que je danse
Avec les aurores boréales
Étendue, je n'agonise pas

Tshitamishkun e minuat assi
Anite etain
Missinaku niminiku
Papakassiku nuitsheku
Uapitsheushkamiku nitashamiku
Massekushkamiku kashinamu nissishikua miaian

Ninatuapamau mishta-utshekataku
Un nuitamak tshé ituteian
Ekute ute namian ashit uashtuashkuan
Nipimishin, apu matenitaman
Ninipun

J'ai grandi avec l'espace
Les voix sont simples
Parfois j'emprunterais
Les mots des poètes
Tu es là
Je suis là
C'est chez toi
Que tu me fais
Entendre la Terre

Mishau anite ka nitautshian
Apu animenitakuak anite ka taian
Nanikutini nipa minuenitenashapan
Minikauian kashekau-aimunissa
Tshititan ute
Nititan ute
Tshitshuat nititan
Kie ekute pietaman
Assi

*Excerpt in French and Innu-aimun from Joséphine Bacon, *Un thé dans la toundra/Nipishapui nete mushuat*, Montréal: Mémoire d'encrier, 2013, 10-19.
Née en 1947, JOSÉPHINE BACON est amérindienne, innue de Beisiamites. Poète et réalisatrice, elle vit à Montréal. Elle est l'auteure d'une œuvre poétique d'une grande puissance saluée dans le monde entier. Elle a publié chez Mémoire d'encrier *Bâtons à message* • *Tshissinuashitakana* (2009), *Nous sommes tous des sauvages* (avec José Acquelein - 2011), *Un thé dans la toundra* • *Nipishapui nete mushuat* (2013) et *Uesh* • *Quelque part* (2018).

Writing in 1999 about CyberPowWow 2—one of the first ‘Aboriginal Territories in Cyberspace’—the Tuscarora art historian Jolene Rickard identified a remarkable affordance of the Internet: community-determined use of networked media really could migrate Indigenous ways of relating into the digital age.

This was months before Jason Edward Lewis and Skawennati met, years before they married, and far before they established Aboriginal Territories in Cyberspace (AbTeC)—the acclaimed, international network supporting media arts. AbTeC was formalized in 2005 with the mandate to support and increase the number of Indigenous peoples creating digital media. For Lewis and Skawennati, and for their myriad collaborators, this was an effort to ensure that the future would hold spaces for Indigenous voices. This initial ambition has flowered through two decades of cultural work that advances long-term futures of First Nations, Inuit, and Métis peoples.

The Frontiers of Cyberspace

Communications technologies have parallels in the history of colonization, where imperial powers exercised Manifest Destiny across territories regarded by European settlers as terra nullius, or empty land. Digital networks recall this earlier chapter in colonialism, in which technologies such as mapping, printing, and telegraphy secured a controlled flow of information for colonial powers. As Lewis (Cherokee, Kanaka Maoli, Samoan) and Skawennati (Mohawk) have written: “If Aboriginal peoples learned one thing from contact, it is the danger of seeing any place as terra nullius, even cyberspace. Its foundations were designed with a specific logic, built on a specific form of technology, and first used for specific purposes.”

From its outset, the popular imaginary of ‘cyberspace’ possessed a distinctly neocolonial ethos. From William Gibson’s data cowboys, to metaphors of the Internet as an information superhighway and an electronic frontier, to popular applications like Explorer, Konqueror, and Navigator, the Internet’s prevalent mythology has carried a thoroughly imperial flavour through the colonial expansion of digital technologies across the planet.

Digital Natives

The first wave of Indigenous artists using digital media brought a critical lens to cyberspace, act-

ing as a counterforce to this neocolonial imaginary. Digital technologies—still in their infancy—were set upon and reworked by these innovative artists. Looking to the future, they engaged in a concerted effort to make room for an Indigenous presence in these new virtual spaces, and, in the words of Chicano artist Guillermo Gómez-Peña, “to re-map the hegemonic cartography of cyberspace.”

Significantly, these technophiles were concerned not merely with the superficial production of images and the appropriation of existing tools, but rather were deeply engaged in the design of media themselves. As the Plains Cree artist Archer Pechawis recalls: “We saw the Internet not just as a new technology but a new territory, one that we could help shape from its inception.” They anticipated and revolted against the ostensible oxymoron of the digital native, in which the primitive ‘Noble Savage’ is meant to contrast the modern world of ‘the digital.’ Such self-actualizing endeavours flew in the face of clichés that misconstrued Indigenous peoples as pre-technological.

This occupation of ‘cyberspace’ in the mid-Nineties came at a watershed

moment for Indigenous artists using digital media in Canada. A proliferation of new media arts was born alongside networks of Indigenous cultural activism, grassroots and institutional changes in Canadian arts organizations, federal task forces and commissions on the state of Aboriginal peoples and cultures, and the development of important Indigenous cultural media networks. Parallel to this groundswell of cultural reform, the popular Internet arose and became crucial to an emergent generation of Indigenous artists.

AbTeC

The story of AbTeC takes root at this historical juncture. It is a story about a generation of artists and cultural producers, writers, activists, elders and kids, networked in technologies and in consciousness. AbTeC participates in a history of Indigenous media arts that has catalyzed artistic communities and research networks, and introduced practices of mentorship, education and collaboration.

CyberPowWow

Twenty years ago—still some years before AbTeC was formalized—Skawennati initiated the landmark online

exhibition space CyberPowWow. In step with the growing online activity of international artistic cybercultures and the first net.art exhibitions, CyberPowWow uniquely laid out the groundwork for a distinctly Indigenous cultural presence online. Running for nearly a decade, the project commissioned online artwork from dozens of artists. Users who visited the site could choose 2D avatars in the form of Indigenous bodies and navigate through graphical chat ‘rooms’ designed to replicate traditional and contemporary Indigenous spaces. Importantly, this was also a space to meet others online. Far before the saturated, media-rich, social-network-driven cultures of today, CyberPowWow represented an extraordinary experiment in creating online communities.

In four exhibitions over eight years, CyberPowWow created Aboriginal-determined territories on the early Web. The project housed network-based art, written stories and critical texts (in English and several Indigenous languages), as well as a real-time, graphical chat service that was live year-round. Integral to CyberPowWow’s aim of increasing public access to Indigenous media artists’ work was its gathering sites, which coincided with the four launches held at twenty-one art spaces internationally. The first of these events took place in April of 1997 at both Circle Vision Arts Corporation in Saskatoon and Galerie Oboro in Montreal. By the last CyberPowWow, in 2004, no less than a dozen organizations co-hosted the event. Each space supported simultaneous, two-day events—expanded ‘openings’—during which time visitors were invited to eat and drink and, most importantly, enter CyberPowWow’s virtual space and engage with the art and other users online. Tech-savvy gallery assistants would guide users through the projects on computer stations, as in the mid-nineties personal ownership of computers and modems was not yet ubiquitous, especially among Indigenous populations.

CyberPowWow was conceived as an expressly Indigenous space, and, for many participants of the day, interacting there was a distinctly Aboriginal experience. As Carcross/Tagish curator Candice Hopkins concluded: “In the end, CyberpowWow is not an experience of shedding identity, but an exercise in reaffirming it.” Similarly, Pechawis suggested at the time: “Conversations with

Skawennati, *Jingle Dancers Assembled*, production still from *Time Traveller™* Episode 04. Shot on scene at AbTeC Island, Second Life, 2011. 91.5 x 157 cm. Collection of Indigenous and Northern Affairs Canada.



‘strangers’ in the CyberPowWow Palace often come to a point of recognition... The anonymity of the Internet becomes the intimacy of community.”

AbTeC Island

A decade after the first CyberPowWow a further ground-breaking exploit came in 2008, when Lewis and Skawennati together purchased a virtual piece of land in the online world Second Life. They named it AbTeC Island. Since this time the Island has been utilized as a virtual classroom, an exhibition space, and as a film set for a range of media productions, including Skawennati’s celebrated *TimeTraveller™* series.

Freely accessible to the public, AbTeC Island is an imaginative assemblage of virtual landscapes and architecture. At varying times, visitors will find the island of Alcatraz, an historical Iroquois village, the Aztec Empire city of Tenōchtitlan, and futuristic houses, museums and cities. The sci-fi and fantasy appearance in many of the scenes of AbTeC Island conveys strong imagery of a future populated with Indigenous people. Outside the colonial borders of the reservation, and beyond mainstream settler imaginaries of the future, AbTeC Island is a decolonized space designed for Indigenous-determined futures.

Skins

The Skins Workshops on Aboriginal Storytelling and Video Game Design began in 2009 as a collaboration between AbTeC, a high school teacher and her students, and tribal elders from Kahnawá:ke Mohawk Territory. Designed to mobilize communities in translating their traditional stories into video games, it since has spread to involve communities from Montreal to Yellowknife with AbTeC conducting five major Skins workshops over the past decade.

Each workshop begins with the sharing of oral histories in which community stories are imparted, following which participants learn skills pertinent to the production of video games, from concept design and art direction to 3D modelling, animation, sound design and computer programming. Qualified artists, game design professionals and university students are hired to activate each workshop and guide the youth through the many tasks involved in producing a video game. For the students, the results are hard-earned pieces of interactive media with which they engage in cultural practices of storytelling. In telling stories, learning skills, and designing gameplay spaces, these young crea-

tors extend the histories and legends of their communities into the futuristic spaces of virtual environments. As Lewis has written, these workshops “provide Indigenous youth with the tools to build the future while at the same time reinforcing their conviction that they will have a place in it.”

of community, kinship and harmony with the natural world. Freely accessible online, these images equally circulate as post cards.

Future Imaginary Lectures & Dialogues

Throughout the past year AbTeC has invited a lineup of distinguished scholars to Montreal to think seriously about

“Somehow when you exit this site you definitely know you were in Indian territory.”

Jolene Rickard

Initiative for Indigenous Futures

“We are now turning towards claiming territory in the future imaginary, or better yet, creating our own.” Jason Edward Lewis

An expressly Indigenous vision of the future has underpinned much of AbTeC’s activities since its inception. The Initiative for Indigenous Futures (IIF)—an ambitious, countrywide, multi-partner research network—is the latest endeavour in this vision. The network is a wide-reaching project built to support a range of thinkers and creators committed to the future of Indigenous peoples. As with previous projects, the ambition is not merely to imagine the future, but to actively shape a space there for Indigenous creators. IIF engages artists, scholars, educators and professionals from videogame, film and technology development industries to envision Indigenous peoples in seven generations—150-200 years—into the future. Undertaking such a wide-range of cultural activity, IIF is overseen by AbTeC and realized with partners across the country. IIF projects include: digital media workshops with youth and elders, residencies and commissions for respected Indigenous artists, the development of a media art archive, and a series of lectures, interviews and symposia highlighting prominent voices in Indigenous art and culture.

Illustrating the Future Imaginary

Among the outputs of IIF is a series of images commissioned from Indigenous artists prompted to illustrate their descendants of the future. As they launched IIF with their partners, one of the first impulses for Lewis and Skawennati was to ask artists directly: Where do you see your community seven generations from now?

The results—inventive, fantastic, and speculative—come from both younger and established artists who belong to a variety of communities and use a range of media. Some imagery is dystopic, but also envision futures

Indigenous futures. The Future Imaginary Lectures and Dialogues series comprises of interviews, seminars and public talks led by leading Indigenous artists, activists, academics and technologists. Each contributor in this ongoing program is invited to speak from their field of study to larger, shared concerns for the future of Indigenous peoples and communities worldwide.

Participants in the series include to date: Cheyenne and Arapaho technoscience and sexualities theorist Kim TallBear, Tuscarora art historian Jolene Rickard, Lakota, Black and Irish game designer Allen Turner, and Métis social anthropologist Zoe Todd.

2167

In partnership with the Indigenous film and media festival imagineNATIVE, Toronto International Film Festival and Pinnguaq Technology, IIF commissioned a series of virtual reality (VR) artworks to respond to the sesquicentennial of Canadian confederation. Turning the Canada 150 commemorations on their head, this series asks: What might this land look like 150 years from now?

AbTeC produced two of these remarkable, immersive artworks. Anishinabe artist Scott Benesiinaabandan’s *Blueberry Pie Under the Martian Sky* was developed from an origin story recounted to the artist by the Cree Elder Wilfred Buck. In it, Spider Woman weaves a long thread from the centre of the Seven Sisters, along which the Anishinabeg travelled to earth. In another, prophetic story, a young boy will return to the Seven Sisters in the future. *Blueberry Pie Under the Martian Sky* follows the journey of this boy back to the Anishinabeg origin. Benesiinaabandan’s interpretation takes place seven generations in the future, when humans have developed interstellar travel through the use of wormholes. The result is a dreamscape of sometimes unsettling imagery that explores the richness of Anishinabemowin languages and their pertinence to the

cultures and technologies of the future.

Each Branch Determined is a VR artwork developed by the Indigenous artist collective Postcommodity. The project visualizes the northern New Mexican landscape 150 years into the future, at a time when a gathering of American Indian and Xicano pueblos are working together to manage their land and shared community.

The project plays with tropes of sci-fi and apocalyptic imagery to create fantastic and surreal spaces. However, these spaces are revealed as sites for community ceremony and managed processes of restoration. This is a future in which Indigenous knowledge of land and kinship proves to be essential.

Filling in the Black Spaces

To be sure, much of AbTeC’s work for the past twenty years has revolved around imagination and speculation. The results have often been fanciful and far-fetched. But what’s more, this future-gazing has been matched by material productions and critical texts that build methods to realize such futures. These efforts affirm the presence of Indigenous peoples in the technological future and ensure the capacities of Indigenous people to create their own roles in digital culture. These are not mainstream images of the future focused on the myth of the pioneering individual. Instead, we see in AbTeC’s body of work cohesive and collective visions of the future enabled by communities and grounded in shared priorities. Through this impressive set of achievements, the research network has become an international criterion for active participation in digital cultures and a model for developing long-lasting community engagements. AbTeC’s sustained effort in actively making a place in the future for Indigenous traditions helps ensure the continued vitality of their communities. As Lewis and Skawennati wrote over a decade ago upon the founding of Aboriginal Territories in Cyberspace:

“We are confident that the lessons learned from CyberPowWow will prove useful in building new Aboriginal territories through which Native people can illustrate their stories to each other and to non-Natives. We are excited about these possibilities, and we invite members of other Aboriginal communities to come visit us, out where we are filling in the blank spaces.”

MIKHEL PROULX researches contemporary art and digital culture. He teaches at Concordia University in Montreal, Canada.



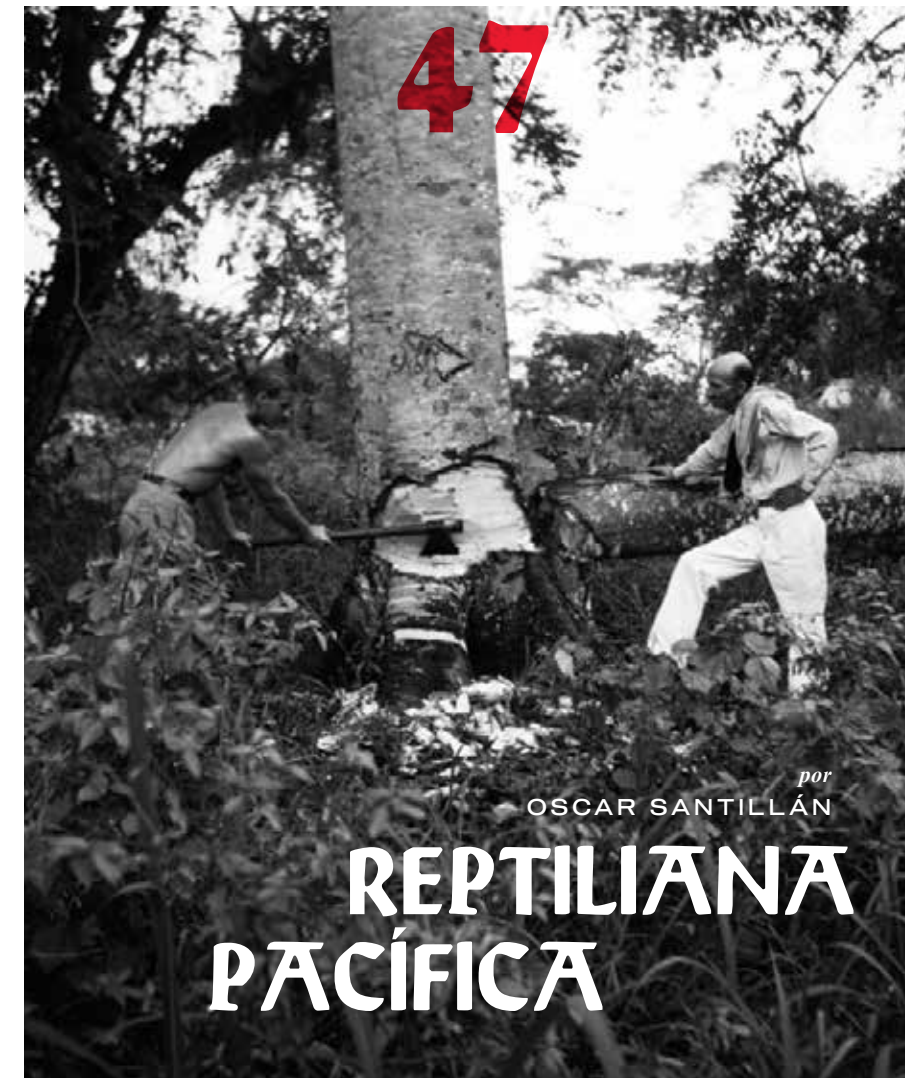
STUDIO BOTANIC

CERTIFIED VEGAN NATURAL COSMETICS

Un amigo me dice que de niño conoció a Thor Heyerdahl, el singular arqueólogo noruego, en la casa que el nórdico tuvo en Túcume, un área en el norte del Perú donde realizó excavaciones entre 1988 y 1992. Esos eran los años más feroces de la guerra de Sendero Luminoso contra el Estado peruano. La guerra había empezado en el centro del Perú y se expandía rápidamente hacia Lima. A Túcume no llegó el olor de la dinamita. Este era y es un pueblo diminuto más cercano a la frontera con el Ecuador que de la capital peruana. Este pueblo construido sobre ruinas invisibles se encuentra en un área de profusa riqueza arqueológica, de hecho no muy lejos de aquella casa que Heyerdahl construyó, dos arqueólogos peruanos encontraron en 1987 el entierro del hoy célebre Señor de Sipán. Un hallazgo prístino ya que se anticipó a la posible llegada de huaqueros del área que, no dudarlo, lo habrían saqueado en una sola noche.

Los objetos desenterrados por huaqueros suelen tener graves daños, no solo por la forma abrupta en que el desentierro tiene lugar sino también por el método de detección utilizado, su herramienta principal es la baqueta, una vara larga y flexible de metal con la que tientan entre la arena en búsqueda de alguna sensación material que delate el pasado. La baqueta se entierra una y otra vez hasta que se detiene al impactar un objeto, cuando lo descubre ya lo ha atravesado. Más allá de evidentes consideraciones éticas lo penoso del huaqueo es que roba a los objetos de su contexto: esa constelación de restos enterrados tiene tanta información como el objeto en sí: el espacio entre los objetos es tan importante como los objetos, así como el espacio entre las personas es tan importante como cada individuo. Si uno observa una fotografía de dos personas posando abrazadas casi siempre descubrirá que entre ellas — en el espacio vacío entre las costillas del uno y del otro — hay un contorno hueco, un espacio intrigante por el que se divisa algo del paisaje en el fondo, quizás con la forma del pedazo ausente de alguna cerámica rota.

Huaqueros, cazadores de tesoros, y el saqueo cultural de los imperios cruzan la misma senda aunque con métodos distintos. En la región Andina la huaquería es prominente, en el Caribe abundan las expediciones marítimas para encontrar tesoros sumergidos, y en el British Museum en Londres se exhiben objetos — que van de grandes sarcófagos egipcios a vasijas Moche — cuya historia y trayectoria inevitablemente llevan a que uno se pregunte “¿y cómo llegó esta máscara africana de marfil a esta isla en el norte del mundo?”. No quiero hacer aquí un ataque



indignado contra las injusticias innegables que han permitido esta acumulación indiscriminada de bienes culturales de la humanidad, más bien quisiera por un momento maravillarme de que estos fragmentos de la destrucción del mundo puedan ser admirados. Borges quizás propondría que el British Museum debería ser del tamaño del planeta entero.

Esto sería posible en cuanto este patrimonio gigantesco puede sin duda ser exhibido en un museo del tamaño de la Tierra. El problema en realidad es más banal: no habría suficiente mármol para el piso de este museo global, y sin piso de mármol el British Museum perdería algo de esa autoridad física y arquitectónica que le permite reclamar para así todo lo que le habita.

Al museo le pertenece incluso la mirada de los visitantes.

Mi amigo peruano recuerda de manera fragmentada aquel encuentro con Heyerdahl; al parecer el arqueólogo se habría quejado sobre los múltiples hurtos que habían ocurrido en su casa por lo que estaba pensando en abandonar Túcume (lo que de hecho hizo poco después devolviéndose al pueblo en Italia donde solía recluirse a escribir sus bestsellers). En Túcume a Heyerdahl se le desaparecieron los objetos y, quizás sabiendo que encontrar objetos robados en el presente suele ser más difícil que encontrar objetos perdidos en el pasado, terminó por tomar el vuelo de regreso a Europa.

El noruego ya había estado en el Perú en 1947. En esa época construyó “Kon-Tiki”, una embarcación basada en técnicas de construcción y navegación precolombinas con la que atravesó el Océano Pacífico hasta alcanzar la Polinesia. Una aventura que le daría fama inmediata aunque no el reconocimiento académico que anhelaba. Su travesía estaba destinada a presentar pruebas de la viabilidad de viajes transoceánicos milenarios. La hipótesis difusionista en la versión del noruego tiene un tono racial que le es central: en tiempos antiguos — mucho antes de Colón —, sabios de piel blanca, cabellos rojizos, y ojos azules habrían navegado a través de los océanos propagando sociedades “civilizadas”; en palabras de Heyerdahl estos eran “hombres sabios y pacíficos educadores que llegados enseñado a los primitivos antepasados de los incas la arquitectura y la agricultura, así como también modales y costumbres”.

Por supuesto la hipótesis difusionista no empezó con Heyerdahl ni con su predecesor Elliott Smith; quizás se instaló en el imaginario ilustrado unos dos siglos antes, cuando el académico jesuita Joseph de Guignes concluyó, en base a documentos históricos que él mismo tradujo del chino al francés, que embarcaciones chinas viajaron a América mucho siglos antes de Colón; lo que habría sucedido en el siglo quinto de nuestra era. Los chinos habrían llamado Fusang a este continente lejano. La hipótesis difusionista

del jesuita había sido construida con atención, sin extrapolaciones, sin conclusiones aventureras. Los autores de esta posible travesía no eran navegantes blancos de ojos azules. Tanto de Guignes como su contemporáneo Voltaire, con quien mantenía una disputa académica sobre su tesis transoceánica, compartían una admiración profunda por China; eso sí, ambos coincidían en que la aparición de culturas y tecnologías similares se daba comúnmente de manera independiente, sin necesidad de “maestros ni sabios” que tengan que viajar entre continentes para dar lecciones de buenos modales.

En la historia de la humanidad abundan las invenciones paralelas, independientes y simultáneas: el pararrayo fue inventado al mismo tiempo en dos continentes diferentes, algo parecido al caso del descubrimiento del oxígeno, la invención del teléfono, la catalogación de la tabla periódica de los elementos químicos, o el número cero (00) un concepto matemático inventado independientemente por diferentes culturas alrededor del mundo. Este es también el caso de la escritura y los fundamentos de la arquitectura. La posibilidad de que marineros chinos hubiesen atravesado el Océano Pacífico no era difícil de imaginar para de Guignes pues mucho antes de que Europa emergiera como una potencia imperial, China ya era una civilización impresionante que había inventado la brújula, la pólvora, la imprenta y el papel: tecnologías que dieron nacimiento a eso que algunos llaman *El Renacimiento* (el de China, no el posterior de Europa).

Por siglos la flota marítima china fue la más sofisticada y poderosa del mundo, por ejemplo cada uno de los 62 barcos de la expedición que en 1405 el legendario explorador Zheng He condujo hacia la India podían medir entre 60 y 100 metros de largo. La embarcación más grande de las tres que Colón disponía en su expedición de 1492, la Santa María, medía unos 18 metros de largo. Pero respecto a la hipótesis del jesuita, estudios posteriores comprobaron que la interpretación que de Guignes hizo de antiguas fuentes chinas había sido errada (la unidad de medición china — lo que el metro es para nosotros — el Li variaba entre dinastías) y resulta que Fusang no es América (ni es la Atlántida ni una base submarina para ovnis ni un spa para nazis jubilados). Su visión difusionista tenía una fuente adicional, en 1588 otro jesuita, José de Acosta, ya había planteado la posibilidad de una migración de Asia a América por medio del Estrecho de Bering, una hipótesis que hasta nuestros días ha sido ampliamente aceptada como una de las vías migratorias (no la única) por las cuales se pobló el continente americano.

Fotografía probablemente del corte de la madera para Kon-Tiki, cerca de Quevedo, Ecuador

En la historia de las migraciones humanas alrededor del planeta abundan sombras y cronologías múltiples, es una historia que empieza mucho (muchísimo) antes que nuestra especie apareciera. Esta historia empieza en el amanecer de la evolución: hace unos 3.5 billones de años ciertas moléculas logran sintetizarse en organismos unicelulares; unos 600 millones de años atrás aparece el sexo: organismos multicelulares logran reproducirse; hace unos 315 millones de años aparecen los primeros reptiles; nosotros – primates conocidos como homo sapiens – todavía conservamos parte de ese pasado mutuo que compartimos con los reptiles, por ello la parte más antigua del cerebro humano es conocida como cerebro reptiliano; hace unos 120.000 años empieza la migración humana de África a Asia, al menos dos olas migratorias de nuestros antepasados fracasan hasta que finalmente una tercera migración logra sobrevivir y dar inicio a la historia humana en ese continente; poco antes de empezar esa travesía, unos 400.000 años atrás, nuestros antepasados lejanos habían aprendido cómo generar fuego: quizás el fuego nos hizo humanos.

Hoy las olas migratorias continúan entre tragedias, fracasos, y alguna feliz coincidencia.

La existencia de un guión implementado por una “antigua raza blanca y sabia” que una vez tecnificada habría navegado por diversos continentes lle-

vando su “luz civilizatoria” es nada probable.

Si el trabajo de Heyerdahl titubea sobre una línea ambigua entre ciencia (era un investigador minucioso) y especulación (sus conclusiones son extrapolaciones narrativas fascinantes que requieren de “saltos de fe” del lector), muchos de sus partidarios siguieron sus hipótesis más dudosas adentrándose completamente en una cueva mística. Pero si las hipótesis difusionistas han tenido sus malos ficcionadores también han tenido dedicados científicos sujetos al análisis riguroso de la evidencia material. En el Ecuador uno de los más destacados fue Emilio Estrada Icaza. Siendo empresario y político su interés por la arqueología no le llegó por el lado académico. En sus ocasionales salidas de cacería había ido encontrando restos cerámicos que de a poco fueron capturando su imaginario.

Cuenta el arqueólogo ecuatoriano-danés Olaf Holm que la madera para Kon-Tiki – la embarcación de Heyerdahl – fue cortada en una hacienda cerca de Quevedo propiedad de la familia de Estrada Icaza y de allí la trasladaron al Perú. Estrada Icaza habría conocido a Heyerdahl, y poco después el ecuatoriano tuvo un encuentro decisivo al entrar en contacto con Betty Meggers y Clifford Evans, dos arqueólogos norteamericanos que habían

48

estado una larga temporada excavando en los alrededores del Río Napo, en la Amazonia, y con quienes pasaría a colaborar en adelante. Los tres – Meggers, Evans y Estrada – trabajaron juntos en una investigación datando y asignando fases a la cerámica de la cultura Valdivia, en la costa ecuatoriana, que dio paso a un estudio comparativo de las cerámicas de Valdivia y de Jomón, del Japón, planteando la siguiente hipótesis:

Las técnicas cerámicas en Sudamérica habrían tenido origen asiático.

En 1961, el mismo año de su temprana muerte, Estrada Icaza hizo pública la hipótesis, y poco después la Smithsonian Institution publicó el libro de los tres autores titulado “Early Formative Period of Coastal Ecuador: The Valdivia and Machalilla Phases”.

Inicialmente la hipótesis Valdivia-Jomón fue recibida con entusiasmo por la academia aunque evidencias posteriores – que comprobaban fases de Valdivia anteriores a las que Estrada logró establecer en su corta vida – demostraron que la hipótesis Valdivia-Jomón no era posible. Hoy esa hipótesis forma parte de la historia de las ideas, que es en sí misma una forma de arqueología de los intentos humanos por comprender el mundo.

La distinción entre presencia material e idea – el dualismo casi universal

(no es universal) entre materia y pensamiento – es un paradigma muy pesado con el que cargamos. Ni la teología ni la ciencia lo han superado, y si los algoritmos de la inteligencia artificial están hechos de ceros (00) y unos (11) estos nuevos seres van a padecer la misma tragedia ontológica de sus creadores: Siri vivirá la misma angustia existencial de cualquier niña experimenta al tener que elegir un sabor de helado entre las múltiples opciones disponibles.

En una visita que recientemente pude hacer al Museo Nacional de Tokio pude ver cerámicas de la cultura Jomón y por supuesto pensé en Emilio Estrada Icaza. Poco antes de viajar a Japón había conversado con dos de sus nietos en Guayaquil. Esas descripciones compartidas – ensambladas arbitrariamente en mi mente – habían creado un personaje imaginado aunque con vestigios del real. Esa memoria prestada por sus nietos tenía ojos y miraba fascinándose por los intrincados ornamentos en el barro cocido de los jarrones Jomón. Al día siguiente tomé el tren a Yokohama y fui a la playa, era un día nublado, ligeramente frío, un perro me saludó en el camino. Me saqué los zapatos y caminé hacia el mar: Ahora eran mis ojos los que miraban en dirección a aquel continente lejano del que vengo, y mis pies los que se sumergían en esta orilla del Océano Pacífico.

OSCAR SANTILLÁN (1980, Milagro) vive y trabaja como artista ecuatoriano entre Den Haag y el mundo.

#reformationofurbanism #betteruseofculture #newurbanism



© Ají de Seco, 2017

SOLUCIONES URBANÍSTICAS PARA LA ACTUAL CULTURA CALIFORNIANA

por CAMILO A. MONTOYA PARDO

¿Cómo pueden las comunidades ser empoderadas para reimaginar la formación de un urbanismo orientado a la justicia espacial, la inclusión, en resumen, un urbanismo más democrático?

Ante los diversos factores que dificultan la participación ciudadana en la creación del entorno urbano, la organización comunitaria se convierte en una institución fundamental para impactar en mayores posibilidades para la participación y en su calidad misma. La capacidad de representación, de asociaciones de vecinos, asociaciones culturales, y otros tipos de asociaciones con intereses públicos, es necesaria para amplificar voces de colectivos de ciudadanos que difícilmente podrían ser escuchadas a partir de iniciativas o esfuerzos individuales.

En el mes de junio del presente año, en Santa Mónica – California tuve la oportunidad de conversar

con diversos actores, involucrados con los asuntos urbanísticos y culturales de la ciudad. En una entrevista realizada a algunos miembros de la asociación Familias Latinas Unidas (FLU), llamé mi atención su interés en profundizar y preservar la cultura y raíces latinas y de involucrarse con la oferta cultural y artística del área. “Sería interesante que existirían programas educativos hacia el arte para nuestros hijos, pero también para los adultos porque hay personas que vemos el arte pero no sabemos lo que significa” comentaba Elena Hernandez miembro de la asociación FLU. Este tipo de voces, por ejemplo, manifiestan una necesidad concreta y permiten visibilizar la ausencia de pedagogía y capacitación como

barrera para un acceso más igualitario al arte y un mejor aprovechamiento de la cultura.

La efectiva organización de la comunidad latina, en este caso, es el factor que ha permitido a la asociación FLU crear una interacción constante con la infraestructura cultural del barrio. La activa participación en los programas del “Virginia Avenue Park” y en otros eventos como la fiesta comunitaria “Pico Block Party” organizada por el Instituto 18th “Street Arts Center” (SAC) son el resultado de efectivos lazos de cooperación comunitaria. Las actividades conmemorativas de festividades mexicanas como el Día de Muertos y La Posada que organiza la asociación, no solo ha atraído a la población latina en Santa Mónica sino también a comunidades etíopes, aportando a una mayor interacción cultural y a un interés especial en involucrarse en asuntos públicos como los culturales.

Estas conversaciones con el tejido asociativo de Santa Mónica son parte de un trabajo de investigación del grupo danés The Winter Office (TWO), del que hago parte, para apoyar el proceso de transformación urbanística y cultural del Instituto 18th SAC, que extenderá sus estudios a un histórico hangar en el Aeropuerto de Santa Mónica. TWO, por tanto, plantea una estrategia de profundizar formas de participación no electoral para identificar las expectativas de los ciudadanos respecto a la creación de un urbanismo cultural más incluyente. ¿Cuáles son las restricciones en términos de acceso físico/urbanístico a la infraestructura cultural?, o ¿cuáles estrategias desde la comunidad serían relevantes para generar mayor cohesión e interacción comunitaria? son algunos de los interrogantes que sometemos a discusión de la ciudadanía.

Me encontré durante mi visita con un activo capital social en el área, un tejido asociativo rico en asociaciones con objetivos públicos, pero a su vez, con un fenómeno creciente de gentrificación que amenaza con romper el sentido de identidad y pertenencia al barrio existente. El desplazamiento constante de residentes hacia otras áreas residenciales destruye vínculos indimentables sobre el lugar donde se vive, vínculos históricos y por tanto limita las motivaciones y posibilidades de los vecinos de involucrarse y participar en dar forma al espacio público y cultural de un lugar, que más probablemente tendrán que abandonar por el acelerado incremento del precio de sus arrendamientos.

The Winter Office, en consecuencia, busca construir un diagnóstico comunitario para identificar barreras que actualmente restringen una relación justa o digna del ciudadano con su entorno urbano, intentando extender las posibilidades de empoderamiento comunitario para construir soluciones consensuadas a problemáticas urbanas locales. Ha sido valioso también extender el diálogo hacia instituciones como el Instituto 18th SAC y autoridades culturales locales, como la Biblioteca Pública de Santa Mónica, que han optado por la construcción de colaboraciones o “partnerships” como medio para una implementación más efectiva de proyectos de impacto social.

Los discursos protagonistas hacia un urbanismo cultural son por tanto diversos y provienen de diferentes plataformas de poder. La autoridad política, la sociedad civil organizada y las instituciones culturales, tienen una voz que puede contribuir a una propuesta más consensuada de la oferta y programación cultural que se quiere consolidar en el Sur de California.

CAMILO MONTOYA PARDO es Doctor en Ciencias Políticas, consultor de Investigación y miembro fundador de THE WINTER OFFICE.

LAST ORDER
ABO
8 STÜCKE 100 EURO
AUF ALLEN PLÄTZEN
BESTE PLATZWahl FÜR FRÜHBUCHER*INNEN
VORVERKAUFSSTART JUNI 2019

LAST ORDER
ABO
8 STÜCKE 100 EURO
AUF ALLEN PLÄTZEN
BESTE PLATZWahl FÜR FRÜHBUCHER*INNEN

TEL 089 / 233 966 02
ABONNEMENT@KAMMERSPIELE.DE
WWW.KAMMERSPIELE.DE

THEATER DER STADT
MÜNCHNER KAMMERSPIELE

En un ensayo anterior, titulado “When Day becomes Night” propuse la noción de conversación y traducción, para pensar en un espacio-tiempo que pudiera enredar filosófica, política y estéticamente, lados distantes del mundo. Esto lo desarrollé desde la metáfora de una conversación entre el día y noche (1). Para pensar en esta relación, trabajé a partir de un intercambio epistolar, entre el líder del EZLN; el Subcomandante Marcos y el teórico del arte y pintor británico John Berger. Este diálogo sucedió de una manera particular, ya que ellos hasta entonces no se habían conocido en persona, y a su vez, ambos pertenecían a espacios diferenciados, teniendo experiencias contrastantes con respecto al espacio-tiempo (2).

Mientras que Marcos fue uno de los líderes militares del movimiento indígena revolucionario, viviendo en las comunidades Autónomas Zapatistas en las montañas del sur de México, Berger vivía en la campaña francesa, y aunque relacionado con cierta militancia Marxista, permaneció sobre todo, como pensador y pintor.

Para entender este intercambio epistolar, encuentro de particular importancia la

noción Deleuziana de la Deterritorialización(3), entendida como un movimiento que produce cambio. Dicha noción como potencial creativo no se fija en un cuerpo o contexto determinado. La Deterritorialización me permite pensar más allá de dos sujetos que hablan con el otro a partir de identidades establecidas, y a su vez proponer pensar la conversación como devenir, una suerte de doblez en el espacio, una perspectiva no lineal del tiempo. Esta conversación nunca sucedió en un espacio o tiempo único, sino en una línea de vuelo.

Uno de los extractos de la conversación entre el Subcomandante Marcos y Berger que más me cautivó, es cuando escriben sobre la relación entre pensar y sentir desde diferentes locaciones geográficas, interrumpiendo momentáneamente el flujo de la epistemología colonial.

¿Cuál es la relación entre el escritor con el lugar y la gente acerca de las cuales escribe? Ante esta pregunta Marcos responde: „Estoy de acuerdo, pero también se puede preguntar, ¿Cuál es la relación entre una carta escrita desde la jungla en Chiapas México y la respuesta que obtiene, desde la campaña Francesa? O, mejor aún, ¿Cuál es la relación del lento latir de las alas de las garzas con el águila revoloteando sobre una serpiente?” (M&B, 1995)

Estos lugares de enunciación representan un devenir. La posibilidad de Marcos y Berger teniendo una conversación en dos partes diferenciadas del mundo, en tiempos distintos - una conexión planetaria- permite vivir la contemporaneidad. Ellos posibilitan una conversación que rompe con el tiempo cronológico, en tanto el día y la noche coexisten, no buscando por lo opuesto, sino por el ala.

El intercambio epistolar, entre Marcos y Berger es un singular ejemplo, sobre cómo diferentes eventos interrumpen el flujo lingüístico de las dicotomías, desde donde la racionalidad occidental y la colonialidad son organizadas y (re)producidas. Este devenir sucedió en distintos puntos geográficos, en donde el intercambio epistolar fue para este caso el puente que permite que esas líneas de vuelo sucedan.

Para propósito de este texto, quisiera pensar en este caso específicos como ejemplo por el cual la dicotomía occidente /no-occidente es interrumpida. Al



MAXIMÓN

Notas sobre la memoria colonial¹

por
PABLO
JOSE RAMIREZ

analizarlo, es necesario compararlo con un particular objeto cultural: el santo-dios en Guatemala llamado Maximón. Maximón o San Simón, como la cultura Ladino-Mestiza lo llama, es un objeto humanoide, con un rostro tallado en madera rústica y un cuerpo construido con varias capas de telas indígenas, que usa varios sombreros, fuma cigarros caseros y concede milagros a sus creyentes.

Maximón es una entidad colonial que a sobrevivido y mutado a través de los siglos, el cual tiene diferentes expresiones materiales, dependiendo del discurso desde la geografía y la etnia, construyendo significados alrededor de él. Maximón es una entidad compleja, misteriosa, que descansa en una diferencia que puede ser entendida sólo a través de una forma radical de mestizaje.

Está claro que a lo que deseo referirme en el contexto de esos elementos, es a un objeto-entidad de la cultura material guatemalteca, que ocurre en la gramática de las relaciones coloniales de poder; entendiéndose como un sistema de producción de significados, el cual constituye máquinas de poder desde sus formas de distinción ideológicas y bio-disciplinarias, con sus mitos correspondientes: fenotipos, monocromos de piel, sistemas de valores, etc.

El poder colonial necesita de la ilusión de identificación, en tanto esta permite a la división social del trabajo, continuar con el loop del capital. Sociedades como la guatemalteca, están constituidas por una categorización de significados políticos desde la ciudadanía neoliberal y sus articulaciones culturales, el multiculturalismo como caso paradigmático.

En el caso de Latinoamérica, dos registros importantes de racialización han operado como abstracciones universales. Primero, las articulaciones alrededor del sujeto mestizo y el sujeto indígena a partir de las migraciones de poblaciones africanas al continente en el siglo XVI y XVIII. En ese entonces, ambos sujetos dependen del otro en una suerte de dialéctica negativa, una relación de odio y expropiación (4), que al mismo tiempo posibilita la performatividad de la historia colonial: repetición como lo mismo (5).

Segundo, pensar la memoria como una operación

que desplaza la teleología de la historia en favor de un tiempo múltiple, una operación de doble vínculo: una que resiste a las narrativas normativas acerca de la reconstrucción del pasado colonial, una que busca mantener un vínculo con los fundamentos ancestrales de las culturas indígenas y restaurar un lugar de oscuridad (6).

Esto significa que hoy la categorización racial de sujetos, puede, debe y está siendo desplazada por una noción anti-disciplinaria, que se manifiesta en la significación de personas, cuerpos, objetos, eventos y especies más allá del orden binario de las jerarquías coloniales.

Esta conversación entre Marcos y Berger no es entonces un acuerdo, ni una celebración de la diversidad, sino todo lo opuesto: es el miedo a la imposibilidad de comunicarnos más allá de dichos órdenes, es más bien el atentado de encontrarse el uno con el otro. Cuando un ave conversa con el territorio sobre el cual vuela, no es por su intención de aterrizar, sino porque ese mismo territorio es el que permite al ave volar.

Maximón

Existen diferentes narrativas orales acerca del origen de Maximón, y todas reclaman ser la verdadera. Una de las más conocidas es la que lo relaciona con un líder indígena, el cual a mediados del siglo XVIII lideró una rebelión en contra de la colonia española, concluyendo en su asesinato y el de varios otros que le apoyaron. Después de su muerte miembros de la comunidad encontraron algunos restos de los huesos con los cuales construyeron el cuerpo del santo, como una entidad múltiple: por un lado representa a un santo cristiano, que tal y como el resto, realiza milagros a cambio de fe y ofrendas, pero por el otro lado, (re)presenta la histórica resistencia anti-colonial de las poblaciones indígenas, sirviendo como un símbolo político que unifica y convoca.

Santiago de Atitlán, es un pequeño pueblo a orillas del lago de Atitlán, donde habita uno de los Maximones más conocidos. Este santo juega un importante rol en la organización política y comunal. Después de los Acuerdos de Paz firmados en 1996 y la llegada de varias iglesias pentecostales, Maximón pierde

presencia en el pueblo en tanto varias personas se unen a la iglesia.

El crítico cultural guatemalteco, Mario Roberto Morales, señala que:

Tal vez la deidad indígena más cotizada como genuino caso de resistencia cultural, haya sido, hace hace poco tiempo, Maximón. Un santo-dios de múltiples identidades, las cuales negocia a conveniencia. Supuestamente es también una transfiguración de Kukulkán (la Serpiente Emplumada) en su enemigo, el Apóstol Santiago, hecha precisamente para burlarlo. Maximón es, físicamente, una máscara de barro con un pequeño cuerpo hecho de trapos, perrajes y pañuelos, de poco más de un metro de estatura. Siempre lleva puestos dos o más sombreros, y sus sacerdotes le dan de fumar ininterrumpidamente, mientras sus creyentes se hincan ante él, besan los pañuelos de su cuerpo y le conversan u oran largamente en medio de fuertes libaciones de licor.

Esta deidad de acuerdo a Morales, es una expresión de la esquizofrenia identitaria en Guatemala, en tanto representa una suerte de dialéctica entre colonizado y colonizador, o entre el sujeto indígena y mestizo para ser mas específico. Esto es manifestado en los diferentes rostros que Maximón muestra, como un santo-dios, el cual es al mismo tiempo, un santo-colonial-indígena y un dios-precolonial. El problema acá, es que Morales no logra llevar esta discusión al lugar del devenir. Su interpretación de la deidad colonial es moldeada por sus propios prejuicios coloniales como sujeto mestizo, Morales es incapaz de deshacerse de la encrucijada identitaria para construir significado y “crítica”.

Continúa:

Hasta antes de la contrainsurgencia y la llegada de las iglesias fundamentalistas protestantes, Maximón fue el principal factor cultural de cohesión, legitimación e identidad de los atitecos. Con la llegada de estas iglesias, luego de las masacres contrainsurgentes en el área de Santiago, todo cambió. La Cofradía de Maximón y su feligresía se redujo a un puñado de personas, debido a su quiebra, cuando la mayoría de los hombres del pueblo cesaron de beber licor por prohibición evangélica. Actualmente la fiesta del santo, un hermoso ritual llamado “la traída de la fruta” se sigue celebrando, solo gracias a los tours que realizan grupos de japoneses, alemanes y norteamericanos.

Si la reconstrucción de los hechos que Morales propone, es correcta, lo que tendríamos es una suerte de entidad híbrida, que facilita una conversación entre dos sujetos coloniales: Indígenas y ladinos, en tanto entidad de múltiples rostros. Pero tal vez este sea exactamente el punto, dejar a Maximón en una suerte de silencio, el cual reproduce la contradicción, tomando distancia de cualquier noción estable de verdad. El problema que Morales parece tener con Maximón, es que este representa una suerte de “esencia perversa”, una identidad tramposa, que “no es lo que era”. Y si es financiado por turistas y permeado por una cultura urbana-mestiza, ¿Cual es realmente el problema?

El lado oscuro de Maximón (como traidor), es reflejado en la descripción de Michael Mendelson:

Maximón, el cual es el padre de las oraciones, due-

ño de la locura y de otras cosas... No es una figura fácil de analizar. Yo lo he llamado “el traidor”, teniendo en mente su traición al pueblo indígena, así como a Alvarado, y su traición a Cristo como Judas...

¿Es posible sostener una conversación, como la del día y la noche, siendo un traidor? Lo que sucede en este caso, es que Maximón representa en sí mismo, una intensidad donde diferentes voces resuenan a través del tiempo y la memoria, una operación virtual y una ficción política, un acto libre de deterritorialización: el santo-dios es una imagen en movimiento. Lo que Mendelson señala es su indefinición, una conversación posible únicamente entre un objeto y la memoria, la oscuridad y su complejidad; su visibilidad incómoda, en tanto es la que mantiene el secreto y el silencio vivo como una configuración activa del discurso, el desplazamiento de la dicotomía del sujeto Indígena-Ladino.

Pero estas transfiguraciones del santo-dios, son varias, y ciertamente atravesadas por diferentes dinámicas culturales, aunque sus principales características permanezcan similares. Para propósito de este texto, me he referido solamente al Maximón de Santiago de Atitlan, aunque es importante señalar, que el santo-dios es una entidad de múltiples manifestaciones materiales, que para este caso, emulan la tradición Cristiana del santo que se adapta a las características culturales del lugar que habita.

Maximón por lo tanto, (re)presenta una suerte de identidad estratégica - tomando prestado el término de Gayatri Chakravorty Spivak, voz representante de la teoría postcolonial a nivel mundial, que desde una operación de la memoria como reconstrucción ficcionalizada, traduce el pasado como un acto de creación y resistencia en el presente, lo cual representa una operación completamente distinta a la esencialización de la cultura, desde la representación de un objeto atado a una ilusión ancestral.

Aprendiendo a Volar

Algunas líneas introductorias funcionan con esto para pensar lo que propongo como Actos Creativos de Deterritorialización, los cuales pueden interrumpir identidades coloniales disciplinadas. Estos actos creativos son aves volando que resisten la disciplina lingüística colonial, en tanto esta siempre preferirá cuerpos atados a la tierra, más que aves volando. El santo-dios Maximón, es únicamente posible, manteniendo cierta parte oculta, cierto silencio, manteniéndose como una entidad oscura. En este caso, la dialéctica; Indígena- Ladino, no busca una posible síntesis, sino un lugar en donde cualquier identificación es imposible, donde la única lectura posible es a través de una operación de la memoria y el tiempo, como un acto creativo que no permite la esencialización ontológica. (7)

Cuando Deleuze y Guatari propusieron los movimientos de deterritorialización y territorialización, asocian esto a la relación entre las aves y al territorio, desde los llamados “Bird Studies” a principios del siglo XX, empujando al análisis ornitológico por un camino distinto. Deleuze y Guatari abordan la territorialidad desde la posición de lo que puede ser producido por la función biológica de aparear, cazar, comer y demás, argumentando que la territorialidad es la que realmente organiza las funciones, ignoran-

do una agresividad defensiva.

Hay una relación intrínseca por lo tanto, entre deterritorialización y territorialización; Más que un acto agresivo de poder, puede ser entendido como un sistema biológico de supervivencia, y porque no: de sensibilidad.

El acto de territorialización entonces no emerge a través de un acto de definición o de estatismo. Por el contrario, emergen como un acto de descodificación del lenguaje normativo: como un acto de creación. Estos actos de resistencia creativa, devienen sin duda un tema de urgencia planetaria. En un mundo en donde las agendas del multiculturalismo neoliberal ganan territorio; en donde el reduccionismo optimista hacia las culturas indígenas insiste en el folklore; y en donde la emergencia de los nacionalismos blancos en los Estados Unidos y Europa recuperando su fuerza bruta: el pasado se reproduce como un futuro no deseado, y las aves pueden estarnos diciendo algo, que tal vez no hemos podido escuchar.

Notas

1 El ensayo esta compilado en un libro publicado por la editorial Reflektor M y presentado en la 57a Bienal de Venecia. Plaza, María Inés (2017). Ghost Pavilion – A Publication for phantoms, stories and fading topographies in and beyond Latin America. Berlin: Reflektor M & Ediciones Popolett.

2 Sus conversaciones fueron primero publicadas en Le Monde Diplomatique un 12 de Mayo de 1995, donde Marcos respondió a una carta que Berger había publicado antes. Marcos llevo a esta carta por accidente, cuando leía la traducción al español del libro de 1979 de Berger, Pig Earth. Años después en el 2004, Berger visito Oventik, una comunidad Zapatista in el sur de Mexico, mientras atendía en San Cristobal las Casas, a un coloquio internacional de Izquierda (Ramirez, 2016, p. 3)

3 Con respecto a la deterritorialización en Deleuze y Guatari, Parr argumenta: “Hay varias maneras en las cuales, Deleuze y Guatari describen el proceso de deterritorialización. En Anti-Edipo, hablan de deterritorialización como un “deshacer” (D&G 1983, p. 322). En A Thousand Plateaus deterritorialización constituye el filo de un montaje (D&G 1987, p. 88). En el libro sobre el novelista Franz Kafka, describen la deterritorialización de la literatura Kafkeana, la cual muta su contenido, forzando a las enunciaciones y expresiones a “desarticularse” (D&G 1986, p. 86). En su colaboración final- ¿Que es la fillosofía? - Deleuze y Guatari postulan que esa deterritorialización puede ser física, mental o espiritual (D&G 1994, p.68)... De echo, por la forma en la que Deleuze y Guatari describen y usan el concepto, la deterritorialización es inherente al territorio, como vector de transformación: por lo tanto, está atada a la misma posibilidad de cambio inmanente a un territorio dado” (Parr, 2005, p. 69)

4 De acuerdo al antropólogo Carlos Guzmán Boeckler, la dialéctica colonial Indígena-Ladino es una relación conflictiva, basada en necesidad y odio. Pero la operación que Boeckler realiza es desde el sujeto indígena, a través de una suerte de dialéctica negativa, desde la cual asigna el valor de “ladinidad” o “Mestizaje” por usar el termino conocido. De acuerdo a Boeckler, la “otredad” del Ladino es la imagen del Indígena, la cual es exactamente la medida de las propias deficiencias del Ladino. La paradoja es que el Ladino odia lo que necesita, y en este sentido, el construye su ontología a través de una relación de negación, una suerte de “ontología vacía”. (Boeckler, 2002, p. 58-59)

5 James Williams a propósito de Deleuze y el concepto de Identidad, argumenta que “en el trabajo de Deleuze, la identidad es probablemente el concepto mas fuertemente criticado de la tradición filosófica. Este criticismo toma varias formas, y depende de diferentes argumentos y expresiones estéticas. No obstante, esto puede ser simplificado a través del reclamo de que la oposición de Deleuze a la identidad esta dirigida al falsificador poder de la identidad en la representación. La identidad trabaja en contra y cubre puras diferencias. Lo hace por la prevalencia de la demanda a representar en la historia de la filosofía... Su critica de otros filósofos, por lo regular depende en demostrar como es que esta imagen del pensamiento esta operando inconscientemente y dañando sus trabajos” (citado en Parr, 2005, p.126)

6 Uso el termino “oscurecer” como una operación visual y filosófica, en donde este espacio nuboso nos permite pensar mas allá de enunciados fijos y verdaderos.: devenir oscuro.

7 Vale la pena mencionar, que la política global, especialmente después de la década de los 90 y los procesos de democratización en Latinoamérica, propuso como modelo para la llamada “diversidad cultural” el Multiculturalismo, como una maquina del capitalismo contemporáneo, reconociendo la “diversidad cultural”, en tanto esta sea parte del concierto del mercado global. Para un análisis interesante del Multiculturalismo Neoliberal, ver: Zizek, S. (2012). En defensa de la intolerancia. Madrid: Sequitur.



Rashid Johnson, *Antoine's Organ*, 2016

For centuries, artists have been working with the motif of the garden as a place of inspiration and critical reflection. At the present time, when radical climate change threatens to turn some of our most ancient edens to dust, our thinking about the garden has become more political. This place of tended earth now grows poetic forms of expression that contemplate the complexities of a chaotic and increasingly precarious subject to migration, climate change, colonization, globalization, capitalism, and gentrification. Thus, the motif of the garden appears as an extended metaphor for the state of the natural world and our relation to it.

Curated by Stephanie Rosenthal and Clara Meister in the new Gropius Bau, "The Garden of Earthly Delights" may appear a mannered gesture to comment on current hostile activities against our ecosystems, following a long tradition of human domination over the natural world. Yet the focus of this exhibition is on human sensibility and the pursuit of plenitude in the purest state of earth. Gropius Bau, an institution that traditionally has devoted its installation to handcraft, science and folklore, highlights the synthesis of these three aspects of social life through these challenging works of contemporary art.

From the various entrances to the garden, the exhibition presents five themes on the allegory: Paradise, urban gardening, the connection of the garden to botany and colonialism, the Anthropocene, and the Garden as a structure of thought. Departing from the classical reading of the garden as a closed and limited place of sanctuary, full of meditative, spiritual and philosophical possibilities; the exhibition explores spaces full of duality and contradiction. The garden is a place which hosts utopia and dystopia, harmony and chaos, reality and fantasy, eros and perversion, the natural made artificial - a paradise in which the threat of displacements lurks in its dark side.

The celebrated 15th century triptych, "Garden of Earthly Delights" by Hieronymus Bosch serves as a framework from which to understand these gardens. Bosch's work conceptually and formally brings every human body, every plan, every state into a space that was once only considered fit for God's sinless children. Here are some of the chosen artworks that play to Bosch's garden of duality but to the tune of the modern perils to our natural eden.

What space holds the promise of paradise, the climate crisis and all post-colonial entanglements? Only an imaginary one enacted in the allegory of the Garden. Gropius Bau's newest exhibition provides fertile ground to contemplate the perils and wonders of our eden with a walk in "The Garden of Earthly Delights".

"Ryoanji Drawings"
JOHN CAGE, 1983-1992
Pencil on handmade Japanese paper

I made a "garden" of sounds. The starting point of this work is the Zen Garden of the Buddhist temple Ryōan-ji, "Temple of the Rested Dragon". It is famous for its rock garden, a 250-square-meter, rectangular-shaped room in which fifteen differently shaped stones are placed individually or in small groups on fine white gravel.

Cage works with fifteen stones for his drawings and composition. Laying them on a blank page, one after the other and he drew their outline in pencil. The paper is an empty space in which the lines float, just as the gravel can be read as an empty space on which the stones of the actual garden are arranged.

The shape of the stones determine the musical composition by creating musical notation from the drawn edges of the stones. As so-called "glissandi" they describe in curves the pitches that slide up and down. In the background, percussion instruments transfer the empty space of gravel and page into sound.

"Mesk-Ellil"
by HICHAM BERRADA, 2015,
Ensemble of seven darkened terrariums, Night Jasmine

"To me, the garden is a way of reflecting on the state of the human mind. More precisely, it can reflect how humans conceive nature at a given time, and how they would like to be."

The installation combines nature with craftsmanship. Night Jasmine grows in seven terrariums, a plant that is called "Mesk-Ellil" in Persian. Only at night do her flowers exude one of the most famous scents of the plant world. Special lighting and darkening the installation is used to change the natural rhythm of the plants. During the opening hours of the exhibition, it is night for them and they release their beguiling fragrance.

Like the architects of Persian gardens, Berrada interlinks technical elements with sensory experience and symbolic content. The result is gardens in their form and function that refer to contexts in the world, based on practical considerations. The Persian garden, which can be seen on the garden carpet at the beginning of this exhibition, display four water channels for the four Paradise rivers described in the Koran whose cross-shape pragmatically forms a particularly efficient irrigation system.

#climatechange #colonizedearth #birdsofparadise

"Wild Relatives"
JUMANA MANNA, 2018
A Movie, 70 minutes / 70 minutes

"Gardens are places where multiple species interact, where law and order come undermined with unruly forces and slippages appear as consistent as the attempted control. Since modern times, and especially in Europe, there has been a manifestation of the civilizing mission of the enlightenment: a place between rationality and fantasy, where the domestication of the wild is staged and anesthetized."

Manna shows, in her two works, architecture to sustain future gardens. The sculptures cite irrigation systems that may look antiquated at first glance, yet transport water not only through rural areas, but also appear on the construction sites of large cities.

The film, "Wild Relatives" shows the global networks behind the collection and preservation of biodiversity. In order to safeguard plant diversity on earth for a future in which a changed climate no longer provides them with a livelihood, in Svalbard (Norway), a mountain in the Arctic Ocean, the so-called "Global Seed Vault" is stored. This database contains seed collections from all over the world and should be an emergency storage for the climatic disaster.

In 2012, due to the Syrian civil war, an international agricultural research center had to emigrate from Aleppo to Lebanon. Its destroyed collection was restored with seeds from the Global Seed Vault. An arduous process, carried out by young migrants: one seed remained at the research center in Lebanon and another went back to the vault in Norway. Manna accompanies the human and non-human documenting the encounters along this path.

"Ngali ngariba (We talk)"
by LIBBY HARWARD, 2019
installation, mixed media

A botanical garden is an alien concept in First Nations' culture. In our culture, we belong to the country, where all things are interrelated, and nature and culture co-evolve. First Nation Peoples listen to plants and plants listen to us.

This installation gathers plants transplanted from Australia's countryside to the greenhouses and greenhouses of the "Old World" Europe as part of European exploration trips to the "New World". Harward explores this process of alienation and shows how the beds in the botanical garden function as catalogs of the colonized countries and their flora.

She takes this alienation of plants a step further by including each individual plant in its glass jar to a further isolation, the exhibition space. Harward's categorized and isolated flora allude to the process of colonization in Australia. The plants are integral to indigenous cultures in which - unlike in Europe - the concept of domination of living beings does not exist. Plants speak the dying languages of the areas in which they were originally grown. "Why am I here?", they seem to ask the visitors as well as themselves. Harward exposes the claim that Australia was a no-man's-land when the British explorers docked on the continent in 1788, as a great and terrible fiction.

"Birdcalls"
by LOUISE LAWLER, 1972-81
Audio recording, text, 7 min., 1 sec. / 7 min., 1 sec

Bird sounds can be heard in the entrance area of the Gropius Bau. When listening closely, one recognizes a female voice - that of the artist - which translates 28 names of male colleagues into chirping and chattering. Among other things, birds make these sounds as mutual alerts to start flirting or to mark territories. For our human ears too, the croaking and whistling sound ostentatious, territorial and pretentious.

The recording was made in the 1980s in response to gender dynamics in the art world. Through the playful distortion of the male names in "Birdcalls", including Cy Twombly, Andy Warhol and Donald Judd, the work criticizes the continued centering of white male artists at the forefront of art history and discourse, neglecting and ignoring the significant contributions of female artists and artists of color.

For the exhibition "Garden of Earthly Delights", these bird calls convey a feeling of being outside of the exhibition walls. They reference the falsehood of the Hortus Conclusus, the enclosed sanctuary protected by its walls, which naturally winged creatures and their song pay no mind to.

GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS
July 26 - December 1, 2019 | Two Days of Earthly Delights | Public Program

DAY 1
Mis-en-scène by Isabel Lewis
Sounds and original compositions by LABOUR

16:00-21:00
Performance Carved to Flow: Germination by Otobong Nkanga
Ground floor, residency space

16:15-16:30
Sonic Activation of Rashid Johnson's Antoine's Organ
Atrium

16:45
Expanded Viewing: Sensorial Stroll by Isabel Lewis and LABOUR
Atrium

18:15-18:30
Sonic Activation of Rashid Johnson's Antoine's Organ
Atrium

18:45
Expanded Viewing: Sensorial Stroll by Isabel Lewis and LABOUR
Atrium

19:15
Performance Présage by Hicham Berrada
1st floor, room 1.02

20:15-20:30
Sonic Activation of Rashid Johnson's Antoine's Organ
Atrium

20:45
Expanded Viewing: Sensorial Stroll by Isabel Lewis and LABOUR
Atrium

DAY 2
Mis-en-scène by Isabel Lewis
Sounds and original compositions by LABOUR

11:00-11:10
Activating the Gropius Bau sonically by LABOUR
Atrium

11:00-14:00
Impulse Lectures moderated by Clara Meister
> About the Exhibition: Stephanie Rosenthal (Director and Curator, Gropius Bau), DE
> Planting Blessings - Thoughts on Gardens in Southern Africa, Lungiswa Gqunta (Artist, Amsterdam), EN
> Governing Postcolonial Climates: Yolanda Ariadne Collins (ICI Fellow, Berlin), EN
> Zen, Chahar-Bagh and other forms of the Garden Torben Hanhart (Curatorial Fellow, Gropius Bau), DE
> Iconographical Walk through Hieronymus Bosch's The Garden of Earthly Delights Michael Diers (Professor for Art History, Berlin / Hamburg), DE
> Everything That Happens Happens in Tiergarten Sandra Bartoli (Co-Founder of the Büros für Konstruktivismus, Berlin), EN
Atrium

14:00-14:20
Sonic Activation of Rashid Johnson's Antoine's Organ
Atrium

14:20-14:30
Activating the Gropius Bau sonically by LABOUR
Gropius Bau

14:30
Conversation: Politics of Plants
Ros Gray (Senior Lecturer Goldsmiths, University of London), EN
Jumana Manna (Artist, Berlin) and Uriel Orlow (Artist, London), EN
1st floor, room 1.19

16:00
Conversation: Ecological Wisdom for a Good Anthropocene
Zheng Bo (Artist, Hong Kong), Gilly Karjevsky and Rosario Talevi (Climate Care / Floating University e.V., Berlin), moderated by Stephanie Rosenthal, EN
1st floor, room 1.19

18:00
Talk and Discussion: Seeds of Change and Recipes for Survival
Maria Thereza Alves (Artist, Berlin) and Otobong Nkanga (In House: Artist in Residence), EN
Part of Carved to Flow: Germination by In House Artist in Residence Otobong Nkanga, co-curated with Maya Tounta
1st floor, room 1.19

19:45-20:00
Activating Gropius Bau sonically by LABOUR
Atrium

20:00-20:20
Sonic Activation of Rashid Johnson's Antoine's Organ
Atrium

20:20-20:30
Activating Gropius Bau sonically by LABOUR
South terrace

Two Days of Earthly Delights are accompanied by the culinary offerings of restaurant Beba at the Gropius Bau.



Uriel Orlow, The Squirrel's Revenge, 2017



Hicham Berrada, Mask-III, 2015

Berliner Festspiele #gropiusbau

GROPIUS BAU

GARTEN
DER
IRDISCHEN
FREUDEN

26.7. -
1.12.19

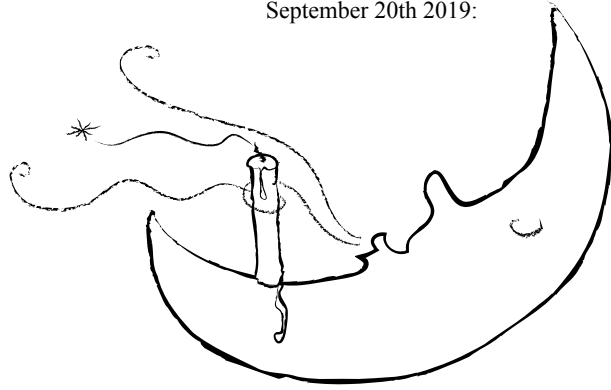
Mit Arbeiten von
HICHAM BERRADA, JOHN CAGE,
TACITA DEAN, LUNGISWA
GQUNTA, RASHID JOHNSON,
YAYOI KUSAMA, PIPILOTTI RIST
und weiteren

Der Gropius Bau wird
gefördert durch
Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Gefördert durch
Mit freundlicher Unterstützung
friede springer stiftung
ouset. prahelvetia

Pipilotti Rist, Homo sapiens sapiens, 2005. Audio-Video-Installation (Widestill)
© Pipilotti Rist, Courtesy: Pipilotti Rist, Heuser & Wirth und Lühring Augustine

September 20th 2019:



ISSUE 8

**BEYOND THE METAPHYSICS OF THE WEST
WHEN SWIMMING AGAINST COLONIAL WAVES TURNS INTO
A POLITICAL PRACTICE THAT LIQUIDATES THE BORDERS
THAT HAVE CARRIED US INTO THIS SEA OF BULLSHIT**

