

Multiplicación

los múltiples de los artistas



Damien Hirst
Gavin Turk
Abigail Lane
Julien Opie
Tracey Emin
Mark Wallinger
Cornelia Parker
Sarah Stanton
Dinos & Jake Chapman
Hussein Chalayan
Antonio Caro
Lina González
Castro Castro
Gustavo García
Adriana Bernal
Leonardo Herrera
Darío Ramírez
John Aguasaco & Eduar Moreno

“ Lo múltiple y la multiplicación”
charla por Jaime Ceron en *lugar a dudas*
julio 14 de 2006 6:00 pm entrada libre

MULTIPLICACIÓN

UNA MUESTRA COLECTIVA, SERIAL Y HETEROGÉNEA

por jaimé cerón

El IDCT y el British Council han organizado el proyecto Multiplicación, que indaga sobre lo múltiple dentro de las prácticas artísticas, en relación con el contexto social, cultural o político y reúne tanto artistas británicos como colombianos.

Entre los participantes británicos se encuentran algunos de los artistas más representativos del arte contemporáneo de Gran Bretaña como Damien Hirst, Gavin Turk, Abigail Lane, Julien Opie, Tracey Emin, Mark Wallinger, Sarah Stanton, Dinos & Jake Chapman y el diseñador de modas Hussein Chalayan. Para la participación de los colombianos se realizó un concurso que dio como resultado la selección de Antonio Caro, Lina González, Castro Castro, Gustavo García, Darío Ramírez, John Aguasaco & Eduar Moreno, Adriana Bernal y Leonardo Herrera.

Gustavo García, uno de los artistas que participa por Colombia se pregunta ¿que no es múltiple? Y dice: “creo que vivimos en una retícula de multiplicidades, capas de repeticiones producidas por una cultura industrial y mediática tan obvia que puede incluso pasar desapercibida”. Darío Ramírez, otro participante, menciona que lo que le interesa es “multiplicar una idea y sus gestos para desbaratar la noción de arte asociada a la singularidad o a la pieza única” en ese sentido él le concede importancia a “los gestos sutiles, que refuerzan una idea artística, que subvierta las estructuras diseñadas de manera discursiva, y sin posibilidades para la imaginación”.

La dificultad de comprender lo múltiple se origina en que el arte moderno valoró la experiencia artística como la búsqueda de la originalidad, la singularidad, la unicidad y la autenticidad. La paradoja radica que la única posibilidad de encontrar una “marca original” o un “gesto de originalidad”, dentro de una obra, surge por su comparación con una obra anterior.

La originalidad se reconoce, de forma muy parecida a la experiencia que viven millones de jóvenes en el mundo entero que se siente originales, únicos e irrepetibles al usar una determinada marca de jeans porque han creído reconocer esos principios en otras personas que los usaban. Si desde un punto de vista mítico, el arte no es otra cosa que la expresión de todas las facetas de la originalidad, una mirada histórica lo muestra como el efecto de nociones como la repetición, la multiplicidad, la reproducción o la fraudulencia. La actividad pictórica, sinónimo de arte para mucha gente, se sustentaba en géneros como el retrato, el desnudo, el paisaje o la naturaleza muerta. Por eso no es difícil imaginar la repetición que caracterizó la pintura durante los últimos cinco siglos.

Según Eduard Moreno, participante en el proyecto, la posibilidad de incidir en los contextos en los que se expone el arte lleva a los artistas a articularse con profesionales de otras disciplinas del campo cultural, como las humanidades o las ciencias



Multiplicador
Antonio Caro

Multiplicador es una réplica de las pin-taderas precolombinas que se utilizaban para reproducir o “multiplicar” un diseño decorativo. En este caso el diseño que se reproduce es una conocida obra de 1976 del mismo Antonio Caro que presentaba la palabra “Colombia” escrita con la tipografía de Coca-Cola.

sociales, o a apropiarse de sus procedimientos estratégicos. Según él, esta condición transdisciplinar genera un lenguaje de lo múltiple, que hace visibles los canjes a través de los cuales lo ordinario se convierte en obra de arte.

Gustavo García piensa que esta muestra de objetos múltiples es un ejercicio donde se evidencia el carácter múltiple del objeto que por un momento parece singular, por la experiencia expositiva pero luego es devuelto a la serialidad en pequeña o gran escala por su posibilidad de ser reproducido. Respecto a su propia obra en la muestra Darío Ramírez, relaciona la multiplicación con la repetición y dice “repito un gesto, el de trastocar y alterar billetes quitando algunas partes de ellos para incluirlas en otros. Este acto repetitivo me permite subvertir el orden, diseño y función del billete, para posibilitarle otros tránsitos, asociaciones e ideas, como la mercantilización o comercialización del arte”.

El proyecto “Las Camisas de Mi Marido” de John Aguasaco y Edvard Moreno, parte de uniformes militares, con los que vidas de soldados confeccionan plantas ornamentales. Ellos señalan que en esta obra convergen diversas experiencias subjetivas que parecen meditar sobre la presencia y la ausencia, el homenaje y la crítica o el dolor y la reparación. Aguasaco propone que: “no es una pieza única, tampoco seriada. Nuestras largas discusiones y las historias de las señoras que asesoramos y que nos mostraron el camino para de esta obra, nos dejan ver que no hay un solo culpable, por eso resultaría inútil buscar una ‘marca de autor’. Es en la falta o exceso de definición donde aparece la idea de múltiple en este trabajo”.

El arte posterior a la modernidad, ha intentando invertir esta balanza lo que ha generado una entusiasta aproximación a la noción de lo múltiple o a los principios de serialidad como fuentes de valor cultural o político desde los artistas y teóricos, como ocurre con Multiplicación. La muestra se exhibirá en la Galería Santa Fe del Centro Cultural Planetario de Bogotá durante todo el mes de junio y en lugar a dudas (cali) durante el mes de julio.



Punto Amarillo
“Alicia esto es un dibujo”
Gustavo Armando García

La artesanía implica producción serial, estandariza objetos típicos a medidas, formas y materiales que demanda el mercado; el carácter típico del objeto se altera según las pautas del mercado.

La butaca como artesanía que posee una identidad campesina, manual, rústica y autóctona se estandariza en la producción en serie de la misma manera que los objetos fabricados a escala industrial.



Tercer Ojo
Darío Ramírez

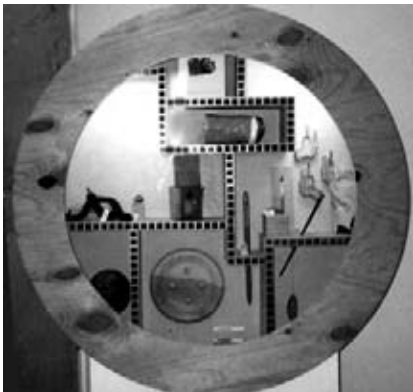
Tercer ojo, consiste en la sutil intervención de la imagen de Gaitán en los billetes de \$1000 además de los cinco ejemplares expuestos en la galería otros cien billetes intervenidos de la misma manera circulan públicamente, pues con ellos el artista cancela gastos ordinarios en medios de transporte, supermercados y tiendas.

Múltiples de los artistas, artistas multiplicados

Quizás la característica principal de un múltiple para un artista es precisamente su resistencia a la definición. Este término se empleó por primera vez en la década de los años sesenta para describir una obra de arte que ni era impresa ni era una edición de escultura, sino que su intención todavía seguía siendo la de ser producida en un gran número de copias. Aquí, es donde cesa abruptamente el acuerdo. ¿Acaso tenía que ser fabricado por alguien distinto al artista? ¿Debía ser pequeño y portátil o podía ser grande? ¿Cómo se compararía, como una joya en un extremo y una escultura en el otro? ¿Cuál era el número más pequeño de copias que constituiría “un número grande”, diez, veinte, cincuenta, cien o una edición ilimitada? ¿El múltiple del artista siempre era tridimensional? ¿Tenía que ser económico y estar potencialmente disponible para todos? ¿De qué manera se relacionaba con los productos al consumidor pre-existentes que tenían el respaldo del artista o con los productos comercialmente disponibles pero diseñados por un artista? ¿Podría un producto pre-existente en el mundo y ser cambiado a un objeto de arte según las órdenes del artista, con una edición de “ya listo”? Y, por último, si una obra de arte de gran tamaño o una instalación fuesen hechas de las mismas unidades, ¿Cuáles eran vendidas separadamente? ¿Podrían ser éstas múltiples de los artistas también?

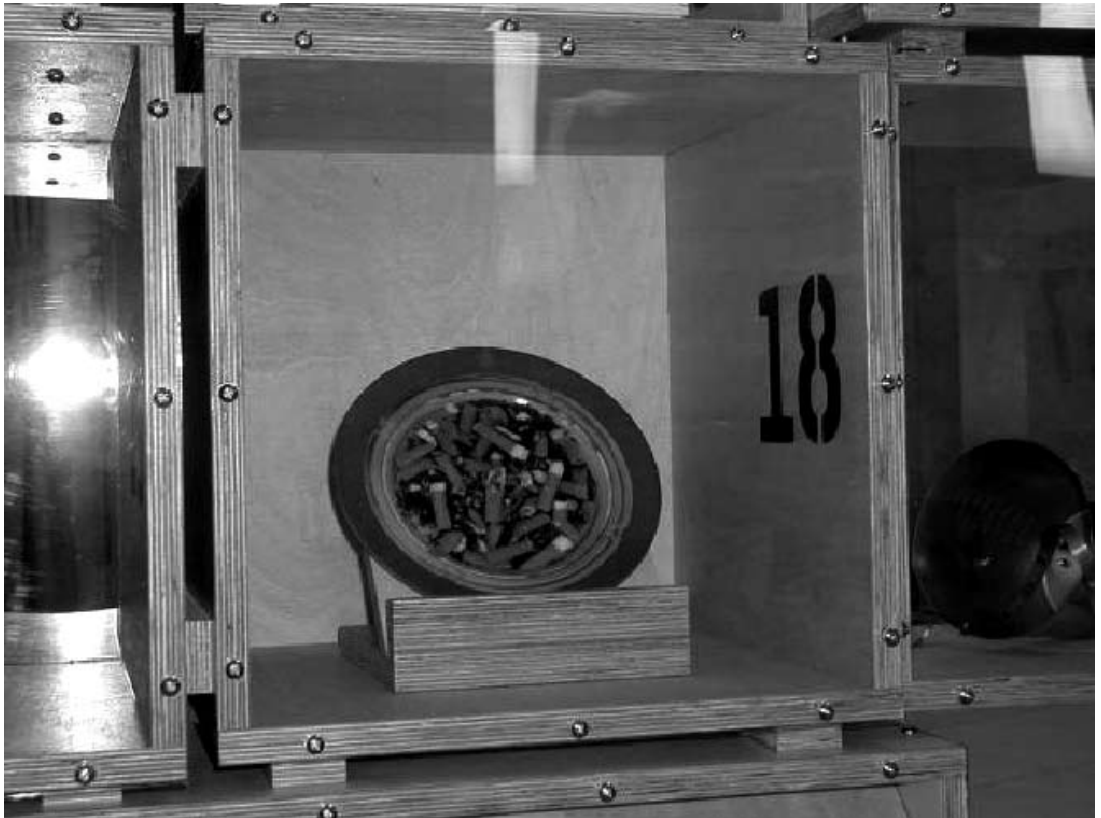
El múltiple de un artista es una descripción corta que denota varios objetos realizados por los artistas desde la década de los años sesenta y se trata de una práctica artística que ha variado tanto durante los siglos veinte y veintiuno, de manera que la interpretación de lo que un múltiple puede o no puede ser ha sido desafiada constantemente; hasta el punto que Bob y Roberta Smith (un nombre múltiple para el singular Patrick Brill) produce lo que él llama “one-off”, es decir, los múltiples únicos, la definición se ha convertido en un material del cual el artista fabrica un múltiple de nuevo cada vez.

Se trata de un fenómeno del siglo veinte y es el resultado de dos acontecimientos que están relacionados. En primer lugar, desde el punto de vista filosófico, la autonomía de la obra de arte había comenzado a ser seriamente cuestionada. Walter Benjamin en “La Obra de Arte en la Era de la Reproducción Mecánica” (1936) mencionó que la industrialización y el auge del público en masa había acabado con la era de los objetos artísticos únicos y auténticos, los que poseían ese “aura”. Entretanto, los diversos movimientos artísticos desde el cubismo, el futurismo y el constructivismo comenzaron a cuestionar el papel que desempeñaba el artista en la realización del arte, el artista podía asumir la responsabilidad del fabricante y emplear los materiales y métodos de la producción industrial o convertirse en el proveedor de un “plano” para que alguien más fabricara “la obra de arte”.



Dos guerras mundiales y una depresión económica en medio probablemente fueron acontecimientos que demoraron la lógica de este suceso hasta la década de los años sesenta. A finales de los sesenta y principios de los setenta, el conceptualismo, con su falta de énfasis en lo único y su abstención del sistema de galerías, intensificó esta tendencia subyacente. En segundo lugar, hubo acontecimientos en los procesos y materiales industriales que estuvieron relacionados con esto. Desde finales del siglo diecinueve en adelante y mucho más después de la Segunda Guerra Mundial, tales innovaciones como la anodización, la electroplastia, el dye-cutting, la serigrafía, el dye-transfer, vacuum-forming y una sucesión de nuevos productos como el metal esculpido, Celotex, Contiboard, la fibra de vidrio, foamcore, Hydrocal, Látex, mylar, Perspex, polietileno, polipropileno, poliestireno, poliuretano, Rhoplex, estireno y la espuma de poliestireno llamada Styrofoam, todos sirvieron como base al consumismo, la producción en masa, la distribución en masa (con los empaques y las nuevas formas de transporte), la publicidad en masa y el consumo en masa. El hogar promedio se inundó de nuevos productos hechos de nuevos materiales que empleaban nuevos procesos: los artistas también vivían en esos hogares y no pudieron escapar de esa influencia de nuevos productos y materiales. Los múltiples de los artistas comenzaron a simular y parodiar estos bienes cotidianos y, al hacerlo, cuestionaron lo que había sido aceptable tradicionalmente como arte. Si la industria en el siglo diecinueve había utilizado el arte como una superestructura, donde la industria estaba disfrazada en términos tan clásicos como un falsificador de Vulcano, al llegar a la tercera década del siglo veinte, el capitalismo industrial y luego el consumismo podían jactarse de ser arte.

El múltiple británico no sólo incluye los múltiples hechos por ciudadanos británicos, sino también aquellos realizados por extranjeros y por no-británicos en la Gran Bretaña. Cada vez más, los movimientos mundiales han sido lanzados en la Gran Bretaña o han tenido defensores autóctonos, como en el fluxus, pop art, op-art, arte cinético, minimalismo y conceptualismo. Todavía se sigue debatiendo sobre cuál





ha sido el primer múltiple de un artista. Una posibilidad podría ser Bag Piece (1961) de la músico y artista japonesa - estadounidense Yoko Ono, una bolsa de algodón de 160 cm. x 117 cm. fabricada por Bag Productions, Ascot, en una edición ilimitada, la cual se presentó posteriormente en la exposición "3 nuevo arte múltiple" en la Galería de Arte Whitechapel (1970-1), uno de los principales conductos de los múltiples de lo sesenta en la Colección del Consejo del Arte. Pero existe una gran incógnita sobre la fecha. Chromasound (1966), una pieza de plástico con sonido y luz de edición ilimitada producida por la Galería Lisson en Londres, sería un buen candidato para el primer múltiple británico realizado por un artista británico. Un poco más tarde, Unlimited, Bath, publicó los múltiples de Kenneth, Mary Martin y Lilane Lijn: sus dictámenes sobre los múltiples fueron particularmente mordaces en su defensa en pro de la división de la mano de obra en el proceso de la realización del arte. Según Lijn, "cuando se hace una escultura en una fábrica y ésta no depende de ese "toque" que el artista añade como magia, no hay razón por la cual no debería ser producida en cantidades ilimitadas" y Mary Martin insistía que "las obras de arte no son memorias...son presencias físicas y materiales que deberían ser manejadas u observadas detenidamente y vividas." Pero el idealismo constructivista fue inundado con el éxito del pop. El auge económico en la década de los años sesenta y el movimiento oscilante londinense fueron factores importantes para el éxito de los editores como Editions Alecto (fundado en 1960 por Paul Cornwall-Jones y Michael Deakin, posteriormente acompañados por Mark Glazebrook, John Guinness, Anthony Longland y Joe Studholme), Petersburg Press (fundada por Paul Cornwall-Jones en 1967) y Waddington Graphics (fundada por Leslie Waddington en 1966). Los artistas pop estadounidenses como Jim Dine y Claes Oldenburg realizaron varios múltiples en Londres: London Knees :1966 (1968) de Oldenburg, el cual consiste en un par de rodillas de látex de poliuretano ligeramente maleable, hacen referencia a la locura por la minifalda y las botas go-go de la moda contemporánea en una caja de tela con litografías de fotos en una edición de 120, editada por Editions Alecto. Las líneas derivadas son reveladoras: las litografías fueron hechas por Lautrec Litho, Leeds y Editions Alecto, Londres; las

rodillas fueron fabricadas por el fabricante de maniqués, Models, Londres, y revestidas por Hadfields Radiation Research, Surrey; la base acrílica por J. Watson and Co., Londres y la caja por F & J Randall, Londres. La división de la mano de obra de hace evidente aquí.

La década de los años setenta y ochenta fue un período de inactividad para los múltiples de artistas británicos. Oldenburg, Ono y Dieter Rot todavía produjeron algunos múltiples en la Gran Bretaña, pero, a pesar de los esfuerzos hechos por Joe Tilson, Ian Hamilton Finlay (cuya manera de emplear a ilustradores, tipógrafos, diseñadores gráficos y picapedreros se adaptaba perfectamente al espíritu de producción del múltiple), David Tremlett y Richards Wilson, hubo poca actividad. Los múltiples, como los impresos, parecen ser muy susceptibles a la recesión económica. Entre la negación de cualquier objeto implícito en el conceptualismo y el mercado resistente y más inelástico de la pintura y la escultura, tanto los impresos como los múltiples se tambalearon. Los múltiples de los artistas parecieron haber sobrevivido un poco más fácilmente en Estados Unidos y en otros países de Europa: fue un período en el cual Joseph Beuys estaba en su época más productiva e innovadora.

En la Gran Bretaña, en los noventa hubo un lento repunte en las fortunas económicas y tanto los impresos como los múltiples comenzaron a florecer nuevamente. ¿Pero acaso fue esto una reactivación o el múltiple de la década de los años noventa fue un fenómeno diferente? Si el auge económico fue un determinante usual de la producción vigorosa del múltiple, el múltiple que no tenía vínculos con la economía, el que no estaba a la venta en el mismo sentido en que estaría el múltiple de los años sesenta al ser promovido por una galería, comenzó a florecer en los noventa. Los artistas evadieron o ignoraron el sistema de galerías, pues organizaron sus propias exposiciones (Damien Hirst); funcionaron como escritores (Mathew Higgs, Juan Cruz) y formaron bandas (Martin Creed, Georgina Starr). También dirigieron sus propias "galerías". El "Shop" (1992) de Tracey Emin y Sarah Lucas y "SupaStore 93" (1993-8) de Sarah Staton, así como "The Store" de Claes Oldenburg en Nueva York, promovieron lo hecho a mano y, por lo tanto, las ediciones pequeñas en oposición a las grandes edicio-



nes de los múltiples fabricados y publicados por las galerías comerciales.

Las dicotomías convencionales de las obras de arte / múltiples (donde el múltiple en realidad era una obra de arte repetida) y el múltiple asistido y listo comenzó a ser cuestionado; de hecho, la idea de "obra de arte" se convirtió en sospechosa. Mountain , una obra hecha con yeso, acuarela e hilo de filtro de Mariele Neudecker fue fabricada en una edición de 7: pero para todo intento y propósito, esto es lo que hubiese sido llamado tradicionalmente una repetición o una serie de obras de arte. El "listo" por lo general se piensa que es lo opuesto a un múltiple de un artista, importando lo cotidiano al arte, mientras que el múltiple exporta el objeto de arte a la vida cotidiana. Pero artistas como Mike Nelson con su Towards a Lexicon of Phenomena and Information Association. An Introductory Home Apparatus (Plastic Ono Band) empleó las recopilaciones de materiales encontrados para la realización de los múltiples. Los artistas de la década de los años noventa estaban preparados para repetir las obras de arte y disfrutar de los "listos", y ellos lo denominaron a ambos múltiples de artistas.

Tradicionalmente, se había supuesto que el múltiple de los artistas era tridimensional y que las fotografías, impresiones y libros no se podían contar como múltiples. La gran producción de múltiples de Joseph Beuys en los años setenta y ochenta socavó esta suposición y en los noventa, esta crítica fue aún más allá. Exhibition (2000) de Paul Winstanley, seis transferencias en plástico moldeado, con imágenes de no espacios Augéa, atemporales y anónimas salas de espera y salones de estar para estudiantes, le ofrece la oportunidad a los compradores a que cuelguen su propia exposición de "pinturas": una exposición de 1998 que se presente en el Tate ya de por sí se convierte en una obra de arte, sea un juego o un juguete, un múltiple en una edición de 100. Painting: 1 to 20 (1997) de Mark Dickenson, con sus filas de números pintados en acrílico sobre lienzo (quizás sea una referencia a "pintar por números") es una pintura como también es un múltiple, aunque sólo hay 20 de ellas casi idénticas. El



dilema de la bi/tridimensionalidad lo elude muy bien. Dan Hays, con *Sanctuary* (2000), un lenticular de perspex sobre una impresión digital de cibacromo es una “pintura” bidimensional (y también pienso que tiene profundidad) pero gracias a una distorsión óptica, la vacía jaula de hámster se proyecta como un objeto hacia el espacio.

Dada la prioridad conferida a la superficie del texto visual, el libro, quizás el primer objeto que ha sido verdaderamente producido en masa, ha sido considerado como bidimensional. *Meteorite lands on...* de Cornelia Parker (1998) emplea las marcas quemadas de un fragmento de meteorito recalentado para quemar marcas famosas en el atlas de Londres de la A a la Z, penetrando en los mapas que están abajo y socavando la bidimensionalidad tradicional la superficie impresa, el texto y la imagen. Graham Gussin ha llevado esto aún más allá: *Ghost* (1998) es una copia del “Atlas de las Estrellas de Cambridge”: comprimido en un molde en forma de disco, las páginas y tintas se convierten en un planeta fantasmal o en un “orificio” astronómico, un objeto o placa de pared tridimensional. Pero la transformación no necesita ser tan literal: *Scalpel* (2000), de Simon Periton, tiene una imagen plana de un escalpelo sobre una hoja de papel, como si se pudiera utilizar para cortarse a sí mismo.

La cuestión del tamaño de la edición también tuvo una respuesta en la década de los años noventa. Los constructivistas de los años sesenta habían favorecido ideológicamente las ediciones ilimitadas, aunque en la práctica operaban entre los límites de 50 a 100, tal como lo hicieran (por razones muy diferentes) los artistas pop. Muchos de los artistas que auto publicaban no empleaban la fabricación de otros como un modo de producción y operaban a un nivel de 3 +, algo que ni era único ni era un par. Pero algunos estaban preparados para forzar el último tabú: Bob y Roberta Smith han creado el “múltiple único”, un oxímoron, pero *Concrete Vegetables* o *Cars* (2000) sugieren que el múltiple es un concepto, un modo de producción artística y que sus números o tamaño de edición son aspectos irrelevantes.





El caso contra el múltiple de artista idéntico y producido en masa fue reforzado por el interés que tenían los artistas en el producto imperfecto y rechazado de la línea de producción y por un interés en aquellos productos que habían caído en el proceso del consumismo: los juguetes y productos domésticos que encuentran su camino por una especie de gusto por gravedad a los tarantines de los vendedores informales y las bodegas rechazadas. En su contribución al seminario denominado “Significados Múltiples y el Objeto”, realizado en ICA, Londres, Grenville Davey, quien había hecho varias versiones de su múltiple *Little Emperor* (1998), publicado por The Multiple Store en Londres, con muy altos valores de producción habló sobre los imperfecto, la falla, lo que él llamó “lo tambaleante”, el error como una línea de resistencia contra la perfección industrial. Por supuesto, esto último está exagerado y la historia de la innovación como Petrosky (1992) lo ha demostrado, se desecha con fallas: por ejemplo, la invención de la lata antes del abridor de lata o el cierre que no funcionó muy bien durante sus primeros cincuenta años. Y el mercado al consumidor está plagado con productos retirados. Esta actitud hacia lo imperfecto quizás está en desacuerdo con las “obras” del proyecto Homebase/Tate, “En Casa con el Arte” (1999), el cual involucraba a artistas como Richard Deacon, Anish Kapoor y Alison Wilding que trabajaron con diseñadores industriales para hacer productos para el hogar comercialmente disponibles y que fueron considerados por los artistas como múltiples: *Fork* o *Trowel* de Tony Cragg es un ejemplo de esto.

En la década de los años noventa, la brecha que existía entre un objeto normal y cotidiano y el múltiple fue explorada por artistas como Neil Cummings y Marysia Lewandowska: ¿Qué hace que un objeto de arte sea diferente a un muñeco para niños que ha sido producido en masa o a un inhalador para el asma? El múltiple del artista interroga el objeto cotidiano al “hacer una mala traducción” – el tamaño inadecuado (demasiado grande o demasiado pequeño) o con materiales imposibles: *Concrete Boats* de Bob y Roberta Smith obviamente no flotarán; *Fire Alarm* (1997) de Nicky Hirst es un punto rojo de plástico pero con un panel de vinilo en vez de un equipo que funcione; *Watertable* (1994) de Richard

Wilsonun es disco de vinilo de 45 rpm de “agua borboteando a 4 metros”, el cual tiene su orificio fuera del centro y por lo tanto no se puede poner en un tocadiscos para ser escuchado, por lo menos no de la forma normal. Estos son los ejemplos evidentes de los objetos que no funcionan.

Comedy Basic (1997) de Paul Hodgson es una piel de cambur fundida en bronce y uno no podría resbalar debido a su causa. Por lo general, el bronce también es un material que no se usa para el múltiple de artistas porque es percibido como demasiado sugestivo de la “escultura”. Anne Elliott (1992) de Abigail Lane tiene la huella de un pie debajo de unos zapatos de madera, lo cual derrota el propósito de unos zapatos. Detrás de estas obras existe un sentido de humor neo-dadaísta o, por lo menos, una cierta picardía.

Indudablemente, la Gran Bretaña ha sido testigo en los noventa del restablecimiento del múltiple. The Multiple Store de Sally Townsend y Nicholas Sharp ha producido y expuesto una amplia gama de múltiples y ha explotado las técnicas modernas de la fabricación: destrezas de corte en láser en www. (2000) de Langlands y Bell o el libro cortado a láser de dióxido de carbono y de silicón Poem (2000) de Jonathan Callan, The Idea of North (1998), con perspex y chorro de arena y polipropileno realizado por Dalzel y Scullion, además de las ediciones del tamaño de las producciones de Denise Renè de los años sesenta. En el otro extremo están los valores de producción baratos y joviales de Sarah Staton con su Large Cigarette sobredimensionado. El múltiple de los artistas había comenzado a ser para el artista de los años noventa un medio económico (tanto filosófica como financieramente) para explorar las ideas que les eran importantes sin colocar más tensiones conceptuales en la obra de arte única. Aún cuando el sistema de las galerías a la larga pudiera seguirles el paso, este espíritu neo-dadaísta inseparable de la traducción de un objeto y un material en otro todavía poseía un poder subversivo. A Real Work of Art (1994) de Mark Wallinger, un caballo y su jinete sobre una base de madera como muchos de los trofeos de las carreras hípcas, no solamente es una parodia de las tradiciones banales del arte deportivo, sino el debate filosófico desde Kant hasta Heidegger respecto de lo que constituye el arte. Quizás también se trate de una referencia a la historia del múltiple de los artistas, específicamente, de la idea de Ben Vautier “múltiple por etiqueta” en su obra A Total Work of Art, donde cualquiera podría añadir la etiqueta a cualquier objeto, colocándole el estatus de obra de arte.



lugar a dudas

galería  Santa Fe
PLANETARIO DE BOGOTÁ

daros-latinaamerica

