

UN LUGAR
DENTRO
DEL LUGAR

RUBENS MANO

La traducción, mas allá de un texto pasado de una lengua a otra es el diálogo que se establece entre el autor e el traductor. Ese diálogo, tantas veces silencioso, se hace en la medida en que el traductor se acerca del imaginario del autor y o trae para un nuevo contexto.

Un lugar dentro del lugar de Rubens Mano es parte de una serie de publicaciones que establece un diálogo entre artistas brasileños y agentes locales. Estas ediciones buscan pensar a traducción de forma colectiva, trabajando un texto con muchas voces y cuestionando sobre sus innumerables capas de significación. Los 'traductores' invitados a participar en este proyecto-laboratorio no necesariamente conocen la lengua portuguesa ni usan la traducción como práctica de su trabajo, por eso hay algo de incompreensión que da vueltas a las conversaciones. La traducción pasa de un proceso formal a un proceso creativo y de discusión referente a las poéticas de cada autor. De las rondas de traducción no queda sólo el texto final, sino también todas las discusiones generadas con esta acción. Esta publicación incluye tanto el texto traducido como las conversaciones, transcritas y recreadas en escalas de grises que va del mas cercano al más lejano al texto. **Un lugar dentro del lugar** es un texto que traduce en palabras la obra de Rubens Mano y su forma de pensar el arte en el espacio abierto de las ciudades.

Tainá Azeredo

Sobre el autor

Rubens Mano es artista y arquitecto por su formación. Eligiendo muchas veces lugares en la ciudad no identificados como espacios de arte deja trasparecer en sus propuestas artísticas la idea de una arquitectura basada en conceptos de fluidez. El artista construye nuevos lugares en los lugares ya existentes proponiendo al sujeto observador una dislocación de percepción sobre el sitio donde esta instalado. Fue contemplado con el Pémio Funarte Marc Ferrez de Fotografia en 2012, con la bolsa Cisneros en 2006, entre otros. Ha participado de diversas bienales, entre ellas: 25ª y 28ª Bienales de Sao Paulo (2002, 2008); 11ª Bienal de Cuenca (2011); 14ª Bienal de Sydney (2004). Sus más relevantes exposiciones incluyen: *Imanente* (Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2014); *Corte e Retenção* (Casa da Imagem, São Paulo, 2012); *Futuro de Pretérito* (Museu Nacional, Brasília, 2010); Projeto Octógono (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008).

Título original: Um lugar dentro do lugar

Autor: Rubens Mano

Año: 2003

Organización y textos: Tainá Azeredo

Traducción: Tainá Azeredo, Carolina Castro, Theo Firmo, Valeria Maculan, Bernardo Sopelana.

Revisión: Theo Firmo

Editado por: Vendedores de Humo

Madrid, noviembre 2014

⁰ UN LUGAR
DENTRO
DEL LUGAR

Rubens Mano

Theo Firmo 𐄂
Tainá Azeredo 𐄃
Carolina Castro 𐄄
Valeria Maculan 𐄅
Bernardo Sopolana 𐄆

0.1.1 \approx Algo que me hacía pensar, desde el propio título del texto, es esta similitud entre el espacio virtual, de las nuevas tecnologías y este lugar creado a partir de la memoria. Aquí esta puesta una cuestión mucho más mental, mucho más de la imaginación, de la razón, que ahí termina por crear un espacio mental a partir del texto.

0.1 \approx No va retomando cada idea sobre si misma, sino que desde otra perspectiva, pero siempre dando pequeños pasos adonde uno se va ahondando en las mismas ideas, de una forma clara y accesible.

0.1.2 \odot Algo que a mí me pasa con el portugués, que es un idioma que está cerca del español, es que las palabras que no entiendes te llevan a pensar en algo, o sea, crean un imagen. La cercanía del español con el portugués lleva a pensar textos incomprendidos en imágenes.

⁰ ∩ La forma como el texto está construido (entra más profundamente en las ideas, sale hacia otros lugares y vuelve a entrar en las cuestiones) está vinculada al propio título que es 'un lugar dentro del lugar'. Mientras se lee el texto, se nota que él va añadiendo nuevos lugares dentro de los lugares textuales.

en su ensayo 'Looking around: where we are, where we could be' (1), publicado en 1995, Lucy Lippard ¹ nos pregunta sobre 'cómo sería un arte producido a través la imaginación y cómo serían las respuestas de sus espectadores o usuarios' ². en el propio texto, la autora sugiere que una alternativa para los artistas interesados en actuar en el contexto urbano sería poner en 'marcha los espacios sociales y políticos', o crear acciones con la intención de activar 'la consciencia de un lugar' ³ marcándolo sutilmente, sin alterarlo'.

gran parte de las acciones que realizo en el espacio abierto de las ciudades, son desarrolladas sin ninguna divulgación. no hay invitaciones, ni prensa, ni anuncio previo capaz de producir o alimentar expectativas acerca de los trabajos. ⁴ son inserciones silenciosamente extrañas al paisaje, preocupadas por revelar, a través de un proceso de resignificación de los espacios, la presencia de otros flujos, circuitos o narrativas, en el interior de las esferas constitutivas del ambiente urbano. ⁵

1.3.1.1 \curvearrowright Y Crees que esa búsqueda por saberes anularía lo intuitivo?

1.3.1.2 \approx Una cosa puede llevar a la otra. A eso me refería un poco cuando decía de la comodidad que uno siente con las distintas aproximaciones que pueda tener. Desde un punto muy racional te puedes llevar al extremo del sentir. Puedes también enfrentar la obra desde un punto de vista más abstracto, más imaginativo, y terminar racionalizando esa propia acción.

1.3.1 \supset Decías antes que estamos condicionados por una serie de situaciones o por los conceptos de que el Saber es lo más importante, entonces hacer algo sin saberlo o sin tener la consciencia total es profundamente subversivo. Incluso porque una de las cuestiones principales del arte contemporáneo es la hegemonía del saber, buscar una pluralidad de saberes.

1.3.2 \odot Entrando en el texto, hay algunas palabras que generan esa dislocación. En la creación artística, muchas veces lo que parece que es algo muy concreto, cuando ves, sufre una pequeña dislocación que es lo que hace ser lo que es, como los trabajos que él hace en el espacio exterior. Eso es lo que finalmente es el texto que Lucy Lippard, 'where we are, where we could be': es como ese 'click' de una línea que tiene que seguir y de repente se quiebra. La línea es el *where we are* y ese 'click' es el *where we could be*. El tema de esa sutil dislocación de la imaginación, de la razón, para mí es donde está el tema sobre el cual el texto da la vuelta.

1.3 \odot Crear intuitivamente en algún punto es dar rienda suelta a tu imaginación, es dejar de controlar, dejar que la obra te vaya pidiendo nuevas cosas, como la idea de la obra abierta. Pero estamos totalmente condicionados a ver las cosas de una determinada forma, desde la creación de la obra hasta sus posibles desdoblamientos. ¿Hasta que punto es importante la voluntad de la imaginación o de la intuición? ¿Hasta que punto la voluntad de la obra que ocurre a partir de la experiencia es lo que hace que la obra esté producida a partir de este espacio imaginativo?

1.1.1 $\hat{\wedge}$ Y al mismo tiempo es un estar cómodo pero no, es también salir de la comodidad, hacer este desplazamiento de un espacio normal al que se está acostumbrado para irte a otro espacio sin darse cuenta, o darse cuenta en el medio del proceso.

1.1 \approx Pensando en esta idea de la imaginación a partir del espectador, cuando uno enfrenta la obra/acción, esta confrontación con el espectador es como las distintas puertas que se van abriendo a través del texto. Y tu, como el espectador del texto o de la obra, decides hasta que puerta vas a abrir y donde mejor te acomodas.

1.2 \asymp Dentro de la palabra imaginación cabe la palabra razón. Así, cuando menciona el texto de Lucy Lippard, la imaginación es un trabajo que está producido mentalmente, pero ese mentalmente puede significar ser construido a partir de la imaginación o de la razón. Imaginativo y a la vez racional, así se puede entender el objeto a partir de la experiencia.

¹ \odot Comienza muy bien hablando de Lucy Lippard, y el abordaje de Rubens Mano sobre la idea del artista que produce a partir de la imaginación es a la vez súper racional y analiza mucho para hablar de algo tan difícil de atrapar.

2.1.1 ≈ Cuando estás leyendo un texto sobre gestión cultural en los museos, sí que encuentras 'usuarios' para hablar sobre espectadores que van al museo más allá de ver una exposición, sino que utilizan el museo como una herramienta para educación o comunicación.

2.1 ☞ Nunca se mezclan el usuario y el espectador sin que sea de manera muy consciente, así que creo que habla de manera muy acertada aquí y 'usuario' se refiere a un uso y no a una mirada.

3.2.1 ☞ *Venue* es un *place* con tiempo.

3.3.1 ⇐ Y eso es algo tan primitivo, que uno marca algo en cualquier espacio, delimita, antes de construir paredes, se construyen espacios con límites subjetivos y visuales.

3.6 ⇐ En la infancia, uno construye un espacio con cualquier cosa, cree en este espacio y usa este espacio para lo que se conviene. Como un refugio o un límite, esa misma acción tiene la capacidad de resignificar un lugar.

3.5 ≈ La película *Melancolia* de Lars von Trier, cuando *Melancolia* se está acercando y ya es inminente, los personajes principales crean una especie de espacio, refugio, de protección.

2 ∩ ¿Usuario? Alguien que activamente hace uso del espacio.

3 ⊙ Hay sutiles diferencias entre 'lugar' y 'sitio'.

3.1 ∩ Los significados de lugar y sitio podemos buscar en distintos pensamientos de filosofía, Heidegger, McLuhan, Bachelard, etc. Y si aquí no está aclarado, elegimos nosotros los términos que utilizamos.

3.2 ⊙ *Venue y place.*

3.3 ≻ Cuando ponemos una cinta en el espacio y demarcamos un lugar absurdo en el salón de nuestra casa, esto es crear un lugar dentro del otro. Y pensando en la diferencia entre lugar, sitio, espacio, etc. el texto propone que demarcar o modificar el espacio es dotarle de significados.

3.4 ≻ Vivimos en un mundo donde las cosas tienen tanto significado y estamos tan saturados de significados hacia todo que, de repente, cuando ves algo delimitado o marcado te hace plantear su significado sin simplemente aceptar la cosa en sí; te hace preguntar cual es el significado de esta demarcación, lo que ya es, como mínimo, algo subversivo.

5.1.1 \curvearrowright El artista no quiere esconder la obra del público o que el otro no vea la obra. Pero quiere que el otro vea la obra con una perspectiva de su propia percepción del espacio, y no de algo que está puesto. Él no hace la obra solo para las personas que saben y van a verla si no que también para las personas que están allí todo el tiempo y que se dan la oportunidad de ver el espacio de una forma distinta.

5.3.1 \approx Lo que se genera con una obra en este tipo de espacio tan abierto, es realmente una obra autónoma, que no tiene un punto o una luz exacta. Se la puede ver de distintas formas.

5.5 \approx Y ese texto parece casi un *statement* del artista para hacer su obra visible. Racionalmente te puede llevar la imaginación, una obra te lleva a la otra, y obviamente la acción es silenciosa, pero este texto sirve para señalar lo que sucede.

5.1 \curvearrowright Es dejar abierta la percepción del otro. Es confiar en el otro, dar al otro la oportunidad del encuentro con un espacio que era muy conocido y que de repente uno lo desconoce.

5.2 \approx La obra no es solamente la obra si no que todo lo que la rodea. Es para no enfocar en la obra de arte como se estuviera en un cubo blanco sino que, siendo un lugar dentro de un lugar, está abierta para otros tipos de percepción.

5.3 \curvearrowright La obra puede ser autónoma y a la vez depender de tantas cosas, depender de todas las respuestas de quien la vive.

5.4 \odot La ciudad esta llena de cosas que pasan desapercibidas y por ende, por mucho que uno quiera hacer una obra que se note, puede que muchas personas no la vean. El hecho de hacer una obra en el espacio público conlleva que probablemente poca gente se la va encontrar. Una obra en el espacio público tiene tantas posibilidades de existir como de no existir, de verse como no verse. Entonces finalmente creo que quiera o no quiera que la obra se vea, es algo que escapa totalmente a su control, porque no ocurre lo mismo en la ciudad y en el espacio público que en el espacio del museo y de la galería.

5 \curvearrowleft ¿Por qué quiere hablar de eso? ¿Por qué el artista quiere hacer cosas que después el público no las encuentre, o si las encuentra, de qué manera las encuentra?

4.2.3.1 \odot Y incluso a veces cuando uno quiere buscar a la obra, no la encuentra.

4.2.1 ≻ En este aspecto digo que es autónoma: dejar que la obra actúe de por sí, que la obra independa incluso del autor.

4.2.2 ≍ La obra no es tan importante, sino que la experiencia en la obra. Y que uno haga parte de todo eso, y que se lea la intervención dentro del todo y no descontextualizada de donde se encuentra.

4.2.3 ≻ En la calle siempre hay la posibilidad que la gente no vea la acción. En el museo no hay esta posibilidad.

4.1 ⊙ Eso siempre pasa cuando es una intervención en el espacio público. Cuando un artista hace una intervención como ésa, no hay nada que para los ojos de toda la gente diga que eso es arte. Cuando se está en ese espacio, que en principio es un espacio-nada, puede ser cualquier cosa, y el arte se inscribe en el momento en que está allí y alguien lo percibe.

4.2 ≍ La acción es muy sigilosa y silenciosa, y no necesitas visualizarla para que la acción sea protagonista.

4.3 < ¿Cómo atrapar al espectador sin tenerlo en la sala del museo? (un lugar que condiciona la mirada, la actitud). Aquí se trata de algo accidental, de intentar encontrar fuera de un espacio moldeado para el arte otra relación del artista con el espectador.

4 ≻ Su desinterés en que la gente sepa que es un proyecto de arte también trae un carácter de autonomía para la obra.

6.1 ☞ Lo que hace aquí es volver al principio del texto, con la cita de Lucy Lippard, las acciones pensadas y las imágenes asociadas: es todo mental.

7.1.1 ☉ Leyendo Lygia Clark uno ve que la vivencia tiene total relación con la experiencia, así que es necesario encontrar una palabra que se vincule a la idea de experiencia, aunque no exista la palabra. Porque la *vivência*, está mucho más conectada con la experiencia vital que con una experiencia-experimento.

7.1 ☉ *Vivência* en portugués es la experiencia y la palabra 'experimentado' tampoco existe. Tendríamos que utilizar experimentado. Pero experimentado tiene que ver con un experimento, y 'experimentado' tiene que ver con experiencia.

7.2 ☞ El espectador pasa por una experiencia con la obra, y no experimenta la obra. 'Experimentado' entre comillas.

7.3.1 ∩ Una transcreación (*transcrição*) haciendo referencia a Haroldo de Campos.

7.3 ≍ Y lo bueno de utilizar ese tipo de palabras es que tiene que ver con la idea del proyecto, de transformar la traducción en un acto creativo, hacer una traslación de una cosa a otra.

8.1 ∩ Repito la frase de Theo en la traducción del último texto 'La poética del portugués está en las palabras y la poética del español está en las ideas'. Muchas veces nos quedamos ahí, descifrando frases grandes y con muchas ideas hechas metáfora.

⁶ ↗ Imágenes mentales que uno construye mientras está en la experiencia de la obra.

⁷ ↗ En el texto original 'experienciado' era *vivenciado* pero éste es un término eminentemente portugués, aunque lo tuviéramos mantenido en la primera traducción.

⁸ ≈ El portugués es muy metafórico.

instaladas sin que las personas sepan necesariamente que se trata de un proyecto de arte, o hayan sido informadas de que lo que se presenta allí deriva de una acción artística, tales propuestas no explicitan cualquier desinterés en cuanto a las formas de recepción. Al contrario, intentan especular la existencia de otras superficies de contacto, o campos comunes, entre la práctica del artista y el público que eventualmente se ha alcanzado con la experiencia.

tanto las acciones pensadas para el ambiente de las ciudades como las imágenes asociadas a ellas ⁶ (determinantes en algunos de los trabajos) buscan evidenciar la ocurrencia de un pequeño desplazamiento (propuesto, provocado), que no es 'experienciado' ⁷ apenas porque alguien decidió subrayar aspectos inherentes a la constitución del espacio urbano, sino también porque tenemos condiciones de disponer, indistintamente, nuestra percepción para las múltiples 'ofertas' generadas en una metrópoli. ⁸

10.1.1 Cuando se investiga o estudia ese paisaje, con la inserción del arte en ese espacio/paisaje y en ese momento se asocia una persona, que tiene una disposición para percibir el espacio, estas acciones (que son intervenciones artísticas en la ciudad) activan ciertos desvíos en el cotidiano de la persona sensibilizada por el espacio. ¿Qué ocurre cuando ese espacio modificado encuentra a una persona que va a percibirlo? Otras realidades que estaban encubiertas por el espacio superestructurado de las ciudades, salen a la luz.

10.2.1 \wedge ¿Y no serían las novedades cosas que están encubiertas o ocultas para uno?

10.1 \supset Hay dos cosas en esta frase: una es el paisaje urbano, otra es la inserción del arte en esos espacios. Entonces, los primeros cambios y alteraciones de los que habla son tipo 'naturales' e independientes del arte, y luego hay la práctica artística dentro de eso. Entonces vamos a hablar sobre la relación entre esos dos tipos de cambios. La segunda parte del cambio es sobre la inserción del arte que se asocia a la idea de sensibilizar el público. Al encontrar la correspondencia entre las dos cosas, algunas acciones pueden accionar un desvío de la percepción primera del espacio.

10.2 \leftarrow ¿Qué son esas realidades encubiertas? Son solo encuentros que revelan una novedad o algo que te saca de un confort de la rutina.

10.3 \supset Cuando explicas lo puedo entender, pero cuando lees parece mucho más complicado.

11.1 \approx Es como hablábamos en el principio, que sale de un lugar y entra en otro dentro del mismo, habla sobre el mismo tema de formas muy complejas y muy simples en la secuencia.

⁹ ∩ El proceso de que la gente active su sensibilidad hacia una percepción del espacio que es la estructura.

¹⁰ ≈ ¿O sería a una percepción estructural?

de esta forma, la exploración de la correspondencia entre las alteraciones del paisaje urbano y la inserción del arte en el espacio de las ciudades, sensibiliza una estructura perceptiva ⁹, ya que ciertas acciones pueden activar un tipo de desvío en cuanto a la aprehensión de las transformaciones ocurridas en un determinado contexto. apropiándose de un proceso (perceptivo), para suscitar la revelación ya existente y que permite salir a la luz otras tantas realidades ocultas.¹⁰

¹¹pero como los trabajos no ofrecen 'garantías', tampoco hay como predecir la extensión o el alcance de las experiencias propuestas por la acción. la experiencia incluso puede no ocurrir, o acontece ¹²algún tiempo después como memoria.¹³

en el capítulo donde habla sobre las nuevas realidades del 'lugar' (2), Milton Santos dedica una parte a la importancia de la memoria en la construcción de los espacios -compuestos por una 'sucesión alucinante de eventos': ¹⁴una memoria concebida a lo largo de la experiencia y resultante de la noción del propio cuerpo, de la propia existencia.¹⁵

¹¹ ∩ La estructura del texto viene muchas veces con un párrafo muy complejo y luego otro sencillo, con una explicación muy clara.

14.1.1 ∞ Comparten un espacio mucho más pequeño con otros ritmos.

14.1 ∩ Y lo que se pasa en la imaginación, en la memoria, ocurre en una velocidad mucho más grande que en la realidad del espacio. Esta sucesión en el espacio tarda a ocurrir, pero cuando llega en la memoria tiene una velocidad y una sucesión de eventos muchísimo más rápida y con mucho más informaciones.

15 Aquí lo que Milton Santos trae es la idea de hablar de la historia del espacio a través de la experiencia del propio cuerpo. Entonces pensando sobre el párrafo anterior y la idea de que no hay 'garantías' para la experiencia y que la experiencia se puede realizar un tiempo después, nos quedamos con la idea de que la memoria es la que construye la historia virtual fuera del contexto del espacio.

14 ⊙ La idea de 'alucinante', está relacionada a algo que nos parece extraordinario, a la salida del cotidiano. Pero él no habla apenas de eventos que ocurren extraordinariamente rápidos, sino también de la idea de alucinación que nos remite a la memoria, al espacio de la imaginación (otra vez). Eso que él propone sobre la experiencia, sobre la existencia del propio cuerpo en el espacio, es algo que también ocurre en ese otro nivel que es el de la alucinación, de la imaginación, de la memoria.

12.1 ≧ Sí, el acontecimiento es como un momento de lucidez, no algo lejano.

12 ⊙ Dejamos la palabra 'acontecer' en el texto y no la palabra 'ocurrir', pues dice sobre un acontecimiento, como una cosa única y espacial que acontece en el tiempo, y no una cosa que ocurre y pasa sin que nadie lo note.

13 ^ La memoria es también lo virtual. Cuando Bernardo habla sobre la memoria en el comienzo, veo que el texto Rubens Mano trata la memoria como la virtualidad donde el espacio se construye para quien lo vio. Un espacio que vuelva a ocurrir en otro momento, en otro espacio.

16.1 ☞ Forjar es algo que uno puede hacer con las manos, como *moldar* en portugués.

16 ☉ Hacemos el camino de la traducción del portugués al inglés y al español: *moldado* – *shaped* – moldeado/configurado/dar forma – forjado.

17.2.1.1 La experiencia y la memoria ⤴

17.2.1 ☉ Que tiene que ver con el acontecimiento.

17.1 ⤵ Y no es como salir a la calle para consumir sino que vivir para encontrar las cosas que te despiertan.

17.2 ☞ Es justo lo que hablamos sobre la autonomía de la obra, sobre estar y no estar y de ser descubierta o no, de un poder distinto que tiene la obra.

18.1 ☞ O no lo entiendo o no estoy de acuerdo. Porque es tan lindo y tan verdad eso como lo contrario. Que igual puede ser que la historia sea individual y el olvido colectivo.

18 ⤴ Cuando ves la historia, que es también la memoria, me parece siempre que está construida a muchas voces y lo que uno olvida de eso es siempre individual.

18.2 ⤴ ¿Y no sería el olvido colectivo? ¿Una nueva memoria creada para olvidar la anterior?

18.3 ☉ Siempre el olvido es la construcción de una nueva memoria. Si existe el olvido es porque voluntaria o involuntariamente, consiente o inconscientemente niegas o quitas esa parte de la memoria para construir una idea diferente.

18.4.1 ☉ El olvido puede que nunca sea absoluto, pero ocupa un lugar en la temporalidad de uno.

18.4 ⤵ ¿Y se puede olvidar algo?

17 ☞ Desde el comienzo, cuando habla de los espacios urbanos, está hablando del descubrir y encontrarte al arte de una manera que no esperas. Aquí el espíritu del descubrimiento viene de eso, de no ir buscando algo sino que dejarte atrapar, o dejar que algo que te encuentre. Descubrir, muchas veces, es dejar ser descubierta. Tu también te descubres cuando descubres una cosa.

entre los diversos puntos que articulan su reflexión, lo más importante tal vez sea 'el choque entre el tiempo de la acción y el tiempo de la memoria' –forjado¹⁶ dentro del ritmo intenso de las metrópolis, y responsable por evocar la 'desterritorialización' como uno de los principales fenómenos vividos por sus habitantes. aunque la 'desterritorialización' esté normalmente asociada a la disolución de los vínculos sociales y a la pérdida del sentido de identidad, también puede presentarse como factor importante en la alteración de nuestra idea de territorialidad y cultura, actuando sobre el saber constituido y abriendo nuevas dimensiones para las experiencias concebidas en el espacio urbano – cuyos aspectos están cada vez más conectados al espíritu del descubrimiento¹⁷. como escribe Milton Santos, 'mientras la memoria es colectiva¹⁸, el olvido y el consecuente (re)descubrimiento son individuales y diferenciados, enriqueciendo las relaciones interpersonales, y la acción comunicativa'.
(3)

20.1.1 ⤵ Desde quien ve.

20.1 ⤴ Eso de las proyecciones mentales de que habla, ¿ocurre desde el punto de vista del artista o de quien va a ver la obra?

20.1.1.1 ⦿ Pero él está siempre en este 'entre' el artista y el otro.

21.1 ⤴ Es un 'despegamiento' casi material, donde una cosa que esta pegada a otra se puede despegar.

21.2 ⤵ Es una cosa muy gráfica, de dejar salir algo que está pegado. Independizarse de eso.

19 ↗ Estas son las realidades ocultas de las que hablaba antes que surgen cuando el espectador abre su percepción para las acciones construidas en el espacio.

20 ☉ Las proyecciones mentales recuerdan a cuando hablábamos sobre las alucinaciones. Me parece que otra vez vuelve a ese espacio del comienzo, donde Lucy Lippard habla sobre la imaginación, y retoma la idea del alucinante y la idea de las proyecciones mentales. El autor vuelve a saltar atrás del texto para decir de otra manera lo que ya había dicho. Ese ejercicio de proyecciones mentales es el link perfecto para volver al comienzo del pensamiento.

21 ☹ ¿Despegamiento? ¿Desdoblamiento? ¿Desprendimiento? Dejamos el 'despegamiento' entre comillas.

de modo general, además de interrogarnos en cuanto a la construcción del ambiente al rededor, los trabajos realizados también sugieren a los usuarios de las ciudades indicios de un proceso de transformación - pues, al percibirlos en el interior de una determinada experiencia, lo que por si mismo apunta a una cierta ocurrencia - no les será difícil relacionar la aprehensión de nuevas realidades ¹⁹ a las oscilaciones del propio aparato perceptivo.

todo el desencadenamiento de los trabajos es accionado y alimentado por un ejercicio de proyecciones mentales ²⁰ (4)–instalado entre el impulso de la acción y las distintas instancias definidoras del lugar. tales proyecciones buscan el 'despegamiento' ²¹ de determinadas imágenes pertenecientes al local de la acción, para, a partir de ellas, realizar la materialización de la experiencia y facultar al observador, el reconocimiento de otras dimensiones asociadas a la memoria constitutiva del lugar. (5)

23.1 ☉ Está oponiendo la idea del dislocación con la idea de sustraer algo. Despegar, por ende sustraer, por ende despegar algo de algo.

23.2 ☽ La arquitectura funciona a partir de la permanencia de algo edificado y de la idea de contención, y el despegamiento es otra cosa que incide sobre eso.

22 ∞ La idea de incidir sobre algo es como la luz. Una luz que incide sobre algo, que pasa sobre algo. La acción es algo que pasa, y no se queda en el mismo lugar.

23 ∩ La arquitectura que se interpone en el medio del camino, una arquitectura rígida.

24 ∩ Estos son los efectos que la obra va a generar en el paisaje y en quien vive la experiencia. Tales efectos, empiezan en el paisaje, donde está inserida la acción, la obra, que en seguida de generar esos efectos, son devueltos al paisaje –sea de forma física, sea con cambios en el paisaje, sea en la memoria

aunque traiga el recuerdo de un deshacer, ese ‘despegamiento’ no indica necesariamente una sustracción. una vez que al incidir por medio de la acción²² sobre la permanencia y la contención²³ habituales presentes en la arquitectura, actúa de manera a sugerir una abertura o expansión, relativa a qué representa el espacio en aquel momento.

me atrevería a decir que lo que trae más sentido a la acción no es la ocurrencia en sí, sino los efectos relacionados a tales inserciones. resultantes de algo que comienza en el paisaje, es revelado por la acción, y en seguida es devuelto al paisaje por quien vive la experiencia²⁴. provocando un desplazamiento en nuestra capacidad perceptiva que interfiere en la aprehensión de otras realidades.

*vazadores*²⁵ por ejemplo, proyecto preparado para la Bienal de São Paulo en 2002, propuso una desjerarquización de la idea del trabajo, *site* y lugar. la deconstrucción y la desarticulación de los códigos espaciales que estructuraban el lugar de la acción, a través de la desmaterialización de la idea de obra -simulacro de la propia arquitectura y del propio trabajo

25.2.3.1 ≻ Eso sería salir de la borda, ir más allá de los límites, pero en esta obra es al contrario, es permitir que lo que está más allá de los límites entre.

25.2.3.2 ↗ Pero la persona que está fuera va más allá de los límites de la arquitectura cuando cruza el edificio a través de una puerta abierta.

25.2.3 ↗ Desbordar, salir de la borda, atravesar algo.

25.6.1 ≻ Entre desbordadores y goteadores hay una diferencia muy grande.

25.8.1 ↖ Se coló. coladores!

25.8.2 ≻ Uno que se cuelga en algo nunca está invitado. Así que en esta obra la idea de colarse parece bien, cuando uno que entra por allí no es deseado.

25.2.1 ≻ *Vazar*, el verbo de *vazadores*, es cuando uno echa demasiado líquido en un vaso y se desborda.

25.2.2 ⊙ Rebalsa

25.4.1 ⊙ *Leak* es gotear, y la idea de desbordar o rebalsar es distinta.

25.6 ⊙ Entonces sería rebalsadores o desbordadores, que ya es un sustantivo.

25.7 ⊙ Pasar por esa puerta es como colarte, como in invasor, una persona que se cuelga sin pagar la entrada.

25.8 ≻ También se puede decir, en términos de internet, como un archivo que *vazou*.

25.9.1 ⊙ El título, cuando es importante, se traduce para explicar.

25 ⤴ *Vazadores* es el nombre de una obra hecha para la 25ª Bienal de Sao Paulo en la cual Rubens Mano construye una puerta lateral en el edificio de la Bienal donde las personas conseguían entrar sin tener que pagar. La obra, que se confundía con la arquitectura, estaba hecha con los mismos materiales del proyecto arquitectónico y tenía una puerta abierta para el Parque Ibirapuera, seguida de un pasillo y una puerta al final que llevaba hacia la exposición.

25.1 ⤴ Hoy ya no hay que pagar para ver la Bienal pero, en aquel momento, ¿cuál el sentido de tener que pagar para ver la Bienal de Sao Paulo? Si ésta debería funcionar como un ejercicio casi educativo

25.2 ⦿ ¿Que significa el título en portugués?

25.3 ⤴ En inglés es *leakers*.

25.4 ⤴ Si hay un agujero en la tubería y te cae agua, eso es estar vazando.

25.5 ⤴ En portugués la idea de *vazar* puede tener los dos sentidos, de no contener y desbordar o de gotear desde un agujero.

25.9 ⌘ ¿Y hay que traducir el nombre de la obra?

25.10 ⤴ Ponemos entonces todas las palabras que surgieron – rebalsadores / goteadores / desbordadores.

26.1 $\hat{\wedge}$ No creo que quiera decir que es una estrategia en ese sentido, sino que eligió esta palabra para referirse a un campo de acción.

27 \odot ¿Y aquí qué dice?

27.1 \approx Abre ventanas que van cada vez más adentro del texto, pero en la medida en la que va abriendo, también va cerrando las ideas hacia el final.

27.2 $\hat{\wedge}$ Es como el pensamiento. Es alejarse del texto inicial, de la idea central y ir hacia la formación de otra imagen mental y volver al espacio central de la obra. Se trata de un ir y volver en el texto.

27.3 \approx Abre ventanas, como intenta hacer un poco con su obra, como una ventana abierta para que el espectador concluya de alguna forma lo que esta inconcluso.

28.1 \supseteq Filtrar y filtrarse, el verbo reflexivo cambia mucho el sentido. Filtradores suena a alguien que filtra, y filtrarse es el acto de pasar.

30.1 \odot Aquí es el 'cuerpo' del edificio.

30.2 \supseteq Cuando uno entra en la acción, se pierde en este limbo entre obra y arquitectura.

26 ☉ Los textos que normalmente leemos sobre arte que llevan as palabras 'operar' y 'operaciones', son textos se refieren al arte como una estrategia. Al decir 'la obra opera', lo leo como una estrategia artística, en un punto técnico y en otro punto vacío.

28 ☉ Una última palabra para *vazadores*: filtradores, como una idea de filtrar y de infiltrar a la vez. El agua se filtra por la cañería, o aún filtrarse en una fiesta.

29 ☉ Para dar sentido a filtradores.

30 ∩ ¿De qué 'cuerpo' habla?

vinculaba la percepción del visitante a una experiencia cuya realización dependía del movimiento y de la proyección del propio cuerpo. de este modo, al generar la fusión entre acción pretendida y espacio ocupado, el proyecto pasó a incorporar las continuas operaciones²⁶ constitutivas del lugar, favoreciendo el desdoblamiento de su dimensión espacio-temporal, y la exposición de aspiraciones difusas y subliminales relacionadas al lugar del trabajo.²⁷

con los cortes e aberturas previstos en la arquitectura, *vazadores*²⁸ significó un tipo de desorientación para los usuarios del Parque Ibirapuera y de la Bienal, proponiéndoles una relación directa con un 'espacio-simulacro' –a través de la violación de sus propias condiciones espaciales (la posibilidad de traspasar la estructura del edificio). sin embargo, como se ha dicho, el acto de filtrarse²⁹ dependía de la disponibilidad del usuario, inserto en un 'cuerpo'³⁰ que no permitía más dissociar, discernir, entre lo que era obra y lo que era arquitectura. de esta manera, aún que no venciera la 'confusión', y solo percibiera –o traspasara el

31.6 $\hat{\wedge}$ ¿Cómo se pasa de uno a otro? ¿entre *perceptores* y usuarios?

31.6.1 \odot El *perceptor* es pasivo en cuanto a la acción, pero no es pasivo en cuanto darse cuenta. El *perceptor* es el que se da cuenta de que existe esa vía para acceder a la Bienal y que la puede utilizar. El usuario se utiliza de la puerta aunque solo lo perciba dentro, o durante el pasaje.

31.6.2 $\hat{\wedge}$ El *perceptor* se da cuenta, pero cuando cruza es un usuario. El usuario está cruzando y cuando se da cuenta es un *perceptor*

31.6.3 \supseteq Uno puede ser un *perceptor* sin utilizarlo, pero no lo puede utilizar sin percibir.

31.7.1 \supseteq Solo habla de su obra, como hace todo el texto. Habla también de la invisibilidad, no solo de su propia producción pero de obras en el espacio público en general.

31.7.2 $\hat{\wedge}$ Nos enseña aquí justamente cuando ocurre la obra, que es cuando un usuario pasa a ser *perceptor*, y percibiendo la obra genera efectos en los *perceptores*, o realidades ocultas, o todo lo que dice anteriormente. Y de un *perceptor* a un usuario también, porque no se trata de alguien que se queda mirando pero que sale a vivir la obra y tener la experiencia.

31.1 \supseteq ¿O sería él un espectador u observador? Un usuario puede activar y puede observar.

31.2 $\hat{\wedge}$ Usuario sería la persona que está allí en el Parque Ibirapuera y entra por esta puerta, y el *perceptor* es alguien que ya sabe del trabajo y entra por la puerta.

31.3 \supseteq ¿Existe *perceptor*?

31.4 \supseteq El *perceptor* aquí es el mismo ente de un mismo 'cuerpo', son dos maneras de entenderlo. El usuario está utilizando la puerta para pasar y el *perceptor* está percibiendo y viviendo la experiencia de la puerta. Percibir es notar, entender, darse cuenta, un acto de percepción. Receptor solo recibe, es más pasivo.

31.5 \supseteq El acto de percibir va mucho más allá de la obra, es percibir todo lo que conlleva para que esta obra esté allí, más que su propia función.

31.7 \leftarrow Qué es tan importante que quiere revelar aquí?

32.1 \leftarrow De estar o no estar en la condición de arte.

31 ○ ¿Quién es el *perceptor*?
¿Sería un receptor?

pasaje allí colocado– el visitante podría ser inevitablemente entendido como agente propulsor de la acción.

el proyecto buscó reaccionar a los contenidos simbólicos presentes en la arquitectura y se transformó en la medida en que los usuarios imprimieron sobre aquel espacio los significados derivados del descubrimiento. eso garantizó un movimiento de expansión y contracción relativo a los desdoblamientos del trabajo (debido a los constantes pasajes de usuario a *perceptor*³¹ y de *perceptor* a usuario), haciendo más sencilla la comprensión de determinadas proposiciones ya no como obras, si no como experiencias,³² situaciones que afloran en una línea límite entre el estar y el no estar en la condición de arte, o de existir como tal.

como nos recuerda Michel Maffesoli, ‘la existencia, en su sentido etimológico, se refiere a una salida de uno mismo, una huida, una explosión’. explosión la cual se vive tanto a nivel global, de lo imaginario colectivo, como en el propio seno de cada individuo. En ambos casos, se debe poder ‘explotar’, tender hacia alguna cosa

32 ∩ Ahí esta la respuesta de nuestro cuestionamiento anterior.

34.1 ☉ Nos hace pensar en la dimensión utopía arquitectónica también. De ese cuerpo a que el espectador enfrenta, y hacer un espacio en donde uno pueda colarse/filtrarse.

33 ☉ En la película Nostalgia de la Luz, hay un momento en que el astrónomo dice: El presente no existe. Uno ve el pasado en la velocidad de la luz. Así que estamos constantemente construyendo nuestro pasado para vivir en el presente.

34 ↷ Cual sería la dimensión utópica?

que no está en el momento, pero que entretanto estará siempre allí en un tipo de aspiración difusa y latente...³³ 'la realidad en si misma no es mas que una ilusión, es siempre flotante, y no puede ser comprendida de no ser en su perpetuo devenir'. (6)

una cierta cualidad errante vivida por el habitante de las metrópolis será la llave necesaria para que él deje la simple condición de usuario (del lugar o del *site*) y pase a la condición de quién efectivamente experimenta e interviene sobre el espacio de las ciudades (conectándose a una dimensión utópica³⁴ presente en esos ambientes – percibidos como lugares de situación inestable).

para Maffesoli, toda sociedad está fundamentada en una utopía vinculada a la idea de un *no-lugar*, y según el sociólogo, 'el orden establecido, cualquiera que sea, solo puede perdurar si alguna cosa o alguien viene a desestabilizarlo'. (7) un pensamiento muy cercano al de Milton Santos cuando dice que 'cuanto más inestable y sorpresivo fuera el espacio, tanto más sorprendido será el individuo, y tanto más eficaz la operación del descubri-

37.1 ⌘ Fundaciones está en el texto porque hablamos de arquitectura, es un fundamento, pero con ese contexto todo arquitectónico, suena bien dejar fundación. La fundación es donde se entierran las bases.

35 ^ Cuando un usuario se torna un *perceptor*, él cambia la conciencia *del lugar* para *en el lugar*, porque uno se entrega para vivir la experiencia.

36 ^ Su propio trabajo no se convierte en esa arquitectura rígida, de la que hablaba en el comienzo del texto, que contiene y si interpone, sino que es un concepto de arquitectura basado en la fluidez.

37 ≈ Aquí habla de los fundamentos y no de la fundaciones.

miento. la conciencia *del lugar* se superpone a la conciencia *en el lugar*³⁵. la concepción del espacio desconocido pierde la connotación negativa y gana un matiz positivo, que viene de su rol en la producción de una nueva historia'. (8) esa conciencia *del lugar* nos lleva nuevamente a Maffesoli, para quien la exploración del espacio solo tiene valor si lo ponemos 'en relación'; si lo remitimos 'a otra cosa, a otros lugares y a los valores vinculados a esos lugares'. (9)

considero que parte de las acciones realizadas también pueden ser entendidas como 'arquitectura'(10)³⁶, por pretender una correspondencia con el espacio construido y promover un diálogo con el ambiente urbano dentro del campo de la arquitectura. a pesar de efímera y silenciosa, surge de los mismos mecanismos de percepción y aprensión del paisaje alrededor, e igualmente construye dispositivos capaces de actuar sobre los más diversos lugares, añadiéndoles significado.

asimismo, a pesar de ser vistas como proposiciones de otras arquitecturas, esas acciones fueron pensadas para diluir la carga simbólica impregnada en las fundaciones³⁷

38.1.1 ≻ Él habla de la arquitectura sobre la cual incide la obra. El local debe ser un lugar.

38.3.1 ⤴ No se refiere a un lugar específico sino que se refiere a lo que pasa alrededor. Como si hablara de las condiciones de localidad.

38.1 ⊙ ¿Que quiere decir con *locales*?

38.2 ⤴ Pero en portugués cuando hablamos del *local* también se refiere a lo que hay en el entorno.

38.3 ≻ Localidad. No hay otra palabra?

38.4 ≻ Se refiere a algo más político o social de la acción, de todo lo que sucede a partir del espacio

38.5 ⊙ Se refiere a 'sitio'.

40.1 ≻ Así que ni conceptualmente ni visualmente puede parecer anexado.

38 ∩ La palabra 'sitio' originalmente era *local*

39 ≧ Toda la experiencia inmediata que uno puede tener al atravesar ese lugar se va a deshacer a partir de esa nueva propuesta.

40 ∩ El anexo sería algo que está pegado al edificio, como cuando se añade una parte más a una casa o a un museo. El anexo como algo material.

41 ≧ Volvemos aquí a hablar de la autonomía de la obra de arte, resaltando las condiciones de una obra que está abierta para ser o no ser encontrada en el medio de la calle.

que les dan origen. ellas toman por base ciertos contenidos registrados en los sitios³⁸ donde pretenden insertarse, para deshacer las analogías más inmediatas³⁹ y generar una discusión en cuanto a la importancia política de la experiencia de la construcción de espacios, minimizando los códigos tradicionales del lenguaje arquitectónico y otorgando otros significados a los lugares tomados por las acciones.

la realización de los trabajos informa también una preocupación sobre los aspectos físicos de las estructuras propuestas, una vez que éstas no se pueden asemejar a un anexo⁴⁰ de las instancias arquitectónicas que las recibe. aunque conlleven el indicio de una construcción, las acciones inciden sobre determinado ambiente contraponiéndose a la materialidad de lo construido.

entretanto, no toda inserción en los espacios de las ciudades se presenta cargada previamente de una 'orientación crítica'. eso porque toda obra y práctica estética está en principio colocada en términos contingentes, siendo 'necesariamente submetida a las condiciones específicas de los contextos en donde su producción, difusión y recepción tienen lugar.' (11)⁴¹

43.1.1 ↗ Está todo el tiempo refiriéndose a la idea utópica de la arquitectura y que finalmente lo que artista hace es generar un espacio utópico dentro del espacio utópico. La utopia está vinculada al no-lugar, que es ese entre-lugares.

43.1 ☞ El texto es Sobre el Nomadismo, la utopia ya empieza ahí. "el orden establecido, cualquiera que sea, solo puede perdurar si alguna cosa o alguien viene a desestabilizarlo."

43.2 ☞ La idea de la utopia esta también en lo que Carolina dijo antes sobre La Nostalgia de la Luz, en donde estamos siempre mirando a las estrellas, o hacia el pasado para sentirnos presentes y construir el futuro.

43.4 ○ La obra es algo que rompe el espacio utópico con otra utopia, que tiene otra dimensión que es una utopia en donde reside la acción. Esta entrada de *vazadores*, finalmente es lo que genera una fisura en esta utopia más grande que es ese espacio del lugar y no-lugar a la vez. Un tránsito.

43.6 ○ Y no habla de eso en ningún momento, pero ese tipo de obra es un acto de democratización del espacio artístico. Hay ahí también un espacio utópico más grande que es el de lo social y de la experiencia del arte. Es el espacio utópico de la experiencia, que solo ocurre para algunos, y no para todos. E insisto en *vazadores* porque aunque hable de otras obras en el espacio urbano, ésta se torna casi un *statement*, porque contiene toda la teoría que él está tratando de explicar, y que además contiene la teoría de Maffesoli.

43.5 ☞ Al final de este texto también empieza a hablar de obras que se hacen como acciones en el espacio público, y no mas particularmente de *vazadores*. Aún así, intenta posicionar la utopia dentro de la utopia. Una utopia arquitectónica que viene a ser remodelada por una utopia artística.

44.1 ≅ Una apariencia 'entre'. Aunque esté hablando de un lugar dentro de otro lugar, está hablando de un no-lugar constante.

42 ☉ Edificio de la Bienal de São Paulo y el Parque Ibirapuera.

44 ☞ Es muy importante que la obra no se vea de inmediato, que parezca que está sobre el edificio.

aunque el proyecto presentado establezca vínculos con el sitio ⁴² de la acción y sea caracterizado por su forma de construcción, la manifestación de un contenido crítico, en ese caso, se evidenciará solamente si lo vinculamos a la idea de una proposición que se desplaza, o hace desplazar. dicha proposición es asociada a las posibilidades de creación de una situación inestable, muy cercana a la 'dimensión utópica' ⁴³ analizada por Maffesoli.

la constitución de un lugar dentro de otro, o de un lugar dentro del lugar (propuesta por las obras), surge entonces como expresión de la apariencia entre los dos espacios activados por las acciones ⁴⁴, que deviene de la disolución de las jerarquías existentes entre la proposición artística y el lugar que la recibe, y articulada según principios del concepto de *intervalo*: una acción instalada en las fisuras de los flujos constitutivos del espacio urbano y, al mismo tiempo, capaz de suspender momentáneamente nuestros ya condicionados códigos de percepción.⁴⁵

45 ☉ Es una fisura.

45.1 ⤴ Un lugar dentro del lugar.

45.2 ⚙ Un agujero negro.

[1] LIPPARD, Lucy. Looking Around: where we are, where we could be. in: Mapping the terrain. p. 129

[2] SANTOS, Milton. A natureza do espaço. pp. 251/265

[3] SANTOS, Milton. A natureza do espaço. p. 264

[4] proceso de construcción de espacios a partir del 'desplazamiento' de imágenes pertenecientes al lugar de la acción, anticipando mentalmente la materialización de la experiencia realizada.

[5] es importante destacar que ese 'desplazamiento' actúa sobre la memoria comúnmente asociada al lugar - conocida por el usuario como espacio de funcionamiento e casi siempre marcada por un cierto tipo de condicionamiento.

[6] MAFFESOLI, Michel. Sobre o Nomadismo. p. 87

[7] idem. p. 87

[8] SANTOS, Milton. A natureza do espaço. p. 264

[9] MAFFESOLI, Michel. Sobre o nomadismo. p. 88

[10]³⁶ no una arquitectura regulada como disciplina o profesión, si no una que surge como resultado da la tensión que emerge de la dimensión política de las calles. un concepto conectado al pensamiento de teóricos como Ignasi de Solà-Morales, a quien le interesaba a proposición de una 'arquitectura líquida' basada en la fluidez, al contrario de la permanencia, expresa en la preponderancia del tiempo en vez de la preponderancia del espacio. una arquitectura situada no interior de un proceso donde o espacio es percibido en el tempo y el tiempo expressa uma forma de experiência espacial.

[11] EXPÓSITO, Marcelo. Vivir en un tiempo y un lugar. in: Modos de hacer. p. 221

Bibliografía:

BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (orgs.). Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

LIPPARD, Lucy. Looking Around: where we are, where we could be. in: Mapping the terrain. Editado por Suzanne Lacy. Bay Press, Seattle, 1995.

MAFFESOLI, Michel. Sobre o Nomadismo. Trad. Marcos de Castro. Editora Record, Rio de Janeiro, 2001.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço. Hucitec, São Paulo, 1999.

Organización:

Tainá Azeredo: graduada en Comunicación y Artes del Cuerpo y con master en Curaduría, Crítica y Historia del Arte, nació en Brasil, trabaja viajando entre distintas ciudades, y tiene su base en la ciudad de São Paulo y . Actualmente trabaja como investigadora, curadora y gestora de proyectos culturales. En 2009 fundó la Casa Tomada, espacio de experimentación y residencia artística en São Paulo, en la cual trabaja hasta hoy como directora y coordinadora de proyectos.

Participan de las rondas de traducción:

Bernardo Sopelana: curador independiente y gestor cultural, nació en México y trabaja actualmente entre México y España. Entre sus últimos proyectos se encuentran Principio de incertidumbre en la galería The Goma, y así sucesivamente en SALÓN, ICEBERG en Matadero-Madrid, Después de ahora en la galería Raquel Ponce y Movimiento constante para el Instituto de México en España, el Instituto Cervantes de Budapest y el M17 Contemporary Art Center de Kiev.

Carolina Castro: Carolina Castro Jorquera: investigadora, crítica y curadora, nació en Chile y trabaja actualmente en España. Es licenciada en arte, ha cursado el Master en Arte contemporáneo y Cultura Visual y participado en del 4to Curso Internacional de Curadores de la Bienal de Gwangju (GBICC). Cursa actualmente doctorado en Teoría del Arte. Sus intereses están enmarcados por las relaciones que es capaz de establecer el arte con otras disciplinas como la ciencia y la filosofía. Escribe regularmente en su blog.caroinc.net, y colabora con las revistas digitales de arte contemporáneo Artishock y Adesk.

Valeria Maculan: artista, nació en Buenos Aires, Argentina y vive en Madrid. Estudió pintura y escultura en el IUNA de Buenos Aires. Desde 1999 participa en diferentes exposiciones colectivas nacionales e internacionales. Sus exposiciones individuales incluyen: Galería Magda Bellotti de Madrid; Galería Jean Brolly de París; Galería Braga Menendez y SlyZmud de Buenos Aires. Fue seleccionada por The Atlantic Center for the Arts (ACA), Orlando, USA y por Skowhegan School of Art, Maine, USA.

Theo Firmo: artista, nació en Brasil, vive y trabaja entre São Paulo y Madrid. Ha realizado estudios universitarios en lingüística y semiótica. Su obra gráfica es fundamentalmente dibujo, aunque cuenta con trabajos videográficos. Lo narrativo se establece como núcleo central de su trabajo fruto de un proceso de investigación que parte del estudio del lenguaje, su contexto de uso y modos de posibles relaciones. En su obra artística se perciben, además, tres ejes fundamentales: la memoria, la ausencia y el azar que construyen una metarrealidad a medio camino entre lo ficticio y lo real.

