

PREMIO MERET OPPENHEIM

INGRID WILDI MERINO

2009 - Suiza



PRODUCCIÓN DE HOSPITALIDAD.

ENTREVISTA INGRID WILDI MERINO / JUSTO PASTOR MELLADO.

2009

(Introducción)

El trabajo de Ingrid Wildi Merino anticipa la producción de marginalización. El discurso de la integración es una modalidad perversa del encubrimiento de la exclusión. La entrevista –método central de su trabajo- es por si misma un

diagrama de producción subjetiva; un formato institucional que encuadra a un sujeto y reconstruye el diagrama de preguntas inestables, donde no hace más que condicionar sus dudas, conectando situaciones críticas que por momentos podrían reconocer su deuda con un tipo de terapia institucional, en sentido *guattariano*.

Ingrid Wildi Merino monta una pequeña fenomenología de la frágil transversalidad, basada en esquemas móviles que le permiten cuestionar momentos determinados en la existencia de las personas, dolorosamente verificables en sus lapsus, en sus silencios y en sus delirios regulados. Su método de producción de entrevista define los rangos de residualidad de las historias, en las que compromete a sus interlocutores mediante preguntas hospitalarias que proporcionan al sujeto un espacio de enunciación reparatoria.

(Entrevista).

JPM: Asistí en la 7ª Bienal del Mercosur (Porto Alegre, Brasil) al montaje de tu trabajo. Era una instalación al interior de una sala a la que se accede a través de un pasillo perimetral que conduce al espectador hacia un lugar central, donde permanece bloqueado entre cuatro paredes sobre las que se proyectan imágenes. En el primer muro se puede visionar una secuencia armada con fragmentos de tres de tus video-ensayos más relevantes; en el segundo, se despliega de manera continua una conversación con un conductor de taxi, que sostiene un relato sobre trayectos geográficos y mentales; el tercer muro acoge las imágenes de un recorrido por el barrio de Santiago que ha experimentado las mayores transformaciones arquitectónicas, dando lugar a un conjunto de edificios que alojan las sedes de las principales empresas del país; finalmente, en el cuarto muro, proyectas la imagen de textos teóricos que emergen desde el borde inferior de la pantalla y desfilan en forma ascendente como si fuesen los créditos en el final de una película. Quisiera detenerme en este cuarto muro.

IW: Fui invitada a dicha bienal por Mario Navarro, artista chileno, que además tenía a su cargo una de las secciones de la bienal, como curador. Esta bienal tuvo un concepto expandido en el que sus ejes estuvieron determinados por el diagrama de obra de los artistas-curadores. Es así que Mario Navarro estructuró un espacio a partir de una obra suya, que ya había montado en otro

momento y que tenía por título *El árbol magnético*. Este hacía mención a un cuento popular chileno sobre las ilusiones ópticas y las trampas argumentales. Además, había dos referencias que había que tomar en sentido literal: el magnetismo como una “ciencia bastarda”, que hacía referencia a Mesmer y a la proto-historia del psicoanálisis; y luego, como fenómeno de atracción. En ambos casos, había un desafío discursivo en torno a la ilusión de realidad. Todo esto no pasa de ser un mito muy activo: hay lugares que tienen características especiales de atracción. Hice construir un cubo negro al que se accedía por un corredor perimetral. Las personas ingresan por este pasillo a una caverna paródicamente platónica. Las proyecciones hacían estado de un determinado modo de articulación de simulacros. Las personas eran envueltas, convertidas en sombras, experimentando el acoso de las imágenes que pueblan el espacio.

De acuerdo al concepto del curador donde fui invitada a crear una obra que cambiase por lo menos 10 veces en el transcurso de la bienal. Realisé una instalación dando a ver el proceso de trabajo en mi obra, dialectizando videoensayos realizados hacía algunos años y videos ensayos realizados expresamente para esa Bienal.

La instalación, como bien dices, se componía de cuatro proyecciones, entrevistas, ensayos de textos teóricos, diagramas, imágenes de la nueva arquitectura de Santiago de Chile. La simultaneidad de las proyecciones en la instalación, me permitía exponer la diversidad de regímenes y tiempos de enunciación que concurren en el montaje de mi propio trabajo al interior.

Proyecte los textos teóricos (en ascenso) como si fuesen créditos de cine, citando la retórica visual de los finales de las película en el cine. Dando el sentimiento de que una parte de la película nos falta y que al mismo tiempo hemos llegado atrasados a presenciarla, justamente cuando la película ya ha sido ejecutada.

No es casual que uno de esos textos sea un fragmento sobre las condiciones de producción de subjetividad escrito por Miguel Norambuena, un ezquizoanalista que trabajó muchos años en Suiza, amigo de Guattari. Los créditos enumeran los nombres de quienes hicieron posible que la maquina autoral produjera la noción de firma. Los autores citados en los textos y los

mapas de relaciones conceptuales que proyecto montan un discurso que anticipa la puesta fuera de lugar de las imágenes de personas fuera de lugar que, en simultáneo, proyecto en los otros muros. Es el relato de la historia de la producción de exclusión, que borra las singularidades y aniquila las memorias de la ciudadanía.

JPM: A propósito de esa arquitectura, anticipas una catástrofe.

IW: Anticipo la producción de marginalización. El discurso de la integración es una modalidad perversa del encubrimiento de la exclusión. Esta arquitectura de Santiago que aparece en mi trabajo, no tiene que ver con la arquitectura de pensamiento que yo aprecio. Santiago es una fábrica de dislocación. Tomo este caso porque me resulta más transparente que otros. En este sentido, la arquitectura santiaguina satisface con gran ingenuidad su tardía inclusión en el discurso postmoderno. Lo que debe quedar claro es que para mantener estas condiciones de enunciación arquitectónica, es preciso que exista una ciudad segregada, formada en su mayoría por una masa de dislocados que jamás aparecen en los créditos de la historia real.

JPM: El texto de Norambuena que has escogido tiene que ver con la distinción de arquitecturas de pensamiento.

IW: Sí, claro, me refiero a dos tipos de arquitectura; una es física, la otra es intelectual. Pongo en escena las objetividades aniquilantes de este espacio.

JPM: Opones la arquitectura diagramática de tu pensamiento visual a la *arquitectura encontrada* en tu recorrido por la ciudad. La pieza de Mercosur es un buen ejemplo de cómo funciona la máquina metodológica de tu trabajo: la arquitectura de tu obra; la arquitectura de los textos; la arquitectura representada en imágenes cáusticas.

IW: *Maximum d'effort pour un minimum d'effet*. Esta es una frase de Cuauhtemoc Medina a propósito del trabajo de Francis Alys en Lima. Lo que hicieron fue mover un metro una colina de arena, con la ayuda de centenares de estudiantes premunidos de una pala, que avanzaban en línea en medio del desierto. En Mercosur tuve la posibilidad de poner en escena un proceso de montaje que combina arquitectura y cartografía; en el fondo, estructura y diagramas de flujos. De esa manera pude encadenar y yuxtaponer en unidades

narrativas extremadamente concentradas, cuestiones que hasta el momento había elaborado por separado. Así pude articular fragmentos de trabajos complejos en que la mirada está puesta a distancia mediante el desplazamiento de historias diversificadas, porque yo vivo en un país y pertenezco a otro, a nivel de origen. en un lugar que no elegí; ahora puedo regresar a Chile, a un Santiago globalizado, con una arquitectura que pervierte mis recuerdos. .

JPM: En efecto, exhibes los cortes de narración que son la expresión de otros cortes de flujos migratorios, no solo a nivel personal, sino tecnológico y conceptual. Las proyecciones de textos combinan no solo bloques y fragmentos, sino también mapas en los que relacionas nociones y procesos de conocimiento; poniendo el énfasis en los mapas de distribución de roles sociales, redes de conexiones conceptuales y políticas. Los mapas ocupan un lugar decisivo en tu pensamiento de obra. Quisiera que me hablaras de esos mapas en relación a los comienzos de tu trabajo, ya que en alguna ocasión te has referido a la fascinación que ejercían sobre ti los mapas geográficos que encontrabas en la biblioteca en que trabajabas como asistente de catalogación.

IW: En los años en que estudiaba bellas artes yo trabajaba medio tiempo en la biblioteca, donde hacía un trabajo de asistente de catalogación. En otra sección de la biblioteca había una persona que además de ser mi amiga, trabajaba en la sección de catalogación de mapas. Ella seguía mi trabajo y sabiendo de mi interés por ciertos tipos de representaciones gráficas, comenzó a mostrarme una gran cantidad de mapas que serían dados de baja de la biblioteca.

Ya me llamaban poderosamente la atención los mapas de relaciones, los esquemas de clasificación, en su densidad gráfica. Y por supuesto, los mapas en que había grandes reproducciones y representaciones estratificadas de territorios que para mí eran totalmente desconocidos. Y como una cosa lleva a la otra, comencé a tener un trato cotidiano con libros médicos en los que había dibujos y reproducciones que se parecían mucho a los mapas geográficos. De modo que me convertí de a poco en una coleccionista de imágenes laterales, de esquemas, de mapas, de representaciones de intensidades, y comencé a fotocopiarlas para luego traspasarlas a serigrafías, mediante las cuáles comencé a intervenir mis trabajos pictóricos. Conocí a un argentino que me

enseñó de manera artesanal a hacer serigrafías, de modo que cuando tuve este material de cartas geográficas de Latinoamérica quise ver como podía reproducir esto en el cuadro y le pedí que me enseñara. Entendí que el traspaso no era un procedimiento técnico, sino intelectual, teórico, en un cierto sentido, exigido por la necesidad de fijar unas cartografías que se me presentaban como representaciones de la densidad del mundo. Mi trato con ese soporte ya era infractor en los aspectos tecnológicos porque me apropiaba de un procedimiento para el que ya había pensado su propia perversión. Era como si todas las historias de los recortes de las sombras se hubiesen concentrado en este juego artesanal de los traspasos. La luz recortaba la imagen, como un bisturí. Esto me hizo tomar una decisión radical. La serigrafía ponía en juego la carga emocional y arcaica que me podía relacionar con los *taumatropos* y las siluetas. Juegos de niños.

Era como resumir y comprimir la historia del deseo de representación en un espacio muy concentrado, biográfico y técnico, sostenido por mi paso laboral por la biblioteca. Fue mi pequeña *pulsión de archivo* la que me hizo abandonar la pintura. Había una especie de imperativo por el pegoteo de la lengua, en la articulación de la imagen y del texto. Todo esto tiene una relación con el video, donde diseño una arquitectura de pensamientos, una cartografía que reúne representaciones de lugares en diferentes estratos, donde articulo diferentes temas, buscando dialectizar materiales *lenguajeros* con la colaboración de otros. La entrevista es un formato de traspaso de subjetividad a nivel de temas que los involucra en el límite de sus estabildades precarias. Estoy tratando con un método que recupera el habla de subjetividades averiadas por los grandes sistemas de exclusión.

JPM: ¿Cuál fue el título de tu obra para Porto Alegre?

IW: El título que escogí fue *Entrevista terminada; entrevista interminable*. Debo decir que esta obra es simultánea a la que presenté en Roma, en la *Mostra Complesso Monumentale Antica Casa Correzione*, bajo la curatoría de Christoph Bertsch. En ésta, el título fue *Entrevista desde la cárcel, la voz dislocada*. Lo que importa aquí es que en los títulos de ambas obras está la palabra *entrevista*.

En ambas ocasiones pude armar un trabajo de enunciación más complejo que la simple exhibición de mis entrevistas. No soy periodista. No trabajo para los medios. La entrevista es por si misma un diagrama de producción subjetiva. Me planteo unas preguntas, me propongo reconstruir la filigrana de unas cuestiones que son inestables, donde no hago más que condicionar mis dudas, conectando situaciones críticas que por momentos podrían reconocer su deuda con un tipo de terapia institucional, en sentido *guattariano*, en que la entrevista es un formato institucional que encuadra a un sujeto. Lo que hago es montar una pequeña fenomenología de la transversalidad fragilizada, basada en esquemas móviles que me permiten cuestionar momentos determinados en la existencia de las personas, a nivel territorial, a nivel humano, a nivel político, a nivel filosófico, reconstruyendo el habla de sujetos que estando en los márgenes de la producción social, son sin embargo portadores de una inteligencia afectiva increíble, dolorosamente verificable en sus lapsus, en sus silencios, en sus delirios regulados y activados por una máquina de producción deseante.

En *Si c'est elle*, cuando tres hombres hablan de una mujer que nunca aparece en la pantalla, lo que exponen es la imposibilidad de hablar de ella más que en el terreno de la ficción, de la pérdida. En apariencia, les proporciono las armas, para que ellos construyan a esa mujer, que en realidad no está en la imagen, pero que se les instala como un secreto a voces: la madre.

JPM: La madre, en tu trabajo, es como un significante vacío, que señala la dimensión del hueco en torno al cual organizas tus leyes de montaje. No habría *maternación* de tu imagen si no se hubiese planteado desde un comienzo la determinación matricial de los mapas, como condición gráfica de fijación de flujos, en una temporalidad determinada.

IW: Los mapas con que yo trabajaba eran representaciones antiguas de la Amazonía, donde había una inscripción que decía *terrain inconnu*. Tomaba la carta geográfica de la Amazonía con este *terrain inconnu*, que era un hoyo gráfico que estaba fabricado como una mancha y sobre ésta yo colocaba un signo y que conectaba a su vez con la representación de algunas enfermedades. Pero quizás haya que asociar dos nociones que se unifican en la palabra *terrain*. Me refiero a la conexión que se establece entre *terrain inconnu* y *terrain vague*.

JPM: ¿De qué manera asocias al comienzo de tu trabajo, en tu fase de la biblioteca, el terreno desconocido con la representación de algunas enfermedades?

IW: La respuesta que tengo es editorial: manejaba documentos cartográficos y documentos que provenían de libros de medicina. Mi relación entre estos elementos era puramente gráfica. Las reproducciones médicas eran mapas que reproducían lo que yo consideraba un hoyo negro subjetivo. Un registro del estado de deterioro de una situación determinada. La asociación estaba comandada por la proximidad editorial, y sobre todo, la proximidad burocrática que me hacía comparecer en esa biblioteca y manejar datos, fichas, imágenes, mapas.

JPM: ¿En la misma biblioteca?

IW: En efecto, en la misma biblioteca, como si fuera un gabinete de curiosidades. Miraba las imágenes médicas y estas se parecían a cartas geográficas.

JPM: ¿Estas imágenes eran quirúrgicas o eran ampliaciones de células?

IW: Eran imágenes microscópicas de células cancerígenas. Lo que las hacía convertirse en referencias casi abstractas. La mancha se homologaba entre el mapa y la enfermedad como espacio de agresión sobre un sujeto. De modo que lo más eficaz era sacar una fotocopia para guardar y almacenar la referencia a nivel afectivo, en el sentido de lo que me afecta, no por lo emocional, sino porque me produce un desconcierto, me plantea una pregunta, como el hoyo negro del mapa, que me hace ir más allá de la pregunta.

JPM: Siempre te refieres, ¿metafóricamente?, al *trou noir*.

IW: Eso es efectivo, porque cuando la gente me pregunta por el modo en que realizo mis entrevistas, lo hace pensando en la entrevista periodística. Yo les digo que no soy periodista, ni tampoco que soy documentarista. Que en el fondo, estoy desarmando la retórica de la entrevista periodística, por un lado, y que por otro, me sitúo a distancia del documentalismo clásico haciendo evidente mi presencia como un agente de encuadre que modifica las condiciones de enunciación del entrevistado. Ya tenemos décadas de crítica y

autocrítica al respecto. He estudiado la manera de cómo desde la práctica artística desmontar el microfascismo de los medios, sus normas y métodos, poniendo en situación de visibilidad compleja una cierta noción de *urgence* que determina mi propia posición en un tejido polémico poblado por sujetos relegados.

JPM: Los sujetos relegados ponen el énfasis en las historias residuales. Más bien, tu método de hacer preguntas define los rangos de residualidad de las historias en la que comprometes a tus interlocutores. Es probable que te lo vuelva a decir: tus preguntas son hospitalarias. Le proporcionas al sujeto un espacio de recepción amorosa para unos enunciados obstruidos por el sistema. No puedo sino hacerte presente una cita antigua de Guattari, citada por Francois Dosse, en su *Biografía cruzada*, y que me parece muy justa en relación a tu *método*: “Hay un umbral por debajo del cual no es posible instalarse en la desrealización de la historia; existe un realismo residual de la historia; esta realidad inexpugnable es el hecho contingente de que son los hombres y nadie más quienes la hacen y la hablan”. Sobre todo, la hablan. Es el caso ejemplar en *Si c’est elle*. Me pregunto por la existencia del hueco residual que organiza esa historia recuperada desde una zona de desconocimiento donde la imagen de la mujer (matriz de relato) no aparece, pero está siendo portada por la voz de los entrevistados, colmando el hueco, mediante la voz del otro.

IW: Tienes toda la razón cuando te refieres al método de recolección de historias residuales, sin embargo, las imágenes forman parte de lo que el otro decide hacer con las imágenes. Los hombres hablan la historia, toman la decisión de *hablar la imagen*, desde lo ordinario, lo cotidiano; pero es el cotidiano de su abandono. Es el caso en *Portrait oblique*.

JPM: *Sprungli schoki?*

IW: Exacto. Pero eso tiene que ver con el lugar en que se sitúa Sprungli; Paradeplatz, donde están los bancos. Es interesante ir a los toilettes de esa parada de tram; es la zona de las bóvedas de los bancos; es un subterráneo donde todo es de color de oro. Muchas personas no saben que allí hay lingotes y si vas a los toilettes te vas a encontrar que todo es de color de oro. Mi hermano pasa por ahí y ve en la vitrina esos chocolates *pralinés*. Toda persona

que es depresiva se pega de inmediato a las cosas dulces. De modo que él se queda ahí mirando esos chocolates de lujo y viene la policía y le pide su pasaporte. Hay una conexión perversa en la relación entre el chocolate, la vitrina, lo dulce del país; cuando en verdad el chocolate es también amargo, excremental también; es cacao, es caca. Y ahí está esa conexión a nivel de habla que hace mi hermano cuando me lo dice en el video. Le había dolido que la policía le hiciera ver que su cuerpo no era suizo. Se ve que es un *clochard*, no está limpio, no está estilizado, es gordito y muestra un pasaporte rojo con una cruz blanca en cuyo interior está escrito su nombre: Hans Rudolf Wildi. La policía se ríe porque lo toma como un chiste. Él dice, estoy fuera de foco y sin embargo estoy aquí presente. A partir de esta situación a nivel del habla él crea una imagen bastante exacta a la realidad, donde hay ficción de lo real a través de lo que él es.

JPM: ¡El lugar en que realizas la entrevista, ya es un hoyo negro, es como una Amazonía en el mapa!

IW: Ese lugar –en particular- es donde vive gente que ha estado muchos años en la calle; gente que está fuera de la sociedad. Digamos que no son “normales”, es gente muy inteligente, como me pude dar cuenta después de las cuarenta y cuatro entrevistas que hice en ese lugar; gente que tuve el gran honor y placer de conocer y de la que aprendí mucho al conocer sus maneras de posicionamiento y de crítica sobre la sociedad “normal”. Muchos de ellos eran anarquistas. Están en una situación muy complicada; porque les están pagando por estar inmóviles. Ellos quisieran estar en otro lugar, haciendo otras cosas. Construirán respuestas individuales de acuerdo al capital cultural que tengan; que les permita actuar teniendo ese conocimiento, de que pueden ser mantenidos como inhábiles y de que pueden especular sobre la impostura de esa inhabilidad. Es difícil que ocurran situaciones de crítica institucional en los establecimientos hospitalarios tal como están concebidos.

JPM: El establecimiento produce *prise en charge*, de una manera análoga a como tu produces *prise de vue*, en las fronteras de la ciudadanía.

IW: Los hospitales te suspenden la soberanía con medicamentos. Mis entrevistas eran un desvío existencial; un complejo compromiso por que convertía la *prise de vue* en una *prise de parole*.

JPM: Todos tus entrevistados están en situación inestable, pero han sido previamente delimitados en sus condiciones de enunciación. Lo veo en aquellos hombres a los que tu les preguntas por esa mujer; en verdad, están fuera del marco de la *conyugalidad* retentiva que les permitió estar con la mujer; te hablan desde un estado de suspensión.

IW: ¡Estamos hablando de la madre, ¿ah?! ¡Estamos hablando de la *mujer unique!*

JPM: Para hablar de la *femme unique* deben reproducir una ficción de *langue unique*, que solo pueden modular estando *fuera-de-casa*.

IW: ¡Yo también estoy fuera! La entrevista es un acto institucional que se ubica en la frontera de su desarme como dispositivo de agresión.

JPM: Insisto en el hecho que ellos están fuera de casa; que los inmigrantes están fuera de casa, o sea, todos tus objetos de trabajo están *des/casados*, no tienen hogar, carecen de techo.

IW: Al enfrentar a los sujetos que entrevisto, me veo involucrada por la máquina de hospitalidad/hostilidad; puesto que estoy determinada por el maquinismo de los temas, de los valores, de los sistemas geopolíticos de valorización de las imágenes, etc.

JPM: Tu manera de preguntar no se asemeja al modelo de la pregunta policiaca del entrevistador de los *media*, que cuando te ponen el micrófono te condenan a la reclusión en la lengua de su pregunta, que contiene la respuesta implícita en su misma forma de enunciación. Lo que tu haces es dar condiciones de hospitalidad.

IW: Estoy determinada por la estructura de mi trabajo, que en su movimiento, me quita, me consume, me arranca de mi territorio y me desestabiliza como investigadora que ocupa la primera línea de tensión de la cadena de habla. Lo que me fija a este trabajo es la relación con la periferia del poder, de modo que solo puedo trabajar en un ambiente de confianza mutua. No sé si lo digo bien, pero produzco la posibilidad de que expresen sus momentos aparentemente menos significativos a propósito de una cuestión determinada. Esto significa estar atenta a los lapsus, a las detenciones, a los desvíos, a las fallas del discurso. Cuando je *m'adresse* a mi hermano y le pregunto sobre lo que piensa

la gente cuando él habla en español, en verdad, es una pregunta que el mismo se hace todos los días.

JPM: Empleas en francés el verbo *s'adresser*. Traducido literalmente al español quiere decir *dirigirse a*. No tiene el mismo peso. En francés, por homofonía parcial nos acercamos a la palabra *domicilio*. Es como si dijeras que *te domicilias* en la lengua de tu hermano; su lengua es tu morada temporal. Paradojalmente, quien carece de lugar es quien te *materna*.

IW: Lo paradojal es que debo recurrir a la cadena perturbada de mi hermano para reconstruir la caída del relato filial. La verdad es siempre política de la verdad. Lo he leído en algún lugar. La verdad jamás reside en el lugar que suponemos. Mi hermano jamás está en el lugar que suponemos; está amarrado a unas condiciones de fuga que tienen lugar en un espacio muy reducido, con total economía de movimientos. En Suiza hay muy pocas personas que han trabajado estos temas. Probablemente se los encuentra poco interesantes. En sentido estricto, los pueden abordar solo quienes los comprenden.

Yo aprendí mucho con mi profesora Ursula Biemman. Ella me abrió las puertas para lo que yo quería investigar y me dio seguridad para trabajar, al mencionarme los contextos discursivos en los que yo podía encontrar apoyo. Tuve el privilegio de que me abriera un campo hacia la teoría y el análisis crítico. Sobre todo, con lo que tiene lugar en los mapas mentales de quienes están en posición de inmigrantes ilegales.

JPM: En *Los invisibles* los sujetos hablan desde la amenaza, desde el temor a ser *déplacés*.

IW: ¿Cómo van a tener temor de ser *déplacés* si ya han sido desplazados? Silvia Bachli me dijo algo excepcional al respecto. Cuando expuse en Aarau, Silvia, a quien le tengo mucho aprecio por su forma de pensar en su trabajo, me dice, “lo más interesante de estas personas es que están erguidas, ellas están paradas y se confrontan en la imagen, están de pie y declaran su condición de diferentes, están desplazados pero saben que no tienen otro lugar”. Me pareció muy lúcida. Eso me llevó a pensar que en el video tienen un lugar. Están ahí, frágiles, en la entrevista, pero están, y son ellos los que me

sostienen. Es como si en la palabra residiera el grado mínimo de institucionalización del lugar.

(Biografías)

JUSTO PASTOR MELLADO. Critico de arte y curador independiente. Vive y trabaja en Santiago de Chile, donde se ocupa de problemas de filiación y transferencia en el arte chileno y latinoamericano contemporáneo.

INGRID WILDI MERINO. Artista visual. Nació en Santiago de Chile, vive y trabaja en Bienne y Ginebra. Profesora titular en la Haute Ecole de Desing et de Beaux Arts de Genève en la sección ART MEDIAS.





I don't think I am an example for anyone.
Non penso di essere un esempio per chiunque.



And do people around here have a story?
E le persone qua, hanno una storia?

ORTRAIT OBLIQUE, ESSAI VIDÉO 2005, 11 MIN, VO ESPAGNOLE
SOUS-TITRES EN ANGLAIS ET ITALIEN, PAVILLON SUISSE À LA BIENNALE DE VENISE 2005

"One ought to rethink an international order based on the reconstruction of social fabric, on redefining the relationships between the Third World and rich countries. (...) We need to be able to rethink the production systems, the social systems upon a tangled texture of valorization systems (...) Subjectivity and sociality recomposition must be developed basing it on reflourishing the heterogeneous values, on recognition of alterity, on development of singularities and of the universe of values that are to be completely different to the ones that rule today, through

ENTREVISTA TERMINADA, ENTREVISTA INTERMINABLE, ESSAIS VIDÉO 2009, INSTALLATION AVEC QUATRE PROJECTIONS POUR



LA 7^e BIENNALE DU MERCOSUR (PORTO ALEGRE, BRÉSIL), 35 MIN, VO ESPAGNOLE (SOUS-TITRES EN ANGLAIS ET PORTUGAIS)





Die Berliner Mauer
habe ich auch vorausgesagt,

« ¿AQUÍ VIVE LA SEÑORA ELIANA M...? », ESSAI VIDÉO 2003, 68 MIN, VO ESPAGNOLE
(SOUS-TITRES EN ALLEMAND ET FRANÇAIS)