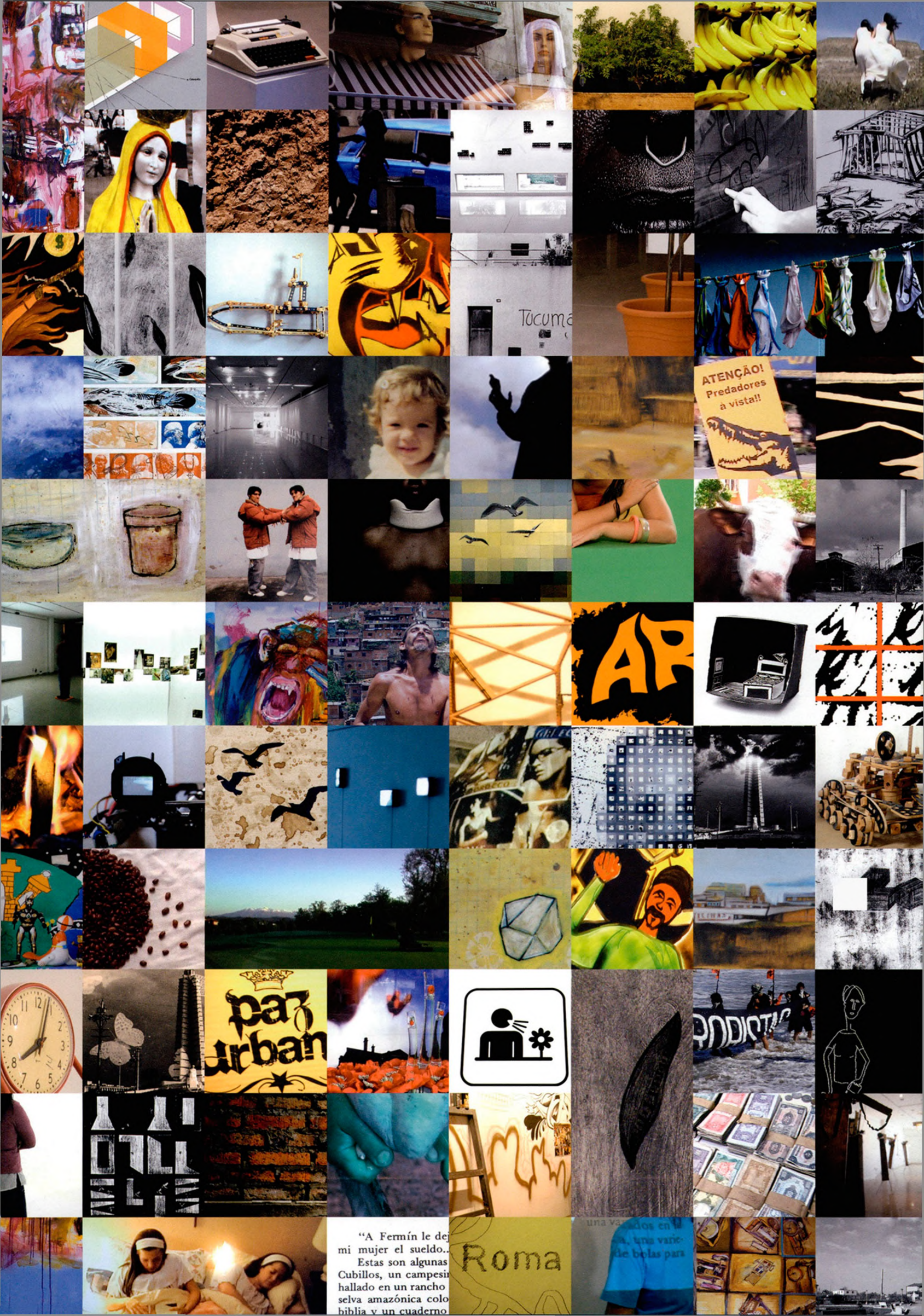




ARTE ACTUAL

REGISTRO // 08

FLACSO – SEDE ECUADOR



CONTENIDO

PRESENTACIÓN	05
INTRODUCCIÓN	07
MUESTRAS	11
EXTENSIONES	59

Este libro ha sido digitalizado con escaner, para una mejor resolución, descargar y ampliar, contiene hipervínculos



PRESENTACIÓN

ADRIÁN BONILLA / DIRECTOR FLACSO

La Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales hizo hace dos años una apuesta: abrir en su campus un espacio para el arte contemporáneo, su difusión y su discusión. A la hora de los balances y de los registros, la apuesta, sin duda, es ganadora. Arte Actual, además de suplir el vacío existente por la ausencia de las galerías de arte, se ha convertido en un espacio de reflexión, de discusión y de confrontación de las artes visuales en el país. Y más aún: un espacio en el que se han conjugado las expresiones del arte con las reflexiones de la política, de la sociología, de la realidad nacional.

Desde enero de 2008 hasta junio de 2009, en Arte Actual se han realizado 38 actividades. Entre ellas, 17 exposiciones, 15 foros de discusión sobre las exposiciones, cuatro presentaciones de obras y portafolios y la presentación de un libro de fotografía. Es decir, Arte Actual no se ha limitado a ser una vitrina de las expresiones artísticas contemporáneas sino que ha propiciado el debate y la reflexión acerca de cada una de las propuestas con las que se han llenado sus salas.

Video-instalaciones, fotografía, dibujo, escultura e instalación, video-performance, grabado y cómics, han copado Espacio Arte Actual. Por sus salas han pasado artistas de mucha trayectoria como Miguel Varea (*Y su nuevas kadenas preparan*), Larissa Marangoni (*Yo sí me he mirado*), María Rosa Jijón y Juan Esteban Sandoval (*Aequator lab V3*), Ana Fernández (*Marmanjos y psicodelia*). De la misma manera han tenido espacios los jóvenes artistas egresados de la Facultad de Artes o los Latin Kings, con la muestra Demo LK curada por Ana Rodríguez. Se han visto propuestas del arte contemporáneo cubano o jóvenes propuestas de Brasil, ampliando así los horizontes de la creación.

Arte Actual se ha convertido en un espacio dinámico y crítico en el que intervienen diversos actores, diversas disciplinas y diversas tendencias. Un espacio democrático en el que se discute, sin censuras ni condenas. Un espacio en el que el arte, como expresión y creación, es el reflejo de una sociedad cada vez más compleja.

Diremos entonces que la apuesta, hasta ahora, ha sido exitosa. Pasamos de montar algunas exposiciones en los subsuelos de FLACSO, a ser un referente para los artistas, curadores, críticos, académicos y público. El compromiso de Arte Actual será mayor todavía: consolidar propuestas, abrir caminos, romper fronteras, confrontar tendencias que serán parte de los retos hacia el futuro.

Este registro, esta memoria de un nuevo año de trabajo, publicado con el apoyo de los Fondos Concursables del Ministerio de Cultura, quiere mostrar la impronta que Arte Actual deja en el camino. Cada paso dado, cada huella, no es sino el impulso para caminar con pies más firmes hacia la difusión de la cultura y hacia las reflexiones sobre el arte contemporáneo y las ciencias sociales.



INTRODUCCIÓN

Registro 2008

✦ Marcelo Aguire / Coordinador Arte Actual FLACSO

"Si yo no tuviera memoria no podría imaginar"
Jorge Luis Borges

En 2008 Arte Actual – FLACSO se consolida como un espacio de arte contemporáneo para prácticas artísticas abiertas a experimentación, discusiones y críticas interdisciplinarias. Todo ello enmarcado en que arte, realidades y ciencias sociales no deben tratarse en forma aislada o independiente.

Al igual que en 2007, quienes hacemos el trabajo de exhibición, promoción y reflexión de estas prácticas artísticas, creímos prioritario de realizar un registro sistemático de las obras expuestas para ampliar su difusión y sensibilizar la mirada a propuestas contemporáneas y, a la vez, hacer posible su comparación con producciones que se dan en otros tiempos y lugares.

Este registro es el resultado de la estrecha relación que ha mantenido Arte Actual – FLACSO con artistas, curadores, historiadores de arte, científicos sociales, estudiantes y un público que empieza a ser cautivado por el arte contemporáneo.

Este catálogo presenta las imágenes y los textos curatoriales de 11 exposiciones: *"Lo que las imágenes quieren"*, *"La Nada"*, *"Muy Visible y Bastante Anónimo"*, *"La Dupla"*, *"Gráfica"*, *"Demo LK"*, *"Aequator Lab V.3"*, *"¿Por qué no te callas?"*, *"Hermes 2008 d.C."*, *"Visiones desde una Isla"* y *"Yo sí me he mirado"*. Además, se ha enriquecido con los ensayos de Mónica Vorbeck, historiadora de arte; María del Carmen Carrión y María Fernanda Cartagena, curadoras y Paulina León, artista visual.

Esperamos que esta publicación, además de servir de memoria, anime a artistas, investigadores, gestores culturales, empresa privada y al Estado a emprender acciones y abrir nuevos espacios que promuevan al arte contemporáneo en Ecuador.

Arte Actual: un paso adelante

¡ Mónica Vorbeck / Curadora

Como una obra de arte, un espacio de exhibición debería comulgar con la impredecibilidad de la ficción. Ver las metáforas del arte y los espacios cotidianos que las habitan dentro de una misma realidad física, ha conducido a Arte Actual a concebirse como un espacio flexible y versátil, tanto en su concepto arquitectónico como, y sobre todo, en su capacidad de gestión.

Arte Actual ambiciona cultivar una situación que esté profundamente conectada con su espacio y su tiempo. Establecer un puente entre las problemáticas que se generan a partir de las nuevas manifestaciones artísticas y el público, es una función sociocultural que constantemente debe orientarse y reorientarse para estar en sintonía con la realidad de un mundo en continuo cambio. Esto implica desarrollar programas amplios y distantes de lo convencional, que se transformen en un instrumento heterodoxo que acojan, simultáneamente, diversos campos del arte y de la cultura. Visto así, Arte Actual es un espacio alternativo en tanto su iniciativa es la de proveer opciones al mundo del arte local que, desde una postura tradicionalista y comercial, ha dado las espaldas a las prácticas artísticas más innovadoras.

Como una galería, Arte Actual debe tomar riesgos y trabajar entre las demandas que se impone y sus auspicios financieros. Las metas que continuamente nos trazamos demandan no solo ambición, sino el trabajo sostenido de un grupo que anhela suplir los vacíos de los que adolece un medio precario e indolente con las prácticas artísticas actuales y que, sin embargo, aún tiene muchos caminos por recorrer.

Desde su apertura y la edificación consiguiente de una galería que cumple con toda la infraestructura de un moderno espacio de exhibición, Arte Actual ha creado nuevas posibilidades en el ámbito cultural de la ciudad de Quito, logrando constituirse en un importante referente artístico a nivel nacional.

A lo largo de su segundo año de existencia, Arte Actual ha acogido exposiciones y actividades de carácter pionero en el país, potenciando el conocimiento y la reflexión sobre los diferentes aspectos del arte contemporáneo. El espacio cuenta con una programación permanente y en 2008 ha acogido once exposiciones de muy diversa índole.

Se abre el año con una exposición de video arte, que sin ser un *screening*, es la primera de este tipo en la ciudad. En *Lo que las imágenes quieren*, la mirada curatorial de Rodolfo Kronfle guió al espectador a lo largo de veinte videos de diversos artistas de Hispanoamérica enlazados en cuatro ámbitos temáticos. *La Nada* de Raquel Acebedo reconfiguró en febrero el espacio de la galería en una instalación fotográfica que dejaba suspendidas en un cubículo esplendente de luz blanca, fotografías de fragmentos urbanos inconexos y descontextualizados, trasluciendo el extrañamiento del *flaneur*.

Marzo acogió *Muy visible y bastante anónimo* de tres artistas recién egresados de la Facultad de Artes de la Universidad Central de Quito, muestra que evidenció la capacidad de Arte Actual de acreditar el trabajo de los más jóvenes y constituirse en impulsor de sus carreras artísticas. Pamela Cevallos, Washington Guayasamín y Tania Lombeida presentaron trabajos muy actuales de indagación en el tradicional medio de la pintura, subvirtiendo y expandiendo las posibilidades del medio en función de enunciaciones en torno a la condición urbana, el concepto de paisaje o el constructo de lo 'civilizado'.

Novedoso en la propuesta y uso del medio, *La Dupla*, un video-performance-instalación de tres canales sincronizados, se presentó en abril. El proyecto colaborativo de la artista visual Paulina León y la artista escénica María Dolores Ortiz, combina elementos de la plástica y el teatro para articular conflictos de otredad y manipulación mediática. En el mes de mayo, tres artistas de carrera media, todas reconocidas por su trabajo en el ámbito del grabado tradicional, presentaron *Gráfica*, una muestra colectiva que indaga en las posibilidades conceptuales del grabado ampliado, ubicándose fuera de los límites tradicionales que lo definen, para encarar problemáticas de género y de la transfiguración de lo cotidiano.

Junio trajo consigo una de las muestras más audaces de Arte Actual, *Demo LK*, que evidencia el rol fundamental de imágenes y narrativas visuales como dispositivos de construcción de identidades y confirma la apertura de este espacio a colaboraciones interdisciplinarias en el campo ampliado de la cultura. Trabajos en fotografía, dibujo, video, objetos e instalaciones sonoras, realizados por miembros de la Corporación de Reyes Latinos y Reinas Latinas -Latin Kings- del Ecuador, puso en escena el proceso de empoderamiento y autodefinición del grupo. El proyecto *Aequatorlab V.3* que indaga sobre procesos culturales y nociones de territorio con un enfoque interdisciplinario e intercultural presentó el registro multimedios del trabajo colaborativo de María Rosa Jijón y Juan Esteban Sandoval en julio. Por vez primera expuesto

en América Latina fuera de su país, el Archivo Tucumán Arde (escritos, fotografías, declaraciones, panfletos, cartas) constituyó el núcleo de "*¿Por qué no te callas?*" *activismo, desobediencia y medios de comunicación* que enlazó con una serie de videos de prácticas críticas actuales, en el mes de agosto.

Cabe resaltar *Hermes* esencialmente por su carácter pionero en el ámbito local como muestra de nuevos medios. Hugo Burgos propuso la construcción del individuo y sus relaciones sociales a través de los medios en esta exhibición multimediática experimental y participativa de septiembre. En octubre, José Noceda del Centro Cultural Wilfredo Lam presentó *Visiones de una isla*, una muestra colectiva de artistas representativos del quehacer artístico actual de Cuba, curada expresamente para Arte Actual. Y en noviembre la reconocida escultora guayaquileña Larissa Marangoni presentó (una muestra individual) (su primera individual en Quito), *Yo sí me he mirado*, instalación escultórica atravesada por una mirada de género.

Las actividades expositivas de la galería, así como sus demás programas, se han configurado básicamente a través de tres sistemas que han planeado su programación, esto es, a través de propuestas de artistas, curadurías y por invitación. Arte Actual es un espacio abierto a receptor proyectos de artistas y curadores de manera continua, los mismos que mes a mes son evaluados por el comité para integrar su programación. Una de las intenciones claras tras este esfuerzo ha sido la de provocar un amplio tránsito de ideas y miradas sobre el arte y sus problemáticas, evitando en contraste, una visión única y autoritaria.

Nuestras exposiciones y programas exploran y registran las transformaciones fluidas que se dan en las prácticas artísticas siempre atravesadas por fuerzas sociales. En los programas de teorización y reflexión artística, impulsamos el diálogo, la conexión y nuevos entendimientos de los valores y sentidos colectivos del arte. Como actividad complementaria a las exposiciones, Arte Actual ideó el formato: *Diálogos*, conversatorios con artistas, curadores, académicos, actores y receptores del quehacer artístico, que amplían el campo de reflexión de cada una de las muestras en exhibición y brindan un espacio para la reunión y deliberación. Esta actividad ha sido incorporada también por otras instituciones culturales como suplemento de sus exposiciones al valorar la importancia de la misma en un medio donde el arte contemporáneo carece de publicaciones especializadas y encuentra una mínima resonancia en los medios de comunicación.

Al entender a la difusión como un mecanismo vital de apoyo a la producción y la formación del artista, Arte Actual planteó adicionalmente el formato: *Portafolio*, que propone fomentar la comprensión de las obras de artistas, curadores e investigadores que residen y trabajan en el exterior, o de aquellos cuya producción amerita ampliar el ámbito de irradiación de la misma. La presentación de sus trabajos, el encuentro y diálogo de los mismos con otros artistas, curadores, gestores y público en general, hacen posible

la circulación de sus propuestas visuales y de concepto, y fomentan la resonancia y comprensión de las mismas. A lo largo de 2008 se han presentado en este marco, las artistas Paulina León (residente en Alemania), Valeria Andrade y Dayana Rivera, Estefanía Peñafiel (residente en Francia), Graciela Carnevale (artista argentina y directora del Archivo Tucumán Arde) y Beatriz Lemos (investigadora y curadora de Brasil).

Un tercer programa, el formato: *Foro*, considera temas de actualidad de las prácticas artísticas y plantea, a través de presentaciones y discusiones, generar procesos y reflexiones en intercambio y diálogo entre los diversos actores culturales y público en general. Este año acogió un ciclo de conversaciones sobre experiencia local y documentación.

Desde 2008, se desarrolla un proyecto que es trascendental para Arte Actual: el sitio Web. Actualmente está en etapa de pruebas, pero este espacio aspira a funcionar como centro virtual, eje de la interconexión y difusión, extensión y complemento online de las actividades que se desarrollen en la sede física. Gran parte del material presentado en Arte Actual a lo largo de sus exposiciones y programas estará a disposición de modo público y permanente. El sitio aspira así a contribuir de forma fundamental en la difusión local, regional e internacional del campo artístico contemporáneo de Ecuador, y a facilitar herramientas para la investigación sobre la situación, preocupaciones y debates que se gestan al interior del mismo. El sitio Web de Arte Actual ha de convertirse en un centro de documentación que comprenda información de cada exposición, portafolios de los artistas participantes en cada una de las programaciones, registros y memoria sistematizados de sus formatos de teorización y debate.

Absorbidos por las responsabilidades de la gestión cultural, del hacer aquí y ahora, en circunstancias tan críticas como cambiantes, y hallándose aún en una etapa inaugural, Arte Actual ha llegado, no obstante, a un momento en que es imperioso acercar la acción y la reflexión. Una gestión cultural seria debe necesariamente asentarse en la confluencia de la gestión y la sistematización de sus experiencias y necesita detenerse a analizar y sistematizar sus registros y documentación de la programación que lleva a cabo, constituyéndose éste en un horizonte de expectativas que nos señala hacia dónde ir.

En su corta trayectoria, Arte Actual ha significado para muchos artistas, la posibilidad de desarrollar proyectos muy actuales en un espacio concebido con este fin, y para el público ha representado el enfrentamiento con obras cuyas reflexiones han puesto bajo sospecha al arte convencional y a muchos de sus paradigmas más cuidadosamente conservados. Ha contribuido en forma sustancial a ampliar el panorama local de la plástica a través de sus muestras y se ha constituido en un centro de cultura contemporánea, en la medida en que entendemos que el arte ya no es un territorio autónomo, sino que está enmarcado en un contexto más amplio, donde la interdisciplinariedad no es una opción, sino una necesidad real.



↘ MUESTRAS

ARTE ACTUAL // 08

LO QUE LAS IMÁGENES QUIEREN	ENE
LA NADA	FEB
MUY VISIBLE Y BASTANTE ANÓNIMO	MAR
LA DUPLA	ABR
GRÁFICA	MAY
DEMO LK	JUN
AEQUATORLAB V3	JUL
¿POR QUÉ NO TE CALLAS?	AGO
HERMES 2008 D.C.	SEP
VISIONES DESDE UNA ISLA	OCT
YO SÍ ME HE MIRADO	NOV

LO QUE LAS IMÁGENES QUIEREN

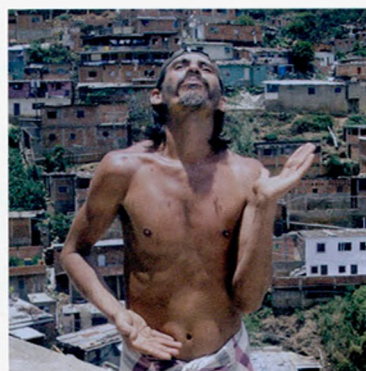
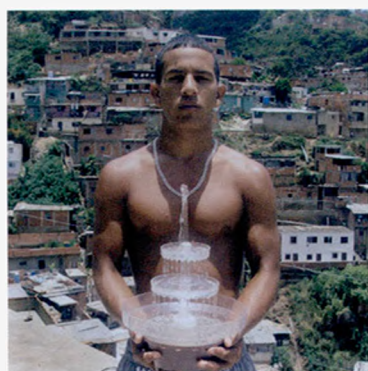
Muestra Colectiva

Artistas participantes Analía Amaya, Cuba / Alexander Apóstol, Venezuela / Donna Conlon, Panamá / Juan Caguana, Ilich Castillo, Ecuador / José Ángel Toirac, Cuba / Jonathan Harker, Panamá-Ecuador / Óscar Santillán, Ecuador / Larissa Marangoni, Ecuador / Ernesto Salmerón, Nicaragua / Regina Galindo, Guatemala / Brooke Alfaro, Panamá / Mariano Cohn, Argentina / Ernesto Oroza, Cuba / Juan Manuel Echavarría, Colombia / Óscar Muñoz, Colombia
Curador Rodolfo Kronfle Chambers

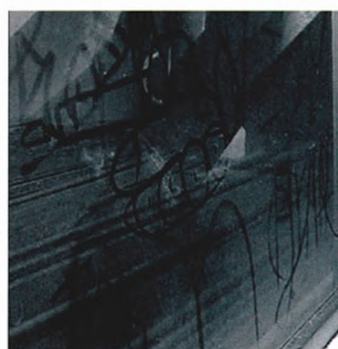
La muestra *Lo que las imágenes quieren –video desde Hispanoamérica–* articula algunas líneas de producción que denotan intereses creativos compartidos en los países de la región. A través de veinte videos se entabla un diálogo centrado en cuatro ejes conceptuales titulados “¡Ciudad cámara acción!”, “Mano a mano con la Historia”, “Espacios de conciencia” y “Eres lo que recuerdas”, aspirando a que los diálogos entre las obras activen una cadena de sentidos complementarios entre los mismos. A través de estas agrupaciones se da cuenta de algunas dinámicas que desatan los entramados urbanos, se brinda otras perspectivas sobre la construcción de la historia, se reflexiona sobre la injusticia y la exclusión, y se apela al poder de la memoria como un bastión expresivo intrínseco a la condición humana.

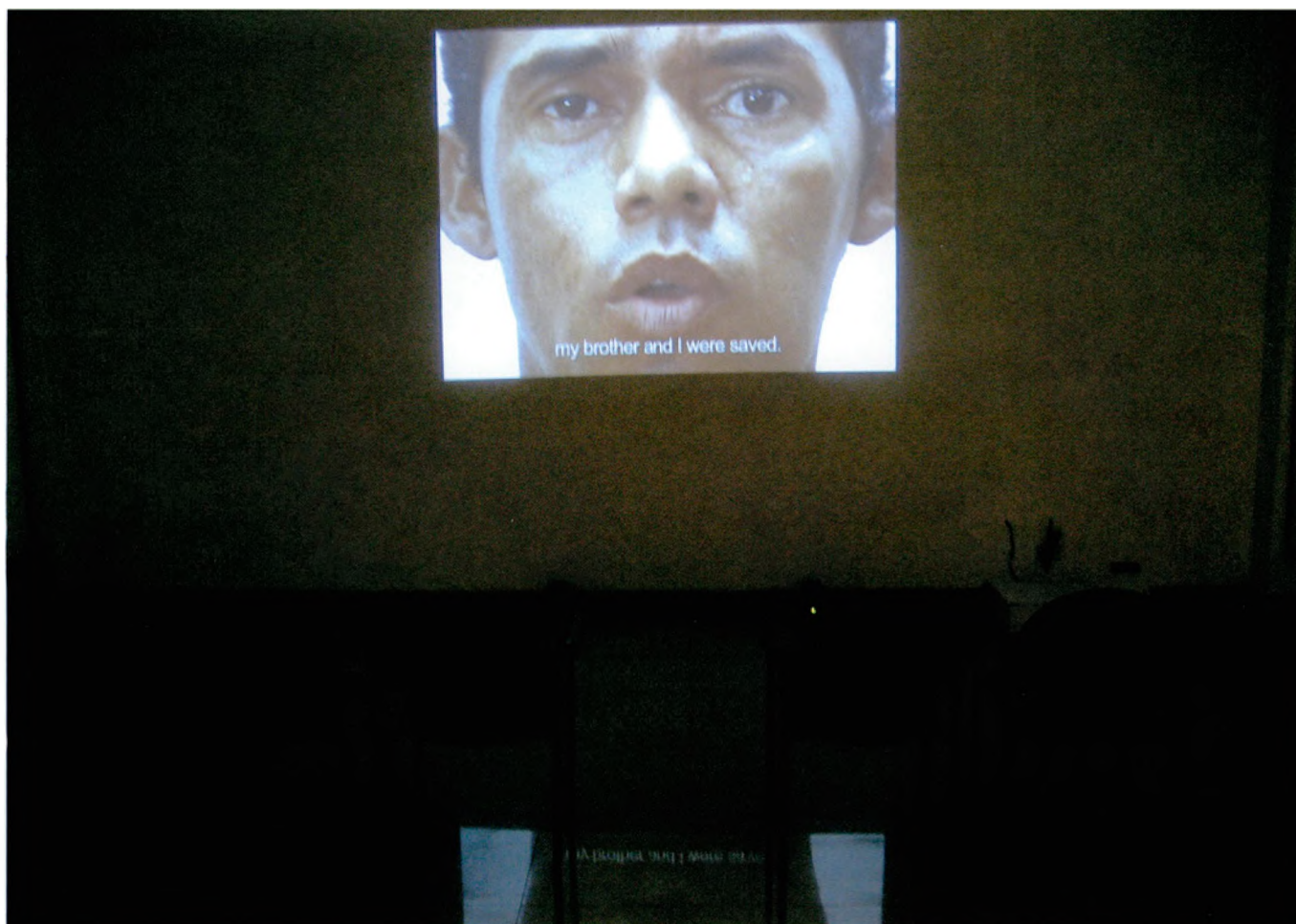
La exposición privilegia trabajos en los que se potencia la precariedad o sencillez de elementos y métodos de producción para, sin embargo, lograr resultados profundamente afectantes; en otras palabras en convertir el apremio material en un plus de la obra, en un forzoso aglutinador de ingenio que inevitablemente contrasta con las mega-producciones de videoarte que podemos encontrar en los circuitos del *mainstream*.

* El formato diálogo de esta muestra se llevó a cabo con la participación de Hugo Burgos, María Belén Moncayo y Ana Rodríguez.



- † Alexander Apóstol / Them as Fountain / video instalación / vista general (cortesía del curador) / 2005
- ← Alexander Apóstol / Them as Fountain / video instalación/ stills (cortesía del curador) / 2005





- **Juan Manuel Echavarría** / Bocas de Ceniza / video / montaje Arte Actual (cortesía del curador) / 2003-2004
- ← **Illich Castillo, Juan Caguna** / Grafitti / video / still (archivo Arte Actual) / 2006

[Clic para ver el video](#)

Rodolfo Kronfle Chambers (1970) Curador independiente de Guayaquil. Obtuvo su licenciatura en Historia del Arte en Boston College (Massachusetts). Desde 1996 ha curado varias muestras de arte contemporáneo, entre las más recientes se encuentran Ecuador: la vida en estado puro para el Museo del Barrio en Nueva York, Lo que las imágenes quieren-video desde Hispanoamérica para la Fundación ICO en Madrid y Tensa Calma en la Casa del Cultura de Cuenca. Ha participado como conferencista en diversos foros y como jurado en varios salones y bienales a nivel nacional e internacional. Por algunos años mantuvo un espacio semanal de crítica y comentario cultural en diario *El Universo*; sus publicaciones incluyen numerosos ensayos acerca de la obra de diversos artistas. Es editor de Río Revuelto (www.riorevuelto.blogspot.com), una bitácora virtual de arte contemporáneo ecuatoriano.

LA NADA

Raquel Acevedo

Esta instalación emerge al caminar en la ciudad de Nueva York. Mi visión se enfoca en la plenitud de la vida urbana alrededor de mí. Mi mirada, ve a mi alrededor toda la confusión y una cacofonía de escenas del paisaje urbano. Mi instalación demuestra visualmente el asalto de primera mano del caos que experimentamos dentro del panorama urbano.

En un principio yo no observé nada en el caos que me rodeaba, pero después de una observación más cuidadosa, encontré la re-aplicación positiva de posibilidades interminables. Mis fotos finales no son las referencias directas a lo que había fotografiado originalmente, ellas llegan a ser los fragmentos de la primera mirada, se han vuelto pedazos de "la nada".

Quisiera concluir con una explicación existencial para mi posición en la nada. La nada tiene las implicaciones positivas acerca de un ambiente continuamente cambiante donde la negación de la realidad inmediata puede prosperar en múltiples posibilidades. Según el existencialismo de Jean-Paul Sartre, el contraste entre la característica de la existencia que es la idea de posibilidades y la modalidad de que es la realidad o *facticity* tiene como resultado la Nada, como la negación de cada realidad o de cada hecho.

* El Formato diálogo de esta muestra se llevó a cabo con la participación de Raquel Acevedo, María Fernanda Cartagena, Mónica Vorbeck, María Teresa Ponce y Diego Cifuentes.



» **Raquel Acevedo** / La Nada / foto instalación / vista general (archivo Arte Actual) / 2008



- ← **Raquel Acevedo / La Nada / foto instalación / vista general** (archivo Arte Actual) / 2008
- **Raquel Acevedo / La Nada / foto instalación/ detalle** (cortesía de la artista)/ 2008
- » **Raquel Acevedo / La Nada / foto instalación / vista general** (archivo Arte Actual) / 2008



Raquel Acevedo (1959) Nació en Quito, donde actualmente reside y trabaja. Estudia fotografía en la ciudad de México en la Escuela Activa de Fotografía donde consigue la tecnología en fotografía. En el Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM, estudia Semiótica de la imagen y Ensayo Fotográfico. Reside por cinco años en México. Consecutivamente, vive en Alfred, Nueva York, por dos años de 1990 a 1992, periodo en el que experimenta con los procesos fotográficos y se especializa en técnicas de blanco y negro. En el 2003 obtiene un MFA en Fotografía y Artes Relacionadas de la Escuela de Artes Visuales de la ciudad de Nueva York, reside en la misma ciudad por un periodo de diez años. Ha expuesto en la ciudad de México, Estados Unidos y Ecuador. Actualmente, es profesora de fotografía a tiempo completo en la Universidad San Francisco de Quito.

MUY VISIBLE Y BASTANTE ANÓNIMO

Pamela Cevallos / Tania Lombeida / Washington Guayasamín

Muy visible y bastante anónimo es una muestra que reúne a tres jóvenes artistas quienes indagan en las posibilidades conceptuales del medio pictórico, problematizando la pintura desde el campo ampliado de la visualidad. Así, la concreción de la imagen se logra a partir de la interrelación de medios visuales, utilizando técnicas tradicionales como el óleo y el acrílico con lenguajes mediáticos que provienen del video, la fotografía y, en algunos casos, vinculándose a objetos y a nociones de instalación.

Washington Guayasamín presenta “Evolución” como una crítica al modo de construcción de las estructuras de la civilización y los comportamientos del ser humano, evidenciando que, detrás de las fachadas modernas sigue morando el viejo mono cazador.

Pamela Cevallos en la serie “Progresando” problematiza el género del paisajismo para confrontar un sentido tradicional de posesión simbólica, tanto del lugar como del objeto–obra de arte. Así, mediante alusiones y referencias a lo cinematográfico, se recogen escenas del espacio urbano que cuestionan el paradigma moderno de progreso.

Tania Lombeida propone cuestionamientos acerca del comportamiento mecánico del ser, quien dentro de entornos lógicos impuestos, experimenta un proceso de adaptación y condiciona su forma de expresión. Esta reflexión se evidencia en el uso de la cuadrícula, de espacios partidos y distorsionados, donde las imágenes se disponen y ordenan sobre un plano. Así se crea un sistema de vinculación espacial: la obra y el espacio producen un juego entre lo real y lo virtual, donde la vida se plantea como una metáfora.

* El Formato diálogo de esta muestra se llevó a cabo con la participación de Washington Guayasamín, Pamela Cevallos, Tania Lombeida, Marcelo Aguirre, Mauricio Bueno, Ulises Unda y Ana Rodríguez.



- ✦ **Washington Guayasamín / Evolución 3 /** acrílico sobre lienzo, 150 X 180 cm c/u / detalle (cortesía del artista) / 2007-2008
- **Washington Guayasamín / Evolución 6 /** Dibujo sobre MDF, seis paneles de 120 X 110 cm c/u / detalle (cortesía del artista) / 2007-2008







- ← **Tania Lombeida** / Polinización / instalación / detalle (cortesía de la artista) / 2008
- ↑ **Pamela Cevallos** / de la serie Progresando / óleo sobre lienzo, 280 X 400 cm c/u / (cortesía de la artista) / 2007-2008
- ↖ **Pamela Cevallos** / de la serie Progresando / óleo sobre lienzo, 280 X 400 cm c/u / detalles (cortesía de la artista) / 2007-2008

Pamela Cevallos (1984) Realiza estudios de arte en la Universidad Central del Ecuador. En 2007 obtiene el premio "Alberto Coloma Silva" y en 2008 el tercer premio del Salón de Julio. Ha participado en las exposiciones colectivas "Realismos radicales" en el BCE (2008) y "Mayúscula" en la Facultad de Artes, UCE (2007). Actualmente, estudia una maestría en Antropología Visual en la FLACSO.

Tania Lombeida (1980) Obtiene la licenciatura en arte en la Universidad Central del Ecuador en 2007. Ha participado en las exposiciones colectivas "El otro arte", Centro Cultural Itchimbia (2009), Encuentro Internacional del Arte Urbano Alzur-ich, Quito (2008), "Mayúscula" en la Facultad de Artes, UCE (2007), Imágenes Gráficas, Centro Cultural PUCE (2006) y en la Primera Exposición Colectiva de Gráfica, Museo Camilo Egas (2005). Actualmente se encuentra culminando sus estudios de Restauración y Museología en la UTE.

Washington Guayasamín (1976) Obtiene la licenciatura en arte en la Universidad Central del Ecuador en 2008. En 2009 gana el premio del Salón de Riobamba. Ha participado en las exposiciones colectivas: Concurso de Pintura Universitario, UTE (2008), "Mayúscula", Facultad de Artes, Quito (2007), Salón Mariano Aguilera, Centro Cultural Metropolitano (2007), Exposición de jóvenes grabadores, Universidad Salesiana- PUCE (2006).

LA DUPLA

Paulina León / María Dolores Ortiz

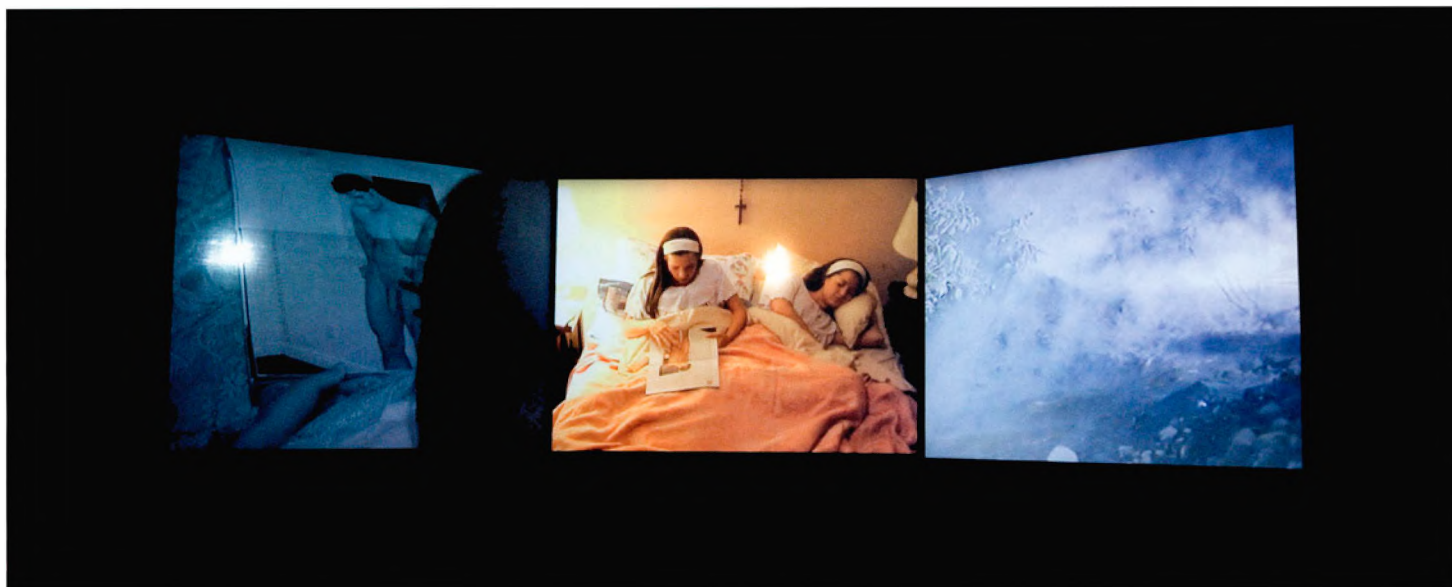
La dupla -video, performance, instalación- combina elementos teatrales y plásticos, juega con el espacio desvirtuándolo, los personajes son extrañamente verosímiles, interactúa, incluso transgrede, al espectador. La “otredad” es un tema recurrente en la obra, esos seres que viven al borde o fuera de los sistemas económicos y sociales, de los cánones de lo “normal”, los *outsiders*, que no respetan o no encajan con las normas establecidas de belleza, bienestar y normalidad. *La dupla* explora la corporeidad, psicología y relaciones sociales de dos hermanas siamesas, Leonela y Lucrecia Gómez, de 23 años de edad, unidas lateralmente y que comparten el abdomen y una de sus piernas, obra resultante de dos años de investigación y trabajo multidisciplinario entre la artista escénica María Dolores Ortiz y la artista visual Paulina León. La historia es relatada en tres distintos planos de percepción simultáneos. Es una reflexión, a través de la ironía y el humor, sobre conceptos como la individualidad, la privacidad, la normalidad, los cánones de belleza, el circo contemporáneo a través de la manipulación mediática y explora el vínculo único de estas dos hermanas.

* El Formato diálogo de esta muestra se llevó a cabo con la participación de Paulina León, María Dolores Ortiz y Andrés Barriga.



✱ **Paulina León, María Dolores Ortiz / La Dupla / video**
instalación / frame del video (cortesía de las artistas) / 2008





- ← Paulina León, María Dolores Ortiz / La Dupla / video instalación / "Hamburguesa doble, doble sabor, doble diversión" (foto de Alvaro Avila) / 2008
- ↑ Paulina León, María Dolores Ortiz / La Dupla / video instalación / frame del video (cortesía de las artistas) / 2008
- Paulina León, María Dolores Ortiz / La Dupla / video instalación / "foto de Leo y Lu de niñas" (cortesía de las artistas) / 2008

[Clic para ver el vídeo](#)



Paulina León (1978) Realiza sus estudios de actuación en el Laboratorio Teatral Malayerba de Quito (1995-2000) y sus estudios de diplomado y masterado en Artes Libres en la Escuela Superior de Artes de Berlín (KHB) (2003-2008). En el año 2000 gana el Premio Paris en Guayaquil, con el cual recibe una beca en la Escuela Superior de Artes de París (ENSBA). En el año 2004 gana el Premio DAAD a la estudiante extranjera más destacada de la KHB. En el año 2007 recibe la Beca NaFöG para artistas emergentes en Berlín y para el año 2008 recibe la beca para Proyectos Artísticos del DAAD con residencia en Barcelona. En el 2007 gana el premio Tentaciones en el Salón Estampa, por lo que recibe una residencia de artista en la Casa de Velázquez en Madrid para el año 2009. Participa en exposiciones y festivales en Ecuador, Alemania, España, Islandia, Italia, Irán, Venezuela, China, Japón, México y Guatemala.

María Dolores Ortiz (1974) Realiza sus estudios de actuación en la Universidad Central del Ecuador (1992-1994) y en la escuela del Laboratorio Teatral Malayerba (1995-2000). Estudia Danza clásica y contemporánea (CCD, Quito, 1987-1991) (Centro de Arte, Guayaquil, 1991-1992). Paralelamente se especializa en actuación vocal y doblaje. Desde 1994 ha actuado con distintos grupos de teatro, entre ellos: "El Callejón del agua", "Malayerba", "Corporación Teatral Tragaluz". Sus últimos trabajos que combinan el trabajo teatral con las artes visuales han sido expuestos en Ecuador, Alemania y España. En 2007, gana con el colectivo "Paralelogramo" la Selección Nacional de Proyectos Escénicos del Teatro Nacional Sucre. En el mismo año, junto con Paulina León recibe el Premio Tentaciones en el salón de arte contemporáneo Estampa en Madrid, que les otorga una beca de artista residente en Casa de Velázquez para 2009. Durante 17 años ha dado clases de danza, teatro, expresión corporal y talleres para capacitación de maestros.

GRÁFICA

María Salazar / Clara Hidalgo / Elena Grijalva

Construir, coser, unir, cocinar, grabar, dibujar, reflexionar son una combinación de elementos con carácter de género femenino y actividad artística. El interés por los objetos de cocina nace de mi entorno cotidiano, de lo doméstico, de lo familiar; del cual selecciono ciertos objetos que me sirven de referencia para representarlos de manera artística, mis vivencias personales utilizando con preferencia el grabado y el dibujo cosido en la construcción de imágenes planas y volumétricas.

María Salazar

El tema surgió de la vivencia diaria, pues a veces los insectos son causa de males (graves o leves) para los seres humanos: una comezón que no para hasta lastimarnos, una enfermedad que nos manda al hospital, un zumbido molesto al momento de sentarnos a la mesa. Ese desagrado implícito que está en los bichos, está también en la cotidianeidad representado en personas que afectan la existencia de los demás. Entonces los bichos que represento en *Gráfica*, por medio del grabado y el volumen, son una metáfora del malestar que estas personas causan en la vida de los otros; pero quise hacerlo a través del humor y lo lúdico, porque el juego me permite manifestar con espontaneidad las reacciones más íntimas frente a las violencias exteriores.

Clara Hidalgo

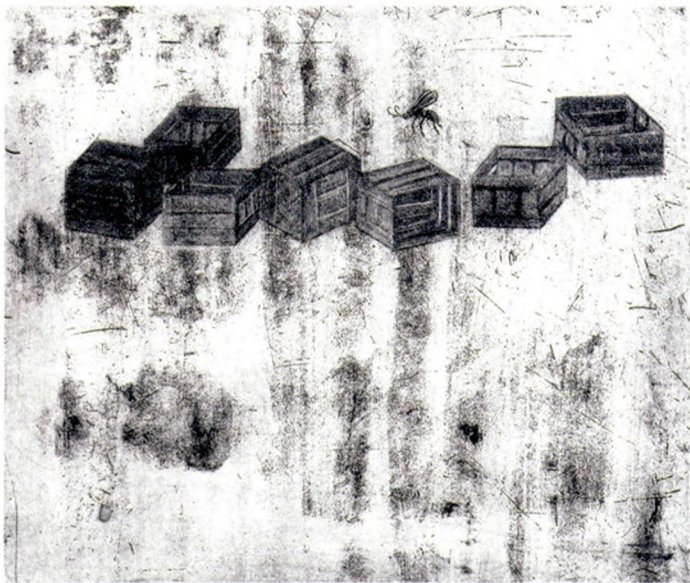
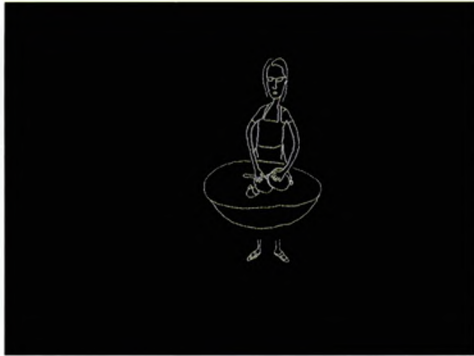
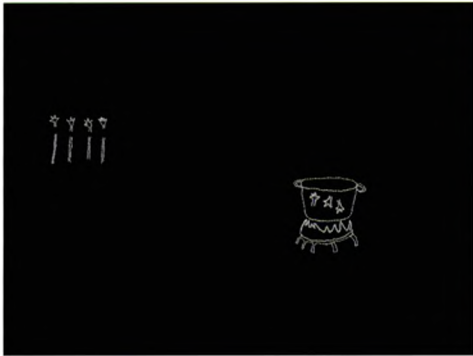
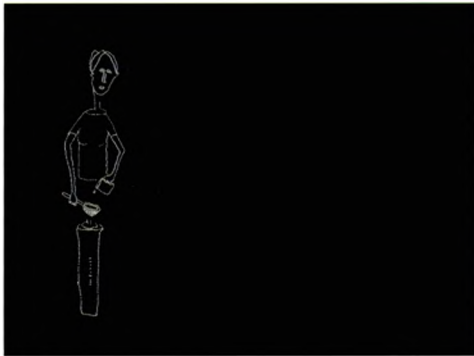
Trabajar un tema tan amplio como es semillas me llevó a tener un sin número de descubrimientos y experiencias producto de la investigación de más de un año de trabajo. En un principio me atraía mucho el valor estético de las pepas, pero escarbando un poco más, cada día era más consciente de la importancia de la misma. Las semillas como motivadoras de pensamientos me han conmovido desde su forma hasta su valor dentro de conceptos sociales y humanos que debemos proteger y cuidar para nuestras futuras generaciones.

Elena Grijalva

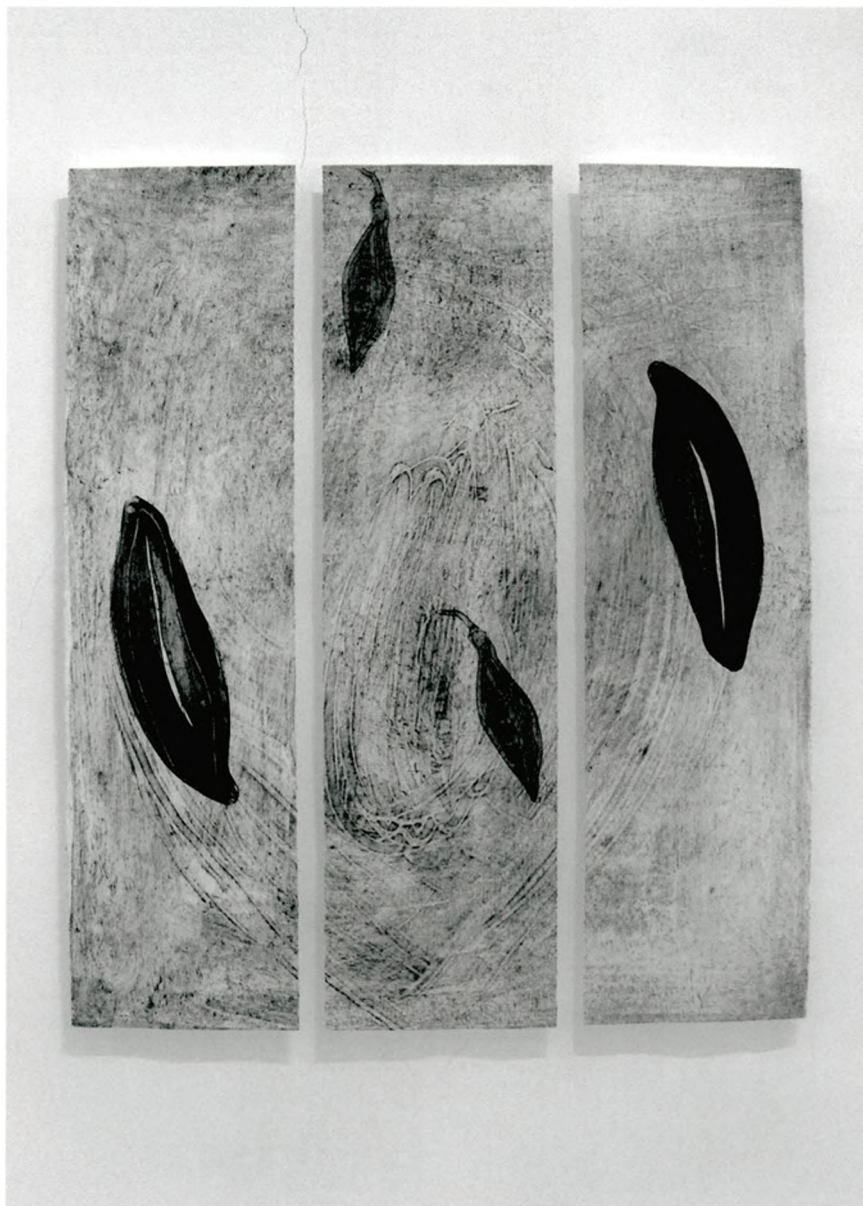
* El Formato diálogo de esta muestra se llevó a cabo con la participación de María Salazar, Clara Hidalgo, Elena Grijalva, Marcelo Aguirre, Hernán Cueva y Andrés Barriga.



» **Elena Grijalva** / Semillas / monotipo 11.80 x 2.50 mts / vista general (cortesía de la artista) / 2008



- ✦ **María Salazar** / de la serie *Cosiendo Cocinando* / dibujos cosidos, 56 x 76 cm / (cortesía de la artista) / 2008
- ✦ **Clara Hidalgo** / *Cajas* / aguafuerte, 24.5 x 30 cm / (cortesía de la artista) / 2007
- ✦ **Clara Hidalgo** / *Bichos y Nichos* / caja armable con xilografía, 5 x 5 x 5 cm / detalle / (cortesía de la artista) / 2007



» **Elena Grijalva / S/T / Punta seca aditiva, 70 x 56 cm /**
(cortesía de la artista) / 2007

María Salazar (1956) Obtuvo su licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Central del Ecuador. Ha realizado varios cursos de técnicas del grabado: Estampería Quiteña 1998-2004, de la cual es miembro; Art Students League, Nueva York 1989-1990; Artencumbayá 2006, también pertenece al taller Artencumbayá. En 1999 ganó el Salón de dibujo y grabado, Cuenca-Ecuador; en 2002, la beca pasantía Agencia española de Cooperación Internacional de Madrid-España; en 2003 el Premio Muestra de grabado latinoamericano de Pereira-Colombia. Ha realizado 11 muestras individuales y varias colectivas en Ecuador y en el extranjero.

Clara Hidalgo Saavedra (1955) Obtuvo la licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Central del Ecuador. Ha tomado once seminarios de técnicas de grabado en Ecuador y España. Ha realizado doce exposiciones individuales y ha participado en exposiciones colectivas en Ecuador, Francia, Perú, Cuba, Canadá, Argentina, España y Japón. Miembro de la Asociación de Grabadores del Ecuador desde 1991. En el año 2004 obtuvo el premio "Emisión Postal-Homenaje a Don Quijote de la Mancha" otorgado por Correos del Ecuador. Su obra forma parte de las colecciones del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, del Museo Camilo Egas en Quito, de la Calcografía Nacional de la Real Academia de San Fernando en Madrid y de la Escuela de Artes de Oviedo, España. Actualmente es profesora de grabado y estampación y trabaja obra gráfica personal en el Taller Arte en Cumbayá.

Elena Grijalva (1962) Estudia en la Escuela de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Actualmente trabaja su obra personal en el taller de grabado, fotografía y diseño "Arte en Cumbayá". Ha participado en los cursos dictados por la "Estampería Quiteña" con artistas de renombre representante de "Calcografía Nacional de España". En el año 2000 fue invitada como becaria del gobierno español a la Escuela de Arte en Oviedo, Asturias. En 2002, obtuvo el premio Museum Award en la trienal mundial de grabado pequeño formato en Tokio. Su obra ha sido expuesta en Ecuador, España, Estados Unidos, Japón República Dominicana y Perú.

DEMO LK

Corporación de Reyes Latinos y Reinas Latinas del Ecuador

Demo LK es una muestra de trabajos multimedia (video, fotografía, instalaciones sonoras, objetos, dibujos, etc.) realizados por miembros de la Corporación de Reyes Latinos y Reinas Latinas del Ecuador durante el proceso de formación del proyecto CETOJ. La muestra estuvo conformada por cuatro episodios curatoriales:

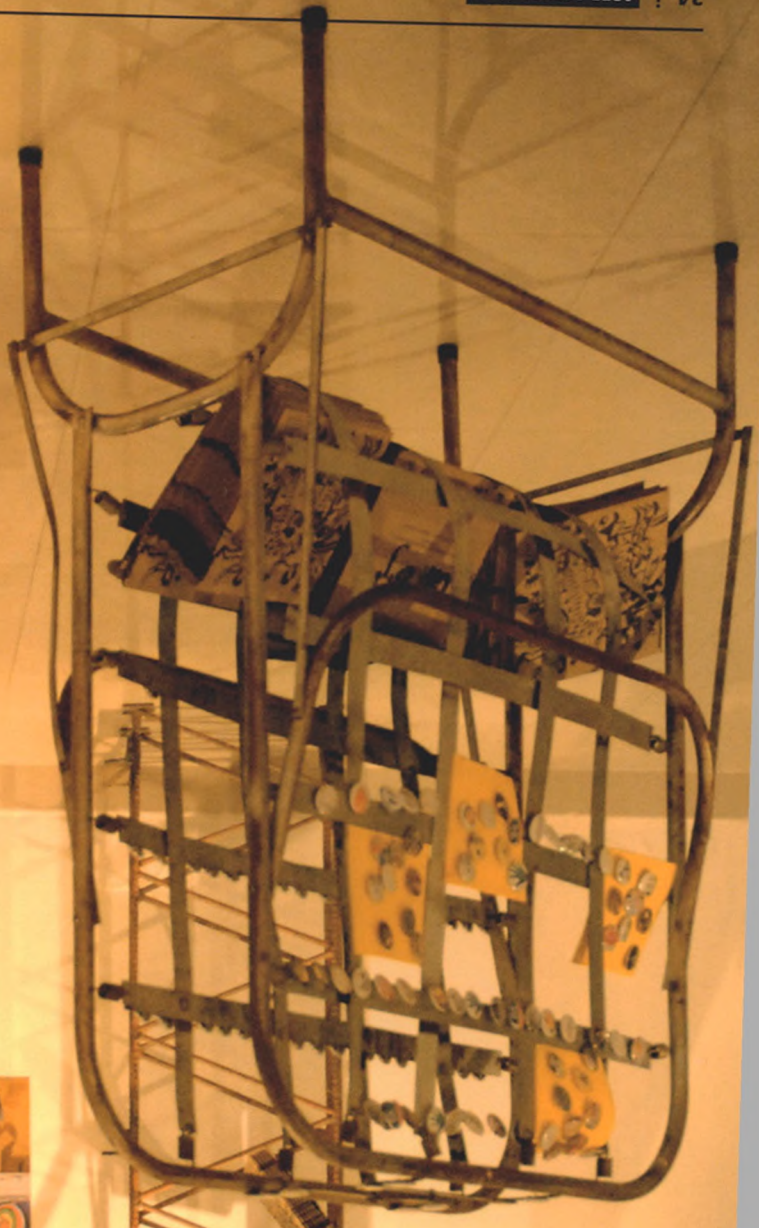
1. Momento introductorio (*Quiénes somos*): Historia y proceso. Bloque articulado sobre la historia local y transnacional de los Latin Kings, ampliando sobre el contexto de culturas juveniles urbanas en Quito (mapa de la ciudad de Quito dibujado por Latin Kings sobre la pared de la galería e intervenido por jóvenes y colectivos urbanos).
2. Momento analítico (*Cómo nos ven y cómo nos vemos*): Del estigma mediático al deseo de transformación del signo. La música y el baile como sentido de grupo. El graffiti y el dibujo como formas de la exterioridad. La fotografía y el video como escrituras de lo cotidiano.
3. Momento promocional (*Qué queremos*): Nueva visibilidad a través de nuevas imágenes. Exhibición de productos comercializables y de lanzamiento de proyectos de microempresa (lanzamiento de un CD de hip-hop de MCF producido por Cissko Records, flamante disquera de la corporación).
4. Momento Transversal (*Tenemos voz*): Momento performático durante la inauguración: locución radial en vivo, entrevistas, cabina de DJ y hip-hop en vivo.

La curaduría fue desarrollada por un equipo conformado por Latin Kings e investigadores del proyecto FLACSO-CETOJ.

* El Formato diálogo de esta muestra se llevó a cabo con la participación de Andrés Barriga, María Rosa Jijón, Diego Carrillo, Ana Rodríguez, King Dalton, King CJ, King Black Oso, King EDN, King Looney Toon y la corporación de Reyes Latinos y Reinas Latinas del Ecuador.



- ↑ Demo LK / mapa de Quito dibujado en la pared del espacio Arte Actual e intervenido por colectivos artísticos / (cortesía del proyecto CETOI) / 2008
- ← Demo LK / logotipo del festival de reggaetón por la paz urbana en instalación / detalle (cortesía del proyecto CETOI) / 2008



Clic para ver el video

- ← **Demo LK** / objetos promocionales / serigrafía, pins y afiches / (cortesía del proyecto CETOJ) / 2008
- **MFC** / Intervención de hip hop / noche de inauguración / (cortesía proyecto CETOJ) / 2008
- **Demo LK** / grafiti en la pared de espacio Arte Actual / detalle (cortesía del proyecto CETOJ) / 2008
- **Demo LK** / cabina de radio / noche de inauguración / (cortesía del proyecto CETOJ) / 2008



CETOJ (2008) El proyecto Centros Tecnológicos de Organizaciones Juveniles, CETOJ-Turubamba, es un proyecto de investigación y formación al que, en su primera edición, han acudido más de 60 miembros de la organización Latin Kings y han participado 15 artistas formadores, en las áreas de tecnología del sonido, tecnología de la imagen, diseño y serigrafía, técnicas escénicas y arborismo. Las exposiciones y los conciertos constituyen sus espacios de visibilización más importante: DEMO LK, Recorrido Sur, Paz Urbana I y Paz Urbana II (demolk.blogspot.com, pazurbanaecuador.blogspot.com, cetoj-cetoj.blogspot.com)

En su primera fase (2008-2009) el CETOJ tuvo el acompañamiento de un equipo de FLACSO-Ecuador y fue apoyado por el Municipio de Quito, el MIES, el INFA y el Gobierno de Pichincha.

EL PROYECTO CETOJ Dirección Mauro Cerbino Coordinación Isabel Ramos Gestión King Jostyn Intendencia King Chicho, King David, Queen Tasha, King Dalton Administración Belén Alborno
Formación Ana Rodríguez Artistas formadores Andrés Barriga, Josie Cáceres, Pedro Calle, Miguel A. Espinosa de los Monteros, Ana Fernández, Analucía Garcés, Gerson Guerra, Víctor Hoyos, María Rosa Jijón, Francisco Jiménez, Manuel Kingman, Fabiano Kueva, Fabrício Lalama, Isadora Espinosa, Fausto Wolfbuttel, Cristina Marchán, Jazmín Mazur (Maesa), María Teresa Ponce, Martha L. Ramírez, Fabián Romero, Giovanni Verdezoto Asesoría pedagógica María Sara Jijón y María José Rodríguez Etnografía Vanesa Bonilla, Cristina Solís, King Fito, King Dalton, King Jostyn, King Tek Sistematización y logística Isabel Miño.

LA MUESTRA DEMO LK Dirección Ana Rodríguez Curaduría Colectiva CETOJ - LK Coordinación Isa Miño, Diego Carrillo, Vanesa Bonilla Audiovisual María Rosa Jijón
Diseño gráfico Analucía Garcés Fotografía Giovanni Verdezoto (Fotografía portada del CD de MCF José Aviles) Guión museológico y concepción visual colectiva CETOJ-LK Montaje museo-gráfico Kenet Ramos Sonido Fabián Romero Textos de historia Latin King King Manuel.

AEQUATORLAB V3

Maria Rosa Jijón / Juan Esteban Sandoval

Es un proyecto multimedios de registro e investigación que tiene su origen en febrero de 2007 en Italia. Se trata de una colaboración entre artistas que comparten visiones de la producción cultural y la creación artística en relación al territorio, a la comunidad y a los espacios de dialogo interdisciplinario e intercultural.

En un primer momento Aequator fue un proyecto planteado site/specific formulado como una instalación pública por los artistas María Rosa Jijón del Ecuador y Cesar Meneghetti de Brasil. En el recorrido de esta investigación, se suma Juan Esteban Sandoval de Colombia y se completa el equipo para la exposición de la Bienal Siart de Bolivia, que tuvo lugar en octubre de 2007. Fabiano Kueva, artista ecuatoriano con residencia en Quito, entra en el proyecto en diciembre de 2007. La primera versión de AEQ v.1, en Bolivia, fue una especie de trabajo piloto, luego se creó una formula expositiva que se plantea como actualización permanente y trabajo continuo que va cambiando de nombre conforme se realicen nuevas muestras.

En febrero de 2008 AEQ V.2 se hizo en el Museo Laboratorio di Arte Contemporanea de Roma, con el curador Domenico Scudero. En julio de 2008, AEQ v.3 fue un evento / muestra que se presentó en Arte Actual, el espacio expositivo de FLACSO, coordinado por Marcelo Aguirre. El proyecto ha ganado la beca de investigación de frontera, otorgada en abril por el centro cultural CEDIC. En septiembre de 2008 Aequatorlab V.3.1 se presentó en el marco de la muestra Archivo Sur, en la Galería Futura de Praga, con la curaduría de Antonio Arévalo. En marzo de 2009, Aequatorlab V.4 fue presentado en la X Bienal de la Habana, bajo la curaduría de Simonetta Lux y Domenico Scudero, del Museo Laboratorio di Arte Contemporaneo de Roma. Aequatorlab es un proyecto Creative Common.

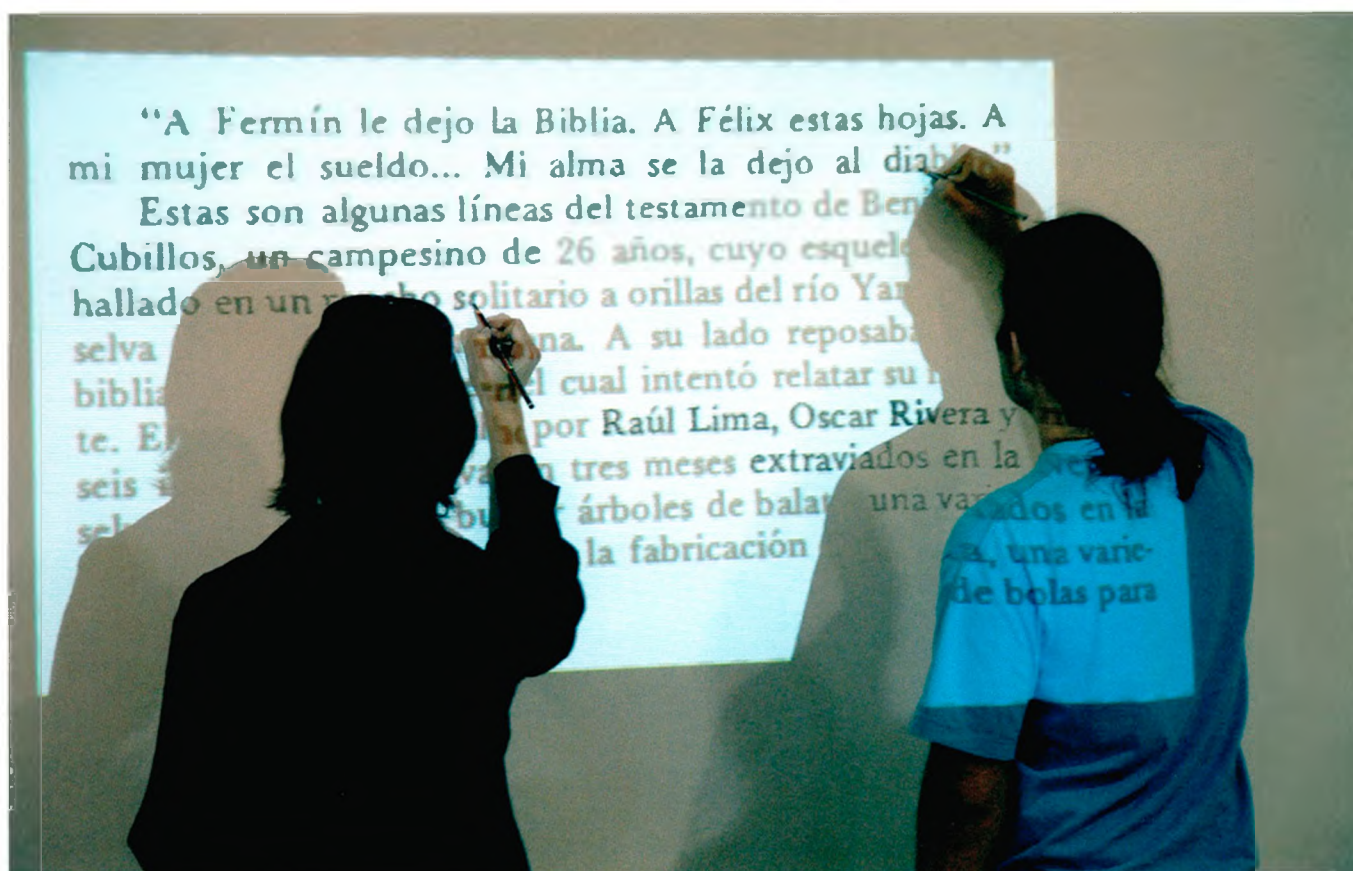
<http://aequatorlab.blogspot.com>

www.aequatorlab.net

- » **Aequator Lab V.3** / Instalación / vista general (archivo Arte Actual) / 2008
- » **Aequator Lab V.3** / Instalación / vista general (archivo Arte Actual) / 2008







- ✦ **Aequator Lab V.3** / María Rosa Jijón, Juan Esteban Sandoval / (cortesía María Rosa Jijón) / 2008
- ✦ **Aequator Lab V.1** / Horizontal (Pedernales) / foto digital impresión lambda / detalle (cortesía María Rosa Jijón) / 2008

María Rosa Jijón (1968) Hizo sus estudios en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y en el Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba, completando su formación con un postgrado en la Escuela Real de Artes de Estocolmo, Suecia. En 2004 realizó un curso de maestría en Políticas del Encuentro y Mediación Cultural, en la Universidad de Estudios Roma 3. Artista visual y activista por los derechos de los inmigrantes. Iniciando con el grabado, María Rosa Jijón ha pasado a trabajar con la fotografía, con el video y el documental. Su recorrido creativo se desarrolla en torno a las temáticas de la movilidad humana en contextos migratorios y con el trabajo junto a comunidades de base, colectivos artísticos y arte relacional. Actualmente vive y trabaja en Roma, colabora con la red G2, de segundas generaciones de inmigrantes en Italia. Ha participado en varios talleres de intervenciones urbanas y sociales con la Fundación Città dell'Arte de Michelangelo Pistoletto, en Róterdam, Venecia y Barcelona. Perteneció al proyecto de intercambios artísticos El Puente, que opera en Medellín y varias ciudades europeas. Es parte de equipo de investigación del proyecto de formación CETOJ junto a la Corporación de Reyes Latinos y Reinas Latinas del Ecuador, donde coordina el área audiovisual.

Juan Esteban Sandoval (1972) Sus obras indagan sobre la relación entre historia, identidad y comunicación. Sus obras más recientes, desde los objetos, hasta las intervenciones en espacios públicos, al video, sintetizan diversos aspectos de la hibridación como clave de lectura de nuestras culturas. Ha desarrollado proyectos en colaboración con asociaciones de mediación cultural sobre temáticas de migración. Ha trabajado con personas de comunidades indígenas de la región del Amazonas y de la región andina. En 2003 fundó el colectivo artístico El Puente, activo en Europa y Colombia; desde 2003 hasta hoy, El Puente ha realizado diferentes proyectos, el más reciente Espacios de Memoria – Moravia (en colaboración con el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, en Medellín, Cittadellarte – Fondazione Pistoletto y el Festival de la Creatividad de Florencia).

¿POR QUÉ NO TE CALLAS?

Archivo Tucumán Arde / Muestra Colectiva

"Esta negación significa que estamos por entrar en un nuevo período histórico, un período poscolonial, teorizado, entre otros, por José Martí, Gandhi, Franz Fanon y Amílcar Cabral, y cuyas primicias políticas se deben a grandes líderes africanos como Kwame Nkrumah. Será un período duradero que se caracterizará por una fuerte afirmación de los países que se liberaron del colonialismo europeo en la vida internacional y se basará en la recusación de las dominaciones neo-coloniales que han persistido más allá del final del período colonial. "

Boaventura de Sousa Santos, ¿Por qué no te callas? o la colonialidad del poder, Periódico Página/12, 26 de Noviembre de 2007

Activismo, desobediencia y medios de comunicación

La exhibición "*¿Por qué no te callas?*" *activismo, desobediencia y medios de comunicación* fue parte del "Laboratorio de Arte y Espacio Social, LAES08". Se exhibió el archivo de documentos e imágenes del Ciclo de Arte Experimental en Rosario y de la intervención artístico-política "Tucumán Arde" (Argentina 1968), en diálogo con video documentales de prácticas activistas contemporáneas de: Ana Fernández y Miguel Alvear (Ecuador), María Teresa Ponce y Fabiano Kueva (Ecuador), Internacional Errorista y Etcétera (Argentina), Bulbo (México), The Yes Men (EEUU), Boredom Patrol (EEUU), BijaRi (Brasil) y Frente 3 de Fevereiro (Brasil). El día de la inauguración la artista argentina Graciela Carnevale compartió su experiencia en Tucumán Arde y la difusión internacional del archivo a su cargo. La muestra, también sirvió como infraestructura conceptual y espacial para recuperar experiencias de politización del arte en el Ecuador a cargo de sus protagonistas: *Arte en la calle* (Guayaquil, 1987), *Gran Feriado Bancario* (Quito, 1999) conjuntamente con *Las Pompas Fúnebres del Sucre* (Quito, 2000), y las acciones promovidas por el colectivo político La Ruptura de los 25 (Quito, 2004).

<http://laes08.blogspot.com/>

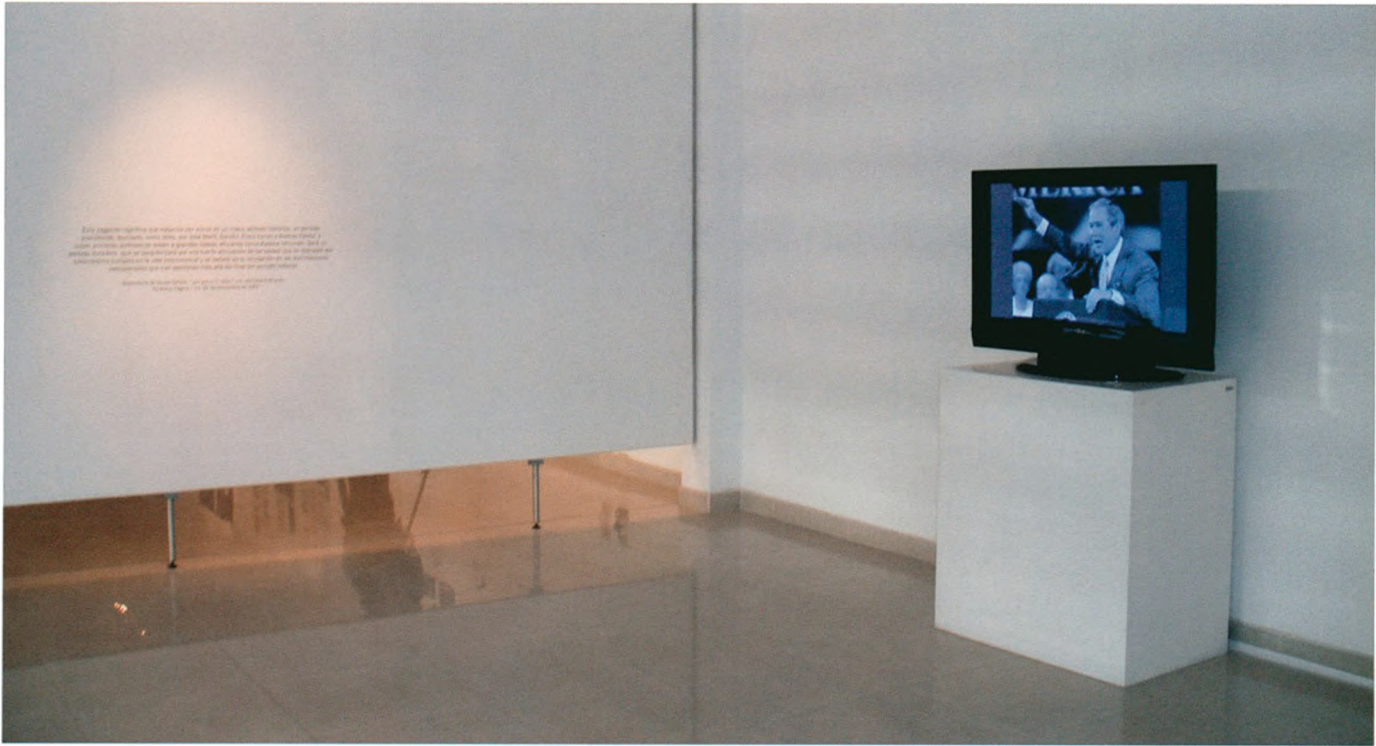
Clic para ver los videos

Canal de la muestra, extenciones 2008

* El Formato diálogo de esta muestra se llevó a cabo con la participación de Miguel Alvear, Paco Salazar, Marcelo Aguirre, Ana Fernández, José Avilés, María Fernanda Cartagena y Bill Kelley Jr.



- ✦ **Tucuman Arde** / Muestra en la CGT (Rosario) / Grupo Artistas de Vanguardia / (cortesía Graciela Carnavale)
- ✦ **Tucuman Arde** / Segunda fase de la campaña publicitaria (Rosario) / Grupo Artistas de Vanguardia / (cortesía Graciela Carnavale)



- ✦ **Colectivo Internacional Errorista / Internacional Errorista / Video / still (archivo Arte Actual) / 2005**
- ✦ **Colectivo Internacional Errorista / Internacional Errorista / Video / vista general del montaje (cortesía Bill Kelley Jr.) / 2005**



Clic para ver el vídeo



- ✦ Ana Fernández / Hasta la Vista Baby / performance / still del registro en video (Archivo Arte Actual) / 2000
- ✦ Bijari / Estao Vendendo Nosso Espaço Aéreo / Video / still (Archivo Arte Actual) / 2006



Clic para ver el vídeo

Graciela Carnevale (1942) Vive y trabaja en Rosario, Argentina. Fue una de las integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, colectivo que trastocó rotundamente la escena de arte local desde 1965 y hasta su autodisolución en 1969 (cuando sus integrantes resuelven optar por el abandono del arte) y que, junto a un grupo de artistas de Buenos Aires, llevó a cabo la ya mítica realización artístico-política "Tucumán Arde". Recién en los años 90, Graciela Carnevale retomó la producción artística, siempre integrada a distintos colectivos. Trabajó sostenidamente en la docencia artística, tanto en la Universidad Nacional de Rosario como en su taller. Desde 2003, junto al artista Mauro Machado, coordina la iniciativa independiente "El Levante", un sostenido programa de talleres y residencias para artistas jóvenes, que viene dinamizando de manera notoria la escena artística rosarina y contribuyendo a sus intercambios con otros contextos. (Fuente www.LatinArt.com)

María Fernanda Cartagena (1970) Curadora independiente y editora de www.LatinArt.com una revista online de arte y cultura. Historiadora del Arte por The American University, Washington DC., Máster en Culturas Visuales por Middlesex University, Londres. Actualmente es doctoranda en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina (UBA). Sus temas de investigación son la inserción de prácticas artístico-políticas en la esfera pública, y la representación de la diferencia racial en las artes visuales de América Latina. Ha promovido y escrito sobre experiencias de arte urbano institucionales e independientes en diferentes contextos en el Ecuador. Es miembro de la Red de Conceptualismos del Sur.

Bill Kelley, Jr. (1970) Educador, curador independiente y crítico. Obtuvo su maestría de Estudios de Arte Colonial del s. XIX en la Universidad de Nuevo México, Albuquerque (UNM) en 2001. Es el antiguo director y actual consejero editorial de www.LatinArt.com. Su actual investigación se centra en prácticas colaborativas y colectivas en América Latina. Actualmente está cumpliendo su doctorado en Teoría del arte y Crítica del arte contemporáneo en la Universidad de California, San Diego (UCSD).

HERMES 2008 d.C.

Hugo Burgos

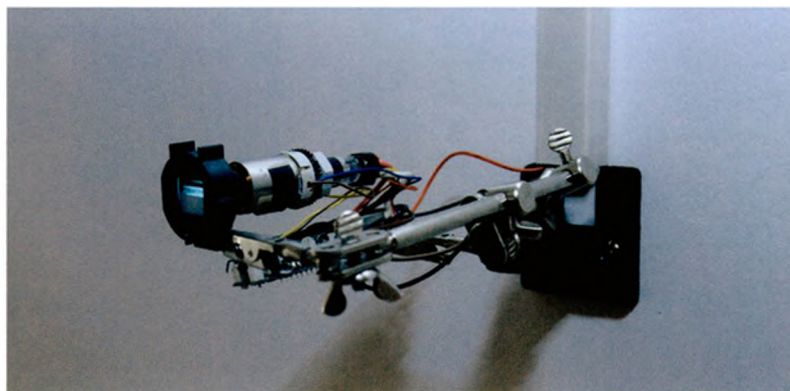
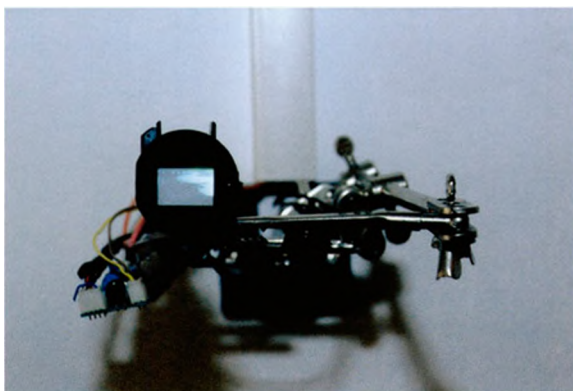
Hermes 2008 d.C. es una muestra de arte experimental que utiliza el lenguaje de los nuevos medios para cuestionar la condición humana a la luz de la virtualización de las relaciones entre personas a través de las tecnologías de comunicación. La premisa de la muestra se articula en el siguiente manifiesto: Vivimos en una era de mediaciones, de *media*.

Los *media* son más que canales de información, son interfaces maleables que construyen memorias individuales y colectivas; día a día recrean visiones intersubjetivas del yo, sentidos subjetivos del mundo, y reproducen/distribuyen procesos culturales en redes globales. Una vez considerados artificiales, hoy son parte del ser humano.

Como Hermes –el dios griego de fronteras, de espacios intermedios y de viajeros– los *media* construyen a los individuos entre el abismo de la nada y los bits y ondas electromagnéticas. El ser humano emerge en el siglo XXI como un Hermes que a cada instante se está reproduciendo, grabando, editando y borrando. Los individuos son lo que los *media* registran a través de sus interfaces: por un lado omnipresentes, por otro lado inaprehendidos por su naturalidad.

* El Formato diálogo de esta muestra se llevó a cabo con la participación de Fernando Falconi y Hugo Burgos.

- ✦ **Hugo Burgos** / *Hablame* / instalación sonora interactiva / vista general (cortesía del artista) / 2008
- ✦ **Hugo Burgos** / *Tragedias Mínimas* / instalación de video / pantalla de video 1.5 x 1 cm / detalles (cortesía del artista) / 2008







- » **Hugo Burgos** / *Ponte en mis Zapatos* / video interactivo, 3 canales / vista general (cortesía del artista) / 2008
- « **Hugo Burgos** / *Retro Blog* / instalación con máquina de escribir / vista general (cortesía del artista) / 2008

Hugo Burgos (1968) Obtuvo un Ph.D. en Media Studies de la University of Iowa, Iowa City, IA y un M.A. en Television-Radio-Film Production del Newhouse School of Public Communication, Syracuse University, Syracuse, NY. Su investigación en teoría de medios se centra en la cultura popular, la antropología de medios y la estética contemporánea. Como artista trabaja desde 1996 con video y sonido experimental, habiendo colaborado en performances multimedia con varios artistas locales e internacionales. Sus videos digitales "Futurecom" y "History Lesson" fueron galardonados en festivales experimentales en California y Eslovenia. Es el precursor del festival de música experimental Electro-Rumori que se desarrolla desde 2005. Su último trabajo se orienta al arte interactivo que fusiona la danza con tecnología de sensores. Actualmente es el Decano del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito.

VISIONES DESDE UNA ISLA

Muestra Colectiva

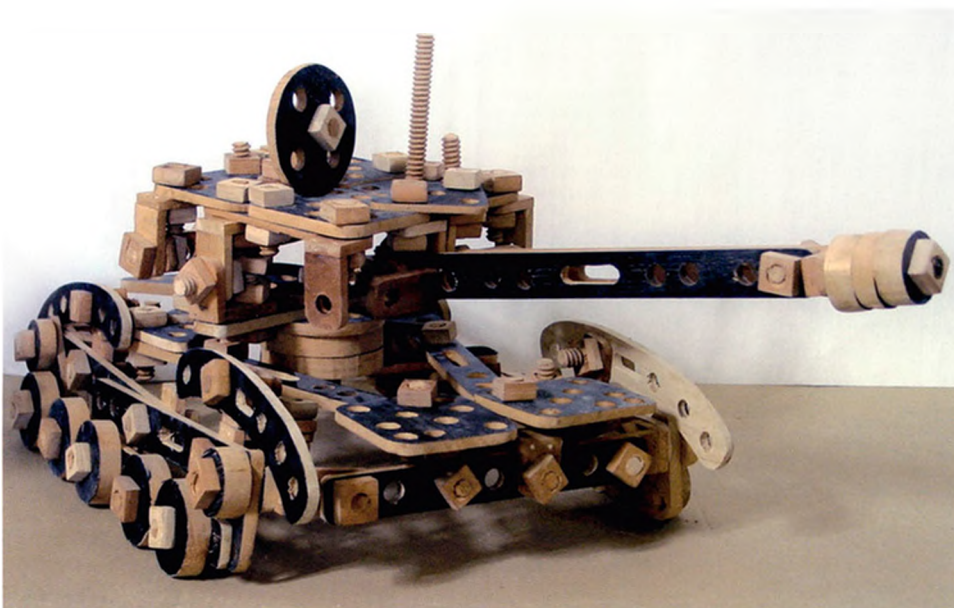
Artistas participantes Abel Barroso / Glenda León / Humberto Díaz / Ibrahim Miranda / José Angel Vincench / Lázaro Saavedra / Liudmila y Nelson / Pedro Abascal / René Peña / Ricardo G. Elías / Rustán Torres
Curador José Manuel Noceda Fernández

Desde el decenio de los años 1980, las artes visuales en Cuba despliegan una gran pluralidad de intereses conceptuales y propuestas de lenguaje, las cuales estimulan a lo largo de todos estos años un acontecer matizado por segmentos de rupturas y continuidades como resultado de las contradicciones lógicas de todo devenir. Este movimiento se ha difundido internacionalmente a través del tiempo como “nuevo arte de Cuba”, en alusión a las prácticas artísticas más innovadoras y de vanguardia que le caracterizan dentro de la isla.

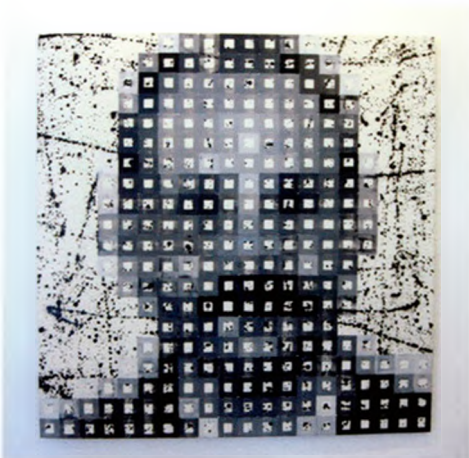
Una de las cuestiones que define desde entonces esa visualidad es su polifonía morfológica, con la expansión paulatina hacia nuevos campos y estrategias de representación inéditas, pues a las tradicionales expresiones de la pintura, el dibujo, la escultura y el grabado, le acompañan una voluntad manifiesta por “estar al día” y trabajar la instalación, el arte objeto, la performance, el video y la creación en soportes digitales.

Si bien años atrás, la comunidad de intereses y criterios entre sectores del arte cubano permitieron identificar con bastante precisión bloques más o menos coherentes de filiación post-conceptual en los años 1980, y de recuperación del “paradigma estético” después, hacia los años 1990, hoy podría decirse que esa escena ha variado ostensiblemente sus postulados ideo-estéticos orientadores hacia una hibridez de intereses, en la cual “todo vale” y todo es posible; diversificación que en buena medida es consecuencia del impacto del mercado, tras el cual se cobijan una infinidad de propuestas y líneas de trabajo no siempre muy afortunadas.

Visiones desde una isla. Arte contemporáneo de Cuba, ajusta entonces sus presupuestos curatoriales al impacto de esa multiplicidad de lenguajes y enfoques vigentes, pero desde una selección cuidadosa de artistas representativos dentro de la producción de sentidos en la isla. Quienes la conforman inciden favorablemente en los últimos veinte años en esa escena y vienen trabajando, en no pocos casos, con un sentido propositivo, agudo, y problematizador, con sus inquietudes y percepciones muy personales, sobre los dilemas del ser humano y las identidades, el tiempo y el espacio, las cartografías y los contextos o los problemas universales, entre muchos otros tópicos.



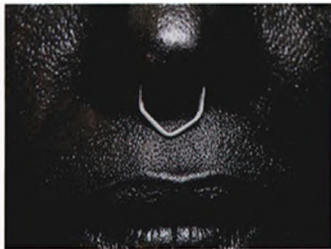
- ✦ **Abel Barroso** / Tanque / escultura en madera y luz, 60 x 26 x 35 cm / (archivo Arte Actual) / 2008
- ✦ **Humberto Díaz** / Monumento Temporal / video / still (archivo Arte Actual) / 2007
- ✦ **Glenda León** / Mar Interno / video / still (archivo Arte Actual) / 2006



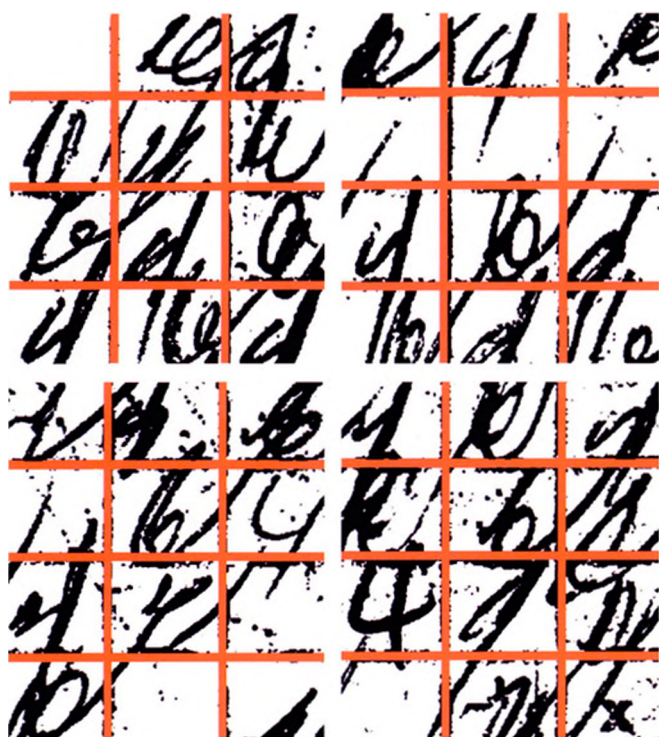
- ✦ Ibrahim Miranda / Nueva Filosofía y Mapas / serigrafía, tinta china y acrílico sobre mapas, 250 x 350 cm / (archivo Arte Actual) / 2006-2008
- ✦ José Manuel Vincench / de la serie Lo que Puedo Decir con el Expresionismo Abstracto / esmalte sobre lienzo, 150 x 150 cm c/u, (3 piezas) / detalle (archivo Arte Actual) / 2007



- † Luidmila Velasco y Nelson Ramírez de Arellano / de la serie *Absolut Revolution* / plata sobre gelatina, 40.6 x 50.8 cm c/u, (8 piezas) / detalle (archivo Arte Actual) / 2006
- ← Lázaro Saavedra / *El que no sabe es como el que no ve* / video proyección / still / 2006



† **Pedro Abascal** / Laberinto / fotografía impresión digital, 45 x 68 cm c/u, (15 piezas) / detalle (archivo Arte Actual) / 2006
✦ **René Peña** / S/T / fotografía a color / (archivo Arte Actual) / 2007



- † Ricardo Elías / El Exceso de Azúcar Produce Amargura / fotografía, impresión digital Light jet, 60 x 90 cm c/u / (archivo Arte Actual) / 2007
- † Ruslán Torres / Del Poder y Sus Gestos / acrílico y óleo sobre lienzo 135 x 135 cm c/u, (15 piezas) / detalle (archivo Arte Actual) / 2008.

José Manuel Noceda (1959) En 1984 se graduó en la Universidad de La Habana, de Licenciatura en Historia del Arte. En noviembre de 1984 trabajó en el Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam", donde se especializó en la obra del pintor cubano. Es especialista en arte contemporáneo del Caribe y Centroamérica. Forma parte del equipo de curadores de la Novena Bienal de La Habana. Fue subdirector del Centro de Arte Contemporáneo "Wifredo Lam". Ha sido curador de numerosas exposiciones de Arte Cubano dentro y fuera del país, entre ellas, de la selección cubana a la II, III y IV Bienal del Caribe de Santo Domingo, República Dominicana, 1994, 1996 y 2002; Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, España, 1999 y Wifredo Lam; entre otras. Sus artículos y ensayos han sido publicados en catálogos, en revistas especializadas de Cuba y en publicaciones extranjeras. Ha participado como jurado de los Salones Regionales en Colombia, 1997, en la Vigésimo Tercera Bienal Nacional de Artes Plásticas, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, República Dominicana, 2005 y actualmente es el Curador General del la X Bienal de Cuenca en Ecuador. Obtiene el Gran Premio "50 Aniversario del Departamento de Historia del Arte", Jornada Científica de la Facultad de Artes y Letras en 1984, Premio al mejor envío por países en la II, III y IV Bienal de Santo Domingo, República Dominicana, en 1994, 1996 y 2002. Ostenta la Distinción por la Cultura Nacional, que otorga el Ministerio de Cultura de Cuba, 2005 y el Premio de la Crítica de Arte "Guy Pérez Cisneros" en el 2002 y en el 2003.

YO SÍ ME HE MIRADO

Larissa Marangoni

La obra de Marangoni ha decantado la relación del cuerpo con ciertas estructuras de poder e instrumentos de control, o más en concreto, su estatus, manipulación y conflicto frente a instituciones culturales, políticas y religiosas. Lejos de ser este un tema agotado, este tipo de revisiones ha permitido ensanchar los lindes del feminismo, increpando su inicial agenda mono-cultural y primermundista, para incorporar proyectos críticos a nivel mundial que sean específicos a las situaciones que envuelven a la mujer en las llamadas periferias, permitiendo que se pronuncien una multiplicidad de puntos de vista o *feminismos* de distintos matices, que en sus exploraciones de las “diferencias en común”¹ inherentes a cada contexto se tornan fluidos e inestables, y que desafían además –mediante la invocación de ideas poscoloniales– una pretendida homogeneidad, un consenso o un proyecto activista hegemónico de carácter global.

En la muestra *Yo sí me he mirado* pervive su interés –en lo simbólico– por el cruce de coordenadas entre la mujer y la religión (como una institución que define modelos a seguir a través de las actitudes de los personajes que heroíza, implícitamente condenando la rebeldía y desviación de cualquier comportamiento alterno), aunque ahora su mirada desborde el dominio cultural del repertorio católico con cuyos referentes nos sentimos más cercanamente identificados para hurgar en mitologías orientales.

El todo del conjunto propicia un espiral metafórico que toca tanto lo material como lo espiritual (“el alma, prisión del cuerpo” decía Foucault), el nada inocente poder que conllevan las convenciones de representación en las tradiciones iconográficas de raigambre religioso y su influencia hasta nuestros días, el cuestionamiento de los espacios que ocupan o en los cuales se desenvuelven las esferas de lo “masculino” y lo “femenino” según los dictámenes desprendidos de la cultura de masas, etc.; *Yo sí me he mirado* se podría entender en última instancia como una invitación al auto-análisis, al auto-conocimiento, a una exhaustiva auscultación del pensamiento íntimo (¡10 espejos orientados a los genitales!) que desafíe la sociedad disciplinaria que aún nos atraviesa.

Pero en estas esculturas sigue siendo el cuerpo el campo de análisis por excelencia por lo que se ensayan algunas líneas de interpretación en este sentido: tal vez ahora el cuerpo se define por su servilismo a la parafernalia electrónica o una atracción desmedida a estas innovaciones (ya los medios y el marketing han perfilado esto con el término *tecnosexual*) llevándonos a meditar sobre quién domina a quién: ¿el ser humano a la tecnología o viceversa?

Rodolfo Kronfle Chambers

¹ Término empleado por la teórica Chandra Talpade Mohanty (una de las primeras en cuestionar a las feministas occidentales por “colonizar” a las mujeres del Tercer Mundo) para referirse tanto a las similitudes significantes como a las diferencias contextuales entre las mujeres a través y al interior de las culturas, razas, clases, religiones, sexualidades, etc.

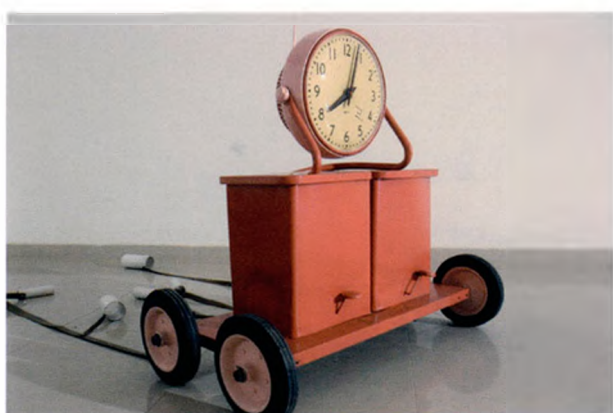
* El Formato diálogo de esta muestra se llevó a cabo con la participación de Ana María Goetchel, Mónica Vorbeck y Larissa Marangoni



- » Larissa Marangoni / Soldados / instalación / vista general (foto Wendy Ribadeneira) / 2008
- Larissa Marangoni / Soldados / instalación / detalle (foto Wendy Ribadeneira) / 2008







- ✦ Larissa Marangoni / Yo sí me he mirado / instalación / vista general (foto de Wendy Ribadeneira) / 2008
- ✦ Larissa Marangoni / Yo sí me he mirado / instalación / detalle (foto de Wendy Ribadeneira) / 2008
- ✦ Larissa Marangoni / Yo sí me he mirado / instalación / Eunuco (foto de Wendy Ribadeneira) / 2008

Larissa C. Marangoni (1967). Ha cursado estudios en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Maestría en Salud Pública, Syracuse University, Maestría en Bellas Artes, Escultura, Bennington College, Bachiller en Arte, grado en Escultura y Dibujo y Lester B. Pearson College of the Pacific Internacional Bacheloriante. En la actualidad se desempeña como Directora Ejecutiva Adjunta en APROFE (Asociación Pro Bienestar de la Familia Ecuatoriana). Ha trabajado en la Corporación Ecuatoriana de Televisión, Guayaquil, Ecuador de 2003 a 2006, en el Brookdale College, Guayaquil, Ecuador como profesora de Apreciación del Arte de 1994 a 2000 y en el Banco Central del Ecuador es miembro del Subcomité de Programas Culturales, delegada del Gerente General 1997 a 1998. Ha realizado varias exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional y ha sido invitada por el Vermont Studio Center durante un mes a la Residencia Johnson para la elaboración de sus esculturas en 2008. Ha sido la creadora de la Residencia "Solo con Natura Limoncito" en 2008 y la Residencia "Solo con Natura Isla Santay" en 2007.

↘ EXTENSIONES

▮ Remodelando El Cubo Blanco

▮ Quito contemporáneo... o si el arte emergente emerge finalmente

▮ Lo visual, ese territorio peligroso

▮ Créditos

Remodelando El Cubo Blanco ¹

María Fernanda Cartagena / Junio 2009

Entre junio y agosto de 2008, de manera sucesiva se organizaron tres exhibiciones en el Espacio Arte Actual FLACSO que se corrieron del lugar asignado tradicionalmente al formato de exhibición. *DEMO LK*, *AEQUATORLAB V.3* y *¿Por qué no te callas?*, *activismo, desobediencia y medios de comunicación* compartieron el objetivo de recalcar la dimensión política de las prácticas artísticas y simbólicas, lo que conducía, no sin complejidad, a reconsiderar las poéticas visuales y performáticas desde esta coordenada y no exclusivamente desde el plano estético. Otra característica, que de alguna manera sitúa a estas exhibiciones dentro de intereses similares, y que reviste mayor interés para este texto, tiene que ver con que su diseño conceptual y despliegue, surge a partir de un análisis crítico del potencial del Espacio Arte Actual FLACSO, y de lo que puede abonar en términos de capital social y simbólico. Esto para cada muestra supuso un uso táctico del espacio expositivo, que se diferenciaría de un uso habitual que tiende a proveer contenidos. En la apropiación de la galería por parte de cada proyecto también se reconocían las limitaciones y contradicciones del espacio, y sin querer sortearlas o negarlas las elaboraban y recuperaban como parte fundamental de sus enunciados.

Espacio Arte Actual FLACSO es el flamante cubo blanco para el arte en la ciudad, y uno de los pocos especialmente construido como tal. Con esto me remito a la idea de un espacio arquitectónico aparentemente ideal para el arte, caracterizado por ser neutro, limpio, frío, artificial, aislado y que cercaría al arte de cualquier "impureza" externa. Un lugar que refuerza la auto-referencialidad del arte y que sobre todo modela una experiencia para el espectador fundamentalmente estética. Espacio Arte Actual participa de esta tradición, pero a su vez está atravesado por una serie de condiciones y características locales. Emerge luego de una larga crisis de espacios de exhibición, tras el cierre sistemático de las galerías a partir de la crisis financiera y ante la generalizada inoperancia de las instituciones culturales oficiales para acoger de manera coherente y sostenida los nuevos derroteros del arte de avanzada. Este gran vacío espacial e institucional determinó en parte y de manera efectiva, el que varias prácticas artísticas contemporáneas locales exploraran otros emplazamientos y sentidos para su quehacer. Por otro lado, y esto es fundamental, la galería está adscrita a la FLACSO, lo que supone un vaso comunicante dirigido a interrogar la relación entre arte y ciencias sociales, tarea y desafío de lado y lado frente a la especialización y fragmentación del conocimiento, que en este caso se traduce visiblemente en la distancia real que separa al espacio de exhibición del académico. De esta manera, las tres exhibiciones mencionadas se insertan en la encrucijada de un espacio con propensión a reforzar la autonomía del arte, el reto de establecer diálogos con las ciencias sociales, y los requerimientos y especificidades de las prácticas que competen a cada proyecto.

¿Qué lugar ocupó el "cubo blanco" para *DEMO LK*, *AEQUATORLAB V.3* y *¿Por qué no te callas?* Es interesante notar que las exhibiciones constituyeron etapas de proyectos más complejos y ambiciosos que exceden a la galería, no

constituyeron el fin en sí mismo, ni el objetivo último, sino parte importante de procesos con antecedentes concretos y derivas en el tiempo y otros lugares. Para *DEMO LK*, bajo la dirección de la curadora Ana Rodríguez, la galería fue utilizada dentro de los objetivos del proyecto CETOJ², específicamente en lo que se refiere a incidir en imaginarios sociales, buscando desestigmatizar la representación de la nación Latin King en el país. La exhibición multimedia surge en una etapa avanzada del proyecto, y es el resultado de una edición colectiva de diversos materiales que se presentaron a través de tres núcleos: uno introductorio a los orígenes y legalización de la nación, otro con los resultados, posibilidades y alcances del proyecto, y por último una zona con la promoción de sus productos.

Los artistas María Rosa Jijón y Juan Esteban Sandoval para *AEQUATORLAB V.3*³ conjugaron la beca para proyectos artísticos del CEDIC⁴ que les facilitó extender y ampliar la investigación del observatorio de la línea ecuatorial realizado en Colombia, Ecuador y Brasil. Esta documentación fue presentada en el Museo Laboratorio de Arte Contemporánea de Roma (2008) como índice de geopolíticas y condiciones poscoloniales. En el Ecuador la investigación sobre el trazado imaginario derivó hacia la noción de frontera con acepciones más amplias. Los artistas incitaron un encuentro-taller de tres días alrededor del tema con gente de diferentes disciplinas que se realizó en la FLACSO, y los resultados escritos o visuales integraron un tercer espacio de hibridación dentro de la muestra. Este espacio liminal estuvo acompañado por documentales sobre las implicaciones socioeconómicas entre norte y sur realizados por Jijón y Sandoval, y por similares indagaciones de artistas y colectivos internacionales.

Por su parte, la exhibición *¿Por qué no te callas?* fue concebida primordialmente como material documental de estudio para el Laboratorio de Arte y Espacio Social, LAES⁵, proyecto de los curadores Bill Kelley Jr. y María Fernanda Cartagena. Durante cuatro sábados seguidos, en el Museo del Banco Central, el LAES promovió la investigación y reflexión sobre arte, política y sociedad alrededor de diversas formas de producción cultural y su relación con el espacio social y público. La muestra también estuvo concebida como infraestructura conceptual y espacial, integrada por documentación histórica y contemporánea de activismo a través del arte, que sirvió para recuperar tres experiencias de politización del arte en Ecuador que emergieron en diferentes períodos. Este ejercicio de restitución estuvo a cargo de los implicados.

Estos proyectos de naturaleza colectiva son el resultado de procesos o diálogos locales. Zonas de contacto lo suficientemente flexibles que desencadenan o provocan intercambios y búsquedas imprevistas entre los involucrados. Las imágenes o textos resultantes y presentados pueden ser concebidos como fuentes abiertas, fragmentos, ediciones preliminares o en proceso que evitan representaciones clausuradas o totales. De ahí la importancia de la plataforma laboratorio que busca favorecer la experimentación, comunicación, proceso e intercambio por sobre la contemplación. Los roles de los organizadores también son flexibles y sus bordes imprecisos entre la curaduría, pedagogía, dirección y producción artística.

La puesta en escena de las exhibiciones tomaba en cuenta las convenciones de recepción en la galería. *¿Por qué no te callas?* ensayó un montaje que contrarrestara la fetichización o consumo esteticista de la documentación, buscando activar su potencial crítico y disruptivo. *AEQUATORLAB V.3* aprovechó la estructura modular y diseñó un montaje limpio y gráfico que favorecía una mirada detenida hacia el material. *DEMO LK* intervino el espacio con graffitis, mapas, visualidades, ejercicios de talleres y diseños que traducían la subjetividad de los jóvenes Latin Kings. No son muestras fáciles de ver, ni buscan anclarse únicamente en un consumo visual. Para *AEQUATORLAB V.3*, el espacio de la galería constituye un escenario posible entre muchos otros, y en el Ecuador les brindó la oportunidad de ensayar tránsitos entre arte y ciencias sociales. Para los objetivos del LAES, se convirtió en centro de documentación, estudio y activación. Para *DEMO LK* un recurso para incidir en imaginarios, una bisagra importante que permite abordar y posicionar la problemática de las culturas juveniles desde lo cultural y no desde lo policial. En estos proyectos repercutían, se contextualizaban o activaban agendas sociales, culturales y políticas.

Esta breve descripción de la relación que las muestras establecieron con el espacio, da cuenta de un impulso por refuncionalizar el aparato de exhibición. Este es uno de los valores que interesa recalcar. Los proyectos no se limitaron a exhibir material sino que introdujeron transformaciones en las maneras de concebir y utilizar este dispositivo. Walter Benjamin en *El autor como Productor* (1934) interrogaba agudamente sobre cuál es la posición de la obra dentro de las relaciones de producción de la época. Para esto citaba a Bertolt Brecht quien sería el primero en plantear a los intelectuales la exigencia de no abastecer a un aparato sin transformarlo. Las palabras de este dramaturgo resuenan en el presente, donde "determinados trabajos ya no pretenden ser ante todo vivencias individuales (tener un carácter de creación), sino que se dirigen más bien hacia la utilización (remodelación) de determinados institutos e instituciones"⁶.

NOTAS

- 1 Término acuñado por Brian O'Doherty en *The White Cube: The Ideology of the Gallery Space* [El Cubo Blanco: La Ideología del Espacio de la Galería] (1986).
- 2 Centro Tecnológico de Organizaciones Juveniles manejado por la Corporación de Reyes Latinos y Reinas Latinas del Ecuador, con apoyo y acompañamiento del Programa de Estudios de la Comunicación de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Ecuador (FLACSO), del Instituto Nacional de la Niñez y la Familia (INNFA) y el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (MDMQ). Véase <http://cetoj-cetoj.blogspot.com>
- 3 Véase <http://aequatorlabquito.blogspot.com>
- 4 La beca del Centro de Difusión Cultural para colectivos artísticos busca resignificar el concepto de fronteras. Véase <http://cedic-ecuador.org/fronteras.html>
- 5 Véase <http://laes08.blogspot.com/>
- 6 Walter Benjamin, *El autor como Productor*. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México, editorial Itaca, 2004.

Quito contemporáneo... o si el arte emergente emerge finalmente

■ Paulina León / Junio 2009

Durante el año 2008 tuve la oportunidad de participar en varias de las actividades de Arte Actual: realicé la exposición *La Dupla* conjuntamente con María Dolores Ortiz, participé de Formato Diálogos y de Formato Portafolio, asistí a varias de las once exposiciones llevadas a cabo durante el año y a sus respectivos conversatorios, donde pude apreciar variedad en las propuestas –tanto en sus contenidos como en la utilización de lenguajes–. Es un agrado ver que el arte contemporáneo ecuatoriano cuenta con un espacio activo en la ciudad de Quito, el único construido específicamente para la exposición de obras contemporáneas, con una agenda llena durante todo el año y una serie de actividades paralelas a las exposiciones que incentivan la reflexión y discusión de temas concernientes.

Miro lo que en estos dos años ha representando Arte Actual para el arte local y me digo: ¡Qué alivio! , y me replico: ¡Qué reto! Para nosotros los artistas locales es un reto, y sobre todo, una exigencia, el pasar de la laminación constante de los últimos años –“no hay espacios en Quito donde exponer”– a apropiarnos activamente de los espacios, tanto dentro como fuera de la institución.

El panorama de la reciente producción local es efervescente: varias promociones de noveles artistas egresados de las tres facultades de arte en Quito, la creación de cada vez más colectivos artísticos (si hasta parece moda), una serie de festivales y encuentros de arte en escenarios ambulantes (espacio público, radio, Internet, revistas, etc.) gestionados por artistas, y el sorprendente financiamiento estatal a varias propuestas contemporáneas. Estos elementos me permiten constatar que el arte en la ciudad ha dejado de ser (o de auto-considerarse) un niño desnutrido y abandonado, y empieza a experimentar, a hacerse presente y a joder la vida. Sin embargo los niños, me parece, siguen jugando únicamente en su patio: se hacen las gracias los unos a los otros, se pelean entre sí, se repiten en sus juegos. Todo esto bajo la mirada complaciente de un par de mamitas y algún papito.

Aunque a lo mejor es una generalización, considero que hay principalmente dos problemas que aquejan a nuestra producción local actual: el dejarse llevar por una corriente de moda y la falta de confrontación del trabajo en un ámbito internacional.

Pareciese que ahora muchos artistas quieren aplicar la fórmula que tan bien funciona y se vende en los circuitos expositivos, aquella que ha marcado la moda y estereotipado el arte latinoamericano: el "artivismo". Es ingenuo creer que el artista – desde la comodidad de su status – es el reivindicador de las luchas sociales, el denunciante de las marginalidades, en definitiva, es el subalterno. Es fácil, triste y a la larga inútil camuflar la mediocridad y la falta de profesionalismo de lo "alternativo" y "subalterno". No nos olvidemos, además, que el discurso de la subalternidad es volátil, fácilmente absorbido y legitimizado, de manera cada vez más voraz y rápida, por el sistema dominante, perdiendo así gran parte de su carácter disidente.

El artista consecuente debe sumergirse en su búsqueda, sabiendo que después no va a volver a ser el mismo. Ha de hurgar en los rincones de las memorias colectivas, en los recuerdos personales, en las sensaciones y reflexiones que determinado territorio le suscitan. El artista – ojo crítico, mano hábil, filtro perverso – debe ser capaz de traducir el micromundo que percibe, en imágenes, sonidos, palabras, ambientes. Entendamos el arte como un espacio de investigación y de producción, de diálogo y de confrontación, en el que se interacciona de manera real con un contexto social determinado, que comunica, que plantea preguntas, que vuelve ambiguas las situaciones. El artista ha de creer en los procesos más allá de los resultados, se enfrenta, se arriesga y sobre todo, se exige. Seamos conscientes de que el arte juega un papel importante como productor y direccionador del nivel simbólico de lo social, disputa o mantiene ciertas hegemonías de representación, aquellas formas que establecen un discurso, una construcción social. La subalternidad sobrevive únicamente a través de su constante transformación, manteniéndose en un campo ambiguo que la defiende de la categorización.

Por el otro lado, al observar las dinámicas y funcionamiento de la escena local, me invade una incómoda sensación de aislamiento. La comunicación entre artistas de las distintas ciudades del país es escasa, y el intercambio con la escena internacional es casi nulo. Me parece que la desconexión y la falta de vínculos reales con el exterior representan una forma de estancamiento. ¿Es que no existe mundo más allá de nuestro patio?

Veo la necesidad de confrontar la producción local con otros públicos, con otros contextos, con otros modos de hacer. Sobrepasar las fronteras, crear redes internacionales de intercambio, dejar que dialoguen los conocimientos, promover procesos y estrategias transversales de investigación, producción, difusión y distribución. Circular, hacer circular, dejar circular. Llevar la voz de lo local a lo global, no como una voz perdida en la polifonía internacional, sino como huella de transformación del relato propio en meta-relato.

Entendamos al arte como productor de un pensamiento teórico y práctico establecido en un nivel específico del conocimiento humano, que no es ni lo empírico, ni la ciencia, ni la política (y todos a la vez), y que puede transgredir los discursos establecidos, incluso el de la subalternidad. La producción de relatos simbólicos, tienen la capacidad de recoger de manera ordenada, la experiencia de los sujetos de un contexto y tiempo determinados, brindándonos información del mundo, de las otras dimensiones de conocimiento que están fuera de la ciencia. Sepámonos capaces de intervenir y crear narraciones simbólicas, reconfigurando los procesos de significación, reorganizando los signos, y produciendo subjetividades. Estas nuevas subjetividades, al ser "narradas", se transforma en conocimiento.

Los artistas debemos apostar por la subjetividad aún no cautiva por los mass media, aún no teorizada por la ciencia. Optemos por un arte amplio, ambiguo, de múltiples lecturas, con capacidad de intervención autónoma, edificador de momentos desestabilizadores en las narrativas dominantes. Indaguemos estructuras nuevas de pensamiento, articulemos nuevos parámetros en los mitos sociales, establezcamos paradigmas alternativos que incorporan ideas, culturas, seres, antes excluidos. Alteremos la línea del tiempo, la memoria. Permitamos a nuestro trabajo ser un experimento, un arte en tránsito, un punto de fuga, un discurso infiltrado. De esta manera se ha de abordar la alteridad, a través de complejizar los juegos de identidad, de desorientar la linealidad, a través del error, lo difuso, lo rebelde, de lo que no se deja clasificar.

Menos mal que en la producción local también se puede confirmar que la excepción hace la regla, y ahí estamos, viendo que las excepciones son cada vez más.

Lo visual, ese territorio peligroso

✦ María del Carmen Carrión / Julio 2009

I nicio esta reflexión en un momento en el que lo visual parece haberse vuelto sospechoso, amoral, peligroso incluso. En donde voces de censura acallan, trastocan y mutilan propuestas artísticas de distinta indole. En donde se decide qué se puede o no transmitir en televisión y que contenidos son inapropiados. Pienso en la ola moralista que se levantó a principios de la década de los años 1990, con la censura a las obras del fotógrafo Robert Mapplethorpe en Cincinnati, ese momento que se conoce hoy en día como "la guerra de la cultura", y la forma como casi veinte años después ese hecho puede ser visto como un signo del inicio de años de retroceso político, de una pugna infructuosa entre liberales y conservadores, de pérdidas de las libertades civiles, de un largo y agónico cese de apoyo económico desde el gobierno hacia las artes en ese país y de una progresiva auto-censura por parte de los propios artistas. En un momento en donde la política y lo social en Estados Unidos se tornaban conservadores, las imágenes sexuales de Mapplethorpe ejemplificaron el poder de las obras visuales en condensar el conflicto político.

Pienso en lo que pasó allá entonces, a la par que reviso el material que me entregó Arte Actual para que escriba esta reseña. Paso revista a la documentación frugal en muchos casos de las exposiciones que fueron presentadas en la galería, y quiero aquí hilvanar algunas ideas sobre la relación entre esas obras presentadas en el 2008, sus contenidos y estrategias y este momento tan delicado en el que nos encontramos.

Me parece significativo y primordial que Arte Actual haya presentado un grupo de exposiciones y obras que denuncian los circos mediáticos, las censuras de estado, el autoritarismo y los avances irrefrenables del capitalismo. Valga este texto para volver a pensar sobre algunos de esos trabajos y sobre el rol del arte como activador de procesos sociales.

Bajo la curaduría de María Fernanda Cartagena y Bill Kelley Jr. se presentó en Agosto de 2008 *¿Por qué no te callas?: activismo, desobediencia y medios de comunicación*, una exposición que reunió trabajos de Tucumán Arde, BijaRi, Etcétera, Internacional Errorista, Ana Fernández y Miguel Alvear,

Frente 3 de Fevereiro, María Teresa Ponce y Fabiano Kueva, y The Yes Men. Bajo la premisa de explorar la relación entre el arte, las luchas revolucionarias y la acción social del pasado y del presente, los curadores reunieron un grupo de obras que compartían un impulso crítico ante el sistema hegemónico y pasaban revista a las estrategias de acción que servían como activadores de procesos políticos y sociales.

Entre las obras presentadas se encontraban acciones como *Hasta la vista baby* realizada por la artista Ana Fernández y documentada por Miguel Alvear durante la crisis bancaria ecuatoriana del año 2000, la misma que devino en la dolarización de la economía. El último día de circulación del sucre como moneda nacional, Ana Fernández, vestida de soldado granadino, lideró una procesión por las calles de Quito para ir a depositar a la difunta moneda nacional en el cementerio de San Diego. También se mostraron los trabajos realizados por el grupo Etcétera de Argentina, quienes en 2002, durante la crisis argentina ejecutaron una serie de acciones públicas, políticas y artísticas, los emblemáticos escraches que inscribían y visibilizan las acciones de instituciones y personas. En *El Mierdazo*, bajo la convocatoria de Etcétera los ciudadanos eran invitados a arrojar basura y excrementos a los Bancos y al edificio de la Corte de Justicia. Tanto la obra de Ana Fernández como la de Etcétera parten de gestos performáticos realizados en el espacio público, que buscaban servir como detonadores de participación ciudadana. Las acciones propuestas por los artistas servían como una lupa que permitía mirar los acontecimientos políticos desde una mirada que no era la de los medios de comunicación. Una mirada a contra pelo, que no sólo facilitaba otra perspectiva, sino que brindaba la posibilidad de involucrarse y participar en acciones simbólicas, las mismas que permitían canalizar las frustraciones colectivas y reconfigurar un sentido simbólico fracturado.

En muchos de los trabajos reunidos en la muestra, el objetivo final era la inserción mediática de las obras. Por lo que la documentación final de la acción recopila la presencia de la misma en los medios de comunicación masiva, tal es la metodología utilizada por Etcétera y por Internacional

Errorista. El registro de video es de vía doble, así como es doble el canal de circulación, primero como hecho noticioso y finalmente como obra de arte al reinscribir la noticia en el gesto artístico.

En el caso de The Yes Men dicha inserción cobra carácter de guerrilla artística. El espacio público con el que trabajan es el de transmisión mismo del medio de comunicación, la acción es ejecutada directamente en éste. La crítica política se traviste en una disculpa pública por parte de Jude Finisterra, un supuesto personero de Dow Chemical, quien aparece en el noticiero de la BBC para reconocer que Union Carbide fue culpable del desastre químico ocurrido 20 años antes en Bhopal-India. Finisterra hace declaraciones públicas indicando que Union Carbide asumían las consecuencias morales y económicas.

A esta estrategia de inserción mediática y al uso del video como herramienta documental se une un gesto que busca tensionar el carácter documental, en la obra *La marcha Ilega* de María Teresa Ponce y Fabiano Kueva el material de documentación es usado como una materia prima, maleable y porosa que sirve para ser retrabajada con el fin de añadir nuevos sentidos. La fotografía y la imagen se dislocan gracias a la presencia del audio, generando un espacio que se abre a nuevas reflexiones sobre el hecho político.

Inicié esta reflexión pensando en lo sucedido con el caso Mapplethorpe, no porque en Ecuador hayamos sido privilegiados por una ausencia de casos de censura artística. Lastimosamente los hemos tenido en el pasado y los seguimos viviendo en el presente. Lo sucedido con las exposiciones *Ataque de Alas*, *Divas de la Tecnocumbia*, *Manos Limpias*, la obra de Santiago Reyes en la Bienal de Cuenca, y los más recientes casos de censuras del Conatel y de la televisión pública son sólo un puñado de ejemplos. Hablé del caso Mapplethorpe porque la distancia temporal y geográfica nos permite evidenciar que todo caso de censura tiene repercusiones que en su momento son insospechadas y que sólo se evidencian posteriormente. De ahí la importancia de estas obras que inciden directamente en el hecho social, en la opinión pública, que borran el límite entre el gesto artístico y el activismo político. De ahí la relevancia de volver a hablar de ellas.

“¿Por qué no te callas?”¹

Activismo, desobediencia y medios de comunicación

✦ María Fernanda Cartagena

“¿Cómo resistir la penetración del imperialismo y combatir la opresión del capitalismo? ¿Cómo combatir el autoritarismo y atropello de las instituciones de la cultura oficial? ¿Cómo actuar frente a los medios oficiales de comunicación aliados al status quo y al poder? ¿Cuál debe ser la relación entre arte y sociedad?”

Hace 40 años los jóvenes agitaban estas preguntas al calor de las luchas políticas revolucionarias, pero el fracaso político de las revueltas y el fin de la Guerra Fría influyeron en estas interpe-laciones y sus categorías. En determinado momento devinieron anacrónicas, sobre todo en los años noventa en el marco de una aparente democracia participativa a cargo del neoliberalismo. Sin embargo, el 11/9, la invasión a Iraq, las crisis en América Latina, la catástrofe ecológica, la masiva emigración, o las consecuencias de la ética y lógica del mercado, son condiciones suficientes para sentir que esas preguntas hoy siguen vigentes.

Esta exhibición de fuentes documentales –escritos, fotografías, declaraciones, panfletos, cartas y videos– tiende un puente entre el lugar del arte en las luchas revolucionarias de 1968 y algunas acciones llevadas a cabo en la última década por artistas en diferentes ciudades de las Américas. Desde diferentes estrategias y poéticas, los artistas mantienen vivas luchas emancipadoras o críticas radicales al sistema.

Si bien no creemos resolver la paradoja que se genera al exhibir documentos de acciones que se realizaron por fuera y en algunos casos en franca oposición al sistema del arte, apostamos a que a través del montaje, difusión y discusión en este espacio dedicado al arte contemporáneo, y no en un museo, insertemos una necesaria e inquietante enunciación en el presente.

Archivo “Tucumán Arde”

“Tucumán Arde” (Argentina 1968) es una de las mayores experiencias del vínculo entre arte y política en América Latina de los años sesenta. Estuvo a cargo de jóvenes artistas porteños y rosarinos y fue el resultado de un rápido

e intenso proceso de ruptura con el circuito establecido del arte, que desembocó en la organización con intelectuales y la CGTA (Confederación General del Trabajo de los Argentinos) de una ambiciosa obra colectiva, donde ponen en marcha su programa radical de un arte de vanguardia con fines políticos. Graciela Carnevale fue una de las integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, participó activamente en TA, y hoy está a cargo de su archivo.

El siguiente resumen y citas provienen de la investigación más enjundiosa de los acontecimientos en Del Di Tella a “Tucumán Arde” Vanguardia artística y política en el '68 argentino de Ana Longoni y Mariano Mestman (Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 2000).

La escena artística en Buenos Aires a mediados de los años sesenta era muy dinámica. El circuito del arte daba cabida a la renovación permanente de happenings, pop art, ambientaciones, el autodenominado “arte de los medios de comunicación de masas”, y tendencias conceptuales que dieron paso a una progresiva “desmaterialización de la obra de arte”. Sin embargo, la escalada del autoritarismo de la dictadura de Onganía empezaría a afectar al campo intelectual y artístico en un momento donde resonaba la Revolución Cubana, la guerra de Vietnam, y donde las revueltas estudiantiles y populares en Francia, EEUU o México agitaban críticas a las formas de poder. En este clima, la política y experimentación artística confluyeron de modos diversos. Los artistas empezaron a tomar partido frente a la censura de sus obras, y cada vez con mayor intensidad “se apropiaban como materiales estéticos de recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política o –mejor– de las organizaciones de izquierda radicalizadas”, para traducir al arte prácticas “militantes” como la “acción violenta”, volanteo, sabotaje, acción clandestina, etc. Cuestionaron la neutralización y asimilación de sus propuestas por el sistema del arte, la frivolidad y elitismo del ambiente artístico burgués, y también reprocharon la fuerte presencia de patrocinios de instituciones norteamericanas en instituciones locales, como era el caso del Instituto Di Tella. Así, rompieron radicalmente con el circuito de arte oficial y abandonaron sus espacios de manera tajante.

En esta muestra presentamos la fuerte experimentación vanguardista que

se dio en Rosario, la ruptura con la institución arte, y ponencias del Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, donde se discutió el lugar del arte dentro del proceso revolucionario y su programa teórico. La necesidad de promover una obra colectiva, por fuera del circuito oficial, que se debía medir en términos de eficacia política, y donde la frontera del arte y la política era difusa, fueron algunos presupuestos básicos convenidos entre los artistas que modelaron la posterior realización de Tucumán Arde.

Por iniciativa de los artistas, con el apoyo de intelectuales y la CGTA, se elige a Tucumán y a su drama social por el cierre de los ingenios azucareros como eje de la obra colectiva. Consideraron que la campaña pública emprendida por el gobierno silenciaba la desocupación y pobreza en la provincia, y a su vez intentaba convencer a la opinión pública de que las medidas adoptadas resolverían la grave situación. Para contrarrestar la tergiversación de la prensa oficial resolvieron colocar a la contra-información como objetivo en el diseño de TA.

Presentamos también el proceso y resultados de esta estrategia mediática. La documentación fotográfica, entrevistas y reportajes efectuados en Tucumán pasaron a integrar la muestra realizada en la CGTA de Rosario, como parte del circuito sobreinformativo desplegado. Esta muestra fue acompañada de una campaña de imagen en la ciudad que generaba expectativas sobre la "Primera Bienal de Arte de Vanguardia", título dado como una táctica más para atraer públicos y distraer a las autoridades de facto.

Tucumán Arde no llegó a exhibirse en diferentes ciudades ya que en su segunda presentación en Buenos Aires fue clausurada a las pocas horas.

Muestra Colectiva de Videos

El activismo no ha muerto. El mundo ha cambiado en 40 años, pero artistas de nuestra generación acuden a sus modos de acción y comunicación. Los artistas en esta serie de videos en diálogo con acciones políticas mediatizadas en Zurich, Génova, Seattle, Nueva York y Buenos Aires también son desobedientes y activistas, como el título de esta muestra lo indica.

Ese cambio se ve en la multidisciplinariedad de sus prácticas. La estética, concepto filosófico con el que nació nuestra concepción del arte, se manifiesta adyacente a otras formas de conocimiento. Desde su inicio, en el siglo XVIII, la estética se declaró como una afirmación del individuo y su capacidad de aprendizaje ante una obra de arte autónoma. Hoy en día, ni el individualismo ni la necesidad de autonomía son prioridades culturales o políticas. Los artistas buscan nuevas formas de socialización, colaboración y comunidad. Para estos artistas el arte y el individuo nacen del diálogo constante, y por esto promueven la participación y tienden a trabajar colectivamente.

El trabajar juntos, el formar nuevos modelos de colaboración y organización, es un punto igual de importante dentro de la discusión cultural como política, es parte del cambio global y las oportunidades de comunicación de lo que llamamos el mundo globalizado. Esta praxis y multidisciplinariedad no se ve solamente en momentos claves de un país o una región del mundo, hoy en día aparece constantemente y por todos lados.

Hasta la vista, baby! (2000) performance de Ana Fernández. Conmovedora procesión para depositar al sucre en el cementerio de San Diego el día que

por la crisis económica, financiera y política se extranjerizó la moneda. Video Miguel Alvear.

La Marcha Llega (2005) fue una instalación fotográfica colectiva de cara al Palacio de Gobierno, promovida por María Teresa Ponce. Buscó representar a quienes participando en La Marcha por La Democracia se les negó el acceso a la Plaza de la Independencia, como parte de las movilizaciones civiles previas a la caída del presidente Lucio Gutiérrez. Video María Teresa Ponce, audio Fabiano Kueva.

Estao Vendendo Nosso Espaço Aereo [Están Vendiendo Nuestro Espacio Aéreo] (2004) y 468 (2006) son acciones promovidas por el colectivo brasileiro BijaRi sobre los efectos de la gentrificación y privatización del espacio público en el barrio Largo da Batata en San Pablo. Estos dos videos presentan los intereses multimediales del colectivo.

El mierdazo (2002) al Congreso argentino fue parte de las protestas por la debacle económica organizadas por el grupo Etcétera. Internacional Errorista (2005) es un video que documenta las primeras acciones del grupo, ya ampliado a Internacional Errorista, como bienvenida a George W. Bush durante su visita a Mar del Plata, Argentina. Estos videos demuestran el énfasis performático y colaborativo del colectivo, y en general de las acciones políticas en Argentina.

Santo vs. los Enemigos del mar y Santo vs. Los Zombies Comehuevos (2007) son parte de una serie de videos promocionales difundidos en la televisión local mexicana. El colectivo de arte Bulbo usando su agencia de comunicación Galatea Audio-Visual recurre a un personaje popular de lucha libre mejicano para concienciar sobre la catástrofe ecológica en la ciudad fronteriza de Tijuana.

Backdoor Border Vigilante (2007) de Boredom Patrol, un ejército rebelde clandestino e insurgente de payasos, presenta una de sus acciones dirigidas a burlarse de los racistas vigilantes paramilitares the minutemen quienes "cuidan" la frontera sur estadounidense contra la emigración desde México. Las acciones del Boredom Patrol, basados en San Diego, EEUU, se asemejan a acciones de grupos de payasos activistas internacionales.

El colectivo activista estadounidense The Yes Men logra continuamente infiltrarse en los medios como representante de intereses multinacionales, a menudo revelando la crueldad e hipocresía de esos mismos intereses. En este video un miembro se hace pasar como representante de Dow Chemical Company en una entrevista para la BBC (2004) para disculparse del desastre ecológico de Bhopal, India en su vigésimo aniversario.

El filme Zumbi Somos Nos (2006) del Frente 3 de Fevereiro presenta los intereses centrales de este colectivo que son desenmascarar el mito de la "democracia racial", presentar y examinar el racismo en la sociedad brasilera. Utilizan, entre varios recursos, el trabajo colaborativo y exploran el tratamiento espectacular que los medios destinan al fútbol.

NOTAS

- 1 Texto de la muestra "¿Por qué no te callas?" Activismo, desobediencia y medios de comunicación.

¿Qué quieren las imágenes?¹

■ Rodolfo Kronfle Chambers / Noviembre 2006

Este conjunto de obras no pretende dar cuenta de una situación artística general en Hispanoamérica, sino señalar algunas líneas de producción que denotan intereses creativos compartidos en los países de la región. Toda pretensión abarcadora que aspire a lograr una imagen totalizadora del panorama cultural de este universo geográfico, tan extenso como disímil (sus puntos en común no dejan de tener múltiples matices de diferencias), está condenada al fracaso, motivo por el cual esta premisa curatorial pretende apenas entablar un diálogo entre los trabajos reunidos, enfocando tales nexos en la necesidad de transmitir un deseo compartido encerrado en cada imagen.

El título de la muestra se deriva de un sugerente texto de W. J. T. Mitchell, el cual extendiendo como invitación al espectador en el ejercicio de su recepción: “Lo que las imágenes quieren es no ser interpretadas, decodificadas, veneradas, destrozadas, expuestas o desmitificadas por sus observadores, ni tampoco embelesarlos. Lo que en último término quieren las imágenes es sencillamente ser preguntadas por lo que quieren, con el sobreentendido de que la respuesta muy bien pudiese ser absolutamente nada”².

En este sentido nuestro itinerario como espectadores puede variar notablemente –y enriquecerse, por supuesto– si la experiencia de relación con las obras nos lleva a indagar lo que las imágenes quieren³; aquello por supuesto no está reñido con la natural propensión a ensayar lecturas que nos lleven a descubrir la vocación política, el anhelo de transformación social y la esperanza de reflexión que se encierra y se consume en el interior de cada propuesta, construidas con los más variados recursos –humor, ironía, romanticismo, poesía, belleza o shock– que son empleados como moduladores para la consecución de una respuesta determinada.

Uno de los aspectos clave de la mayoría de las piezas escogidas, y tal vez la característica más meritoria de la obra en su conjunto, es la manera en que se potencia la precariedad o sencillez de elementos y métodos de producción

para lograr resultados profundamente afectantes: me refiero al imperativo de tener que lograr resultados efectivos pese a estar condicionados por –en la mayoría de países– endeble plataformas culturales, un coleccionismo conservador, carencias de financiación, etc. En otras palabras, en convertir el apremio material en un plus de la obra, en un forzado aglutinador de ingenio que inevitablemente contrasta con las mega-producciones de ‘videoarte’ que podemos encontrar en los circuitos del mainstream. Tal como ha sucedido en otras latitudes el impacto de las cada vez más accesibles tecnologías –en costo y facilidad de uso– está transformando a su vez los volúmenes de producción en nuevos medios en la región.

Las obras que se incluyen en la muestra, alejadas de inclinaciones meramente experimentales, han sido articuladas en cuatro núcleos temáticos –ciudad, historia, conciencia y memoria–, aspirando a que los diálogos que produzcan entre sí activen una cadena de sentidos complementarios. Estos sentidos se engrosan al ser informados por la atmósfera del sitio desde el cual se pronuncian; se ha puesto énfasis en que cada pieza acuse especificidades contextuales de su lugar de origen, y aquello tiene un propósito en la conformación de esta muestra. En palabras del teórico poscolonial Iain Chambers, “cuando se habla desde algún lugar, la voz que da testimonio de un pasado o un presente particular, resuena cada vez más en los canales globales de amplificación. Sin embargo, no se trata meramente de lanzar una ubicación e historia particular a la cacofonía pluralista de voces disparejas que buscan contar una historia, sino más bien rozar el sentido de la narración, un testimonio del tiempo, de la vida, en contra de los poderes estructurales que nos moldean de diferente e igual manera”⁴.

La primera parte de la exposición se titula “¡Ciudad, cámara, acción!” y reúne un conjunto de trabajos protagonizados por imaginarios urbanos. La ciudad se presenta aquí como un plató atravesado por problemáticas diversas, desde la ironización del proyecto modernista en Caracas que hace Alexander Apóstol, que contrasta la franca decadencia del pretencioso esplendor urbano impulsado por el auge petrolero de los años cincuenta, hasta una sensible poética de Donna Conlon –de tintes medioambientalistas– ante el explosivo crecimiento de Ciudad de Panamá; y desde los panoramas nocturnos de La Habana que nos brinda Analía Amaya –un exquisito juego de luces y música–, hasta un acercamiento de una mugre vidriera en Guayaquil, la cual puede actuar como metáfora de la tónica de desarrollo que ha transformado a la ciudad, y sobre la cual Juan Caguana ensaya una serie de dibujos que destilan un adolescente humor lúbrico.

A este segmento le sigue una selección denominada “Mano a mano con la Historia”, en la cual se brindan otras perspectivas para modelarla. Este conjunto de obras encierran una actitud desacralizadora hacia referentes clave para la construcción de ciertos metarrelatos locales, donde es patente el interés por poner a prueba –o en su defecto vindicar– contenidos históricos sedimentados o asumidos como dogma. Aquí tenemos un potente e ineludible ejercicio de contraste planteado por José Ángel Toirac, al presentar un austero primer plano de un individuo que mediante lenguaje de señas ‘declama’ el poema “Tengo” de Nicolás Guillén, una pieza clave de literatura asociada a la Revolución Cubana. En la misma línea de extrema austeridad visual se encuentran dos sucintos trabajos de Jonathan Harker, los cuales hacen un uso

irreverente de símbolos patrios panameños cuyos erosionados significados son tensados por un humor que dispersa el hálito de solemnidad con que generalmente se los trata. Por su lado, Óscar Santillán, en una de sus piezas, elabora una ensoñadora poética que juega con imaginarios de la Revolución Liberal en Ecuador y, en otra, desplazando su interés ahora al campo cultural, arremete simbólicamente en contra de obras canónicas de la tradición artística occidental, en un ejercicio que puede ser visto como una reversión de la “violencia” en las relaciones de poder con la cultura dominante.

Los trabajos reunidos en “Espacios de Conciencia” embisten con una marcada vocación política enfilada tal vez no hacia la ingenua esperanza de lograr un cambio, pero sí por lo menos a la promoción de la reflexión en torno a diversos problemas; para el efecto recurren a la visibilización de algunas de las condiciones subyacentes que determinan o dan forma a los mismos. Más que aspirar al gran análisis o pretender ofrecer una panacea, estas obras ponen los temas sobre el tapete de nuestra propia conciencia; abordan casos que, aparentando ser muy particulares, son sintomáticos de condiciones más generales en sus respectivos contextos. La mayoría de estas piezas se alinean con los postulados de un arte crítico que muestra sin ambages la marginalidad y los efectos más descarnados de la exclusión⁵. Lo que aquí prima es el compromiso con la realidad, desde el inexpresivo registro que hace Larissa Marangoni de un grupo de cargadores indígenas en un mercado quiteño, pasando por la esperanzadora metáfora de Brooke Alfaro, quien aborda la violencia de las pandillas en Ciudad de Panamá, hasta los trabajos de Ernesto Salmerón en sus incisivas observaciones en torno a la pauperización nicaragüense. Se incluye además la documentación de un perturbador *performance* de Regina Galindo siendo sometida a la reconstrucción quirúrgica de su himen, una llamada de atención que devela perniciosos aspectos de la violencia de género y la doble moral en las sociedades latinoamericanas. Cierra este núcleo el positivo mensaje antibélico contenido en la obra de Donna Conlon, sugiriendo una mirada al mundo natural para aprender a vivir en comunidad.

La parte final de la exposición recoge obras que reflejan una de las líneas de producción más salientes de la región, aquella que concentra un impulso dirigido a perpetuar y avivar la memoria para apelar a su poder esclarecedor en la comprensión de nuestra situación actual, para remecer la amnesia colectiva, para evitar la indolencia, en fin, se trata de rearticular los recuerdos para señalar su función constitutiva en nuestra propia construcción identitaria; en palabras de Norberto Bobbio, “en la remembranza te encuentras a ti mismo, tu identidad”⁶. Este segmento titulado “Eres lo que recuerdas”, concentra trabajos que dan cuenta de episodios de un tiempo y un pasado pero que siguen marcando y definiendo con su huella el devenir actual de las sociedades. Desde los sobrecogedores cantos compuestos por los sobrevivientes de la violencia en Colombia en la obra de Juan Manuel Echavarría, al triste bolero que acompaña una profunda poética elaborada por Ernesto Oroza, evocando un sin fin de sentimientos en torno a la situación cubana, y desde la tragicómica parodia que hace Mariano Cohn del comportamiento de una familia cualquiera sobre el cual se pueden proyectar ecos de la más reciente crisis argentina, hasta la exquisita lírica de Óscar Muñoz en torno a la vida misma, una elegía a lo pasajero, a lo transitorio, y que deviene en un símil de las imágenes mismas, cada vez más contingentes y efímeras.

Analía Amaya // Cuba**Concierto, 2006**

En este video alternan un conjunto de panorámicas nocturnas de La Habana cuyas luces, en una ensoñadora sincronía musical, se encienden y apagan al son de una tonada clásica. A pesar de la expansiva proyección del paisaje, la visión de la ciudad que comparte Analía Amaya tiene un carácter íntimo, las vistas se originan en la azotea de su vivienda, la cual bien podría actuar como el epicentro de una relación personal con la urbe. "Es la sensibilidad ante lo cotidiano, perenne, inamovible, para trastocar su ritmo e ir más allá de lo que habitualmente miramos, haciendo concurrir el azar tras una lectura espontánea de la realidad"⁷. Las obras de Amaya se caracterizan por un astuto empleo de recursos, especialmente de la luz, un uso estético y significativo de sus destellos y efectos. La magia de este video se logró, de hecho, mediante una ingeniosa animación fotográfica por medios digitales. El resultado final es un romántico juego de luces y música que en su belleza y melancolía nos puede remitir sutilmente a otros aspectos, como los apagones que sufre la ciudad y, por derivación, a sus otras carencias, aunque queda claro que aquí prima el impulso lírico y su potencial evocativo⁸.

Alexander Apóstol // Venezuela**Documental, 2005**

El artista parte de irónicas observaciones que dan cuenta del desmoronamiento del carácter utópico de la modernidad aplicada al auge urbanístico caraqueño, cuya arquitectura es empleada como un elemento significativo que devela procesos sociales que escapan a primera vista. El horizonte de contraste al que nos remite es la reconfiguración espacial a la que se sometió la ciudad a mediados del siglo XX, elaborando un trabajo que, siendo de génesis documental, produce resultados poéticos que comentan los síntomas de su resaca histórica. La pieza desnuda y corroe el ímpetu progresista y el optimismo que vivía la urbe en su afán de proyectarse como una metrópoli de envergadura. El trabajo muestra el interior de un "rancho" (humilde vivienda de los márgenes) donde un hombre y dos niños observan atentamente en su televisor un añejo documental sobre el progreso y las ilusiones del país ("¡Oh! este será con el tiempo un gran pueblo, y yo asisto en idea al espectáculo", reza parte del guión⁹). Aquí, el ejercicio de este contraste deviene en una paradoja irreconciliable con la realidad, donde los cimientos y planes para un prometedor futuro resultan un insuficiente soporte para el presente. Lo que el mismo video pone sobre el tapete –y que también se evidencia en los otros trabajos de Apóstol– es la sobreposición de la marginalidad sobre el ideal, de la realidad sobre el discurso, de la perspectiva crítica sobre la visión burocrática, del crecimiento orgánico sobre la planificación tecnócrata.

Alexander Apóstol // Venezuela**Prototipo de vivienda de país petrolero, 2004**

En el video se aprecia una cáustica observación, un registro de un monumento urbano, emplazado en medio del caos y barullo vehicular, que resulta ser un "balancín" (rudimentario equipo de extracción de petróleo), y que ha sido convertido en un precario hábitat de indigentes, lo cual pone en entredicho de manera fulminante la proyección del boom petrolero de los años cincuenta y su promesa de bonanza. El artista alterna las tomas del monumento con las imágenes de un diseño de solución habitacional elaborado a partir del mismo; el sarcasmo invierte aquí un proceso lógico cuando presenta un "prototipo" que, obviando la planificación, toma como modelo lo improvisado¹⁰.

Alexander Apóstol // Venezuela**Them as Fountain, 2004**

El autor realiza un guiño al conocido autorretrato de Bruce Nauman (Self-Portrait as a fountain, c.1969) pero reprogramándolo con una carga crítica que da cuenta del crecimiento amorfo de la ciudad y del colapso del espacio

público. El trabajo se realizó en el Barrio de Antímano, que forma parte del cinturón de miseria que ahora ciñe la ciudad, y muestra a varios de sus habitantes: algunos sostienen una pequeña fuente de plástico, que alude a las grandes fuentes que fueron emplazadas en la Caracas moderna como señal de su esplendor, y otros emulan el "comportamiento" de las mismas. La obra subvierte los propósitos de la celebración –los rostros adustos lo confirman– convirtiéndose en un "homenaje" a la decadencia, donde el subalterno se ornamenta a sí mismo en su entorno desprovisto, una operación que revierte el sentido de la arquitectura decorativa y lo vuelve materia de reflexión.

Donna Conlon // Panamá**Marea Baja, 2004**

El perfil de horizonte de Ciudad de Panamá actúa como un telón frente al cual se presenta un primer plano de la orilla de la bahía; a este mar acuden veloces, y también por oleadas, numerosos neumáticos usados. El choque metafórico producido entre lo natural y su amenaza constante por lo artificial –y las observaciones entre progreso y consumo– son una constante en la práctica de Conlon, quien normalmente le da un tratamiento lúdico y poético que señala procesos de entropía en la trama urbana y que nos lleva a preguntar, "¿En términos de qué realmente medimos los avances humanos? ¿Acaso los índices con que se mide el crecimiento económico –que dan cuenta de una aparente riqueza– consideran el estado de los recursos naturales?" Donna Conlon suele convertir lo aparentemente llano y familiar en efectivos recursos expresivos; aguda observadora de su entorno, va redondeando con cada uno de sus videos una obra caracterizada por la coherencia argumental, que en lugar de ser reiterativa va enriqueciéndose como discurso. Tintes ecologistas atraviesan casi todos sus videos, pero alejados de un tono aleccionador nos conducen por un camino de modesto lirismo a planos de pensamiento más profundos, los cuales llegan a desentrañar aspectos patológicos de las sociedades contemporáneas.

Juan Christian Caguana // Ecuador**Sin título, 2006**

Un conjunto de vidrieras cubiertas de polvo en Guayaquil se presenta como una suerte de palimpsesto del inconsciente colectivo urbano, llenas de grafías espontáneas cuyos rasgos y características el artista se apropia e interviene. Al transformar lúdicamente pueriles y groseras representaciones de los genitales masculinos, logra coquetear –en clave freudiana– con el subconsciente del observador. Dada la ausencia de referencia en el título, la obra bien podría ser una reflexión en torno al dibujo, como arquetipo, como improvisación, como proceso y como diálogo con el otro. Pero si consideramos el contexto de inserción de esta propuesta –los acelerados cambios de la ciudad en la última década– se podría añadir otra capa de significación. Sobre la levedad de su poesía cabalga también la artillería del comentario incisivo: el trabajo nos devuelve un detalle cualquiera de la ciudad como metáfora de su propio devenir, si entendemos la convivencia de las vitrinas y la mugre como un tropo del imponente progreso material en medio de una circundante miseria.

José Ángel Toirac // Cuba**Tengo, 2005**

Esta pieza toma cuerpo a partir de una serie de contradicciones del lenguaje que nos permiten proyectar paralelos a circunstancias sociales y políticas en Cuba. De manera profesa, el artista decide castrar al trabajo de su dimensión acústica, mutilando la que es justamente una de las bondades de trabajar en un medio como el video. Esta disminuida capacidad para comunicar se ve adicionalmente afectada por el método en que el personaje filmado se dirige a nosotros: mediante el lenguaje de señas diseñado para comunicarse con (o entre) sordomudos. Para quienes tienen sus facultades

sensoriales intactas, el asunto se torna incómodo y paradójico, al serles vedado el acceso a razonar e interpretar lo que se dice. Esta lógica invertida se colma tanto de ironía como de tristeza cuando se constata que la clave ofrecida en el título es una referencia al emblemático poema homónimo de Nicolás Guillén: escrito en 1964, su espíritu utópico lo convirtió en uno de los textos canónicos que dieron forma al discurso revolucionario. A través de este ejercicio de punzante crueldad, entramos en un inevitable juego de contrastes, entre un texto “mudo” (sus estrofas, hoy en día, –salvo un rampante cinismo– serían impronunciables) y la realidad que delata la inconsistencia de sus contenidos, y entre lo inexpresivo de nuestro interlocutor y la efusividad propia de un declamador convencido.

**Jonathan Harker // Panamá–Ecuador
Arednab al a otnemaruj, 2004**

Este artista ha hecho del humor un dispositivo para socabar las conductas y condiciones identitarias de Panamá. En este video logra una ingeniosa ironía invirtiendo el supuesto proceso develador de “mensajes satánicos” en el rock pesado (tocar los discos de vinilo al revés) para concienciar acerca de los mecanismos adoctrinadores del nacionalismo. Para la grabación del video, el artista ha memorizado y recitado aquel voto de lealtad en una literal enunciación de su lectura invertida, desde el final hasta el comienzo, después de lo cual se reproduce en sentido contrario. El resultado –ahora inquietante y extrañamente comprensible– transmite sin embargo el mismo perverso y “diabólico” efecto encontrado en los viejos discos. ¿Puede ser el mensaje oculto –lealtad a Dios y a la Patria– igual de pernicioso y macabro?

**Jonathan Harker // Panamá–Ecuador
Tomen distancia, 2002**

El Himno Nacional sirve de materia prima. La filmación se hace del interior de su garganta mientras intenta reproducir las solemnes notas, lo cual lo lleva a un límite de tolerancia física manifestada en un gran final de arcadas. La canción se transforma en una amorfa entonación gutural que sugiere inclusive dejos de forzosa felación.

Lo que en última instancia reflejan estas obras es, adaptando una observación de Kevin Power, que “los estereotipos clásicos de la identidad ya no se sostienen, sino que han sido convertidos en fascinación kitsch por nuestra imagen rota en el espejo, una atracción morbosa hacia las capas de oropel que engalana, pero no representa ya nuestras vidas una disposición cínica a reírse de las imágenes relucientes pero baratas de uno mismo”¹¹.

**Óscar Santillán // Ecuador
Los jornaleros, 2006**

En un ambiente onírico se amalgaman varios referentes históricos del Ecuador que se vuelven instrumentales en esta aventura de descubrimiento, la cual apunta a desbordar los sentidos iniciales que cada uno sugiere. Óscar Santillán sitúa al espectador en medio del entorno natural de una plantación de cacao, producto clave en la historia económica del país. Las desorientadoras tomas nos devuelven repentinamente el atisbo de lo que en principio presumimos como unas ruinas, de aquellas que los aventureros han reclamado de la selva después del declive de una civilización. Pronto deducimos que se trata del monumento a Eloy Alfaro (1842–1912), líder de la Revolución Liberal. Este ex–presidente es devuelto al entorno rural donde los montoneros gestaron las batallas que dieron paso a unos cambios radicales (derecho a la educación, modernización del Estado, avances en los derechos de los grupos marginados, etc.) que hoy se lamentan como perdidos en la historia nacional. La obra nos muestra el fallido devenir del ideario que encarnó Alfaro, catalogado como el gran transformador de la nación. Santillán otorga un carácter abierto y de libre asociación a este trabajo, cuyo potencial de interpelar hechos históricos

nos devuelve lecturas ambiguas, oscilantes entre la celebración, el lamento o la condena. Este trabajo enfatiza el desmoronamiento de grandes relatos locales en los órdenes religioso, político, social y económico.

**Óscar Santillán // Ecuador
Dieta, 2002–2005**

La poética de esta pieza se basa en mostrar reproducciones de pinturas canónicas de la Historia del Arte sobre las cuales una mano golpea bananas de manera violenta. En otras ocasiones, la actitud desafiante del gesto se torna lúdica y hasta lasciva hacia los personajes representados. Si consideramos el motivo religioso de algunas pinturas –su función adoctrinadora–, que otras pertenezcan al Siglo de Oro español –trazando una asociación histórica a la conquista–, y el hecho de que la mano agresora es en esta ocasión de tez mestiza, se podría desentrañar el impulso descolonizador que subyace en esta obra, uno compelido por replantear la actividad artística a través de prácticas que privilegien sentidos, bases y pertinencias locales. Con estos parámetros podemos entender mejor la carga semántica que conlleva el fruto que emplea, principal producto agrícola de exportación del Ecuador poscolonial, lo que nos permite además hurgar tangencialmente en el estereotipo de “república bananera”. En su actitud iconoclasta, este trabajo aparenta desafiar los relatos estereotipados de la cultura, increpar sus clichés dogmáticos y plantear otras maneras –violencia simbólica de por medio– de aproximarnos a las construcciones que han conformado aquello que conocemos como la tradición artística occidental.

**Larissa Marangoni // Ecuador
Cargadores de Ipiates, 2001**

Este trabajo de corte documental de Larissa Marangoni se basa en la simple observación; mediante una cámara fija nos brinda una estática mirada desprovista de efectos que dramaticen la acción que se desarrolla frente a nosotros. Se trata del trajín diario que mueve el comercio en el mercado de la calle Ipiates en Quito, donde numerosos autobuses llegan de madrugada trayendo colosales bultos de mercadería. Para estibar estos fardos, un grupo de indígenas se congrega alrededor, comenzando así el riguroso desfile de los mismos a lo largo de la calle. La desproporcionada relación de los bultos con respecto a los cuerpos, el cincho que sujeta a los mismos a partir de la frente y la manera como se encorvan estos individuos para soportar la carga, nos remite de inmediato a las estampas costumbristas que daban cuenta de oficios similares en la época colonial. Este registro –aparentemente abstraído y desinteresado– da cuenta de la pervivencia de prácticas laborales impensables en sociedades libres. No hay protesta ni denuncia tácita, sino un afán por mostrar objetivamente la injusticia social, sin explotarla sensibleramente para obtener un resultado sospechosamente edulcorado, y mucho menos estetizando sin ética la otredad; la artista simplemente nos muestra un espacio de realidad, donde se asume la explotación humana con total normalidad. El registro de estas “bestias de carga”, arriadas por los mercaderes, crea simplemente un espacio de conciencia para la reflexión¹².

**Ernesto Salmerón // Nicaragua
Sin título, 2005**

La obra de Ernesto Salmerón contiene vistazos concretos de la Nicaragua actual para intentar re–enfocar problemáticas de su devenir histórico, entre ellas la utopía derruida del sandinismo. Este video hace un uso aparentemente directo y casi sin adulteraciones de la realidad, aunque debemos tener claro que en la producción de cualquier *reality* se ponen en marcha subjetividades que manipulan de una u otra forma las apariencias. El trabajo se logra con mínimas intervenciones en cuanto a edición y no responde a un guión pre–establecido. Salmerón nos presenta, simplemente, en una reposada poética,

un segmento “robado” de tiempo ajeno. El protagonismo inicial de un chico de zona marginal –concentrado en un globo, el más efímero de los juguetes– deriva hacia un incompleto “retrato familiar” en cámara lenta; el sutil intercambio de miradas, dentro del cual, como espectadores, participamos, se interrumpe repentinamente con una punzante inscripción de texto ante lo que no necesita traducción: este es un subtítulo. Resulta interesante la gradual irrupción en el plano visual de la luz de un viejo televisor blanco y negro que transmite un anime japonés. Aquello brindará al agudo observador ciertas perspectivas de las problemáticas y curiosas dinámicas de un mundo globalizado.

Regina José Galindo // Guatemala
Himenoplastia, 2004

La práctica de Regina Galindo se ha caracterizado por performances en los cuales hace un uso extremo de su cuerpo para visualizar identidades subalternas y sensibilizar en torno a distintos temas, por lo general ligados a la violencia, sea ésta política, de género o racial. El video nace del impacto que causaron en la artista los afiches, letreros y anuncios clasificados en la prensa guatemalteca, que prometían “devolver la virginidad” a las mujeres que lo necesitasen. Galindo coordinó el requerido procedimiento quirúrgico al cual se sometería ella misma, convenciendo al médico de que permitiera el registro visual de la operación, algo difícil de lograr dado el carácter clandestino de la misma. Se podría pensar en esta obra como en un híbrido que, en términos de una genealogía del arte del cuerpo, nos puede remitir vagamente a la inquietante ritualidad del accionismo vienés sesentero (dolor, sangre y mutilación son las palabras operativas clave) y a las cirugías plásticas a las cuales se ha sometido la artista francesa Orlan en los años noventa para poner en entredicho los cánones de belleza femenina en el mundo occidental. Lo interesante de verla a la luz de estas referencias es la manera en que Galindo logra potenciarlas con un sentido social y político que las hace relevantes para un aquí y un ahora local.

Brooke Alfaro // Panamá
Nueve, 2003

Los dos marcos que ahora comparten una sola pantalla fueron originalmente proyectados sobre las paredes de un complejo habitacional multifamiliar en el barrio de Barraza, uno de los lugares más peligrosos y marginales de la urbe. El título de la obra alude al término con el que se conoce en el habla de los pandilleros a su arma favorita, la pistola de nueve milímetros. Barraza es el escenario habitual de la violencia que protagonizan dos pandillas rivales –los Palestinos y la Banda de Tabo–, y que Alfaro logra reunir en la proyección conjunta: integrantes de ambos bandos fueron filmados por separado cantando un par de éxitos del popular rapero panameño El Rookie¹³. El artista logra así un improbable –aunque idílico y reflexivo– momento de armonía, donde se privilegian las semejanzas y elementos en común que tienen estos muchachos sobre las rencillas que los dividen y antagonizan. La problemática de la violencia de las pandillas se siente inclusive en países europeos, creando una mala opinión de la masiva migración latinoamericana que han recibido en los últimos años. En este sentido, se vuelve pertinente un replanteamiento de cómo vemos las relaciones centro–periferia, donde en una ciudad cosmopolita del primer mundo coexisten los rasgos más oscuros del tercero, y donde las disputas territoriales, que son el germen del conflicto en ‘Nueve’, pueden adquirir una inusitada proyección en el nuevo panorama socio–cultural que está transformando al Viejo Continente.

Donna Conlon // Panamá
Coexistencia, 2003

Esta obra de Donna Conlon surge como una respuesta de la artista a la

invasión de Irak. En este video aparecen legiones de hormigas –de una especie característica de la selva mesoamericana– que en su disciplinado vaivén transportan pequeñas hojas, algunas de las cuales han sido suplantadas por diminutas banderas. El ingenioso recurso de Conlon es una oda al encanto que puede tener lo más sencillo, encontrando maneras atractivas de comunicar un mensaje claro sin complejizar innecesariamente los discursos. Aquí el trabajo desinteresado por un fin común se convierte en un utópico desfile por la paz y la unidad mundial, devolviéndonos así un reflejo del orden natural para contrastar la decadente conducta humana.

Mariano Cohn // Argentina
20/12, 2002

El título de este trabajo alude a la fecha exacta de 2001 en que el presidente de Argentina, Fernando de la Rúa, consigna su renuncia en medio del caos social originado por la más profunda crisis económica y política que ha sufrido el país en la historia reciente. Casi un año más tarde, Mariano Cohn “reconstruye” momentos de cómo se vivió aquel día en su hogar. Para tal propósito, el artista se vale de un ingenioso dispositivo narrativo en clave de falso documental: emplea la accidentada grabación de prueba con la cual su padre estrena su recién adquirida videocámara de última tecnología. La voz de nuestro interlocutor se entremezcla con el audio del televisor que narra los urgentes sucesos que acontecen afuera. La obra concentra observaciones de carácter sociológico, desde los detalles del hogar de clase media hasta el comportamiento de quienes lo habitan. Lo que logra Cohn tiene un dejo de dulce perversidad, es un relato que en su ironía destapa el humor, una reacción que difícilmente se compadece con la algidez de los hechos sociales que se invocan. El trabajo refleja las brechas generacionales y su grado de empatía con los hechos históricos, así como también su cuota de responsabilidad en su desenlace. A fin de cuentas el escenario que recrea Cohn no es simple ficción, sino una sinécdoque de una estructura social más amplia.

Ernesto Oroza // Cuba
Enemigo provisional, 2004

Una serie de objetos plásticos y metálicos desfilan fragmentados por la pantalla. Los acercamientos detallados de su superficie revelan la huella de innumerables perforaciones y balines incrustados. Muñecas, zapatos y hasta latas cobran una dimensión humana al tono de un sobrecogedor bolero de Descemer Bueno en voz de Fernando Álvarez, quien nos canta Sé feliz. La práctica de Oroza ha girado fundamentalmente en torno a la cultura material; los objetos “impactados por decenas de cubanos, cada día, con un fusil de perle” pendían de un alambre en un campo de tiro de la SEPMI (Sociedad de Educación Patriótico Militar) y fueron adquiridos por Oroza al responsable del mismo¹⁴. Este trabajo abre un abanico de sentidos que se desplazan en la avalancha emocional que desata la canción. El carácter azaroso y el improbable destino de los objetos agredidos, y su propia condición de estar a merced ajena, engrosan una metáfora sobre la vida en Cuba que puede tener múltiples implicaciones, especialmente a la luz del título: quiénes son los verdaderos enemigos, cómo se los construye, con quién nos enfrentamos, para qué nos preparamos, etc., son algunos de los interrogantes que despierta. Los rastros de una violencia sin norte que, como estigma, portan estos objetos, los eleva a la condición de fetiches contenedores de una memoria colectiva, portadores de una experiencia y frustración compartida por miles de individuos.

Juan Manuel Echavarría // Colombia
Bocas de ceniza, 2003–2004

El artista ha convertido su práctica artística en una continua exploración de la violencia en Colombia. Mediante un sensible empleo de recursos metafóricos y el poder embriagador de la seducción estética, logra conducir

al espectador a planos reflexivos, de conciencia y empatía con la situación de su país y, de manera particular, con un enfoque del sufrimiento que padecen sus víctimas directas, como los desplazados por las milicias extraoficiales que se lucran del narcotráfico¹⁵. La pieza toma su nombre de la manera en que se conoce a la desembocadura del río Magdalena, histórica puerta de entrada para los colonizadores y durante años sitio que ha sido testigo de la crueldad de los conflictos que envuelven al país. Echavarría realiza un registro directo y austero de los rostros de varios personajes afro-colombianos que han vivido las penurias de la guerra interna y que, a manera de un testimonio catártico, cantan sus lamentos en una suerte de pervivencia de la tradición oral de estos pueblos, aquella que en su calidez, especificidad y particularidad contrasta con la narrativa de la historia oficial y nos puede dejar otras lecciones¹⁶. Llama la atención la manera honesta en que el artista representa al otro. Por un lado, emplea una asepsia visual que lo dignifica, y por otro, presenta a estas personas con su nombre, despojándolas del anonimato con que generalmente se lidia con las víctimas de la pobreza, la marginalidad y la violencia.

Óscar Muñoz // Colombia Línea del destino, 2006

El grosor poético y connotativo de esta pieza se logra mediante el “evento” de disolución de imagen que en él acontece. En un nostálgico blanco y negro, un primer plano de la palma de su mano, la cual dobla a la vez como un diminuto estanque lleno de agua, y cuya superficie, mediante un esquivo reflejo, nos permite atisbar su rostro. Muñoz ha producido algunos de los más memorables autorretratos contemporáneos y en este nuevo trabajo reitera la obsesión. En su tratamiento del género, el artista no demuestra interés por la representación en sí, sino por su talante ontológico. En palabras de la crítica Lupe Álvarez, “se carga de significaciones, y no precisamente por la referencia a sí mismo como sujeto de experiencia, sino como un enclave de preocupaciones existenciales”...¹⁷. En este caso, el relato autorreferencial nos remite inevitablemente al mito de Narciso pero vertebado ahora en esta metáfora de la vida, del tiempo incontenible en el acuoso reloj de arena que se agota. Hace uso de un tropo sinecdótico de sí mismo: las huellas y ramificaciones de su piel como contenedoras de toda la experiencia vivida y, en proyección quiromántica, con la que queda por vivir. Es aquí donde ocurre una simbólica estratificación de la memoria, aquella que aporta como constructora de la identidad propia y colectiva. En lo imperturbable del rostro del artista resuenan las reflexiones de Bobbio: “Tomar en serio la vida significa aceptar firme y rigurosamente, lo más serenamente posible, su finitud” (1997: 55).

NOTAS

- 1 Texto tomado del catálogo de la Muestra Lo que las Imágenes Quieren.
- 2 Mitchell, W. J. T., 2005. “What Do Pictures Want?”, en *What Do Pictures Want? - The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres. 48. Traducción del autor.
- 3 “Es crucial que no confundamos el deseo de la imagen con los deseos del artista, del observador, o inclusive de las figuras en la imagen. Lo que las imágenes quieren no es lo mismo que el mensaje que comunican o el efecto que producen; ni siquiera es lo mismo que lo que dicen querer. Como la gente, las imágenes pueden no saber lo que quieren; se las debe ayudar a recordarlo mediante un diálogo con otros”. *Ibíd.*, p.46.
- 4 Chambers, Iain 2001. *Culture After Humanis*, Londres: Routledge, p 15. Citado en Power, Kevin, 2006, “La crítica latinoamericana dentro del contexto global”, en *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Power, Kevin (ed.), Madrid: Fundación César Manrique. p 17.
- 5 La crudeza en el tratamiento de estos temas en el arte de la región ha dado pie a debates

sobre el uso o abuso de la llamada “porno miseria”. Vale aquí considerar además algunas reflexiones del crítico mexicano Cuauhtémoc Medina en relación a estos asuntos: “Con frecuencia, lo que en el norte se toma por descontado alrededor de temas como feminismo, multiculturalismo y hasta asuntos basados en nociones de “decencia”, no es igual para los practicantes o profesionales culturales que se enfren tan a entornos públicos diferentes y condiciones histórico-sociales más feroces. En estas obras, la conciencia política no viene empacada como producto mesiánico; de hecho, uno de sus rasgos característicos es la marcada invocación política pero sin señales del concepto de compromiso. Los métodos de estas prácticas para aproximarse a lo real, y para hacerlo socialmente pertinente y actual, tienden -consciente o inconscientemente- a entrar en conflicto con las formas habituales de la crítica. Incluso a veces estas prácticas nacen de la intención de convertirse en una ofensa al confrontar al espectador con la angustiante tarea de calcular si la obra de arte es más o menos perturbadora -en términos morales- que su referente. Porque, de hecho, también asumen que el mundo del arte y quienes participan de éste son materia prima de la producción social.” Medina, Cuauhtémoc 2005: “Una ética obtenida por su suspensión”, en *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José: TEOR/ética, p 105-106.

- 6 Bobbio, Norberto 1997 *De Senectute y otros escritos biográficos*. Madrid: Taurus p 41. De este mismo texto se deriva el título de este segmento de la muestra: “Se dice: al final eres lo que has pensado, amado, realizado. Yo añadiría: eres lo que recuerdas.”, p. 42.
- 7 Amaya, Analía, correspondencia enviada al autor, 14 de noviembre de 2006.
- 8 “Mi intención no es exactamente una crítica, aunque estoy muy clara de esa lectura, es más un juego con el tiempo, el azar, un acercamiento más poético que crítico, pero sí hay también una lectura que remite a los apagones de La Habana, aunque no lo manejo desde esa óptica, sé que se sugiere y estoy consciente de eso. No me acerco a la realidad para sacar a la luz problemas, son miradas muy personales de la misma, que no enmarcan un contexto determinado, aunque pueda sugerirlo, por ser parte de ella.”. *Ibíd.*
- 9 “El documental está narrado por Renny Ottolina, “un famosísimo presentador de televisión, hijo de inmigrantes europeos, cuya enorme popularidad se mantuvo durante casi tres décadas hasta el punto de llegar a ser candidato presidencial en la década de 1970”. Apóstol, Alexander, texto tomado de una declaración sobre la obra.
- 10 La ironía contenida en el video también está dada por el devenir de la historia petrolera venezolana: “En pleno centro de la ciudad de Caracas vemos una plaza con un monumento al petróleo, ejemplificado en un balancín. La plaza, ejecutada cuando se nacionalizó el petróleo en 1975, está hoy día rodeada de estaciones de servicio dominadas por transnacionales que llegaron nuevamente cuando se abrió el libre mercado y se privatizaron nuevos campos (90)”. Apóstol, Alexander, texto tomado de una declaración sobre la obra.
- 11 Power, Kevin 2006. “La crítica latinoamericana dentro del contexto global”, en *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Kevin Power, editor. Madrid: Fundación César Manrique. p 25.
- 12 Al parecer, hace pocos años el municipio local proveyó de carretillas a estos trabajadores.
- 13 Las dos canciones se titulan Barrio de Chacales y Falta Otro en el Barrio. Entre una y otra la voz de una niña del sector interpreta -a manera de aria- una adaptación de la segunda canción escrita por Elcio Sá, compositor brasileño radicado en Panamá.
- 14 “Fidel decía: el pueblo debe aprender a tirar y tirar bien. Era la consigna de la SEPMI. En todas las ciudades hay varios campos de tiro, pequeños, pertenecientes a las SEPMI. Existen desde el principio de la revolución y son producto del conflicto, alimentado por ambas partes, Cuba/EUA: amenazas y sospechas de invasión, provocación y paranoia, etc. Es normal ver personas disparando en estos lugares en cualquier avenida de La Habana.” Oroza, Ernesto, correspondencia enviada al autor, 23 de noviembre de 2006.
- 15 En una expresión clave para adentrarnos a sus premisas creativas Echavarría dijo: “Creo que se puede hablar del horror a través de la belleza”. Extracto de una conversación con Laurel Reuter incluida en el catálogo ‘Bocas de Ceniza’ 2005. North Dakota Museum of Art, Edizione Charta, Milano, p. 30.
- 16 “La memoria es importante. Una responsabilidad. Y déjeme añadir que Colombia tiene una memoria corta y endeble. Las naciones también pueden sufrir de Alzheimer.” *Ibíd.* p. 34.
- 17 Álvarez, Lupe 2006. “Disolvencia y Fantasmagorías”, ensayo para la muestra homónima, Museo Municipal de Guayaquil. P 10.

Extractos de una conversación “a ver si me entiendes”¹

■ Larissa Marangoni / Abril 2008

Empecé, toda esta obra buscando información sobre Lilith. Quién era, qué hizo y por qué. Obviamente la información que uno encuentra es negativa, la describen como un vampiro mata bebés. Al no poder definir bien lo que yo quería presentar, y que no se volviera una descripción simplista y vacía, trate de definir mejor a quién yo estaba buscando para que pueda representar mis preocupaciones.

Llegué a la idea de que en la historia la mujer ha sido mal interpretada y encasillada como un ser “difícil”. Mi interés realmente es más histórico y poder comprender cómo nos veían dependiendo de lo que hacíamos. Por eso viene la frase “No entiendes porque no eres yo”.

Existe un patrón obvio a lo largo de la historia y que es reflejado en el caso de Lilith: por no obedecer a Adán y a Dios (el patriarcado) ella tenía que desaparecer. A ella le crecieron alas y salió del paraíso volando, y terminó en un desierto ya que Dios le quitó las alas. Allí se dedicó a la lujuria y tuvo muchos diablitos.

Muchas mujeres a través de la historia fueron quemadas, asesinadas, acusadas por justamente desobedecer a un patriarcado marcado. Si lo aplicamos a nuestra situación actual esa necesidad de libertad podría contrastarse con la insistencia de algunos poderes de tomar decisiones ajenas y no dejar que la mujer pueda tener total libertad de sus acciones.

Ese patriarcado enraizado en nuestra sociedad y en otras hace que todavía el tema del feminismo sea un tema necesario de discutir, insistir y proseguir buscando resultados. Desafortunadamente algunos sectores están cansados de la retórica feminista, la cual definen como una lucha ya alcanzada aunque en realidad no es así.

El feminismo no es solamente el reclamo a una igualdad, pedimos *ser*, no necesitamos una definición como género solamente porque físicamente somos diferentes. El estereotipo que la sociedad da a la mujer sigue reforzándose en

nuestro medio, perdiendo autonomía y libertad.

Visto que Lilith quedó en el desierto y no dio más batallas, inicié una nueva búsqueda que me llevó a Durga, ya que el elaborar una idea en base a una imagen enriquece el vocabulario visual y ayuda a incorporar lo histórico con lo contemporáneo. Para mí las referencias históricas son importantes especialmente cuando trato de involucrar mujeres importantes dentro de mis imágenes.

Represento a Durga como un ojo o como una vagina la cual controla y respira, de ella emana luz. Tiene diez brazos como Durga pero estos terminan no en armas sino en espejos. El espejo de mano representa el examen del propio cuerpo. Dentro de toda este análisis descriptivo viene lo sarcástico ya que para mí es importante la combinación de ambos, no como burla sino como una necesidad personal de incorporar este elemento en algunas de mis obras. “Ella” es fucsia y rosada y está hecha de plástico. Casi como la Barbie contemporánea no fabricada por Matel, pero sí en la calle Noguchi².

Ella está resguardada por 30 soldados inservibles, llenos de basura pero intimidantes. Suenan y se prenden pero no se mueven. Ella está acompañada por tres eunucos. Se llaman Estrella, Bridgit y Kasandra. Kasandra y Estrella son relojes y Bridgit es una secadora de pelo. Las tres están vestidas de rosado y fucsia y sí se pueden mover. Como las describiría el horóscopo: “Son intuitivas, alegres y curiosas. También son muy humanas y luchan por las causas que creen que son justas. Les gusta sentirse necesitadas por los demás. Son femeninas y de buen carácter”.

NOTAS

- 1 Texto de la muestra “Yo sí me he mirado” de Larissa Marangoni.
- 2 Nota del editor: Al sur de Guayaquil, Noguchi es el nombre de la calle donde queda el taller de la artista.

La Dupla¹

■ Larissa Marangoni / Abril 2008

Público 1 Las siamesas son *freaks*, fenómenos, y el fenómeno es un extremo de la otredad. Una otredad que alimenta a la sociedad, que entretiene y que muchas veces es cruel.

Paulina León (PL) Nuestro cuestionamiento es hasta que punto el ser *freak*, su determinación física o de género, de normalidad o anormalidad, es una construcción social. Intentamos movernos en este espacio ambiguo que muchas veces es alimentado y tergiversado a través de la manipulación mediática.

María Dolores Ortiz Por otro lado buscamos crear un personaje que no sea un estereotipo del *freak*, sino que fuera capaz de integrarse a la sociedad, de ser creíble, y que buscara el reto de relacionarse con las personas fuera del espacio del espectáculo. Tener los dos puntos de vista: el personaje extraño, atractivo por su “anormalidad”, y el personaje cotidiano, sensible, que puede llegar a ser aceptado por otros y que pueda mostrar una belleza distinta.

Público 2 Una de las cosas que llama la atención en el video es el impacto que tiene la veracidad del personaje, la otredad implícita en el personaje como una suerte de monstruosidad también nos convierte a los espectadores en el otro. Finalmente los otros somos nosotros como espectadores.

Público 3 Reflexioné sobre la metáfora que significa la relación de estos dos seres unidos, la necesidad de individualidad y a la vez la interdependencia de estos dos seres. Por un lado quisieran tener una vida propia y por otro lado les cuesta la separación. Veo ahí una analogía con la vida de muchas parejas, con frecuencia pasa lo mismo.

Público 4 Una de las cuestiones que moviliza el video es el tema de la duplicidad. El “yo” ¿Qué es? Es una entidad unitaria de quien ha sido excluida la alteridad del otro, se parte del presupuesto de que somos entes unitarios,

que tenemos pleno saber de nosotros mismos, etc. Si reflexionamos con un poco de detenimiento, nos damos cuenta de que un montón de cuestiones se construyen a partir de ese presupuesto: la ley, el derecho, el propio lenguaje también está estructurado pensando en individuos dotados de una identidad, de una suerte de unidad con respecto a sí mismos. Me parece que en su trabajo está la fuerza de deconstruir esta supuesta identidad en la cual están cimentadas un montón de nociones en relación a las cuales nosotros nos comportamos cotidianamente.

Público 5 ¿El tener 3 pantallas simultáneas, tiene que ver con ese otro, con ese doble, con ese múltiple que se vuelve uno solo?

PL Dentro de uno mismo, cuántos yos existen? En una misma persona muchas veces somos varios a la vez. En el momento de relatar una historia, puede haber muchos distintos puntos de vista de una misma situación. Los tres planos de relato que corresponden a las 3 pantallas responden por un lado a las distintas perspectivas de los personajes y reflejan también la multiplicidad dentro de un mismo personaje.

Público 6 Más allá de esa entrada lúdica, de humor, me interesa como a través de eso puede tener una dimensión tan política, ahora que siempre estamos hablando de integración, de marginalidad, de otredad. Nos lleva a las implicaciones de cuestionarnos sobre estas posibilidades del ser otro y de la diferencia

NOTAS

- 1 Fragmento de la conversación mantenida entre el público y las artistas en el formato diálogo con motivo de la exposición La Dupla.

La Nada de Raquel Acevedo¹

■ María Fernanda Cartagena / Marzo 2008

"El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario inspeccionando, acechando, cruzando el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre a la ciudad como un paisaje de extremos voluptuosos"

Susan Sontag, Sobre la fotografía, 1977

¿Cómo traducir el paisaje urbano de una metrópoli como Nueva York al cubo blanco de la galería? Este reto fue el móvil de la muestra que Raquel Acevedo presenta en Espacio Arte Actual de la FLACSO. Para la artista este proyecto surge a partir de los infinitos estímulos visuales de la gran manzana: "Esta instalación emerge al caminar en la ciudad de Nueva York al sentirme agobiada por imágenes diferentes, por signos, sonidos, anuncios, objetos y cosas extrañas difíciles de entender." En esta declaración Acevedo introduce por lo menos tres aspectos claves del proyecto: la caminata como parte del proceso de producción de la obra, el extrañamiento o cierta intoxicación frente a estos estímulos, y la instalación, como recurso museográfico, que rebasa la mera exhibición de piezas y procura una puesta en escena, un montaje espacialmente más abarcador y envolvente.

El paseante urbano tiene una larga data. La caminata y la observación urbana surgen como parte de la ciudad moderna europea y convergen en la figura del *flâneur* del siglo XIX, quien frente al nuevo paisaje urbano-industrial se manifiesta tanto distante como fascinado y su aproximación será simultáneamente casual y detectivesca. En todo caso, para el *flâneur*, un bohemio burgués, la siempre cambiante urbe, como ningún otro lugar o fuente, proveía material para conocer y descifrar el pasado y el presente.

La mítica figura del *flâneur* sigue siendo evocada en varias prácticas contemporáneas. Acevedo retoma y reactiva esta figura, a través del registro fotográfico, para mediar la representación de una metrópolis en este caso pos-industrial, capitalista, mercantilista mediatizada y multicultural. Susan Sontag advertiría cómo el fotógrafo urbano puede considerarse como una extensión "armada" del *flâneur*.

En el análisis sobre el Proyecto de los Pasajes de Walter Benjamin, Susan Buck-Morse explica cómo para el *flâneur* la ciudad era un lugar de aprendizaje, de interrogación y de circulación de sus productos². La percepción del paisaje urbano por parte de Acevedo, si bien contiene las paradojas propias del flanear, no deviene en lugar de aprendizaje sino, en sus palabras, de negación: "Estaba siendo abrumada por la plenitud de lo que me rodeaba, e irónicamente, en esta expansión de los sentidos, me quedaba sin nada. Mirando el paisaje de la ciudad con sus infinitas capas, mi proyecto intenta ejemplificar el vacío que veo a primera vista en la superficie de la ciudad". Su mirada tiene poco que ver con una transformación espacial de la ciudad en umbral de conocimiento, sino en la exacerbación de lo visual como determinante y condicionante.

La Nada propone al espectador un encuentro con el paisaje urbano a través de un recorrido onírico. Esta atmósfera remite al mundo de ensueño, seducción y mítico que Benjamín divisa en la cultura de masas. Un primer gran ambiente en penumbra invita a recorrer e identificar unas cuantas imágenes fotográficas que refulgen en cajas de luz y se reflejan en el piso de la galería. Faros de luz que revelan más que nada el vacío, mientras simulan proporcionar cierto "norte" a nuestra mirada. La experiencia se torna íntima, solitaria y silenciosa. Las imágenes descontextualizadas y fragmentadas, sin historia que contar, admiten ser aprehendidas sólo como parte de cadenas infinitas de representaciones que editan y abstraen lo real. Seguramente al igual que sus referentes o fuentes, estas han sido sometidas por la artista a un proceso de recorte y manipulación digital. A su vez, la pátina o virado al sepia que las homogeniza, es producto de su recubrimiento manual con encáustico o cera de abeja. Sustancia traslúcida, cálida y sensual que desvanece formas, pero a su vez las dota de cierta corporeidad. Tensión entre lo material e inmaterial que también está presente en el montaje: las cajas de luz parecen querer capturar y perpetuar la fugacidad y transitoriedad de las imágenes, configurando un dispositivo a medio camino entre el objeto, la fotografía y la pintura donde se cimientan diferentes temporalidades.

Un fuerte halo de luz atrae al espectador al segundo ambiente. Un cuarto

convertido en gran caja de luz fluorescente expone decenas de imágenes que evidencian su pérdida de sustancia y significado. Superficies convertidas en significantes flotantes, en formas vacías. Sobreexposición de la imagen que transparenta sus fallas, revela su materialidad y deja entrever como la textura de la cera disuelve y fija. En este ambiente se resta poder y agencia a la imagen como enunciado de subjetividades, o como registro que difunde contenidos y por lo tanto promueve acciones. Acevedo elige el camino contrario al de muchos artistas que se empeñan en exponer la sobredeterminación de la imagen para así deconstruirla. Su posición es más radical y no por esto menos arriesgada cuando sutil y poéticamente ha sugerido sus límites. La imagen en su proliferación y manipulación se anula a sí misma para pasar a perder densidad y credibilidad. En esta línea, algunos participantes en el conversatorio sobre la muestra, relacionaron a "La Nada" con un estado similar a la mecánica del *zapping*, o al abrir y cerrar páginas en la Internet.

"La Nada" es tanto ese punto de luz en la oscuridad que no alcanza a iluminar nada, o el resplandor que conduce a la ceguera. En el existencialismo de Sartre, filosofía que presentó a la artista la idea teórica de la nada, la conciencia como libertad absoluta nos conduce a discriminar y a elegir. La muestra despliega ante nuestros ojos una interrogante con la posibilidad sartreana del no, y de la nada frente a la imagen. Para Acevedo la negación de la realidad inmediata puede prosperar en múltiples posibilidades. En este singular reencuentro con el paisaje contemporáneo urbano, Acevedo agita asociaciones, negaciones y potenciales en la imagen y entre imágenes, que pueden llegar a liberar ciertas ataduras, y por lo tanto generar nuevos sentidos. Es a partir de los sueños y en su despertar que se producen revelaciones.

NOTAS

- 1 Texto de la muestra "La Nada" de Raquel Acevedo.
- 2 Susan Buck-Morse, 1995. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor, p. 332-335.

Yo sí me he mirado¹

■ Rodolfo Kronfle Chambers / Abril 2008

El trabajo de Marangoni se ha ido construyendo a través de los años sobre ejes discursivos bastante consistentes, por lo que cabe invocar algunos de los aspectos que han caracterizado su línea de producción, y que nos pueden brindar claves para abordar su nueva obra.

Un primer elemento sería el tener presente que el germen de la mayoría de su trabajo más emblemático ha estado afincado en la vivencia personal. Pero ojo, aquello no se ha traducido egoísta, pretenciosa o narcisísticamente en la concreción física de sus propuestas; al contrario, si hay algo que caracteriza a ese ejercicio, a ese traslado del campo privado a la esfera pública de su recepción, ha sido el potencial de que lo personal se enuncie de maneras tan abiertas como para que resuenen y se amplifiquen en la empatía del espectador. En otras palabras, una suerte de búsqueda para que lo autobiográfico reelaborado en una ficción o narrativa personal desborde la anécdota puntual, para que en ese trabajo que en general evidencia un desarrollo puramente humano y que nace de la añeja dialéctica entre el arte y la vida, se haga presente tal vez una relación entre su historia individual y la conciencia compartida de esa experiencia común que denominamos como condición humana.

Un segundo elemento estaría en los contenidos que casi siempre se desprenden de su producción, asociados a una interpelación de la vida doméstica y conyugal, a la deconstrucción del componente social en torno a los ritos de pareja, y a la desmantelación de mitos dentro de las políticas de género imperantes en el campo cultural de su entorno.

Y finalmente un tercer elemento, dentro del cual se consuman y operan los dos anteriores: el cuerpo como terreno donde se construyen formas discursivas. El cuerpo ha sido una referencia constante en la obra de Marangoni, y se ha reinterpretado, representado, sugerido y aludido de múltiples formas, no sólo en su obra escultórica sino en prácticamente todos los medios y soportes sobre los cuales ha trabajado. En otras palabras: en su obra se decanta la

relación del cuerpo con ciertas estructuras de poder e instrumentos de control, o más en concreto, su estatus, manipulación y conflicto frente a instituciones culturales, religiosas y políticas. Y es que (como lo elaboró Michel Foucault) "el cuerpo está también directamente inmerso en el campo político; las relaciones de poder operan sobre él como una presa inmediata, lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos."²

Este último aspecto es el que enmarca decisivamente su producción como parte de una genealogía artística que tiene ya alrededor de tres décadas desde su surgimiento, donde varias generaciones de mujeres han identificado al cuerpo humano como un lugar propicio para explorar y definir su situación. Este largo recorrido, lejos de haber producido un agotamiento del tema, ha permitido ensanchar los lindes del feminismo, increpando su inicial agenda monocultural y primermundista, para incorporar proyectos críticos a nivel mundial que sean específicos a las situaciones que envuelven a la mujer en las llamadas periferias, permitiendo que se pronuncien una multiplicidad de puntos de vista o feminismos de distintos matices, que en sus exploraciones de las "diferencias en común"³ inherentes a cada contexto se tornan fluidos e inestables, y que desafían además mediante la invocación de ideas poscoloniales una pretendida homogeneidad, un consenso o un proyecto activista hegemónico de carácter global.⁴

All the world's a stage

La obra reciente de Marangoni no tiene características de serie, al igual que en su anterior presentación en el Museo Municipal (La Novia, 2003) "Yo sí me he mirado" fue concebida para ser "escenificada", es decir que se elaboró calculando la teatralidad de los personajes que recrea, aludiendo a la vida misma como un *mise-en-scène* en la cual cada quien actúa un rol al servicio de un orden preestablecido, destruyendo la ilusión de la

autodeterminación y el supuesto poder individual de elegir un destino.

Al entrar nos confrontamos a un pequeño ejército de esculturas de erguida presencia psicoanalíticamente fálicas⁵ como cuerpos coronados por un penacho compuesto de chatarra mecánica y tecnología obsoleta. Algunas de estas piezas emiten ruidos originados por el cinetismo torpe, absurdo o agonizante de los desechos que azarosamente componen su aberrante forma. La hostil y masculina presencia que tienen se encuentra muy alejada de las elegantes y estilizadas obras que la artista elaboró para su serie Jardín cerrado con alcoba al fondo (2005), y por ende intuimos aquí una agenda de intenciones distinta para acompañar esta estética caótica que declara frontalmente un rechazo al agrado formal.

Atravesando el bosque de estos "soldados" se encuentra, en la sala contigua, una gran figura de monstruosa anatomía que domina imponentemente el espacio. De un núcleo configurado por un gran ojo-vagina se extienden diez brazos, una suerte de pulpo robótico que la artista decanta en clave inquisitiva de la iconografía asociada a ciertas deidades femeninas, particularmente el interés que ejerce en ella la imagen de Durga⁶. En el hinduismo esta bella e invencible diosa, que representa la energía y creatividad femenina, tiene múltiples brazos que sostienen una serie de armas o atributos. En la versión de Marangoni la decena de extremidades rematadas en manos de muñeca sostienen únicamente sendos espejos.

El elenco se completa con tres personajes sobre ruedas dispuestos alrededor de la figura central, que bien podrían entenderse como meninas, enanos o eunucos serviciales en esta bizarra corte. Reflejando la cromática con que se esmaltan los brazos del ojo-vagina, estos se encuentran igualmente travestidos en vívidos colores: el reconocible fucsia y rosado característicos del mundo de la muñeca Barbie. Para añadir un tono burlesque al show se los bautiza con los coquetos nombres de Estrella, Bridgit y Kasandra Sashay! Shante!

Al comienzo de su carrera la artista estuvo interesada en explorar imaginarios asociados a diversas figuras de la hagiografía cristiana (Narcisa de Jesús, Santa Caterina de Siena, Sor Juana Inés de la Cruz, entre otras) por lo cual podemos entender su interés en lo simbólico por el cruce de coordenadas entre la mujer y la religión (como una institución que define modelos a seguir a través de las actitudes de los personajes que heroíza, implícitamente condenando la rebeldía y desviación de cualquier comportamiento alterno), aunque ahora su mirada desborde el dominio cultural del repertorio católico con cuyos referentes nos sentimos más cercanamente identificados.

El todo del conjunto propicia un espiral metafórico que toca tanto lo material como lo espiritual ("el alma, prisión del cuerpo"⁷ decía Foucault), el nada inocente poder que conllevan las convenciones de representación en las tradiciones iconográficas de raigambre religioso y su influencia hasta nuestros días, el cuestionamiento de los espacios que ocupan o en los cuales se desenvuelven las esferas de lo "masculino" y lo "femenino" según los dictámenes

desprendidos de la cultura de masas, etc.; "Yo sí me he mirado" se podría entender en última instancia una invitación al auto-análisis, al auto-conocimiento, a una exhaustiva auscultación del pensamiento íntimo (¡10 espejos orientados a los genitales!) que desafíe la sociedad disciplinaria que aún nos atraviesa.

Pero en estas esculturas sigue siendo el cuerpo el campo de análisis por excelencia por lo que se ensayan algunas líneas de interpretación en este sentido: tal vez ahora el cuerpo se define por su servilismo a la parafernalia electrónica o una atracción desmedida a estas innovaciones (ya los medios y el marketing han perfilado esto con el término *tecnosexual*) llevándonos a meditar sobre quién domina a quién: ¿el ser humano a la tecnología o viceversa? El prominente aspecto mecánico, a ratos monstruoso, con que se ha estetizado las esculturas bien podría referir a su vez a los adminículos que se diseñan –como si fueran prótesis– para que las tareas domésticas, maternales y hasta afectivas se desarrollen con suma eficiencia, en teoría mejorando la "calidad" de vida pero a su vez enraizando aún más profundamente los estereotipos que definen los géneros, elevando la barra de las expectativas y castigando con más carga la demanda de imposiciones que se espera –muy especialmente– de la mujer.

NOTAS

- 1 Texto de la muestra "Yo sí me he mirado" de Larissa Marangoni
- 2 Michel Foucault, Vigilar y Castigar, Buenos Aires: Siglo XXI editores, pp. 32
- 3 Término empleado por la teórica Chandra Talpade Mohanty (una de las primeras en cuestionar a las feministas occidentales por "colonizar" a las mujeres del Tercer Mundo) para referirse tanto a las similitudes significantes como a las diferencias contextuales entre las mujeres a través y al interior de las culturas, razas, clases, religiones, sexualidades, etc.
- 4 La exposición Global Feminisms – New directions in contemporary art presentada en el 2007 en el Brooklyn Museum y su catálogo editado por Linda Nochlin y Maura Reilly ilustró con mucha evidencia esta nueva fase transnacional de teoría y práctica feminista.
- 5 Para Lacan el falo es sólo un pene en tanto que es representativo de unos valores culturales y unas ideas sociales.
- 6 Encuentro interesantes los paralelos que se pudieran trazar con la escena contenida en el Gran Vidrio de Duchamp (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even) de 1915–1923. En la obra aparece una "Novia" y nueve solteros o pretendientes representados entre extraña parafernalia mecánica. Al igual que los espacios que dividen la puesta en escena de Marangoni en dos (el entorno masculino y el femenino), el Gran Vidrio está segmentado en un espacio superior conocido como el Dominio de la Novia y uno inferior conocido como el Aparato de los Solteros. Las interpretaciones de la obra han sido variadas, pero algunas apuntan a entender el trabajo de Duchamp como una exploración del deseo frustrado, pudiendo así entablar un diálogo con Marangoni más allá de las claves simbólicas que comparten.
- 7 Michel Foucault, Vigilar y Castigar, Buenos Aires: Siglo XXI editores, pp. 36

↘ CRÉDITOS

© ESPACIO ARTE ACTUAL - FLACSO ECUADOR

La pradera E 7-174 y Diego de Almagro

Quito- Ecuador

Pbx: (593-2) 3238888 ext 2040

maraguirre@flacso.org.ec

www.artectual.ec

Director FLACSO

Adrián Bonilla

Coordinador Espacio Arte Actual

Marcelo Aguirre

Edición

Alicia Torres

Asistente

María del Carmen Oleas

Comité

Marcelo Aguirre

Christoph Baumann

Dayana Rivera

Mónica Vorbeck

Paulina León

María Rosa Jijón

Museografía

Base Arte (Kenneth Ramos)

Textos

Adrián Bonilla

Marcelo Aguirre

Mónica Vorbeck

María Fernanda Cartagena

Paulina León

María del Carmen Carrión



ARTEACTUAL



Ministerio de Cultura
del Ecuador

