

ARTEACTUAL
Registro 2012

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

Director FLACSO - Sede Ecuador
Dr. Juan Ponce

Coordinador Espacio Arte Actual
Marcelo Aguirre

Comité Arte Actual
Marcelo Aguirre
Christoph Bauman
Paola de la Vega
Paulina León
Trinidad Pérez
Mónica Vorbeck

Coordinadora Project Room
Paulina León

Asistente
María José Salazar

Museografía
Base 5 Arte (Kenneth Ramos)

© ARTE ACTUAL – FLACSO ECUADOR
La Pradera E7-174 y Av. Diego de Almagro
Quito - Ecuador
Pbx: +593-2-3238888 ext.2040
arteactual@flacso.edu.ec
www.artectual.ec

Edición
Marcelo Aguirre
María José Salazar

Textos
Dr. Juan Ponce
Marcelo Aguirre
Rodolfo Kronfle
Anamaría Garzón
X. Andrade
Javier Duero
Paulina León
Paola de la Vega
Gabriela Montalvo

Corrección de textos
Paulina Torres

Fotografía
Gonzalo Vargas M.
(excepto donde se indique)
www.pixelmono.com

Diseño y diagramación
Antonio Mena - FLACSO

Impresión
Imprenta Hominem

Quito, marzo 2013

ISBN: 978-9978-67-387-4

Arte Actual-FLACSO agradece a las instituciones
y empresas que nos han auspiciado en el transcurso de este año:

Banco Pichincha
Embajada de España en Ecuador
Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo
Acción Cultural Española
Organización de Estados Iberoamericanos
Embajada de Brasil
Trapiche
Saito
Urbano Express

Índice

Presentación	5
<i>Dr. Juan Ponce</i>	
Tender puentes: del registro y la memoria al debate y reflexión	7
<i>Marcelo Aguirre Belgrano</i>	
De lo micro a lo macro, como es arriba no es abajo: socialismo del siglo XXI, altermodernidad y comunidades autónomas en el arte “desde” Latinoamérica	9
<i>Rodolfo Kronfle Chambers</i>	
El arte debe sostenerse en el mercado	21
<i>Anamaría Garzón</i>	
Parásitos: viendo a la galería desde el otro lado	25
<i>X. Andrade</i>	
Contexto Ecuador: en la encrucijada	29
<i>Javier Duero</i>	
Redes telarañas. Estructuras de cooperación con espíritu de revolución	33
<i>Paulina León Crespo</i>	
EXHIBICIONES 2012	
<hr/>	
Ene - Cartografía interior - Pilar Flores	41
Feb - Paisajes - Marcelo Aguirre	47
Mar - El sueño de Bolívar produce monstruos - Graciela Guerrero	53
Abr - Narrativas fragmentadas - Colectiva de Fotografía	59
May - Lago Agrío – Sour Lake - Pablo Cardoso	77
Jun - Gran Encuentro Capítulo 4. Llamado a los actores sociales. - Movimiento GRSB - Oswaldo Terreros	83
Jul - exposición - Estefanía Peñafiel Loiza	89

Sep	- El ser anónimo - Vinicio Bastidas	95
Nov	- Estudios en plano secuencia - Esteban Pastorino	
	- 1146 Km - Esteban Pastorino y Gonzalo Vargas M.	101

PROJECT ROOM

	El Project Room: un espacio versátil para la creación	112
Ene	- Kanguro Trasatlántico. Dinámicas sonoras entre músicos, niñ@s, madres, padres, niñeras y el público	114
Feb	- Archivo Móvil. Prácticas artísticas de acercamiento a la comunidad (Formato Portafolio)	115
Abr	- Hacktivismo y Copyleft: librear los códigos de producción tecnopolítica con Isaac Hacksimov (Formato Portafolio)	116
Jun	- Mares. Performance duracional. Gustavo Solar & Carlos Martiel. Santiago de Chile, Habana, Quito	117
Jul	- Lanzamiento de INTERRUPTOR #2. Fanzine de artistas.....	118
Jul	- Prière d'insérer. Intervención en la Biblioteca de FLACSO - Estefanía Peñafiel Loaiza.....	119
Jul	- Lanzamiento del Taller de la retina. Libros de fotografía - Paradocs Fotografía.....	120
Sep	- Shari Pierce (Formato Portafolio)	122
Nov	- Manuela Ribadeneira. "El arte de navegar" (Formato Portafolio).....	123
	Lablatino, tejiendo redes	124

CREATIVIDAD = CAPITAL

	Creatividad = Capital. Segundo Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía	131
	<i>Paulina León Crespo / Paola de la Vega / Gabriela Montalvo</i>	
	Biografías	139

Presentación

Este nuevo catálogo, estas páginas, lejos de ser vitrina o una rendición de cuentas de las exposiciones realizadas en el espacio Arte Actual FLACSO, pretende ser más bien un instrumento de trabajo y reflexión sobre el arte contemporáneo ecuatoriano con una singularidad: el arte y la academia encuentran vértices comunes.

Con cinco años de un espacio abierto al arte contemporáneo, de diálogos y reflexiones sobre las Artes Visuales en el Ecuador, FLACSO suplió el vacío que las galerías dejaron luego de la crisis de los años noventa y de la dolarización, y que fue creciendo hasta convertirse en lugar referente para las discusiones sobre arte contemporáneo no sólo ecuatoriano sino latinoamericano. Sí, FLACSO-Sede Ecuador, apostó y abrió las puertas a un espacio también para la reflexión, para los debates teóricos y académicos, pero, en este caso, desde las artes como espejo de la realidad.

Arte Actual se ha convertido en el escenario desde el cual pensar las artes contemporáneas como compleja expresión de la sociedad ecuatoriana. Mediante foros, diálogos abiertos, seminarios internacionales, debates, laboratorios y botica de proyectos, en los que han participado artistas jóvenes y de trayectoria, así como intelectuales de diversos campos.

De Arte Actual no queda solamente un registro como parte de la memoria visual de las actividades que acá se han hecho. Quedan, año a año, las publicaciones como documento, registro y debate. Quedan las ponencias de los encuentros que se han tenido sostenidamente. Y queda, sobre todo, abierta la puerta para que este espacio, que no ha sido apéndice de FLACSO sino una apuesta en el ámbito académico, siga dando frutos.

Hoy, temas como las prácticas artísticas, la economía y el trabajo, son parte de la discusión desde la academia y desde las artes. Posiciones diversas, son reflejo de esa sociedad múltiple, donde tienen cabida las distintas posibilidades de pensamiento. Lugar de confrontación de ideas, un ágora desde donde hacer pensamiento crítico, una posibilidad real de que las ciencias y las artes coexistan y que, desde ahí, se puedan consolidar.

Les invito a entrar en estas páginas, con la convicción que tiene FLACSO de que ésta, su sede Ecuador, ha puesto su pica en Flandes en la consolidación de Arte Ac-

tual como en la consolidación de otros foros que hacen parte de la vida académica, de la docencia, de la investigación.

Arte Actual ya tiene un camino recorrido. Y tiene todavía un largo camino por recorrer. En estas páginas queda la memoria. Pero sobre todo queda el debate y las propuestas que muestran que es mejor sumar, que dividir, aunar esfuerzos, que deslegitimar acciones.

FLACSO se toma el pulso continuamente. Arte Actual es uno de sus puntales: no es una galería, es un espacio de diálogo y de propuestas. Basta abrir estas páginas para confirmarlo.

Dr. Juan Ponce
Director FLACSO-Sede Ecuador

Tender puentes: del registro y la memoria, al debate y reflexión

Marcelo Aguirre Belgrano

Hace cinco años, cuando abríamos las puertas del espacio de Arte Actual-FLACSO, hablábamos de un espacio EN-CONSTRUCCIÓN. Emprendíamos así la tarea no sólo de abrir un nuevo lugar para el arte contemporáneo ecuatoriano si no que hacíamos, desde entonces, un camino. Paso a paso, sin apuros y sin pretensiones, nos proponíamos construir, peldaño a peldaño, un lugar propicio para la reflexión, para la experimentación, para la difusión, para la circulación de ideas, para el debate. Un lugar en el que nada estaba dicho. Un sitio propenso a las distintas corrientes y a las expresiones más jóvenes sobre el arte actual y su contexto.

Desde ese mismo momento, proponíamos también llevar un registro sistemático, una memoria de lo que sería este proceso. Así, año a año, editar un catálogo en el que se recoja ese caminar, nos haría ver nuestros esfuerzos, el proceso, el camino recorrido, los logros y las debilidades. El catálogo era registro y memoria. Pero también, un espejo de lo andado, un ágora para la confrontación y, sobre todo, para las propuestas.

La dinámica de Arte Actual nos ha llevado a procesos intensos de trabajo y a una continua búsqueda. Es decir, el principio de EN-CONSTRUCCIÓN, se ha mantenido año a año. Cada día se construye una propuesta nueva. Cada día surgen ideas en los diálogos, en los laboratorios –y ahora último, en la botica de proyectos que hemos impulsado, nos encontramos con más motivos para consolidar Arte Actual. Cada día surgen nuevas posibilidades de conectar con otras instancias de reflexión, a nivel nacional y también a nivel internacional. Tejer redes, buscar intercambios, conectar con lo que pasa más allá de nuestras fronteras, es parte del reto cotidiano.

Estos dos últimos años, esas propuestas han ido más allá, han pasado del ámbito de la sala de exposición, al ámbito de la discusión académica y conceptual, con la realización anual del Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía.

Es así que este catálogo no es mera vitrina de lo expuesto. Pasamos del registro y sistematización y rendición de cuentas de lo que en Arte Actual se ha hecho, al debate sobre el arte contemporáneo ecuatoriano y latinoamericano y cómo este atraviesa la realidad nacional.

Para participar en estas páginas, que además de ser la vitrina de quienes han expuesto su obra en este 2012, Arte Actual ha invitado a personas que conocen la realidad y el contexto del arte contemporáneo ecuatoriano y que tienen, en todos los casos, una mirada crítica y reflexiva, así como cercana de los procesos emprendidos desde el nacimiento de Arte Actual.

Así, Rodolfo Kronfle, revisa algunos desplazamientos detectados en el arte producido en el Ecuador y problematiza el carácter “latinoamericano” de ciertas obras recientes, mirando a través del prisma del entorno político imperante y sus fluctuaciones ideológicas.

Anamaría Garzón ha sido invitada para reflexionar sobre el arte y el mercado, un tema que requiere de un coleccionismo inteligente y de una política cultural que no se sostenga sólo en el Estado. Mientras, X. Andrade enfrenta la necesidad de institucionalizar los diálogos entre academia y arte en Ecuador a través del camino recorrido por FLACSO en los proyectos compartidos entre la Galería Arte Actual y la Maestría en Antropología Visual.

Javier Duero, curador español, analiza la producción cultural en Ecuador y plantea como necesarias nuevas

estrategias y nuevas formas de hacer cultura a través de opciones avanzadas en comunicación, innovación, patrocinio, marketing y cooperación entre agentes individuales y colectivos. Mientras que Paulina León plantea la incursión en redes de colaboración con instituciones y actores culturales de la región, que nos permitan intercambiar conocimientos, herramientas, recursos y realizar proyectos conjuntos.

Arte Actual se ha empeñado en tender puentes. Puentes entre el arte y la academia. Puentes entre artistas y sus propuestas. Puentes entre la expresión contemporánea a través del arte y la realidad socio económica. Puentes ideológicos y puentes democráticos. Puentes entre el arte y el mundo de las ideas.

Queremos, entonces, provocar, en este catálogo, otro tipo de reflexión, más allá de la vitrina expositiva: desde la crítica, desde la curaduría, desde el mercado y desde el contexto latinoamericano. Y, desde ahí, enfrentar el camino recorrido por Arte Actual y por las dinámicas propias de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, sede Ecuador.

Desde el Departamento de Historia, Antropología y Humanidades de FLACSO, al cual pertenece Arte Actual, se han propuesto tres grandes temas: poder, globalización y visualidades. Cada una de las propuestas en la escena en este 2012, recorren, atraviesan, se conectan, tensionan, debaten o reflexionan sobre estos tres grandes temas sin que estos signifiquen una camisa de fuerza.

Algunos ejemplos: en el tema *Visualidades*, podemos decir que han expuesto en esta sala Pilar Flores, con su *Cartografía interior*; el *Ser anónimo* de Vinicio Bastidas, los *Paisajes* de Marcelo Aguirre, o los *Estudios en plano secuencia*, de Esteban Pastorino.

Obras enmarcadas en las reflexiones sobre *Poder y Globalización*, pudieran ejemplificarse con la obra de Graciela Guerrero, *El sueño de Bolívar produce monstruos*, enfrenta temas como el poder, la política y la violencia. Mientras que *Narrativas fragmentadas*, una colectiva de fotografía, puede enmarcarse en esos tres grandes temas: 18 artistas cuya obra va, desde una visión intimista hasta propuestas que cuestionan el tema desecho o medio ambiente.

Lago Agrio – Sour Lake, del artista cuencano Pablo Cardoso, que documenta un viaje de Lago Agrio hasta Sour Lake, en un trabajo cuyo protagonista es una pequeña botella que contiene agua contaminada por la empresa Texaco. Mientras, Oswaldo Terreros enfrenta, desde la ironía y el sarcasmo, la exposición de parafernalia política.

El 2012 ha dejado, en Arte Actual, sembradas algunas inquietudes y removidos algunos esquemas. Ha sido un año marcado por el debate sobre el enunciado de Joseph Beuys: “creatividad = capital”, con mesas redondas multidisciplinarias, con invitados nacionales e internacionales en el marco del Segundo Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía. Pero, fundamentalmente, ha sido un año de tender puentes, y para comprobarlo les invito a internarse en estas páginas.

De lo micro a lo macro, como es arriba no es abajo: socialismo del siglo XXI, altermodernidad y comunidades autónomas en el arte “desde” Latinoamérica

Rodolfo Kronfle Chambers

Introducción

La programación de Arte Actual viene dando cuenta de un tipo de producción simbólica, algunas veces de alcance interdisciplinar, en diálogo estrecho con diversos factores de la realidad social y la esfera política, con marcados acentos en lo local. Pero vienen cobrando importancia en el escenario artístico del país una serie de prácticas más introspectivas, cerradas sobre problemáticas del arte en sí, repliegues hacia lo ontológico o hacia nuevos formalismos que se proyectan más homologados con cierta producción del panorama internacional desanclada de contexto alguno. Ha surgido en la comarca, inclusive, un discurso antagónico entre distintas opciones que apunta a posicionar unas y a desacreditar otras. Al igual que en la política es evidente la estrategia de posicionamiento de algunos creadores: como observa Chantal Mouffe, toda identidad –en este caso artística– necesita de un exterior constitutivo, de un “otro” que permita reafirmar un “nosotros”.

Este análisis intenta, dentro del desarrollo de temas más amplios, tomarle el pulso a este fenómeno. Se señala aquí la configuración de un artificial y nocivo escenario antagónico, para en su lugar proponer abordarlo con una lógica “agonista”, adoptando un concepto desarrollado por la misma Mouffe, que reconozca la legitimidad de estos conflictos y de las distintas posturas que deben contraponerse sin agravio mutuo. Esta perspectiva nos permite entender que habitamos un pluriuniverso, y que se puede dar cauce al conflicto si se reconoce que no hay principios únicos.

El texto que se presenta a continuación fue la base de una ponencia que presenté en noviembre de 2011 en el simposio “Entre la teoría y la práctica: reconsiderando el arte latinoamericano en el siglo XXI” organizado por el Museum of Latin American Art (MOLAA) de Los Ángeles y el Museo de Arte de Lima (MALI). Estos argumentos responden a la sección denominada “Modelos curatoriales: casos emblemáticos contemporáneos”, y parten de una mirada que entiende a nuestro país como una post-periferia, que tensa el llamado globalizante que atraviesa a un mundo cultural a todas luces multipolar. Abolido el ahora improductivo modelo de márgenes y centro cabe analizar las posibilidades de diversificación, estrategias de interacción y modelos de interpretación que la colisión de lo “local” -atravesado por múltiples situaciones de contacto universal- provee, desbordando la sucinta y trajinada etiqueta de lo “glocal”.

Pronóstico: nublado... a manera de epígrafe

“Sobre mi afirmación de que es demasiado tarde para pasarnos el tiempo preguntándonos quiénes somos los ecuatorianos: los discursos nacionales son una construcción moderna vergonzosa y demagógica... y ya basta de artistas contándonos que tan tristes y mentirosas son las historias nacionales (y coloniales de paso)... en todas partes son tristes y turbias ;ya lo sabemos y de sobra! Me parece que hoy necesitamos reemplazar ese imaginario por uno híbrido, de un nuevo sentido de lo local (no de lo nacional) al mismo tiempo que de dialogo intenso y dinámico con lo global”.

Óscar Santillán

Opinión en el foro Rizoma, 28/07/2012

“...estoy en desacuerdo [...] Sabemos que la Historia no es una construcción ni absoluta, ni veraz, ni objetiva, ni acabada. La Historia, las historias en todo el mundo son también construcciones y manipulaciones humanas, sociales, políticas, económicas y obviamente, son luchas de clases y pugnas de poderes. Son inscripciones y registros parcializados que también buscan, de cualquier manera, instituir e institucionalizar la ‘verdad’, la ‘razón’, el poder y el control, y legitimar , preservar y continuar con sistemas dominantes o hegemónicos locales, nacionales y globales. Me extraña escucharte que se deberían callar las voces de los artistas, o de comunicadores, intelectuales, activistas, etc. que tengan un mensaje, contenido o comentario crítico, social o político, atendiendo también y comprometiéndose con los contextos y problemáticas locales, nacionales y regionales, como por ejemplo, nuestra realidad y condición como país del Sur, menos desarrollado, con su pasado colonizado, con sus saldos de ello, y participante de las actuales neocolonizaciones. Intentar callar o apagar esas voces, o decir que deberían callarse, me parece un peligroso despropósito por la importancia y trascendencia que ellas tienen, que ellas puedan tener dentro de un pensamiento, una episteme, una producción y un accionar crítico, social y político propio, contextual, cultural e histórico.

Entiendo perfectamente esas culturas y producciones híbridas, sincréticas, glociales de las cuales hablas, esos diálogos e intercambios post históricos y trans estados naciones, pero lo uno no debe reemplazar a lo otro, ni se debe pensar en descartar a cualquiera de las dos formas de indagar y generar preocupaciones, investigaciones, críticas, conocimientos, contenidos y obras desde el lugar o lugares en el que cada quien se sienta identificado, interpelado, desafiado y comprometido”.

Jorge Morán Riera

Opinión en el foro Rizoma, 1/08/2012

“Sobre aquella discusión de lo local-nacional-global, me extraña que digas que yo planteo que hay que ‘callar’ a alguien. Aquella es una distorsión innecesaria que haces. En todo caso, lo que estoy haciendo es plantear una agenda reflexiva donde las nociones de lo nacional son profundamente criticadas. Sólo agrego a los argumentos que ya expuse anteriormente que los discursos post-coloniales que en el arte latinoamericano (aquellas agendas deconstructivas de las historias nacionales) tuvieron su cumbre durante los años noventa-2000, tienen poco que ofrecer en este momento ya que todo enfoque se agota y embota, se vuelve corrección política y académica. Entender mejor nuestro pasado fue vital en cierto momento, pero sospecho que entender ese pasado nos ayudará a (ojalá) no repetir ciertos errores, pero no significa que ello nos haya dado pistas sobre el futuro”.

Óscar Santillán

Opinión en el foro Rizoma 01/08/2012

“... cuando hablas de híbridos y diálogo ‘intenso y dinámico’ entre lo local y lo global, confirmo que lo haces desde un posicionamiento profundamente liberal, ya que tu visión despolitiza completamente al artista y al arte y lo deja completamente vulnerable a los caprichos del mercado, individualizado, obligado a competir y forzado a realizar intercambios mercantiles [...] la Universidad de las Artes no debería partir como un proyecto liberal de formación de artistas para el mercado, debería partir como un proyecto crítico, consciente de la historia y el contexto desde el que nace, y que sea inclusivo también del liberalismo, pero también de los feminismos, los socialismos y los anarquismos, y todos los ismos, y más bien nos ponga a dialogar y a debatir”.

Christian Proaño

Opinión en el foro Rizoma 1/08/2012

“... creo que estos artistas han madurado y es hora de que tomen el mando y continúen tejiendo, pensando la estética local [...] yo prefiero lo poco y malo nuestro a lo bueno y abundante ajeno [...] [tenemos artistas tratados] miserablemente por esa tendencia contemporánea recalentada (a mí me avergüenza aquí en París cuando me piden publicaciones ecuatorianas). Repito, [hay que] pensar la ciudad, el país, para que aparezca en el mapa de la América barroca”.

Jimmy Mendoza

Opinión en su muro de Facebook 30/08/2012

Quisiera antes de aproximarme a un análisis del tema de los “modelos curatoriales” que convoca esta sesión remitirme primero a algunos considerandos que quisiera postular para ampliar, a partir de salvedades usualmente pasadas por alto, el modelo del arte “desde” Latinoamérica que nos ha servido a muchos para enfocar la producción de los últimos años en la región.

Quiero hacerlo desde una perspectiva micro, revisando algunos desplazamientos detectados en el arte que se produce en el Ecuador, y afinando aún más los específicos, del arte que se produce en Guayaquil. Me concedo esta licencia, claro, si damos crédito a la idea de que esta ciudad, de la cual poco se conoce, también es parte de Latinoamérica, y que en la misma también se produce arte, aunque de igual forma poco se conoce del mismo. Lo que me interesa analizar es hasta qué punto ese arte -asumiendo que es “legítimo”, relevante y culturalmente significativo- comparte la noción del paradigma “desde” América Latina.

Hace un par de años concluí un estudio sobre las prácticas artísticas contemporáneas en el Ecuador, centrado en el período 1998-2009, aglutinando las derivas estéticas que tuvieron mayor preeminencia en la escena en dos grandes tendencias. La primera recogía toda una serie de trabajos que ponían en cuestión los meta-relatos históricos locales o aludían, desde perspectivas actuales mayormente críticas, a un repertorio de episodios del pasado que siguen teniendo injerencia en los procesos sociales y el accionar político del presente. La segunda recogía trabajos en los cuales se decantaba la persistente preocupación que hasta hoy nos consume: la identidad. Algunas de estas obras cuestionaban la idea de patria y todos sus discursos esencialistas, o daban cuenta de las múltiples maneras en que la precariedad que permea todas las estructuras del entorno se reelabora como una estética o lenguaje artístico reconocible. En otras se podía detectar los diversos abordajes locales hacia la alteridad étnica, racial o de género, o las indagaciones inherentes al constructo aún muy arraigado de un arte “ecuatoriano”.

Finalmente un puñado de ellas lidiaba con los trasfondos ideológicos del discurso político y la manera como este procura generar nuevas maneras de filiación identitaria. En todos los casos iluminar el gran contexto

de donde surgían estas prácticas se convertía en una tarea primordial para que los trabajos desplieguen y permitan comunicar la profundidad de sus sentidos.

De un par de años para acá han aparecido sin embargo algunas propuestas muy interesantes, de carácter un tanto aislado aún, que evaden conscientemente cualquier punto de contacto con problemáticas que puedan ser caracterizadas como “locales” o “regionales”, rechazando de plano cualquier lectura que se aventure a engrosar semánticamente la obra a partir de un horizonte de contraste contextual.

Para explicarme mejor quisiera citar como ejemplo el trabajo titulado *Memorial* (2008) de Óscar Santillán. La ficha técnica de la obra señala que se compone de una “edición del New York Times cuya tinta ha sido químicamente extraída, y miniatura modelada con la tinta seca”. Hasta aquel entonces la obra del artista se caracterizaba por sus filos críticos y las sugerencias a las cuales inducía dentro de la narrativa histórica y las construcciones identitarias. *Memorial*, sin embargo, fue de las primeras obras que produjo mientras cursaba su maestría en el programa de escultura de la Virginia Commonwealth University en los Estados Unidos. Cuando en el 2008 conversé con el artista sobre este trabajo le comenté que por su pasado militante, y por el referente aludido –el medio de prensa más representativo de la capital económica del planeta– me era inevitable verlo a la luz de la crisis financiera mundial que, por falta de regulación y codicia corporativa, se había desatado por aquel entonces, y que no pocos interpretaron como la evidencia más palpable de la decadencia y desmoronamiento del capitalismo. Lejos de considerar esta lectura como plausible me comentó: “Mi interés era pensar el diario como la memoria de un día, y cómo esa memoria se vuelve tan frágil [...] hasta llegar al punto de ser un inocente y solitario venado enfrentando a esa llanura (la ‘llanura’ es su pasado) [...] listo para ser cazado, destruido o ignorado...” (Kronfle, 2009: 50). En otras palabras una obra cuyo sutil lirismo hurga en preocupaciones ontológicas.

A pesar de que en ese momento el artista especulaba que se estaba produciendo lo que él denominaba una “tercera mutación” (Santillán, 2008) en el arte de la ciudad, al día de hoy no se ha configurado un despla-

miento categórico en la producción de arte contemporáneo en Guayaquil. Lo que sí se ha vuelto palpable es el desarrollo paralelo de un camino distinto al preponderante en la década pasada, el cual evade la realidad como mar de fondo y que apela en cambio a poéticas más etéreas, intimistas a ratos, prácticas procesuales, consideraciones de tipo ontológico, o diálogos con la historia del arte que en lugar de estar perfilados desde la criticidad se entablan desde una renovada indagación.

Santillán es un caso excepcional en la escena local porque además es el único artista que ha apalabrado su aproximación al arte con un par de textos –y un pregón dogmático– que pueden bien ser vistos como manifiestos dentro de la escena local¹. El artista (quien reside en los Estados Unidos desde el 2008) sostiene que las opciones de arte crítico no van más porque, desde su óptica, “la vieja deuda [que había del mismo] se evaporó ya que en pocos años fue saldada” (Santillán, 2008). Se enfoca, sin embargo, únicamente en tres aspectos dentro de los cuales se habría inscrito el problema: políticas en torno al espacio público, crítica a las instituciones y deconstrucción de la historia nacional. Toma distancia además caracterizando aquella producción previa como una obra formulista, artificial y que emplea “lo marginal” como una simple estrategia de posicionamiento. Como respuesta sugiere alejarse de producir obras que se sustenten en “relaciones racionales de significados” en pos de transitar los caminos de lo “indiscernible”².

En un texto posterior también opina que “la tentación de la realidad es inmensa, casi lo consume todo. La misma producción artística ecuatoriana le debe demasiada lealtad [...]. Debido a la falta de un continuum

claro³, a los artistas ecuatorianos nos cuesta mucho encontrar dónde acometer la brecha. Se ha creído entonces que la exploración del tramado social más conflictivo podría sustituir nuestra carencia de una tradición artística con la que dialogar. Quienes lo hacen –la mayor de las veces– son artistas que sucumben a la tentación de la realidad” (Santillán, 2011).

Con estos antecedentes podemos aproximarnos a un trabajo más reciente de este artista, titulado *All the Blinks* (2009-2010), el cual recopila en una sola imagen una larga secuencia cronológica de fotogramas con cada uno de los pestañeos de James Dean, captados de todas las películas en las cuales apareció. Este trabajo, al igual que *Memorial* –adquirido por una prominente colección de arte regional–, son buenos ejemplos del tipo de obras ingeniosas que tienen las mejores posibilidades de participar en el *mainstream*, ya que no registran en ellas absolutamente nada que las ate a una procedencia u origen demasiado específico: no arrastran problemas de “traducción”, no conllevan tampoco el reto curatorial que supone iluminar las complejidades de un contexto extraño –y probablemente irrelevante– para los diversos públicos donde ésta se presente. Son obras elegantes, muy *trendy*, *hip* y en algunos casos *camp*, dotadas de universalidad (en este mundo crecientemente occidentalizado) y aptas para una facilísima digestión del mercado, el cual muchos señalan es el horizonte último que determina cuáles vertientes se privilegian en la circulación internacional del arte, estableciendo así los paradigmas globales que modulan a su vez los gustos del momento.

Lejos de pretender sintonizar la obra reciente de Santillán con nociones de “arte latinoamericano”, ésta puede ser entendida dentro de lo que se ha venido a llamar un “nuevo internacionalismo”. Y si bien uno puede aplaudir el hecho de que el sistema y el mercado del arte internacional –habiendo calmado su sed de alteridad, diversidad y exotismo– extiende su mano a artistas como él, luego de superar la propensión de usar a los periféricos únicamente para cumplir las cuotas de corrección política del discurso multiculturalista, el dilema que configura este tipo de producción, como señala

1 El abandono de su faceta de activista político se acompaña ahora de declaraciones muy interesantes, que configuran otro tipo de proyecto de agitación, un llamado al cambio: “Si hay una rebelión a la que estoy dispuesto a unirme, es una en la cual la muchedumbre susurra sus demandas” (Santillán, consultado en <http://oscarsantillan.blogspot.com/>).

2 Este tipo de reparos hacia el arte crítico no son nada nuevos por supuesto, y reaparecen cada tanto tiempo, muchos años atrás Marcel Broodthaers, refiriéndose a la relación entre significante y significado ya se rehusaba a que el resultado arrojara claridad, señalando que “no puede haber una relación directa entre el arte y el mensaje, menos aún si el mensaje es político, sin correr el riesgo de quemarse por el artificio”. (Entrevista con Irmeline Lebeer, “Ten Thousand Francs Reward” (1974), citada por Birgit Pelzer, 1999: 192. La traducción es mía).

3 Aquí Santillán se refiere a lo inviable que resultó el diálogo con los antecesores, los artistas modernos del Ecuador.

Joaquín Barriendos, es que “no sólo corre el peligro de idealizar el carácter global del arte, sino también de reesencializar la autonomía misma de lo artístico”⁴ (Barriendos, 2009: 36).

Ahora bien, uno puede pensar que su caso u otros sintonizados en la misma línea⁵ son casos que se producen de manera más o menos espontánea como reacción a la erosión sufrida por las derivas de arte crítico que señalé al inicio⁶, pero yo quisiera delinear aquí otras circunstancias que no deben descartarse y que vengo sosteniendo juegan un papel influyente: me refiero al golpe de timón ideológico que reorientó la vida política del país desde el año 2006 con la instauración del denominado socialismo del siglo XXI.

¿Pero de qué manera este viraje en el gobierno puede provocar un cambio en la producción de arte? Adoptando los juegos del lenguaje del SSXXI, en el periodo previo, resumido con el remoquete de “larga noche neoliberal”, se configuró todo un conjunto impositivo de códigos y valores ante los cuales los artistas contemporáneos reaccionaron desde sus filiaciones emancipatorias de izquierda. Pero este conjunto de voces disidentes que caracterizó a todo el arte con aristas críticas producido en el entresiglo y más allá, durante aquella “larga noche neoliberal”, se encontró repentinamente, y con proyección clarividente, alineado con el discurso con que llegó

4 Vale traer a colación otro comentario de este autor: “Aunque el artista tenga una conciencia política, si en su arte se debe omitir toda denuncia que no sea estética, el resultado es un conjunto de obras que no dan luz de su horizonte cultural. En una esfera estética restringida como la mallarmeana, el sentido crítico del arte se vuelve inmanente y peligrosamente aséptico, como si intentara diluir su historicidad” (Barriendos, 2005: 82).

5 “No estoy interesado en el trasfondo cultural (ecuatoriano o latinoamericano) como yacimiento simbólico, más bien me interesa poner en entredicho presupuestos de identidad a partir de tomar una evidente distancia con ellos” (Anthony Arrobo, declaración sobre su obra enviada al autor, 19 de abril de 2012).

6 Si bien la “fatiga enorme de la representación”^{*} genera cambios, me pregunto ¿qué pasará cuando estas derivas estéticas que en este momento se sienten tan refrescantes dentro de la escena local, y que nos reconfortan con un sentido poético que se presumía perdido, sufran también una erosión y desgaste? Esto es algo inevitable que pasará tarde o temprano. Se plantea como un mejor paradigma para la escena pero, al igual que todos, será uno apenas momentáneo.

^{*}Término empleado por José Luis Brea en el capítulo titulado “Lo has visto todo ya, no hay nada más que ver...” de *El Tercer Umbral* (2004) para referirse a “ese gran escepticismo que hoy declara silenciosamente a nuestros oídos su definitiva innecesidad, la de lo visible, la de lo representado” (p.99).

al poder Rafael Correa. Y es aquí que se produce la disolución de la relación antitética necesaria para activar cualquier deriva crítica: la reacción contradictora a un poder que denota una postura opuesta. En el momento en que la naturaleza del discurso dominante del Estado se sintonizó con los filos críticos de las obras que se venían produciendo, estas voces discrepantes perdieron su brújula, su fuerza, su impacto: la respuesta crítica se anuló en el golpe de timón ideológico y automáticamente aquellos textos podían interpretarse como alineados a la propaganda oficial.

Creo que se subestima la profundidad de los efectos que produjo en el campo del arte esta desorientación repentina: uno de ellos fue justamente buscar rutas alternativas para la producción, más allá de que sobren motivos para reformular un arte con filos críticos, o de que continuar ensayando miradas al entorno haya seguido, y siga, siendo viable⁷.

Hubo un momento en que como curador pensaba que la mejor apuesta para una proyección del arte en el Ecuador, y para lograr algo de visibilidad, era que sus artistas pongan a hablar al contexto desde sus poéticas personales. De aquella manera se aseguraba además cierta “relevancia cultural” para aquellos trabajos dentro de un momento histórico determinado. Tenía conciencia de que aquella relevancia o significancia cultural es mucho más difícil de lograr en cambio en las obras que declaran una asepsia contextual, ya que las confronta a lo que yo interpreto como un problema de “competencia”. Compiten porque las sitúa de inmediato en un escenario global demasiado amplio, donde muy pocos artistas, entre miles, alcanzan a destacar, y donde basta una sesión de búsqueda en la Internet para detectar el carácter sucedáneo, derivativo y hasta genérico de muchas de ellas, puede que hasta sin el conocimiento de sus autores (en el mejor de los casos apelamos a los llamados “parale-

7 Aprovecho la publicación de esta ponencia para incluir un punto interesante de la retroalimentación recibida por X. Andrade: “Sería interesante nutrirse de los datos sobre la participación de los artistas en las convocatorias del Ministerio de Cultura, por ejemplo, para reevaluar o complejizar este argumento. A mí me parece que lo que ocurrió fue una ‘domesticación’ de los artistas a través del aparataje institucional del Estado, pero la forma de evidenciarlo es solamente a través de una mirada micro a las prácticas institucionales. Ello sería evidente tanto en las artes visuales como en el campo más ampliado” (Correspondencia vía correo electrónico, 7 de noviembre de 2011).

lismos”). Esto se agrava considerablemente en países sin una tradición artística consolidada internacionalmente como Ecuador, donde factores de posicionamiento, circulación y respaldo económico para una producción ambiciosa son extremadamente endeble: basta constatar la precariedad que en todo sentido acusan las instituciones oficiales y el estado de un mercado de arte aún incipiente. En otras palabras el antipático fantasma de la originalidad –aquí sin la coartada de la antropofagia– merodea de manera más ominosa en las obras cuya geografía de origen es incierta, problema que en trabajos con fuertes lazos contextuales era –a mi criterio– una consideración presente pero secundaria. (Para ilustrar este argumento he diseñado un conjunto de láminas que contrastan diversas obras, centrándome principalmente en el caso Santillán ya que es él quien ha asumido un rol protagónico en la promoción de un nuevo paradigma y una postura frontalmente crítica a otros procesos. Sin embargo aclaro dos cosas: la primera es que, al igual que otros reconocidos agentes, valoro en distintos registros sus aportes y su producción; y la segunda es que este mismo ejercicio puede ampliarse hacia buena parte de los artistas produciendo obra sin rastros de oriundez⁸).

Mis percepciones se basaban en las distintas formas como los agentes del sistema arte se aproximaban a lo “latinoamericano”: la producción con acentos contextuales marcados –es decir la más “específica”– apelaba más a la mirada museal/curatorial, mientras que la que acusa un carácter global –es decir la más “singular”– apela más a la galerística/comercial, ya que suele ser obra más amable con las sintonías del coleccionismo. Artistas en la línea de Santillán están sacrificando, entonces, la especificidad cultural pero se esfuerzan por obtener algo de singularidad. El dilema que presenta este trueque está en que mientras la primera estaba casi siempre garantizada (si apenas se aludía a lo local), la segunda opción supone un reto inmenso (dados los problemas estructurales ya señalados que soportamos

8 Estas láminas, elaboradas con ejemplos encontrados casi al azar y sin una investigación dedicada (la mayoría de las fotos fueron tomadas con mi teléfono móvil en meses recientes), como lo corroboré con Saidel Brito, Vicerrector del ITAE, proveen además una utilidad pedagógica que trasciende el punto aquí tratado, despertando la posibilidad de un análisis aún más complejo en función de diversas problemáticas que atraviesa la producción de arte.

como escena: fragilidad institucional, posicionamiento en los circuitos artísticos, academia endeble, etc.).

Para analizar este desplazamiento también hay que reparar en el efecto que ha tenido sobre las hordas de nuevos artistas el rompimiento de la represa informativa, causada por una interconectividad permanente y profunda. Este factor globalizante le ha restado viada al modelo del “artista como etnógrafo” que caló hondo en periferias como Ecuador, aquel recolector de huellas, de alusiones antropológicas, que configura identidades particulares y que puebla de referencias locales su trabajo.

Había un momento en que aquella procedencia latinoamericana era evidente, no necesitaba ni ser enunciada, pero en el caso de Santillán que me ha servido para el análisis ya no se trata de consideraciones en clave de híbridas, ni de enfocarlo como un fenómeno de la transculturalización. Obras así vibran en una frecuencia totalmente distinta, no quieren y por ende no deben entonces ser asociadas con Latinoamérica ni siquiera a partir de aquel “desde”, ya que procedencia, medio social y marco cultural han sido obliterados totalmente. Gerardo Mosquera elaboró una reflexión muy interesante para señalar dónde comenzarían a manifestarse hoy en día estas identidades en el arte latinoamericano: “mas **por sus características como una práctica artística** que por su empleo de elementos identificatorios tomados del folklore, la religión, el entorno físico o la historia. Esto implica la presencia del contexto y la cultura entendida en su significado más amplio, e interiorizado en la manera misma de construir las obras o discursos”⁹ (Mosquera, 2010: 22). Pero Ecuador no tiene una tradición artística que, en el sentido invocado por Mosquera de “delinear tipologías culturales”, se le pueda adscribir tal o cual característica, y por ende en las obras recientes de Santillán tampoco hay en dicho sentido nada específico del contexto proyectado en ellas, ni en los elementos representados ni subyaciendo el abordaje del artista hacia la obra, no hay absolutamente nada que puede ser atado al Ecuador o en su defecto a América Latina¹⁰.

9 Al no tener acceso al original –irónicamente– tuve que traducir el texto del inglés al castellano

10 Esto en contraste con la observación de Gerardo Mosquera sobre el



Óscar Santillán
Meteorite, 2011



David Altmejd
Sin título, 2004



David Altmejd
Loup-garou 1, 1999

Retomando el tema de “casos emblemáticos de modelos curatoriales” que convoca a esta sesión, quisiera referirme a las premisas de las cuales parten dos exposiciones de muy alto perfil que aunque aparentemente nada tienen que ver con arte latinoamericano generan implicancias que me gustaría analizar.

La primera es la Bial del Whitney de 2010, en cuyo texto curatorial encontré resonancias de mis elucubraciones, aludiendo a una situación que –salvando las grandes distancias- quisiera emplear como caso contrastante con lo que he descrito en el Ecuador sobre el efecto del socialismo del siglo XXI.

Los comisarios Francesco Bonami y Gary Carrion-Murayari, en su texto titulado “La cerca y el puente, o Regeneración a través del arte”, se refieren a un nuevo espíritu en el arte producido en los Estados Unidos, un giro en la producción fruto de la llegada esperanzadora de Barack Obama a la presidencia. Un desplazamiento donde desaparecen temas de la agenda pública e impulsos críticos a favor de reenfocar nuevamente las preocupaciones íntimas en lo que ellos definen como “auto modernidad o modernismo personal”¹¹.

Estas invocaciones en torno a la modernidad, y a la reafirmación del gesto individual me vienen intrigando hace tiempo. En el 2006 le pregunté a Gerardo Mosquera qué pensaba sobre una contra ola a tanto arte crítico, un movimiento que bien pudiera llamarse neo-modernismo; en aquel momento él no lo veía viable¹².

Ya para el 2009, sin embargo, un evento de muy alto perfil como la tercera trienal del Tate adoptó el título “Altermodern”, término acuñado por su curador Nicolas Bourriaud como un movimiento con la “posibilidad de producir singularidades en un mundo cada vez más estandarizado” y “delimitar el vacío luego de lo posmoderno”. Él articula la idea de que el posmodernismo como estadio cultural ha llegado a su fin, señalando la emergencia de una nueva cultura producto de una era globalizada, un nuevo modernismo que sintetizado con el resultado de la crítica post colonial –en teoría habiendo neutralizado la hegemonía de occidente- deriva en un “altermodernismo”¹³.

arte en Brasil, señalando que “por ejemplo, el arte contemporáneo brasilero es identificable más por la manera en que este se refiere a formas de hacer arte que por las meras proyecciones de contextos” (Mosquera, 2010: 22. La traducción del inglés es mía).

11 Esta y todas las traducciones subsiguientes son mías. Las siguientes citas provienen del catálogo de la Bial titulada 2010:

“Con la elección de Barack Obama, las nubes se rompieron y la lluvia de la renovación cayó sobre todo el país. La presencia de una figura política que inspire y brinde confianza permitió a la gente enfocarse en sus preocupaciones íntimas de nuevo. Formas tradicionales de protesta y resistencia no fueron requeridas ya como en años anteriores cuando se sentía que los Estados Unidos estaban perdiendo su dirección moral. El año 2010 marca un momento en que el arte parece haber retornado a ciertas reglas estéticas básicas o lo que podría llamarse un tipo de auto modernidad o modernismo personal – la necesidad de redescubrir la naturaleza experimental del esfuerzo y las políticas artísticas dentro del ser para lograr comprender nuestro rol en una transformación social y cultural más amplia”.

“[...] mucho del trabajo que aparece en 2010 parece intensamente personal y preocupado con gestos simples y acciones cotidianas –representaciones de cuerpos e historias individuales, que pueden aparentar estar en contra de un sentido de comunidad y de responsabilidad social. De manera más precisa, sin embargo, estos artistas están construyendo modelos que puedan servir como los cimientos de comunidades duraderas y de crítica sostenida”.

12 Entrevista de Rodolfo Kronfle Chambers a Gerardo Mosquera, <http://riorevuelto.blogspot.com/2006/08/aqu-all-y-acull.html>

13 En tiempos recientes otros teóricos han generado etiquetas similares y pensamientos afines que hablan de

Señala Bourriaud:

“Parece difícil, en retrospectiva, definir lo posmoderno de otra manera que no sea como un período de pausa y nivelación, corto como conviene a un período histórico enteramente determinado por el anterior –un pantanoso delta en el río del tiempo. Ahora podemos identificar esos últimos veinticinco años de los 1900s como un interminable ‘después’; luego del mito del progreso, luego de la utopía revolucionaria, luego del repliegue del colonialismo, luego de las batallas por emancipación política, social y sexual”¹⁴.

Pero vale puntualizar que la “posmodernidad” en el arte ecuatoriano, como fenómeno palpable y generalizado, tiene poco más de diez años (y por eso invoco en el título de esta ponencia al conocido axioma hermético “como es arriba es abajo” invirtiendo su sentido: como se dan las cosas en los centros de producción más desarrollados no es necesariamente como se dan las cosas en nuestra post-periferia). Creo que habría que preguntarse si en realidad Ecuador se encuentra en ese “después” ya que en el país se ha revivido el mito revolucionario, el colonialismo pervive, y se está a un largo trecho de la emancipación política, social y sexual. No obstante creo que algunas de las cosas que propone el autor son acertadas: si bien una serie de temas que gravitan alrededor de la identidad constituyeron varias de las derivas discursivas más culturalmente relevantes en la producción artística local de la pasada década, parece en efecto no que estemos entrando a una nueva fase todos en masa, sino que notemos un interés cada vez mayor –más no dominante en la escena local- en ese “nuevo universalismo que se basa en traducciones, subtítulos y doblaje generalizado”, en efecto parecería que “los artistas están respondiendo a una nueva percepción globalizada”, basta tan solo estar atento a las señales más evidentes: varios de ellos en el Ecuador, aunque apenas hablen el idioma, titulan sus obras sólo en inglés. Inclusive cuando los trabajos se puedan interpretar como comentarios políticos estos, al despojarse de específicos, parecen volcarse hacia territorio neutral, abonando a la emergencia de un arte político comodificable en el mercado internacional.

Bourriaud, sin embargo, parece querer obliterar de raíz la “mitificación del origen” que en su análisis ha caracterizado la segunda fase de la posmodernidad (la de rostro multicultural), donde el significado de la obra depende “esencialmente del trasfondo social de su producción”. En el caso de Guayaquil no hay duda de que existen productores en cuya obra converge lo experimental, lo ecléctico, lo íntimo o personal dentro de un clima de universalidad¹⁵, pero la mayoría habita otro territorio que reacciona al contexto manifestándose a partir de plataformas de lo local.

En conclusión la trama de la escena ecuatoriana se espesa y cuando las cosas se complejizan no cabe hablar tajantemente de un modelo determinado para abor-

una transformación del estadio posmoderno. Un ejemplo serían las “remodernidades” que señala el crítico, artista y teórico australiano Terry Smith.

¹⁴ Citas obtenidas de: <http://tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifeso.shtm>
<http://www.colorado.edu/arts/3d/works/pdf/Altermodern.pdf>

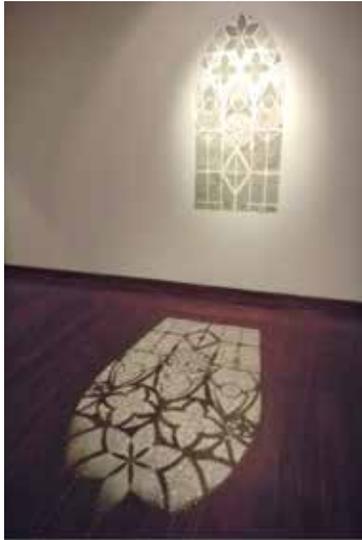
¹⁵ Roberto Noboa lo viene haciendo por años.



Óscar Santillán
Failed Dawn, 2008



Lauris Paulus
Neon Waterfall, 2005



Óscar Santillán
VCU promoción 2011
La habitación imposable, 2010
Obra del Salón de Julio 2010



Susana Marta Almuña y Martín
VCU promoción 2009
Así quedaron los secretos (detalle), 2009
Muestra de tesis MFA VCU 2009

darlas. Como curador hay que prestar oídos atentos a lo que ocurre, muchas veces estas modulaciones significantes en geografías específicas del campo artístico sólo pueden ser detectadas siguiendo los procesos muy de cerca, por eso creo que hay que tomar las exposiciones de alcance transnacional con cierta reserva, con beneficio de inventario en cuanto a su capacidad de articulación y traducción si es que dependen de un solo curador. Por más trotamundos que uno pueda ser es muy difícil interpretar, mantenerse al corriente y detectar las frecuencias en que vibra cada lugar, y hay que tener mucho respeto hacia estas particularidades, ya que uno fácilmente cae en la trampa de aplicar irreflexivamente comparaciones jerarquizantes que sólo validan lo reconocible e identificable.

Como curador inclusive me siento compelido a manejar la producción local de muy diversas maneras, según las aspiraciones que las mismas obras expresan. Si existe una producción local que procure un diálogo dentro de una matriz contextualmente activa hay que aceptar el reto de iluminarla para que un público secundario (foráneo) logre acceder a esta sin adelgazar sus significancias¹⁶. Es decir que si hay una postura que declara una diferencia en este arte “desde” Latinoamérica, entonces no hay que escamotear el valor de aquella “potencialidad rebelde del *in situ*”¹⁷ por usar una expresión de Nelly Richard.

Pero si del mismo terruño emanan obras que procuran descentrar la idea de un lugar determinado hay que también saber escuchar sus aspiraciones, y hacerlas desbordar el ámbito local en diálogos más abiertos¹⁸.

Antes uno podía establecer relaciones entre el perfil del arte y el grado de cosmopolitismo de la ciudad donde se produce, y ver explicado dicho fenómeno en la elegancia, sofisticación y carácter internacional de los productos culturales: dentro de la región se podía detectar esto claramente en países como Brasil y Argentina. Pero hoy en día la Internet cosmopolitiza al que quiere, y la producción de arte puede deslindarse sin problema del marco social y cultural que caracteriza su cuna. Los artistas pueden remitirse a la precariedad y a las contradicciones de sus entornos o desligarse sin problema de ellos, es un asunto que depende únicamente de filiaciones personales.

Entre estos dos polos es donde residen algunos dilemas y posturas, por ejemplo cuando en el texto curatorial de Fernando Castro Flores para la XI Bienal de Cuenca declara que “lo que necesitamos son operaciones metafóricas intensas, tenemos que contar historias que generen sitio”¹⁹. En esas líneas veo, por ejemplo, las obras de los países árabes incluidas en muestras recientes como “El futuro de una

¹⁶ La muestra “Pasado Imperfecto_10 presentes en el videoarte ecuatoriano” que comisarié para que llegue a varios países de América es un ejemplo de esto.

¹⁷ “...[las] desconexiones violentas entre lo global y lo local [que] testimonian la potencialidad rebelde del *in situ* que no se resigna a la conversión uniforme de los signos a un solo sistema de traslación hegemónica del valor cultural” (Nelly Richard, 2009: 30).

Gerardo Mosquera también ha reparado en cómo las intervenciones de los artistas “introducen diferencias anti-homogenizantes que construyen lo global desde posiciones de diferencia...” (Gerardo Mosquera, 2009)

¹⁸ Un ejemplo sería la muestra “Los matices del porqué: entre la austeridad ostentosa y la conquista del mas” donde reúno a artistas locales como Óscar Santillán e Ilich Castillo junto a productores de varios continentes como Robin Rhode, Bill Morrison, Eugenia Calvo, Dora Longo, Alexander Apóstol, Young-Hae Chang Heavy Industries y Marcelo Do Campo.

¹⁹ Fernando Castro Flores – Hacia un meridiano inquietante 10 de abril del 2011. <http://meridianoinquietante.blogspot.com/2011/04/hacia-un-meridiano-inquietante.html>

promesa”, curada por Lina Lazaar, que tanto me recordó, en sus trasfondos contextuales, a mucho del arte producido en nuestra región en la última década. Igual sucede, en términos generales, en la selección de la reciente Bienal del Mercosul titulada “Ensayos de geopoética”, curada por José Roca, y con mayor intensidad en la muestra “Entre siempre y jamás” curada por Alfons Hug para el pabellón del IILA en la Bienal de Venecia, que articula una mirada regional en el umbral del bicentenario independentista.

Habíamos llegado a un punto en que la matriz del Estado-nación como generador de una identidad cultural había sido desintegrada, pero ¿cómo ponderamos en este escenario el efecto de las políticas culturales que activa el socialismo del siglo XXI, las cuales destinan importantes recursos para reconstruirla? Son políticas culturales que atraviesan discursivamente con mucha fuerza todo el entramado social, con sus loas ancestrales y un énfasis en la cultura patrimonialista por un lado, y por otro con los ejes -como “descolonización”, “nueva identidad ecuatoriana” o “re-evolución”- que vertebran su programa de gestión a través del Ministerio de Cultura. En conjunto estos “definen como objetivo estratégico el de contribuir a la integración simbólica del Ecuador, es decir a la construcción de la identidad nacional desde las identidades diversas que constituyen como pueblo a los ciudadanos ecuatorianos”²⁰.

Aunque desde el campo del arte contemporáneo veamos con sospecha este asunto queda la disyuntiva planteada respecto a cómo evaluar la producción cultural que surge en este ambiente, cuya influencia pesa y gravita no sólo en los artistas sino principalmente en las instituciones oficiales: ¿se desestima o se legitima esta producción por estar bajo la influencia de una política de Estado? ¿se descarta la obra alineada con estos parámetros porque ilustra la “cultura oficial”? ¿se rescata en cambio la obra que –dándole la espalda- contesta a aquellas lógicas por plantearse desde posturas más independientes? ¿cuál de estas es más o menos “latinoamericana”?... y algo que me perturba aún más ahora: si bien estoy alerta al influjo de la cultura oficial, ¿caigo en cuenta yo como curador de las otras dependencias que modulan sin darme cuenta mi propia actividad? ¿He naturalizado las lógicas del mundo del arte internacional al extremo de considerarlas las “correctas”? Menudo dilema.

Obviamente no comulgo con ninguna estética normativa que señale pautas e imponga criterios. Pero todo esto construye escenarios complejos en la región que impide caracterizar esta amalgama de diferencias que es el continente, y por ello me imagino un arte “desde” Latinoamérica pero adaptando un concepto que tomo prestado de la geopolítica: hay que enfocar la región como un gran conjunto de “comunidades artísticas autónomas”, es decir como entidades territoriales dotadas de autonomía, que aunque estén aglutinadas dentro de un ordenamiento mayor generan sus propias dinámicas descentralizadas producto de condicionantes locales que no se pueden obviar so pretexto de una pretendida o anhelada inserción internacional, menos aún sabiendo que para conseguirla se debe ceder a los impulsos homogenizantes que parecen permear todas las estructuras institucionales y del

20 Los cinco ejes son: 1. Descolonización; 2. Derechos culturales; 3. Industria cultural; 4. Nueva identidad ecuatoriana; y 5. Re-evolución. Cita obtenida del perfil de Facebook del Ministerio de Cultura del Ecuador.



Ignacio Uriarte
3 colores y su mezcla (detalle), 2008
Bolígrafo sobre papel



José Hidalgo
Static, 2008
Bolígrafo sobre papel



Anthony Arrobo
White fabrics (detalle), 2010



Thiago Rocha Pitta
Monument to Continental Drift, 2012



Óscar Santillan
All the blincks (detalle), 2009-2010



Jac Leirner
James Dean 1 (detalle), 2004

Fotos cortesía Rodolfo Kronfle

mercado. El campo del arte, queda claro, no es un territorio de respuestas, sino uno que nos alecciona permanentemente con más preguntas, y donde todas las certezas son apenas provisionales.

Bibliografía

- Barriendos, Joaquín (2005). "Las utopías del arte (y viceversa). Variaciones sobre un tema" En *Arte: la imaginación política radical*. Madrid: Asociación Cultural Brumaria.
- _____ (2009). "Desplazamientos (Trans)Culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo". En *Evento teórico. Integración y resistencia en la era global*, Décima Bienal de la Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana.
- Kronfle Chambers, Rodolfo (2009). *Playlist 2007-2009: grandes éxitos en el arte contemporáneo del Ecuador*, Proceso/Arte Contemporáneo, Cuenca.
- Mosquera, Gerardo (2009). *Contra el arte latinoamericano*, consultado en ccec.org.ar/wp-content/.../contra-el-arte-latinoamericano-short.doc
- _____ (2010). "Against Latin American Art". En *Contemporary Art in Latin America*. Londres: Black dog Publishing.
- Pelzer, Birgit (1999). "Marcel Broodthaers: The Place of the Subject". En *Rewriting Conceptual Art*, Michael Newman, Jon Bird (Ed.). Londres: Reaktion Books Ltd.
- Richard, Nelly (2009). "Lo local y lo global: hibridez y traducción interculturales". En *Integración y resistencia en la era global*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Santillán, Óscar (2008). *Evidencias de la Tercera Mutación*, consultado en <http://riorevuelto.blogspot.com/2008/04/dibujo-del-itae-en-dpm.html>
- _____ (2011). "Lo que empieza mal, no termina fácilmente", publicado en enero en <http://riorevuelto.blogspot.com/2011/01/oscar-santillan-lo-que-empieza-mal-no.html>

El arte debe sostenerse en el mercado

Anamaría Garzón

Hay una palabra que a veces causa escozor en el arte: mercado. Equiparar a una obra de arte como un bien de consumo cualquiera puede ser tomado como una afrenta brutal. Pero también causa escozor esa versión idealizada del arte hecho por genios creativos que, cubiertos de viejos discursos de inspiración y rebeldía, están más allá del bien y del mal financiero. Pero lo cierto es que el arte es un oficio como cualquier otro, una inversión que cada vez más se consolida como uno de los activos más llamativos del sistema de valores. El mercado del arte es un espacio poco pragmático, en ocasiones arbitrario y mil veces impulsado por pasiones. Quien compra una obra bien puede hacerlo por el status que el arte confiere, o también porque tiene la sensibilidad suficiente para entender su significado, el olfato para entender que es una inversión rentable a largo plazo o incluso porque simplemente tiene visión para apostar por el trabajo de un artista. El rol es similar para quien vende una obra, pues no se trata de vender tapices que combinen con los muebles, sino ideas, criterios estéticos, desafíos para la mirada y a todo esto, hay que añadir el conocimiento necesario para valorar un trabajo artístico en términos financieros, no es tarea sencilla, pues no hay más estándares que mirar atentamente al resto de la oferta, teniendo en cuenta que el nicho de mercado de cada artista es diferente. Como escribió Jerry Saltz, crítico del *Village Voice* y la desaparecida revista de *Artnet*, “el mercado no es un tema autónomo. Es una suma de tácticas diversas –esencialmente una mezcla de economía, historia, psicología, puesta en escena y estilo de vida; un área de comercio no regulada, gobernada por el deseo, la suerte, la estupidez, la

avaricia, las conexiones personales, el conocimiento, la inteligencia, la inseguridad y cualquier cosa”¹.

Pensar en el mercado del arte es desglosar capas y capas y capas de sistemas de operación. En el escalón más alto de la pirámide, este mercado no sabe de crisis. Y una gran porción perdió su cable a tierra. A fines de los años ochenta e inicios de los años noventa empezó una nueva era, la de los supercoleccionistas, los *megadealers*, las *blue chip galleries*... La era del lujo estratosférico. Hay un hombre que marca un hito en ese período, el japonés Ryoei Saito. Entre los dos mayores desplomes del mercado de valores, en 1987 y 1997, generados por crisis en las bolsas asiáticas, este magnate de la industria del papel inauguró el boom de los precios récord, comprando *Le Moulin de la Gallette* (1876), de Renoir, en 78,1 millones de dólares y *El Retrato del Dr. Gachet*, de Van Gogh, por 82,5 millones de dólares. La hazaña de combinar crisis con récord se repitió en el 15 de septiembre de 2008. Ese día Lehmann Brothers se declaró en bancarrota en Nueva York, reventando la burbuja inmobiliaria que, sumada a otros factores, aún sacude a la economía mundial. En la noche, en Londres, Sotheby’s celebró una subasta exclusiva con 223 obras de Damien Hirst, recaudando 200,7 millones de dólares. Y aunque entre el 2008 y el 2009, en ventas públicas (subastas), el precio de las obras cayó un 34%, la recuperación del mercado del arte fue rápida y en el 2010, China se convirtió en el nuevo epicentro del mercado y en subastas se rompieron dos récords, 106,5 millones por *Desnudo, Hojas Verdes y Busto*, de Picasso

¹ Jerry Saltz, *Seeing Dollar Signs*, <http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz1-29-07.asp>

(Christie's) y 104,3 millones por *L'Homme qui Marche I*, de Giacometti.

El arte mueve millones y a veces su flujo es incontrollable, las únicas cifras corresponden a las ventas en subastas, las demás, las del mercado primario (dealers y galerías) no se desglosan. La única certeza es que la proveniencia de los millones siempre apunta a las economías emergentes y las potencias. En el 2011, según datos de la Fundación Europea de Bellas Artes, el mercado de arte tenía un valor de más de 58 000 millones de dólares, indicando que desde la caída del 2009, causada por la crisis financiera, creció un 63%. Y en ese mismo año, el reporte de Art Price indica que “China fue líder de ventas de arte contemporáneo, moderno y antiguo, y generó un producto global de ventas de 1,6 billones de euros, por delante de Inglaterra (1,2 billones de euros) y Estados Unidos (965 millones de euros)”². En el 2012 ese ranking no se moverá, pero hay nuevos actores y dos hitos que pasarán a la historia. En febrero se hizo pública la compra de *Los Jugadores de Cartas* (1892-93), de Paul Cézanne, por parte de la familia real de Qatar. La obra es parte de una serie de cinco, pertenecía al magnate griego George Embiricos, y su precio fue entre 250 y 300 millones de dólares. El monto más alto jamás pagado por una obra de arte. Se dice que fue una negociación de años y que entre quienes quería comprar la obra estaban los dealers Larry Gagosian y William Acquavella. En mayo, Sotheby's subastó *El Grito* (1895), de Edvard Munch por 119 922 500 millones de dólares. Es el único de una serie de cuatro que no pertenecía, ni pertenece aún, a un museo: el comprador fue el financista estadounidense Leon Black.

¿Por qué estas cifras importan? Porque no sólo hablan de un 1% de multimillonarios capaces de adquirir obras por precios descomunales, sino que revelan un movimiento que compite con las potencias culturales y económicas desde dos flancos, en los Emiratos Árabes Unidos hay una fiebre por instalar museos, galerías, crear ferias de arte y el caso más emblemático es Qatar. En Doha, en el 2008, se abrió el Museo de Arte Islámico, diseñado por el I.M. Pei, el arquitecto que hizo las pirámides del Louvre y el Museo Nacional de Qatar que

estará cerrado hasta el 2014, pues está en renovación y quien está a cargo del nuevo edificio es Jean Nouvel. Bastante espacio por llenar... No sorprende que *The Art Newspaper* anuncie cada tanto que Sheikha Al-Ma-yassa, hija del emir de Qatar, está en un cuidadoso *shopping spree*, que es tan intenso que consiguió que su país se ubique en el primer lugar de la lista de compradores individuales de arte contemporáneo del primer semestre del 2012. El segundo flanco está en el mercado de Asia y el Pacífico Sur que, a diferencia de Qatar no es un gesto aislado, sino que habla de un boom de nuevos coleccionistas, galerías, ferias... La escena es más amplia y el mercado atrae inversión. Siete de las diez casas de subasta más importantes del mundo están en China. En cuanto al mercado de galerías, Art Basel, por ejemplo, selló un acuerdo para hacerse cargo de Art Hong Kong, la primera edición de Hong Kong Basel será en el 2013 y la decisión no es gratuita, pues en esa ciudad se está construyendo el Distrito Cultural del Oeste de Kowloon: 23 hectáreas, 17 sedes culturales, 29 000 millones de dólares. Ahí se albergará el museo M+, al cual Uli Sigg, el mayor coleccionista occidental de arte chino contemporáneo, donó ya 1 463 obras, evaluadas en más de 150 millones de dólares.

Y esas cifras también importan porque detrás de ellas se mueven incontables galerías, ferias, bienales, dealers, historiadores del arte, curadores, críticos, tasadores, coleccionistas y artistas que van creciendo dentro de un sistema sustentado, sobre todo, por la profesionalización. Es difícil aterrizar ese mercado en América Latina donde, con excepción de México y Brasil, el nivel económico no logra despegar hacia esos intereses, sin embargo hay iniciativas sostenidas y maneras de empezar a pensar en el arte como una fuente de inversión y de empleo, un área que se construye con el respaldo de muchísimos actores. En Ecuador la crisis de los años noventa y el feriado bancario provocaron el cierre de las galerías, que son un nexo vital entre el artista y el mercado, pues alguien debe encargarse de las relaciones públicas y la difusión de la obra hacia canales adecuados, que permitan su circulación entre el público y posibles coleccionistas. Esto afectó sobre todo al arte contemporáneo que tampoco tiene soporte desde lo público, pues no hay instituciones que coleccionen

² Art Price, *El Mercado de Arte Contemporáneo 2010/2011*, en el Informe Anual Art Price.

(una tarea fundamental si se considera que el arte es historia en evolución) ni, con excepción del Centro de Arte Contemporáneo, se dediquen a su exhibición y difusión. Así, el arte contemporáneo, el arte en movimiento, no tiene más espacios que dicho centro y unas pocas iniciativas independientes, como Espacio Vacío, DPM y NoMINIMO en Guayaquil, el No Lugar, El Contenedor (la galería de El Pobre Diablo), Arte Actual-FLACSO, en Quito, que procuran llenar un vacío, que tejen redes entre países de la región, pero no son suficientes para empujar al arte ecuatoriano hacia el mercado. Sin embargo, las fórmulas para entrar en ese circuito están escritas y dependen de un esfuerzo conjunto y sostenido, que no sólo depende de los gestores culturales, basta ver el ejemplo de Brasil, la potencia del arte de América Latina, su éxito no se debe sólo al apoyo del Ministerio de Cultura o el Instituto Brasileño de los Museos, sino al soporte privado, con incentivos del Estado. Está, por ejemplo, la Ley Rouanet, que desgrava de impuestos las inversiones privadas en cultura, o la ley de Organización Social, en la cual el Gobierno apoya con presupuesto a iniciativas culturales nacidas de la sociedad civil, que deben completar sus presupuestos con financiación privada. Se trata de trabajar en red. Así, dos grandes iniciativas privadas son Inhotim, Instituto de Arte Contemporáneo y Jardín Botánico, del coleccionista Bernardo Paz, o el Instituto João Carlos Figueiredo Ferraz, que lleva el nombre del dueño de la colección. Además de exhibir las obras de sus colecciones, estos espacios trabajan en actividades educativas y exhibiciones curadas con comisarios invitados, es el mismo modelo que sigue la Colección Júmex, en México, propiedad de Eugenio López Alonso. Según un informe de la Asociación Brasileña de Arte Contemporáneo (Abact), en los últimos dos años el volumen de negocios de las galerías brasileñas creció un 44% en los últimos dos años y en el 2011, las exportaciones de arte alcanzaron la cifra récord de 60 millones de dólares. Esas cifras no son gratuitas, desde el 2007 Abact trabaja junto APEX-Brasil, Agencia de Promoción de Exportaciones e Inversiones, para representar a galerías y promocionar artistas en ferias y exposiciones. Además de la Bienal de Sao Paulo, que este 2012 celebra su edición 30, están la feria de galerías SP-Arte, que en mayo tuvo una cifra

récord de 110 galerías, 27 de ellas extranjeras, y ArtRio, que se realiza en septiembre y en su primera edición, en el 2011 tuvo 83 galerías, 33 extranjeras y recaudó más de 60 millones de dólares.

Brasil ha abierto su mercado a pulso, sin que eso reste el potencial y valor de las plataformas independientes y no comerciales. En el arte conviven varios mundos y creo que, contra la teoría marxista, el dinero y el arte pueden conciliarse. El arte necesita financistas, gente que crea en los proyectos y auspicio grandes planes. Tengo grabada en la memoria una conferencia con James Cohan, uno de los galeristas más importantes de Nueva York, que contaba cómo la mayor parte de su tiempo se dedicaba a buscar quien financie las obras de los artistas a quienes representa, y hablaba de obras in-materiales o de dimensiones descomunales, imposibles de vender que se financian de dos maneras: con auspiciantes y con las ventas de obras más convencionales. En Cohan vi un hombre apasionado por el arte, un aliado de sus artistas y creo que prueba que los equilibrios son posibles y el arte se enriquece con un soporte económico comprometido y devoto, también con una élite generosa y consciente, no una que compra obras para encerrarlas en su casa, sino que sabe la importancia de hacer que circulen por exhibiciones, que entren en catálogos, pues eso es un valor añadido, que no sólo aumenta el precio de la obra en el mercado, sino que fortalece la carrera del artista. En ese sentido es interesante el modelo que sigue la Casa del Alabado, pues ese debiera ser el destino de las colecciones privadas: la exhibición abierta al público, circular por retrospectivas, prestarse para muestra colectivas... Una obra que no se expone no entra en ningún imaginario e incluso puede convertirse en obra muerta, despojada de su valor conceptual y financiero, sin estudios críticos que la fortalezcan, sin circular junto a otras obras y renovar su valor.

Es verdad que está en auge el discurso de los bordes, la periferia y todo aquello que surge desde el boom de los estudios postcoloniales, también es innegable que el trabajo artístico muchas veces se realiza desde la precariedad y que las plataformas independientes latinoamericanas, formadas por redes de residencias, intercambios artísticos y curatoriales, fortalecen a la región, los resultados de esos trabajos se hacen eviden-

tes en las bienales, pero quizá sea necesario ver más allá de esos espacios y también tratar de integrarse en los circuitos comerciales y no aislarse en la esfera local o la no comercial, por dos motivos: es innegable que el arte necesita financiarse con fondos públicos, pero también necesita impulso privado, y además, una obra de arte demanda tanto trabajo de parte de un artista que es absurdo que luego de las exhibiciones tengan que dismantelarse o guardarse sin más. Pero en esa tarea es necesario pensar en la importancia de la división de roles y en la necesidad de contar con figuras como la del dealer, el galerista, el coleccionista. Creo que es fundamental reconocer el trabajo que empiezan a hacer en Guayaquil Eliana Hidalgo y Pily Estrada, que abrieron NoMÍNIMO en el 2010, en un local pequeño en Plaza Nova y ahora están en Plaza Lagos Town Center, en un espacio mucho más amplio. Su labor no es sólo exhibir, sino tratar de formar un público con clases, que incluyen historia del arte ecuatoriano o introducción al

coleccionismo, actividad que, después de todo, es un gusto que se hereda o se aprende. En sus dos años, han estado en dos ferias, Odeón, en Bogotá, y Justmad3, en Madrid. Eso habla de un esfuerzo por tejer redes incluso fuera del país, porque es la única manera de abrirse espacio en el mercado y, obviamente es imposible saltar directamente a circuitos globales como Art Basel, Frieze o el Armory Show, pero sí hay maneras de empezar e incluso codearse con espacios que están aún en construcción y tienen la posibilidad de abrirse hacia un público más alternativo, más joven, más interesado en dar soporte a nuevas tendencias, como Zona Maco, en México DF, o espacios que empiezan a consolidarse como referentes de la región, como ArtBO, en Bogotá. El arte necesita algo más que movimiento en círculos cerrados, formados normalmente, por los mismos artistas y gente del círculo del arte, pues los mercados funcionan en múltiples escalas y sólo la difusión hace posible la entrada en circuitos más influyentes.

Parásitos: viendo a la galería desde el otro lado

X. Andrade

Tener una galería de arte contemporáneo dentro de una institución de posgrado en ciencias sociales supone una serie de desafíos que, en el caso de los primeros años de Arte Actual, han empezado a consolidarse.

Esta galería ha logrado convertirse en un referente profesional único en el medio ecuatoriano no solamente por su capacidad de gestión al mantener una programación periódica cumpliéndose estrictamente, misma que, crecientemente, rompió con el formato de cubo blanco para involucrarse, a través del Project Room en tareas de discusión sistemática y trabajo multidisciplinario que implican el trabajo de gente desde las ciencias sociales. El haberlo hecho de manera independiente y con libertad frente a las movidas más cautelosas de la política de FLACSO, es un valor adicional que hay que destacarlo en un medio en que el silenciamiento de los artistas frente al patrón filantrópico del Estado forma parte de los tiempos.

En este espíritu de trabajo, ha sido para mí particularmente interesante promover intercambios entre la Maestría de Antropología Visual que coordiné entre 2008 y 2012, y la galería. El hecho de que Marcelo Aguirre y Paulina León, cuyos trabajos admiro, estén a cargo de la misma, facilitó evidentemente el intercambio. Siento, a pesar de ello, que mucho más nos resta en adelante. Y que tanto Arte Actual como mi propio programa tienen el desafío de posicionar puentes más estructurados con la finalidad de afectar cualitativamente la oferta académica que se ofrece en Ecuador a nivel de posgrados.

En algunos foros insistí en que una institución como FLACSO -cuya tradicional cuadratura disciplinaria

ha dado paso a algunos proyectos multidisciplinarios más como efecto de las demandas del mercado laboral que cualquier otra cosa, gracias a la apertura de Adrián Bonilla hacia el arte, se había metido una piedra en el zapato. No se trataba, ni para mí ni para Marcelo, el tener un anexo a la facultad con eventos culturales relacionados a las artes visuales solamente. Eso la galería lo ha hecho de cajón. Se trataba de potencializar los cruces avanzados a su más lógica consecuencia: el establecimiento de un programa de Maestría en Artes Visuales como parte de la oferta regular institucional.

Las estrategias desarrolladas conjuntamente apuntaron hacia aquello: las visitas de estudiantes de Antropología Visual periódicamente a la galería como parte de las fuentes a reflexionarse en clases, el establecimiento de una cátedra en dicha maestría dedicada a discutir el actual terreno de tráfico entre la antropología y el arte contemporáneo -de particular importancia en la región desde la última década- la admisión de una cuota de 25% de estudiantes anualmente provenientes de las artes visuales para entrenarse en desarrollar una pasión por la investigación precedida por una mirada etnográfica. La participación activa de tales estudiantes en los laboratorios de la galería, el desarrollo de eventos conjuntos relacionados a video-arte y fotografía documental, la inclusión de un Foro Visual que por dos años se constituyó en el espacio estable de debate más importante dentro de la facultad, el posicionamiento de un club de cine de autor liderado por el estudiantado. Todo ello alimentó, amén de contribuir a la formación de una nueva generación de artistas, el camino hacia la oferta de posgrado en artes.

Desde el lado de Marcelo, evidentemente más cercano a la realidad estructural de la oferta académica en artes visuales en el país, la necesidad de establecer una maestría era urgente. Yo comparto plenamente ese criterio frente a un medio en el que la licenciatura continúa siendo un título terminal y donde la proliferación de ellas hace evidente la potencial demanda profesional por actualizarse y titularse a otro nivel, más aún cuando una nueva ley de educación superior que hace del cartón un fetiche, así lo impone indiscriminadamente. Pero más allá de eso, habiendo yo mismo estado involucrado en la creación del ITAE en Guayaquil años atrás –el proyecto académico más importante en la región costera cuyo efecto fue el cuestionamiento práctico de las tradiciones más retardatarias en las artes del puerto- aprecio el potencial crítico y experimental del arte como formativo también para las ciencias sociales. El proyecto de educación en artes en FLACSO, anclado en la nueva área de Humanidades, continúa en proceso. Todo este esfuerzo se realiza en un entorno artístico proclive a las sospechas frente el tipo de profesional que una facultad de ciencias sociales podría formar en el campo de las artes.

El boicot recibido desde el Estado desde 2004 hasta cuando escribo estas líneas en 2012 habla suficientemente del conservadorismo al que proyectos educativos en arte contemporáneo deben enfrentar, como fue el caso del ITAE. Desde el celo de las momias cocteleras de las instituciones de gestión cultural hasta la visión más partisana sobre el papel de las artes en una sociedad, todo ha afectado negativamente al establecimiento de una estructura académica como tal. La construcción en esa ciudad de la nueva Universidad de las Artes –el proyecto emblemático del Gobierno de Correa en este campo- expresa, hasta ahora, el alcance de la reacción de un Estado que nunca pasó la página del modernismo indigenista.

En mi caso, la experiencia en el ITAE me permitió, a través de la cátedra de Proyectos y del Seminario del Tráfico entre la Antropología y el Arte Contemporáneo, enfrentarme por primera vez a estudiantes no de antropología sino del otro bando. Ello me obligó a intentar sembrar la semilla de la investigación sistemática, las discusiones sobre la ética y la política de la representa-

ción derivadas del encuentro con los otros, y el carácter experimental que, eventualmente, puede adquirir el trabajo de campo. Los recursos bibliográficos incluían atención a aquellos debates desde la antropología que se han venido tejiendo desde la crisis posmodernista de mediados de los años ochenta, parte de la cual se expresó en “el giro textual” en esa disciplina, a la par que, en las artes visuales se vislumbraba más orgánicamente su propio “giro etnográfico”, los dos mejor ilustrados por el debate entre James Clifford y Hal Foster.

El cuerpo de referencias desde el arte estaba compuesto por quienes, desde mi mirada etnográfica hacia sus temáticas y métodos, permitían repensar el papel de la investigación, la atención a los archivos, y de las relaciones procesuales en la producción artística: desde gente a la que había tenido la suerte de conocer y hasta trabajar con algunos de ellos (Sandow Birk, Rogelio López Cuenca, Antoni Abad, Antoni Muntadas, Aleksandra Mir, Jhafis Quintero, Bijari, Tercerunquinto, Anton Vidokle, Populardelujo, Micromuseo, Luis o Miguel) hasta los que me parecían espectacularmente ilustrativos de la vocación investigativa, aunque con métodos muy distintos, como Mark Lombardi y Francis Alys. Por razones cercanas, también incluía atención a trabajos de Miguel Alvear, Ricardo Bohórquez, Víctor Costales y Julia Rometti, Tomás Ochoa, Ana Fernández, Wilson Paccha, y La Selecta, entre los colegas ecuatorianos, por su común atención a cuestiones relativas a la cultura popular, la historia, y el devenir arquitectónico.

Basado en esa experiencia de enseñanza, tomé el desafío de montar la Maestría en Antropología Visual en FLACSO –el interlocutor más sistemático que ha tenido Arte Actual en su primera etapa, y lo digo con modestia y con la conciencia de que hay mucho más por desarrollar. Durante cuatro años en Quito, y con una pata todavía en Guayaquil, al inicio, creamos el primer nicho institucional en FLACSO dedicado a reflexionar sobre imágenes. Si bien mi programa es heredero de una tradición regional que privilegia el documental etnográfico como referente, mi primera misión fue definir un perfil profesional que diera coherencia a la oferta académica y que emplazara debidamente al arte contemporáneo.

Dicho perfil –que enfatiza en la formación de antropólogos actualizados en los debates teóricos y me-

metodológicos sobre el mundo audiovisual entendido ampliamente— brinda la apertura para nutrirse de artistas interesados en temas de la antropología. Aunque una cuarta parte de los estudiantes, aproximadamente, formaran parte de cada convocatoria entre gente proveniente de las artes visuales, la fotografía y el cine documental, o la historia del arte, muchos de ellos decidieron realizar investigaciones más tradicionalmente etnográficas que artísticas. Resultados de esos esfuerzos fueron los libros de Alejandro Cevallos sobre la securitización del paisaje urbano (2011), de Manuel Kingman sobre cultura popular y arte contemporáneo (2012), y, la de Pamela Cevallos sobre coleccionismo en el Ecuador (en prensa). Las propuestas más experimentales carecieron de profundidad investigativa fueron un fracaso menor y una gran enseñanza en este camino. No obstante, importantes contribuciones emergieron desde estudiantes con antecedentes en antropología pero que realizaron investigaciones sobre arte como las de Mayra Moreno sobre la escena musical y audiovisual en Tijuana, y, productos audiovisuales muy cercanos a lo que se designa como arte, como por ejemplo los documentales “Sueños de Mayo” de Mariana Rivera sobre las imágenes oníricas en una comunidad mexicana, y de Violeta Montellano, “Y tú qué ves?” sobre la producción fotográfica entre discapacitados visuales.

Si bien a los estudiantes artistas la disciplina teórica y metodológica que exige la antropología les resultara inicialmente problemática, a la larga llegan a sintonizarse con ella a la vez que potencializan su mirada desde el arte hacia la necesidad de incorporar la investigación centralmente en sus propios procesos. La gran mayoría de ellos, una vez egresados con título de maestría, se han incorporado o a la gestión cultural (el Centro de Arte Contemporáneo ha tendido un puente en ese sentido incorporándolos como investigadores), o a la academia, nutriendo la oferta calificada de las universidades locales. Entre los profesores del programa se destacó la participación de algunos colegas ecuatorianos que dejan su marca en las discusiones sobre visualidad, igualmente. Eduardo Kingman, María Fernanda Cartagena, Malena Bedoya, Christian León y Hugo Burgos han hecho de su colaboración aportes sustantivos. Algunas de estas voces resonaron, de una u otra ma-

nera, en lo avanzado por Arte Actual en estos mismos años. De manera más clara, se pudo constatar en la exhibición De Frente y De Perfil, catalizada por el trabajo de investigación sobre fotografía antropométrica de Deborah Poole y Gabriela Zamorano, esta última profesora asociada en Antropología Visual.

Así y todo, este puente es todavía frágil por varias razones. Entre las principales, se destaca, primeramente, el escepticismo y la incompreensión de la propia academia frente a las artes. Con las excepciones de mis colegas Adrián Bonilla y Eduardo Kingman, este último también artista, quienes solían visitar la galería, resulta excepcional encontrar profesores de FLACSO en la misma. Ni siquiera por los cocteles, a los que sí acuden, en cambio, un grupo más variopinto de estudiantes. La institución como tal vislumbra ahora un proceso de reingeniería interna que deberá suponer incorporar a la piedra en el zapato, en un área más amplia y fortalecida sobre el estudio de las visualidades desde la filosofía, la historia, la antropología, la estética y, confío, el arte como oficio. Hay varias generaciones de artistas que, estoy seguro, se beneficiarán de una oferta especializada para actualizarlos en su práctica y en los debates contemporáneos que informan su quehacer.

Al contrario de la idea blanco y negro bajo la cual se tiende a pensar al arte, por un lado, y a las ciencias sociales, por otro, mucha agua ha corrido en este torrente en las últimas décadas. La poca condensación de ella en una estructura académica es indicador de los límites de la educación de posgrado en estos lares. Pero no solamente en Ecuador, porque esta es una lucha contra corriente si bien en algunos lados está legitimada. Entre los nichos interesantes desde la antropología para integrar sustantivamente al arte no como mero objeto de estudio sino como parte integral al proceso de construcción del conocimiento, están las iniciativas de George Marcus en Estados Unidos con su espacio para la discusión sobre el trabajo de campo como una instancia que requiere parasitios, instancias alternativas que pueden resolverse, eventualmente, con recurso a las estrategias del arte tales como instalaciones, exhibiciones y laboratorios. También los esfuerzos de discusión colectiva que avanzan Arnd Schneider, Christopher Wright y Amanda Ravetz en Europa, son de interés para es-

tudiosos y practicantes de ambos campos, más allá del estrecho conocimiento sobre la polivalencia del arte contemporáneo que se genera en América Latina que revelan las compilaciones que se han hecho.

Parásitos (para-sites), es la otra acepción de los experimentos etnográficos motivados por Marcus, y siento que esa etiqueta viene muy bien a la hora de describir el encuentro entre antropología y arte contemporáneo como resultante no necesariamente de simbiosis y armonías. De hecho, resulta todo lo contrario pues la línea más productiva de este sendero está precisamente en los traspasos ilícitos entre ambos, en el conflicto y las suspicacias mutuas, y en las inesperadas sinergias que resultan de ese tipo de dinámicas. Desde la antropología visual, como bien lo han planteado el propio Marcus y Tarek Elhaik, la condición dialógica del propio levantamiento de datos da lugar a la necesidad de producirlos en diferentes regímenes, sin idealizar al trabajo de campo como un momento fuera de una historia más compleja de encuentros y desencuentros, e instancias y tiempos diversos. Por ejemplo, algunos de los proyectos de mis estudiantes en FLACSO, incorporan centralmente estrategias tales como talleres, instalaciones, intervenciones colectivas, levantamientos participativos, conferencias, exhibiciones y proyecciones audiovisuales como parte integral de lo que hacen en el campo. Soportes en la red han sido también usados para la expresión más sensorial de investigaciones en marcha.

Ya la galería ha contribuido con brindar un espacio para propuestas nuevas y proyectos que implican el trabajo colectivo y un posicionamiento diferente frente al paradigma del artista como iluminado, siendo sí respetuosa de los propios métodos y finalidades del arte. Desde una perspectiva más larga, sin embargo, al estar anclada en una institución como FLACSO, siempre puede

optar por la comodidad de mantenerse como un apéndice solamente, continuamente luchando por su supervivencia como tal. La incomodidad de no serlo y de motivar la participación y compromiso activos de quienes modestamente logramos generar sinergias involucrando a profesores, estudiantes y proyectos de distinta naturaleza, engendra la posibilidad de dejar otro tipo de marca entre los árboles que la separan, pero que también la unen, con el edificio de al frente. Esto es, de construir un paisaje radicalmente diferente y único en Ecuador y la región. Y cuando hablo de paisaje me refiero a las ideas y el espacio que las materializa. Eso es lo que espera.

Hay un puente subterráneo que crece en el parque que separa al edificio académico del de la galería, y que, espero, continuará alimentándose de formas creativas, ello haría de FLACSO una institución realmente adelantada en la región en estos frentes. Entre los árboles que crecen para brindar sombra a quienes buscan su cobijo en el único pulmón verde de la facultad, está sembrado un parche de la planta sagrada San Pedro (sembrado por Marcelo el primer día de la galería), y, en la misma línea, un capulí, de nombre Mauricio, que fue trasplantado a su actual locación cuando la Maestría en Antropología Visual cumplió un año y Mauricio había cumplido también su primer año como parte de un proyecto del artista David Jara, estudiante de la primera convocatoria. Octubre de 2012 verá su quinto aniversario. Como el capulí, árbol de crecer pausado pero seguro, espero que este ir y venir de algunos de nosotros, y de otros colegas que creen en este devenir desde sus distintos posicionamientos, lleve a construir un todo más orgánico donde los estudiantes de arte del medio ecuatoriano y de la región se profesionalicen en su misión como tales y los de ciencias sociales sigan, aunque fuere por osmosis, iluminándose de este, siempre posible y siempre conflictivo, diálogo.

Contexto Ecuador: en la encrucijada

Javier Duero

Desde Europa observamos con enorme interés la reactivación de la escena del arte contemporáneo en Ecuador. En los últimos años se ha producido una emergencia de proyectos e iniciativas que han eclosionado entre los años 2010-2012 dando lugar a un prolífico bienio. Una magnífica edición de la Bienal de Cuenca, que ha sabido incorporar a profesionales internacionales y trabajar a la vez con agentes regionales y nacionales. La certificación del trabajo realizado en la Sala Proceso, que con un programa serio y estimulante, pero con muy poco presupuesto y medios, ha sabido definir con rigor un relato del arte contemporáneo en la ciudad, incorporando además a estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca mediante convocatoria pública previa.

El nacimiento de NoMínimo en Guayaquil, como centro de producción de creación emergente en un momento de redefinición del modelo tradicional de galería de arte. El afianzamiento del ITAE, ubicado en la misma ciudad, como modelo experimental en la formación de artistas visuales, y constituido ya como futuro lugar de referencia para curadores y gestores que deseen investigar la escena local, una vez que en 2011 se gradúa la primera promoción de estudiantes de artes visuales, teatro, producción de sonido y música.

La constitución del CAC en Quito, que arranca con una estructura organizativa que cubre los diferentes estratos de la creación emergente, haciendo un especial énfasis en aspectos sociales, tecnológicos y comunitarios. La consolidación de Arte Actual como espacio de referencia internacional para las prácticas artísticas contemporáneas, ubicado en el contexto de la FLACSO-Quito, se sitúa entre un espacio expositivo con un cuarto de proyectos y un observatorio continental sobre el análisis de la imagen, la redefinición de las prácticas artísticas, la profesionalización de los agentes culturales y la activación de redes colaborativas y de trabajo.

Este estimulante proceso de emergencia artística culmina en el verano de 2012 con la renovación conceptual y estratégica del Premio Mariano Aguilera, una iniciativa de la Municipalidad de Quito, organizada por la Fundación Museos de la Ciudad y coordinada por el Centro de Arte Contemporáneo –CAC–. A punto de cumplir cien años y después de múltiples avatares no exentos de problemas, el premio se redefine como Nuevo Mariano y de la mano de un grupo de jóvenes gestores culturales ecuatorianos liderados por Ana Rodríguez, toma una posición de cambio radical en su enfoque, compromiso y utilidad social.

Este cambio de posición del premio supone una didáctica ejemplar en cuanto a la gestión de los recursos públicos del arte, da visibilidad a la nueva generación de creadores del periodo post-dolarización y pone en valor el compromiso de la institución con la excelencia artística y las buenas prácticas.

Esta nueva fase del premio reconoce la trayectoria de un preeminente artista ecuatoriano, y promueve la generación de nuevos valores artísticos a través del premio, otorgando diez becas de fomento a la creación, investigación, pedagogía, curadoría y producción artística. La dirección tomada por el premio supone asumir unas nuevas reglas de juego basadas en la transparencia y la participación, con una visión de sector productivo y comunidad creativa y social. Aunque de gestión municipal, el premio puede operar en las siguientes ediciones como una plataforma nacional que otorgue legitimidad y visibilidad internacional a los creadores ecuatorianos

Como miembro del jurado de esta primera edición del premio, y habiendo participado en diferentes premios y jurados de ámbito español y europeo, no tengo más que observaciones positivas sobre la conceptualización del mismo, el método de convocatoria pública elegido, el proceso de selección de candidaturas, y que ha sido impecablemente desarrollado con la coordinación de la curadora Ana Rosa Valdez.

Cambiar de posición tiene sus consecuencias, supone mover ficha y descolocar otras actitudes, vicios y malas prácticas. Tanto en la academia, como en la universidad y la institución se generan situaciones concretas de corporativismo y nepotismo. A partir de ahora serán más que evidentes estos comportamientos que se enfrentarán a un modelo que propone trabajar de otra manera. Favorecer relaciones profesionales más horizontales, incentivar el consenso en las decisiones de la academia y la universidad y entender la transparencia y la rendición de cuentas como algo esencial en el contexto institucional, constituyen algunos elementos de la normalización que se irá instaurando de forma natural.

Desde el propio jurado del premio, y en sintonía con lo planteado por el equipo y el comité técnico del mismo, se destacó el valor de compromiso con las prácticas contemporáneas actuales de los seleccionados,

afianzado en una historia del arte ecuatoriano muy sólida. Los protagonistas pertenecen a una nueva generación de artistas, activistas, educadores e investigadores con un gran control del proceso de producción y revela una posición muy comprometida en un momento de intenso cambio en el país. Así mismo se puso de relieve la instauración de lo transdisciplinar y de las prácticas creativas que investigan en las nuevas tecnologías, el audiovisual y la tradición; que los proyectos están insertos de forma incuestionable en las corrientes internacionales; el rigor en lo procesual, una mayor igualdad de género en relación con la participación de mujeres, todo ello en un contexto de inminente profesionalización del sector.

Algunas de las principales cuestiones a tener en cuenta de cara a las próximas ediciones serán la capacidad del premio de cohesionar los principales polos donde se produce arte contemporáneo en Ecuador; el grado de legitimidad que pueda otorgar a los proyectos seleccionados ante la sociedad civil, el sector profesional y el mercado; la visibilidad nacional e internacional que pueda facilitar, especialmente a aquellas propuestas más emergentes.

En las tres ciudades-regiones más importantes del país se han generado dinámicas paralelas de producción cultural con diferentes indicadores e intensidad, siendo Quito la que más ha favorecido la aparición de colectivos, plataformas de trabajo y proyectos editoriales como Tranvía Cero, No Lugar, Panal, Casa Trans, Cero Inspiración, Archivo de Nuevos Medios, La Troncal, El Coro del Silencio, Colectivo Decolonial, Interruptor Fanzine, etc, generando una escena dinámica, interconectada y radicada en diferentes sectores de la ciudad como Centro, Guápulo y Sur fundamentalmente. La ciudad se halla en un momento de inicio de una profunda transformación urbanística a través del Plan Metropolitano de Ordenamiento Territorial 2012-2022, elaborado con las aportaciones de ciudadanos, organizaciones sociales, juntas parroquiales, universidades, gremios y barrios. El proyecto está liderado por Augusto Barrera, el alcalde de la ciudad que entra en su cuarto año de legislatura con la obsesión de cumplir el mandato constitucional del país favoreciendo el desarrollo de una ciudad más humana y sostenible. En el aspecto

cultural, el énfasis se ha puesto en la activación del espacio público y la gestión de programas innovadores en museos y centros de arte. Dentro del Concejo Metropolitano se ha creado una Comisión del Espacio Público que desde 2011 mantiene abierta una mesa de trabajo con gestores culturales de la ciudad.

Guayaquil es el motor financiero del Ecuador y el lugar natural donde se mantiene la estructura relacionada con el mercado internacional del arte, hasta hace unos años poco dimensionada y ahora en pleno crecimiento para adaptarse a la nueva realidad del país. DPM con un modelo tradicional de galería y NoMínimo como un espacio de experimentación están permitiendo generar un rico contexto de diálogo con agentes locales, especialmente artistas visuales y curadores. Unos años antes, el proyecto Galería Full Dollar ya ha abierto el discurso a la crítica institucional, cuestionando las políticas municipales de regeneración urbana y vinculando cultura popular con práctica artística contemporánea. En la ciudad conviven en la actualidad instituciones como el Museo Municipal de Guayaquil, la Casa Cino Fabiani, MAAC y la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, con modelos de gestión muy diferenciados y en algunos casos con cierta falta de coherencia discursiva.

Cuenca se sitúa en una interesante equidistancia entre las dos ciudades principales. Es una ciudad con un potencial enorme, pero está lastrada por su situación geográfica, su carencia de infraestructuras y su tradicional aislamiento. Una pequeña pero activa comunidad de artistas y gestores convive en ese contexto generando proyectos que eventualmente tienen cierta visibilidad en otras partes del país. El colectivo Ñukan-chik People formado por Juan Pablo Ordóñez y Melina Wazhima es una plataforma en construcción, interesada en la creación y la experimentación que plantea un diálogo entre las prácticas actuales del arte y los lenguajes audiovisuales. Una nueva propuesta del Teatro de Bolsillo/Sono pretende generar un espacio idóneo, de pequeñas dimensiones y con una programación sostenida, que permita el fortalecimiento de la escena cultural independiente en la ciudad de Cuenca.

Finalmente, el hecho de que el artista cuencano Pablo Cardoso haya sido el ganador del Premio a la Trayectoria del Nuevo Mariano, significa un reconocimien-

to que otorga a la Sala Proceso (Institución que lo presentó como candidato) y a la ciudad un status simbólico y aminora esa sensación de periferia que provocan la distancia física y la inmensidad de la sierra en que está enclavada.

En la historia reciente de Ecuador, dos años están marcados a fuego en la memoria colectiva. 2000, el año de la dolarización y 2007, año de la llegada de Rafael Correa al poder. Ambos hechos están relacionados y han sido determinantes en los cambios acontecidos en el país, dentro del sector de las artes visuales. Sólo mencionar la creación del Ministerio de Cultura y la serie de estructuras creadas para dedicarse a promover e invertir en la creación emergente, da idea de la situación existente antes de la llegada de Correa al gobierno. Especialmente dañina para el tejido cultural fue la dimensión de la diáspora creativa producida por la brusca caída de la economía a partir del 2000. Lejos de ceder a la tentación de establecer un modelo cultural bolivariano (Hugo Chávez en Venezuela) o indigenista (Evo Morales en Bolivia), Correa implanta una visión social-demócrata del arte contemporáneo, entendiendo que los elementos capitalistas, burgueses y post-coloniales de la creación, específicamente relacionados con su producción y distribución, son conciliables con los principios de ideología socialista, con la creación artesano-popular y con una visión cosmogónica de la sociedad desde un punto de vista racial y social. Se ponen en marcha los típicos mecanismos que tan familiares son en Europa, premios, becas de formación, ayudas para viajar, ayudas para estancias en residencias extranjeras, becas para producir obra, subvenciones a proyectos de curadoría y gestión, etc.

Los resultados se recogen de inmediato y en muy poco tiempo artistas como Paulina León, María José Argenzio, Óscar Santillán, Oswaldo Terreros, Anthony Arrobo, Illich Castillo, etc. han podido producir proyectos, salir al exterior, tener acceso a circuitos de difusión y contactar con otros agentes para activar posteriormente otras redes locales y regionales.

El momento actual de Ecuador es apasionante en términos de desafío. La producción cultural del país pasa por un complejo proceso que requiere un cambio de planteamientos para afrontar y asumir nuevos re-

tos, relativos a los modos de financiación acorde con la actual dinámica política y socioeconómica. Cuestiones como la sostenibilidad, creatividad, viabilidad, cooperación, autofinanciación, la aparición de nuevas formas colaborativas, sistemas de gobernanza y los desafíos a los que se enfrentan las políticas públicas de apoyo a la creación artística son cuestiones a reflexionar. En Ecuador comienzan a fraguarse modelos de gestión determinados por conexiones basadas en la coparticipación, la comunicación, la innovación y la movilidad global. Son necesarias nuevas estrategias y nuevas formas de hacer cultura a través de opciones avanzadas en comunicación, innovación, patrocinio, marketing y cooperación entre agentes individuales y colectivos.

Aprovechar la tradición de trabajo y organización comunitaria tan arraigada en los países andinos puede ser un aporte al sistema de producción de arte contemporáneo que generan los colectivos de artistas, curadores y gestores. En las cooperativas de trabajo, la prioridad es el mantenimiento del empleo y la producción y la toma de decisiones es horizontal. Aunque pueden dotarse de órganos de dirección, es finalmente la asamblea de cooperativistas, cuyos votos tienen todos el mismo valor, quien toma las decisiones o delega su mandato. Una parte importante de las plusvalías se reinvierten en el proyecto con lo que se garantiza la sostenibilidad del mismo y se respeta el retorno social.

A nivel institucional, la conexión con el público y la búsqueda de nuevas vías de financiación son dos de los retos más importantes a los que se enfrentan los gestores de las organizaciones culturales en los próximos años. La disminución de los fondos disponibles plantea la necesidad de encontrar nuevas formas de trabajar y nuevas fuentes de ingresos. Hoy las organizaciones culturales compiten con otras alternativas de ocio para atraer a las audiencias y se han multiplicado las formas de acceder a la cultura. Cómo poner en marcha nuevas formas de captación de fondos y de autofinanciación está en la agenda de cualquier gestor de proyectos. La coproducción, el trabajo en red y los mecanismos de micro-financiación son herramientas eficaces para poder poner en marcha los proyectos.

Y finalmente una invitación a acercarse a los vecinos colombianos, que realizaron la primera inauguración colectiva de galerías y espacios de arte en Bogotá el pasado 30 de agosto de 2012, en una ciudad que ha tenido este año tres ferias de arte simultáneas (ArtBo, Odeón y Sincronía). Y celebraron la primera reunión de Espacios y Residencias Independientes de Colombia (RICO) con la participación de Casa Tres Patios, El Parche, La Agencia, Lugar a Dudas, Plataforma Chocó, Residencia en la Tierra, Taller 7 y Trata de Artistas, sin duda un grupo de interlocutores que posibilitarán no sólo el diálogo a dos bandas entre los dos países sino importantes potencialidades a nivel continental.

Redes telarañas

Estructuras de cooperación con espíritu de revolución

Paulina León

Las redes, hoy por hoy, pueden ser las organizaciones más capaces para desestructurar de algún modo la linealidad totalitarista del pensamiento único, una especie de guerra de guerrillas contra el monopolio de la razón.

José Ramón Insa

En la actualidad el trabajo bajo la premisa de la red está totalmente en boga en nuestras sociedades globalizadas. Existen innumerables propuestas de redes, de todos los tipos, en el campo de lo político, lo mediático, lo financiero y lo cultural.

Frente a esto vale volver a preguntarse: ¿Qué es el trabajo en red? ¿Qué redes y para qué proyectos? ¿Quiénes los actores y donde se sitúan? ¿Cómo y por qué?

Mientras investigaba y pensaba para este texto, tuve dos buenas coincidencias, claves para entender la encrucijada de la red, su construcción y función. Por un lado cayó a mis manos el libro “Música para camaleones. El Black Álbum de la sostenibilidad cultural”, una recopilación de ensayos y textos de varios autores a los que estaré citando, que propone una reflexión sobre la construcción de redes culturales desde contextos difusos que oscilan entre la localidad y la globalidad. Por otro lado realicé una visita a la Cité des Sciences et de l’Industrie en París, donde había una exposición de los proyectos y máquinas de Leonardo da Vinci. Ahí me encontré con un segmento dedicado a la búsqueda de soluciones técnicas basadas en la inspiración de la naturaleza. Un pequeño segmento hablaba de la araña y su telaraña, experiencia que me brindó luces para entender el reto de la creación orgánica de una red.

Intentaré en este texto vislumbrar algunos puntos fundamentales de esta múltiple y compleja estructura que es la red, pensándola desde una visión crítica, analítica, trasgresora, reformadora. Pues como expresa José Ramón Insa, la red la podemos entender como “Estructuras de cooperación con espíritu de revolución” (Insa, José Ramón, 2012:37).

¿Qué es una red cultural?

Vamos a aterrizar en el campo que nos compete: la creación de redes en el ámbito cultural, y en específico de las artes contemporáneas. Cabe establecer mi territorio de enunciación: Ecuador, país que no consta en los grandes circuitos, en el *mainstream* del arte, pero que subterráneamente construye (como las hormigas) canales de circulación en la región.

Desde el sector de las artes contemporáneas se ha trabajado fuertemente en entender y aplicar el trabajo en red, basado en el intercambio, la horizontalidad y los procesos colaborativos, como una estrategia de beneficio mutuo y de crecimiento conjunto. El intercambio de conocimientos, experiencias, afectos, recursos y servicios ha logrado en varias ocasiones suplir necesidades puntuales. Por otro lado, la presencia y difusión compartida amplía los canales de divulgación de actividades, propuestas y convocatorias, además de ampliar el mismo territorio de acción. Todo esto responde a la necesidad de generar redes colaborativas y fórmulas de coproducción como estrategias de sostenibilidad, como método de enriquecimiento y como respuesta a un contexto cambiante, exigente y estimulante.

Sin embargo, cabe reflexionar si en esta tendencia a “enredarlo” todo, estamos aplicando la dosis de inteligencia crítica que se requiere.

A continuación algunas pistas para el análisis del tipo de redes que deseamos construir.

• Contexto inmediato: Me miro, nos miro

Debemos partir de pensar y observar el entorno, la realidad circundante, el espacio que ocupamos en ella, lo que nos rodea, para abordar desde esta representación simbólica el campo que deseamos abonar y sus necesidades.

Si observamos nuestras prácticas sociales, el trabajo colaborativo en las sociedades indígenas no es nada nuevo, la minga (trabajo comunitario o colectivo con fines de utilidad social) es una práctica precolombina heredada por generaciones y aún de actualidad. Ha

sido una práctica “natural” en la que se trabaja en la transformación de los propios territorios, construyendo procesos propios.

Por tanto, la noción de trabajo en red, no es novedad en varias sociedades latinoamericanas, que han desarrollado esta estrategia en los diversos campos y desde hace mucho tiempo como mecanismo de supervivencia e incluso de sostenibilidad. Esta práctica, con sus correspondientes matices, ha sido retomada y reapropiada en las dinámicas culturales de los contextos actuales, en las que el “acolite” (apoyo / ayuda gratuita) ha sido fundamental para el desarrollo de innumerables proyectos y productos culturales.

Esta situación, ha provocado la vuelta de la mirada de los “centros”, anclados en la crisis económica y de pensamiento, a los modelos locales “periféricos”, en la que se neutraliza la lógica privada, centra su política en el sostenimiento de bienes culturales de uso común, supera las iniciativas individuales y apuesta por crear en vez de consumir.

Sin embargo las múltiples experiencias locales en este campo no han sido lo suficientemente sistematizadas, reflexionadas y analizadas, y flotan aún como un conocimiento empírico, más no como conocimiento “asentado” que nos brinda la posibilidad de obtener metodologías claras de estudio y transmisión.

El reto ahora es compartir y aportar desde los conocimientos y experiencias propias de las distintas latitudes, partiendo de la construcción de relaciones horizontales. Repensar, reestructurar, analizar y replantear, pero no desde cero, sino desde lo ya caminado y aprendido. De este modo se establece la creación de redes como laboratorios para experimentar nuevos prototipos de pensamiento, brindando así la posibilidad de crear realidades desde la cultura.

• Lo global : Porque la vida está también fuera y lejos

Paralela a la mirada hacia adentro, no podemos dejar de lado la mirada hacia fuera. Nuestro contexto está inscrito en un territorio, y este territorio inscrito en una geopolítica de la cultura. Debemos pues ser conscientes del juego global del que estamos participando.

En esta dirección debemos superar la determinación territorial, orientarnos hacia lo externo, no sólo como significado, sino como ideología, y superar los límites fronterizos y los constructos de ideologías restrictivas. Esto es en definitiva poner en cuestión la misma noción de territorio y establecer la posibilidad de trazar otras cartografías en la cultura y en el tejido social.

Así vemos que en este contexto los conceptos de “periferia” y “centro” se vuelven caducos cuando hablamos de redes, pues el trabajo en red implica un cambio radical de perspectiva, basado en las lógicas de las afinidades selectivas, donde las redes se construyen a partir de nodos y no de centros. Independientemente de la posición geográfica o cultural que nos haya sido impuesta, prevalece la voluntad de ser nodo y la capacidad de establecer relaciones tanto a nivel local como internacional, buscando un equilibrio entre el contacto de cercanía y la demanda de dispersión.

- **Una fórmula: Horizontalidad + Metodología + Aprendizaje = Inteligencia Colectiva**

Partiendo de las ideas de Deluze y Guatari, comparamos la posibilidad de la red cultural con la idea del rizoma, una estructura no jerárquica sino de incidencia horizontal y de multiplicidad autónoma. La posibilidad del contacto e intercambio con quienes tienen un conocimiento y/o un método, propicia la formación conjunta. En este sentido entendemos a la red como un espacio de generación de conocimiento, donde se produce y reproduce, donde se experimenta y se contagia, como un aprendizaje informal lleno de caminos inciertos, pruebas, casualidades, coincidencias, serendipias y accidentes en la búsqueda.

Pero para poder cazar este conocimiento en caminos rizomáticos inciertos, se necesita la capacidad para captar e incorporar dicha información, lo que se logra únicamente teniendo un marco, un método, en definitiva una metodología que lo haga posible. Entendemos así la construcción de la metodología como

“una manera de actuar y también una identidad definida con relación a su materia de trabajo. Un

posicionamiento con respecto a los demás y con respecto a los diferentes estamentos que conforman la actividad profesional. En cierto modo hablamos de una metodología en la que se negocien los límites y las posibilidades, de las que resulta una serie de relaciones de innovación no exactamente vinculadas con lo más novedoso. Pero de las que es posible que emerjan ideas y recursos rompedores y altamente propositivos” (Mestres, Ángel e Hinojos, Mario, 2012:22).

La red, entendida como laboratorio, establece que el valor intelectual está producido de forma recíproca entre culturas y que su funcionamiento está basado en responsabilidades compartidas, propicia además la difusión de contenidos reflexivos, establece mecanismo para la activación del pensamiento crítico y activa la creación de un caldo de cultivo como propulsor de nuevas estructuras sociales. De esta manera se ingiere en la transformación de una inteligencia colectiva.

- **Afectos y efectos: Nos construimos en base a relaciones emocionales**

Cuando hablamos de prácticas colectivas no debemos olvidar que cada nodo está compuesto por una o varias personas que representan presencias complejas, activadas desde sus emociones y capacidad de relacionarse afectivamente. Por tanto, para el trabajo en red es indispensable retomar los procesos de confianza mutua para la construcción y reconstrucción de experiencias en comunidad, consolidando una cultura del procomún.

Este enunciado implica valorar la capacidad de construir desde las emociones, articular desde el parámetro de lo afectivo, como materia prima para tejer redes.

“El afecto debe ser entendido como un factor creativo de esas composiciones, un elemento pre-cognitivo, no teórico y común a todos, otra “forma de inteligencia” más allá de lo sublime y lejos de lo sentimental que genera nuevas formas de percibir el mundo, y por lo tanto, otros modos de potenciar nuestra presencia en él” (Zaragoza, Susana, 2012:47).

• **La utilización de tecnologías de la información y la comunicación: Presencias virtuales y fantasmas**

Es innegable que las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) han representado un cambio radical en las formas y las mismas estructuras de las redes. Han establecido nuevas formas de transmitir conocimientos y han ampliado las posibilidades al “común de la gente”. Las TIC han significado una democratización de los medios de producción y comunicación, brindando el acceso a todos a ser creadores, comunicadores, autores. Las redes culturales han hecho uso de estas tecnologías y posibilidades digitales para su trabajo. Se establece cada vez más la creación de sistemas de información y comunicación que conecten a personas y organizaciones, local e internacional, y las estrategias para que las personas lo asuman como condición “natural” de su funcionamiento cotidiano (Ver: Pedregosa, Joan y Mariana Pfenniger, 2012:16).

Actualmente vemos a colectivos y artistas, apoyados en nuevos medios digitales, trabajando fuera de las líneas marcadas por el *mainstream* y/o la institución, generando canales alternativos de creación, intercambio y distribución, sin la necesidad de afiliarse a los ya establecidos.

Ahora bien, es demasiado ingenuo afirmar que todo grupo comunicado a través de las tecnologías constituye una red o que la no utilización de las TIC elimina dicha red. Por otro lado, a pesar de que las TIC son una herramienta de gran utilidad para mantener la red, no han logrado superar la eficacia de la creación / germinación de una red desde la presencia, desde el intercambio no sólo de información sino de afectos.

• **Compartiendo recursos: La minga ahora**

La capacidad de compartir recursos, entendidos estos como conocimientos, información, experiencias, plataformas, insumos, bienes, servicios, etc., es base fundamental de la conformación de redes colaborativas. Y es la manera en que, desde la minga hasta las nuevas denominaciones de red, se han ejecutado una serie de proyectos, supliendo necesidades puntuales desde las po-

sibilidades de la comunidad. Cuando los nodos comparten sus recursos, los recursos totales aumentan a través de la naturaleza hiperreproductiva, sin la intervención reguladora del capital (Ver: Insa, José Ramón 2012: 40).

Hablamos de

“una comunidad de afinidades en las que la lógica de intercambio de bienes y servicios no obedece necesariamente a las formas habituales del intercambio comercial. Es aquí donde la idea de un procomún se vuelve vigente y poderosa. La red actúa como un procomún y no como un mercado” (Mestres, Ángel e Hinojos, Mario, 2012:29).

El reto: Una red orgánica como la telaraña

Partimos de que la telaraña es una estructura, entendida como modelo de red orgánica, que nos reta a la aplicación de sus características en la construcción de redes culturales. Sus principales características son:

- La diversidad: no existe un modelo único de red, las telarañas son de distintos tipos y formas, cumplen distintas funciones y utilizan distintos hilos de seda según las necesidades.
- La descentralización: su punto de inicio no es el centro, pues se extiende hacia todas direcciones, bajo su propia lógica estructural.
- La combinación de rigidez y elasticidad: en su construcción tenemos por un lado, los radios que se caracterizan por su rigidez y resistencia (entiéndase como las conexiones fundamentales de la red que permiten que la misma se sostenga en el espacio); por otro lado tenemos las espirales transversales y auxiliares, compuestas por una fibra menos rígida, más elástica y deformable, que permiten la conexión y circulación por toda la red.
- Las conexiones: los nodos son aquellos puntos de cruce que hacen posible la estructura, el sostenimiento y el intercambio de vibraciones (entiéndase como los mecanismos que facilitan el intercambio de mensajes).

- La transparencia: es imperceptible en el entorno, lo que le permite estar sin ser vista e infiltrarse en las estructuras ya existentes; es imperceptible a sus presas (entiéndase en este caso como las ideas, conocimientos, experiencias, métodos, etc., que circulan por el ambiente); es imperceptible a sus destructores (entiéndase como aquellas instituciones, ideologías y prácticas cuartanes y restrictivas).
- La flexibilidad: permite recibir a su presa sin golpearla ni dañarla; su estructura flexible se adapta al entorno sin producirse daños mayores con los vientos, la lluvia u otras vicisitudes ambientales; es trasmisor de vibraciones, entendidos como mensajes que circulan por sus hilos contagiando a cada nodo y a la red entera; y en caso de ser indispensable se rompe, no se aferra, no se queda estática, brindando la posibilidad siempre de rehacerse, de retejerse infinitamente.

Por tanto las telarañas permiten atrapar a su presa sin tener que gastar energía cazándola, las ideas, información, conocimientos, experiencias, etc., llegan a ella y “se pegan”. Inmediatamente se puede sentir el impacto y el forcejeo de una presa por las vibraciones transmitidas a través de las líneas de la telaraña.

Además, los hilos de seda permiten otras funciones útiles como la de ser “cuerda de escalada” o “cuerda de seguridad” para caminar en superficies invertidas. También es posible dejarse caer de determinados

lugares empleando un hilo de seda, por el cual retornar con posterioridad. En otras ocasiones es posible lanzar un hilo de seda hacia arriba en momento de ligera brisa, hasta conseguir cierta superficie que les ayuda a despegar (a modo de parapente) y transportarse volando hasta otros territorios. También los hilos de seda pueden fungir como “sensores de movimiento” permitiendo detectar a través de vibraciones presencias y sonidos que merodean fuera de la red.

En conclusión, la combinación excepcional de características como la diversidad, la rigidez, la elasticidad, la resistencia, la deformación a la rotura, la tenacidad, la descentralización, la variación de propiedades son las que hace que la telaraña sea una red orgánica perfecta, de la que los actores culturales tenemos mucho que aprender.

Bibliografía

- Insa, José Ramón (2012). “Redes geniales, redes disruptivas. Apuntes para avanzar”. En *Música para camaleones. El Black Álbum de la sostenibilidad cultural*. Trànsit Projectes.
- Mestres, Àngel y Mario Hinojos (2012). “Las formas del camuflaje. Nuevos retos para nuevos proyectos”. En *Música para camaleones. El Black Álbum de la sostenibilidad cultural*. Trànsit Projectes.
- Pedregosa, Joan y Mariana Pfenniger (2012). “Música para camaleones”. En *Música para camaleones. El Black Álbum de la sostenibilidad cultural*. Trànsit Projectes.
- Zaragozá, Susana (2012). “Redes vs. sociales: Encuentra las cinco interferencias”. En *Música para camaleones. El Black Álbum de la sostenibilidad cultural*. Trànsit Projectes.

Cartografía interior

Pilar Flores

Cartografía interior se refiere al mito de Ulises: el retorno a casa. Este viaje-exposición, presentado como un proceso interior individual y universal, propone un recorrido para tomar conciencia de la respiración y aquietar la mente. La propuesta central es una vivencia, se invita al espectador a participar en ella.

En la pared de entrada, una frase de Heráclito, en griego y castellano, hace referencia a la totalidad.

Para acercarse al mito, Pilar toma dos tratados antiguos de yoga en sánscrito, traducidos al inglés y al francés por dos autores: uno oriental y otro de occidente. La transcripción de fragmentos de estos textos, sus versiones en castellano y dibujos, conforman 240 piezas creadas con lápices de colores y grafito en papel A4.

Estas lenguas, portadoras de culturas, espacios y tiempos distintos, se intercalan como símbolo de la palabra que desde el inicio construye el mundo. En un cuadernillo, el público accede a la traducción de los textos.

A partir de la proporción áurea del espacio arquitectónico, se traza un recorrido con las 240 piezas, que forman dos curvas de 16m cada una. El encuentro de las curvas está en el centro, desde donde se expande un sonido continuo y circular creado por Michael Blanchard.

En la inauguración, Pilar está a la entrada de la sala con un cuenco tibetano, generando un sonido con el insistente movimiento circular de su mano.

Los espectadores recorren el sendero hasta acceder a una segunda estancia donde se encuentra el libro Geografía interior, que el público puede llevarse. Sobre un cristal se encuentra el libro de artista.

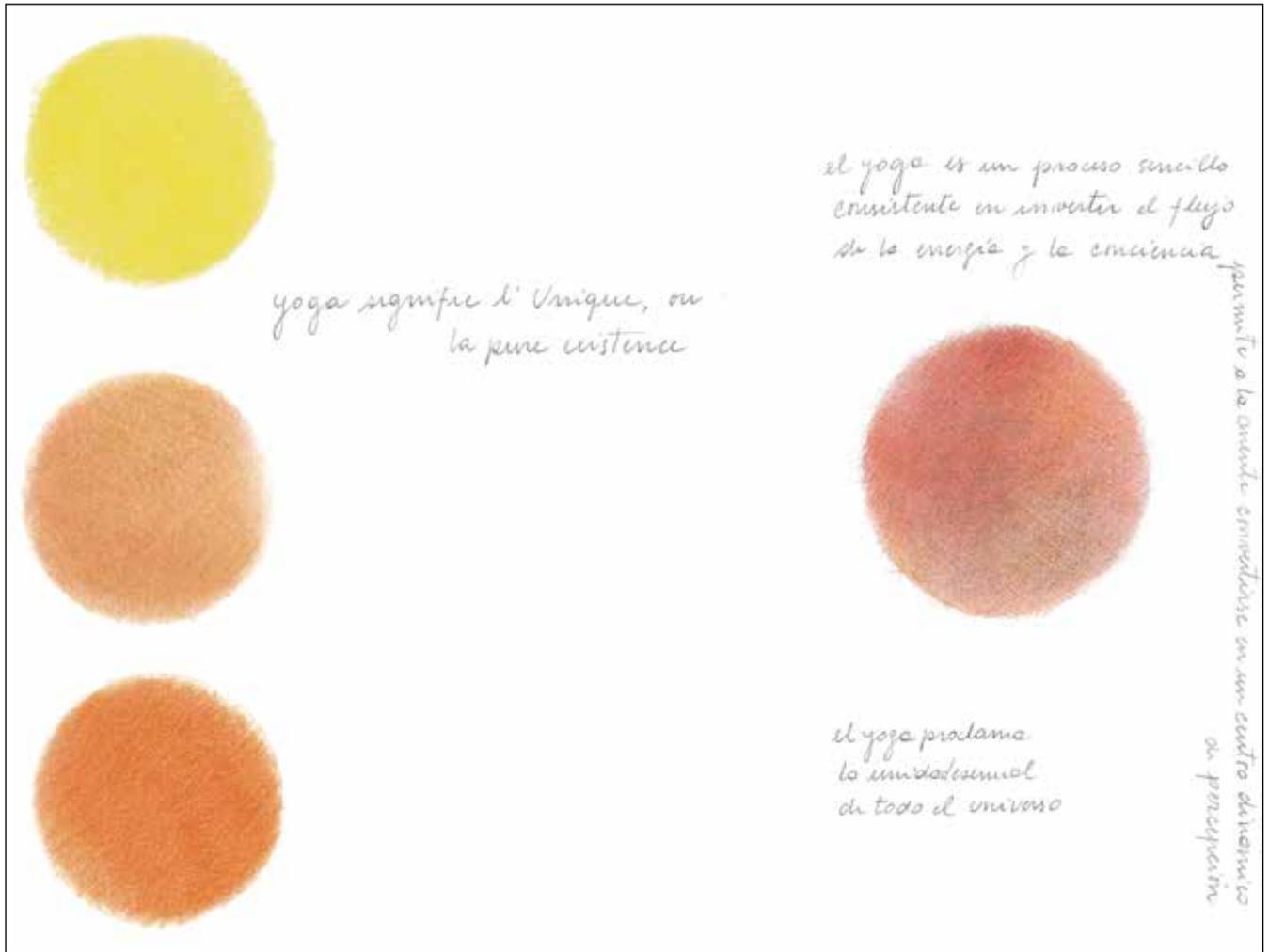
La obra es un enorme dibujo compuesto por la sombra, el reflejo, el trazado en el techo, los hilos y las agujas de los que suspenden las 240 piezas, los textos, el entramado de colores y el recorrido de los espectadores.

Este viaje tiene ahora esta escala. Cada espectador puede vivir una experiencia estética distinta, a partir de la exploración de su propia cartografía interna.

Dayana Rivera/Pilar Flores
www.pilarflores.org



Cartografía interior
Dibujo, instalación, música, ensamblaje,
escritura, acción, apropiación, 6 x 40 m. , 2012



Cartografía interior (detalle libro)

Cortésia Pilar Flores



Cartografia interior (detalle)



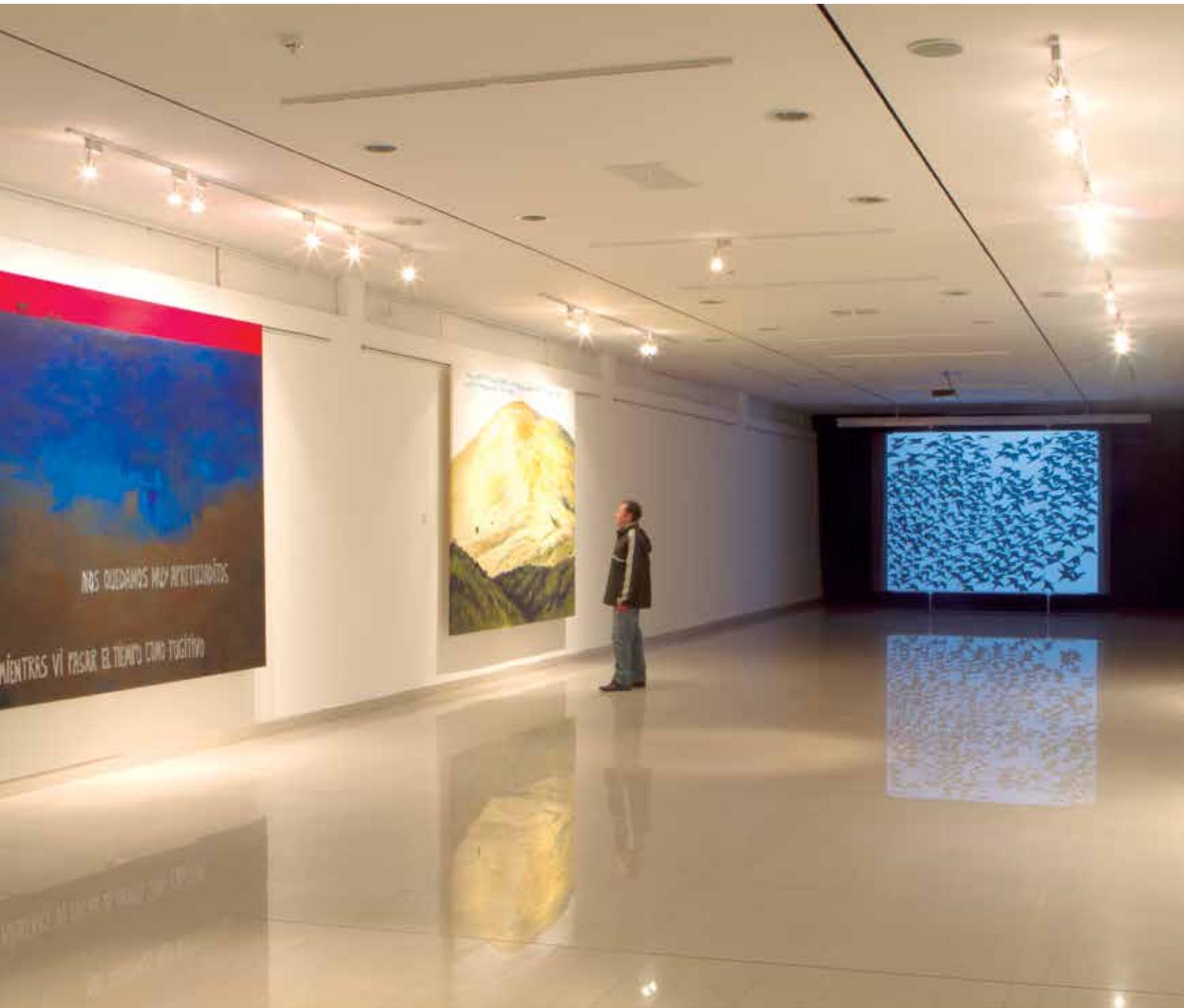
Cartografia interior (detalle)

Paisajes

Marcelo Aguirre

Me inquieta el juego que puedo establecer entre la imagen y la palabra. En este caso, paisaje y texto. Observo y capturo lo extraño y absurdo en lo cotidiano. Miro el mar abrumador, pero el texto me remite a la esquina infectada de voces y susurros. Paradojas y ambigüedades tensionan la obra.

Marcelo Aguirre





No te orines contra la silla de la tía, oíste. Acrílico sobre lienzo, 300 cm x 225cm, 2010



Burbujas ardientes. Acrílico, 300 cm x 225 cm, 2010



Pájaros. Acrílico – video – sonido (John Cage y Jay Gottlieb), 240 cm x 320 cm, 2012



Nos quedamos muy apretujaditos. Acrílico, 300 cm x 225 cm, 2010

El sueño de Bolívar produce monstruos

Graciela Guerrero

El trabajo de Graciela Guerrero permite realizar, a través de representaciones de violencia que atraviesan nuestra cotidianidad, una jovial indagación en torno a distintas facetas de conflictividad social. Las reelaboraciones que logra en diversos medios (video, escultura, instalación) potencian la contaminación estética de repertorios iconográficos perversamente manipulados en los entrecruces de la comunicación de masas, el entretenimiento y la cultura popular. Tras su lúdica poética opera sin embargo un agazapado filo crítico que, como un espejo, devuelve en términos simbólicos decisivos matices del disparatado legado histórico de nuestro tiempo.

En la serie de esculturas ;Extra! ;Extra! la artista monumentaliza las caricaturizaciones de hechos delictivos que aparecen en la prensa amarillista; aquí aparenta señalar la ironía que encierra este subterfugio, empleado como respuesta a las nuevas normas constitucionales que prohíben mostrar fotografías de las víctimas de la violencia. En el trío de videos pertenecientes a la Suite Barry White se muestra una cascada de imágenes que lidian con las convenciones de representación del crimen y el castigo en los mass media, invocando tangencialmente las aristas más provocadoras de los debates y reformas legales en el país, como la delincuencia, el narcotráfico, la llamada justicia indígena, la libertad de prensa y la responsabilidad ética y social de los medios.

La video instalación “Auge y decadencia de América Latina” acentúa el carácter tragicómico del trabajo de la artista, hilvanando en ella una gran metáfora del devenir del panamericanismo a la luz del crispado escenario ideológico de la región; lo hace a través de uno de los poquísimos referentes culturales que realmente comparten los países de esta “vecindad”: El Chavo del 8. Esta visión pesimista se confirma en “Infiernillo”, una instalación que juega libremente con imágenes derivadas de los nichos del cementerio guayaquileño para reinterpretar el clima que abriga al resto de obras, y que bien puede ser símil del presente político ecuatoriano. Retumban aquí, como ecos, los dejos moralizantes del discurso hegemónico y la fantasmal amenaza del enraizamiento de un régimen punitivo.

Guerrero plantea sus obras como un guiño desconcertante: confiando en la certitud de una lectura cómplice, pero a la vez sembrando duda sobre sus verdaderas intenciones: la inasibilidad integral del punctum crítico en ellas. La invocación goyesca en el título de la exposición permite, sin embargo, enfocar estos trabajos como nuevos “caprichos”, cada uno encerrando incisivas sátiras del decadente contexto social y político que vivimos, el cual, hoy más que nunca, duerme el más profundo sueño de la razón.

Rodolfo Kronfle Chambers





*¡Lo violó todo el día dentro de un carro! Serie ¡Extra! ¡Extra!
Resina de poliéster , 42 x 40 x 54 cm., 2010*



*¡Secuestra y roba en “pelotas”! Serie ¡Extra! ¡Extra!
Resina de poliéster, 49 x 30 x 55 cm., 2011*



¡Cayó la "corta-pájaros"! Serie ¡Extra! ¡Extra! Resina de poliéster, 47 x 65 x 53cm., 2010



Infernillo. Instalación, acero inoxidable. Dimensiones variables, 2010

Narrativas fragmentadas

Sara Roitman
Wendy Ribadeneira V.
Fernando Espinosa Chauvin
Martín García- Miró
Judy de Bustamante
Gonzalo Vargas M.
Francoise Coco Laso
Diego Cifuentes
Pepe Avilés
Isabel Dávalos E.
Raquel Acevedo
Karla Gachet – Ivan Kashinsky
María Teresa García
Iván Garcés
Alegría Acosta
Martina Avilés
María Teresa Ponce
Geovanny Verdezoto



{Narrativas fragmentadas} alude esencialmente al potencial imaginativo de una toma fotográfica, cuya narrativa suspendida invita a la indagación a través de su fraccionamiento y ambigüedad, activando y comprometiendo al espectador. Como tal, implica a la calidad de suspensión de una imagen fotográfica. El encuadre, que es fragmentación e interrupción de movimiento, constituye el *modus operandi* de una fotografía. Estamos acostumbrados a la predilección de la toma fotográfica por remover un momento del tiempo y un fragmento de su contexto para dejarlo suspendido en el aire frente a nosotros de una manera perfectamente artificial. Como un marco flexible y permeable, {Narrativas fragmentadas} privilegia tomas donde el congelamiento de la imagen no niega una narrativa, sino que intensifica su urgencia a través de la misma fragmentación.

{Narrativas fragmentadas} implica a su vez la suma de miradas que conforman una muestra colectiva de fotografía, concebida como una exposición intergeneracional, que, bajo un amplio tema conector, convoca trabajos fotográficos diversos, capaces de ser detonantes de una amplitud de lecturas. Aspira también a tener un carácter abierto, al reunir a fotógrafos que asumen la práctica fotográfica desde diversos énfasis, sea éste artístico, publicitario o documentalista.

Mónica Vorbeck, curadora



Sara Roitman, *Re-Vulu*
Fotografía digital a color / Impresión digital sobre lienzo fotográfico
Edición: 1/3, 550 x 88 cm. / Tríptico, 2011



Wendy Ribadeneira V., *Secciones*
Fotografía digital / Impresión digital sobre papel, 50 x 70 cm.
Agosto 2011 - Febrero 2012



Fernando Espinosa Chauvin, *Prasat Bayon*
Impresión con pigmentos sobre Papel de Algodón, 60 x120 cm.
Cambodia, 2008



Martín García Miró, de la serie *Pandemia*
Impresión digital sobre papel fotográfico,
Yaruquí, 2011



Gonzalo Vargas M., *ST*
Toma directa, película 120mm, B/N / Impresión de chorro de tinta
sobre papel fotográfico. Quito, 2011



Judy de Bustamante, *Danos hoy*, de la serie *Retablos*
Cámara reflex con negativo de 6 x 7 cm. Plata/gelatin
40 x 50 cm. / Tríptico, tres fotografías, Quito, 1997



Francoise Coco Laso, *Memorias de Eulalia o cuatro ensayos sobre Morandi*
Impresión digital en papel fotográfico, horizontal 34,68 x 24,64 cm.
vertical 24,64 x 34,68 cm., México, 2010

Diego Cifuentes
ST (Vulcanizadora)
Negativo B/N 35mm
Impresión sobre papel
fotográfico, 2009



Pepe Avilés, La Bunga
Polaroid 9x12
Quito, 2003





Isabel Dávalos E., *Luis Córdova esq.*
Archivo digital / Impresión digital sobre papel fotográfico, 40 x 60 cm., Cuenca, 2009



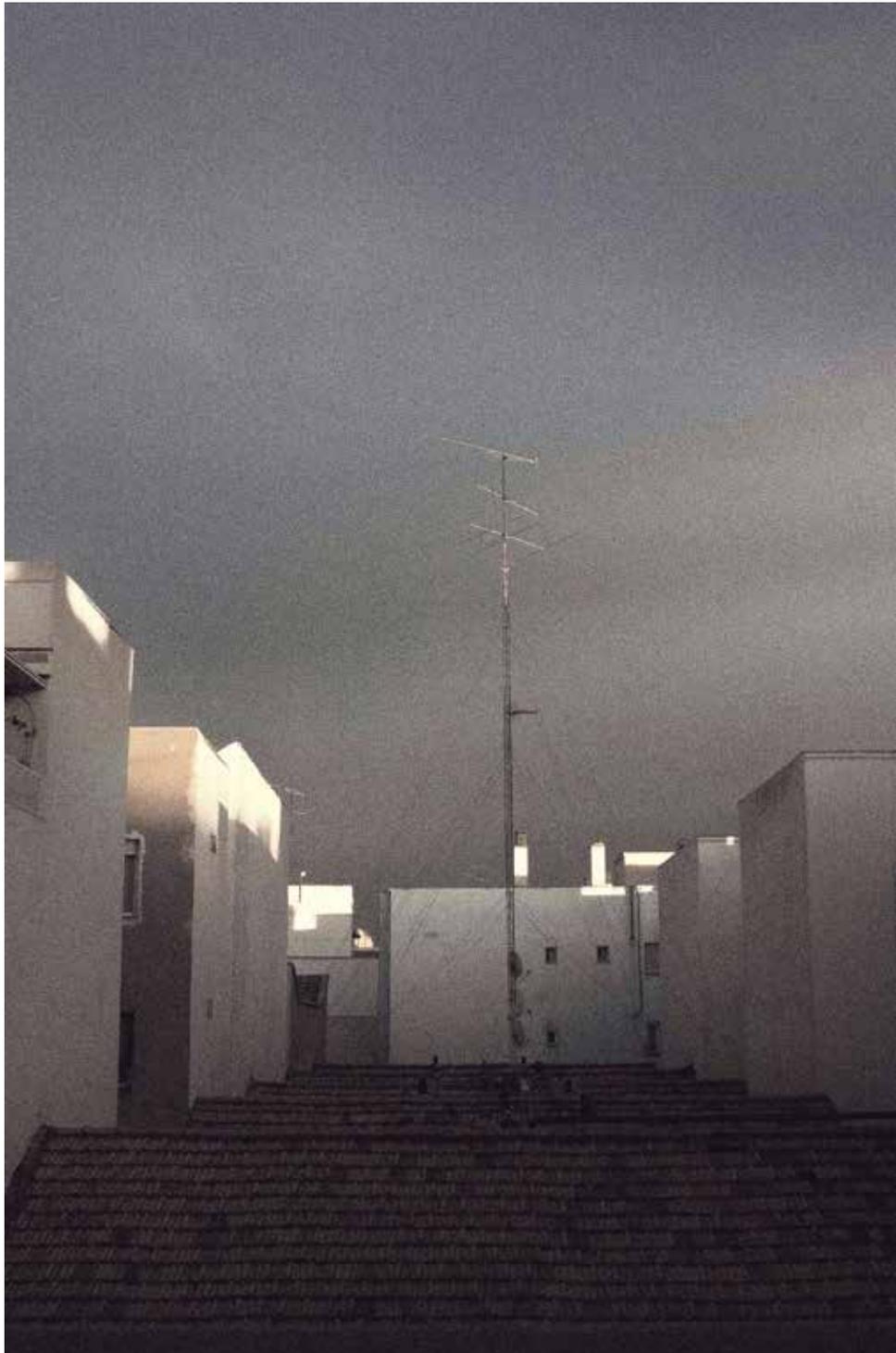
Raquel Acevedo, *Instantes de la memoria - Ecuador*
Archivos digitales / Impresión digital sobre papel fotográfico
Ecuador, 2009 – 2011



Karla Gachet – Ivan Kashinsky, *Serie de Hotel*
Fotografía análoga y digital, 150 x 100 cm.
Lugares varios, 2002 – 2011



María Teresa García, *Vida y Vida*
Técnica digital manipulada
49 x 35 cm. / Caja con espejos laterales , 2009



Iván Garcés, *Desde mi ventana 03/12/11*, Madrid, Archivos digitales
Impresión digital sobre papel fotográfico



Alegría A., *Ausencia*
Impresión digital, Honesdale, 2009



Martina Avilés, *Mami Lu y Papi Ro* (De la Serie Sagrario)
72 x 60 cm. Conocoto, 2010



María Teresa Ponce, *Oleoducto*, Foto "R1"
Impresión digital, 110 x 220 cm., 2009



Geovanny Verdezoto, *Modelo 1/ la ciudad*
Impresión digital sobre papel fotográfico, 2011

Lago Agrio - Sour Lake

Pablo Cardoso

Pablo Cardoso ha venido reformulando el rol del explorador durante más de una década. Ha creado durante este tiempo un conjunto de series –u obras-bitácora– que se estructuran visualmente a partir del registro secuencial de imágenes que dan cuenta del entorno de sus travesías. Ya sea en clave investigativa, meditativa o sugerente estas discretas intencionalidades que atraviesan sus viajes y paseos han sido diversas, y han oscilado desde la alusión significativa a referentes históricos (Geodesia, Lebensraum) y culturales (*Allende, Lejos cerca lejos*), hasta la indagación en profundidades ontológicas a partir de hábitos cotidianos (6:00 AM, 18.VI.02) o desplazamientos engañosamente anodinos (*Nowhere, Abismo-Desierto-Mar*).

En las representaciones pictóricas que elabora el artista –siempre reinterpretando una documentación fotográfica previa– el paisaje cultural y natural ha jugado un rol predominante. Es posible desprender de todo este cuerpo de trabajo un interés por contrastar los efectos de la racionalidad tecno-científica sobre la naturaleza ante la experiencia subjetiva humana que ésta puede desatar, tal vez llegando a poner en cuestión cómo los avances en el campo del conocimiento transforman y afectan nuestra percepción del mundo. Si bien por ello una parte de esta producción esté imbuida de un espíritu romántico, no extraña a su vez que su más reciente proyecto, titulado Lago Agrio-Sour Lake, parta desde una perspectiva ecologista y una determinación militante, y persiga mediante un acto simbólico sencillo pero potente plantearse como un gesto crítico abiertamente político.

El artista se propone documentar en 120 pequeñas pinturas un viaje que ya no lo tiene a él como protagonista subjetivo, sino a un pequeño frasco que contiene una muestra de agua contaminada tomada directamente del primer pozo de Texaco en la Amazonía, instalado en la población ecuatoriana de Lago Agrio. Esta ciudad en medio de la vegetación, que al presente cuenta con casi 60 000 habitantes, inicia su historia como campamento de la petrolera, obteniendo su nombre del ahora minúsculo pueblo de Sour Lake en Texas donde se desarrolla no sólo la Texas Company (Texaco) sino también otras petroleras emblemáticas como Chevron, Gulf y Mobil. Hacia allá justamente se dirigió el contenido tóxico del pequeño frasco, un subproducto del proceso de ex-





plotación igual al que en la cantidad de 18 billones de galones fue a dar a los ríos de la selva, y que Cardoso derramó al pie del monumento que conmemora el hallazgo del primer pozo petrolero de la multinacional.

En este recorrido de más de 4 800 kilómetros de fluctuantes ambientes que nos lleva de Lago Agrio a Quito, y desde allí a Houston, hasta llegar a Sour Lake, el artista ya no muestra, como era habitual, la centralidad del paisaje, sino más bien lo “subordina” a manera de telón de fondo que tiene ahora al pequeño frasco de agua contaminante como el foco de nuestra atención. Esta sustitución, que delata las taras del “progreso”, es a mi criterio igual de significativa: esto es lo que nos queda. Dentro de aquella compleja matriz de coordenadas culturales, históricas, políticas, económicas e ideológicas podríamos interpretar el acto de Cardoso como un pequeño gesto de retribución, el cual sin embargo cobra un valor simbólico gigante.

Lago Agrio-Sour Lake
Óleo y acrílico sobre lienzo
120 cuadros de 21 x 28 cm.
cada uno, 2012

Rodolfo Kronfle Chambers
(Extracto del texto “Más allá de la deriva: Cardoso y el peregrinaje político”)



Lago Agrio-Sour Lake (detalles)



Gran encuentro capítulo 4
Llamado a los actores sociales

Movimiento GRSB

Oswaldo Terreros

La producción audiovisual del Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses) llega a estremecer por su contundencia audiovisual y mensajes al llamado de una nueva rebelión. Esta Gráfica Revolucionaria tiene una intención de reivindicar la utopía del cambio, de que la palabra “posibilidad” continúe perenne en nuestra cultura, aquella que estaba en agonía, casi llegando al deceso.

Llamado a los actores sociales es una serie de intervenciones con pancartas en la que predomina la manufactura artesanal (rotulación, tejido otavaleño, taxidermia, paja toquilla, web) en la que se hace énfasis en el estereotipo y la idea de categorizar a los actores sociales y su función en el entorno cultural y social. Esta serie nos permite dar una voz de opinión, la opción de proponer un nuevo cambio, y ejercer nuestra voz de ciudadano.

Te invitamos a que seas parte de este gran proyecto.

Alicia Santillán Gutiérrez
C.I. 0920518057

Gran encuentro capítulo 4 **Llamado a los actores sociales - Movimiento GRSB**

Este Gran Encuentro comprende la exposición de parafernalia política utilizada en los diferentes entornos para captar audiencias específicas; para el envío de sus propuestas para la creación de una nueva patria: www.movimientogrsb.com

Ideas que nos ayuden a capitalizar simbólica e ideológicamente nuestro movimiento.

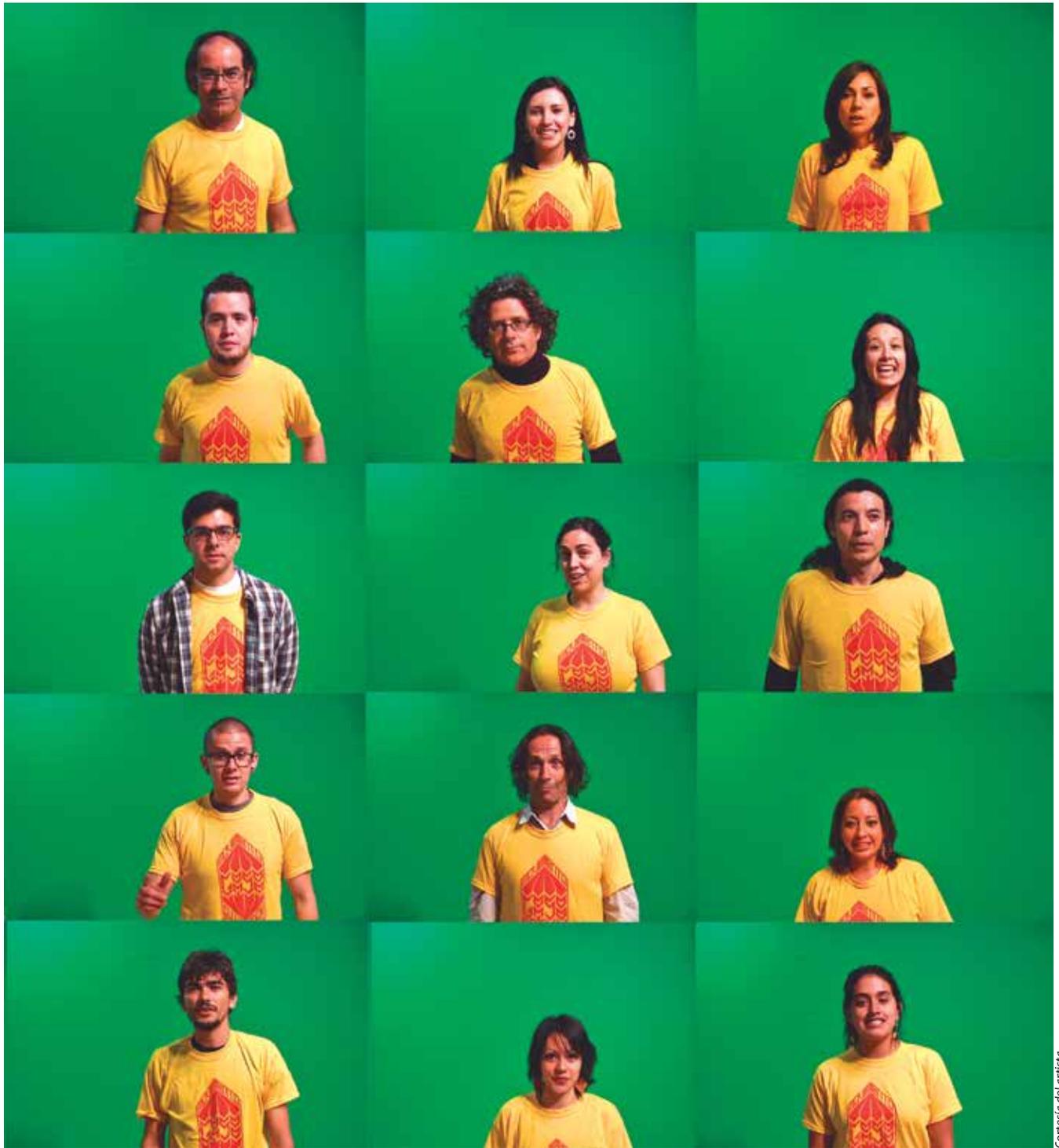
Estas pancartas estuvieron dialogando con diferentes entornos jugando con la idea de estereotipo de ubicación para identificar a estos actores sociales que para nosotros son fundamentales para la construcción de una nueva patria. Estos son: artista, diseñador, publicista, sindicalista, antisocial, gestor cultural, cineasta, simpatizante burgués, activista, intelectual.

Para el día del evento de inauguración preparamos la “Rifa por la capitalización simbólica” aquella que comprendía sortear una obra del Movimiento GRSB que era un tejido otavaleño de 2x2m llamado “Resistencia”, para adquirir el boleto de participación sólo tenías que involucrarte en un video el cual el individuo aceptando las condiciones de participación tenía que decir una línea del manifiesto del Movimiento GRSB frente a una cámara de video.

Así mismo se realizaron dos números musicales y como trago oficial de la noche: cerveza, para luego realizar el sorteo con todos los participantes de la obra “Resistencia”, saliendo como beneficiado el Sr. Anthony Arrobo Vélez con C.I. 0926297086.

Fue una noche amena en la que se respiró involucramiento y participación.

Oswaldo Terreros Herrera
Presidente Vitalicio



Proceso de la “Gran rifa por la capitalización simbólica”
Stills de video, 2012

Cortesía del artista



Antisocial
Rotulación sobre tela, 245 x 215 cm., 2012



Gestor Cultural
Rotulación sobre tela,
100 x 100 cm., 2012



Activista
Taxidermia, impresión digital
y plastificado
Dimensiones variables, 2012
Foto: Carlos Vargas



Inauguración de la exposición, 2012

exposición
Estefanía Peñafiel

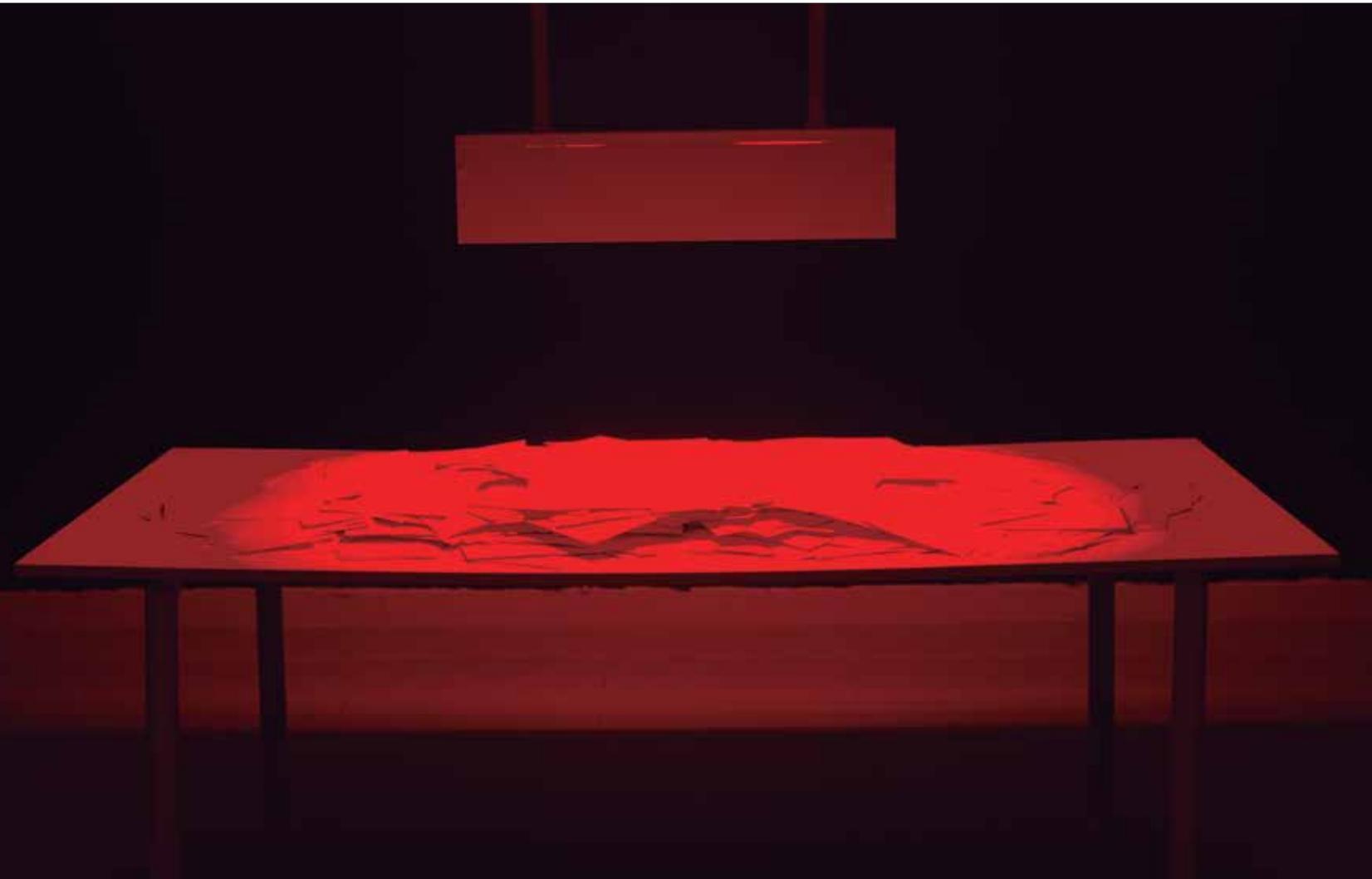
Entre la presencia y la ausencia

“exposición”, título dado por Estefanía Peñafiel Loaiza a su primera muestra individual en el país, alude por un lado al protocolo de despliegue de contenidos y juego de miradas que se activan en la galería, y a la alternancia de luces y sombras que atraviesa la sutil poética de su propuesta artística. La artista también se interesa por cómo los objetos, imágenes o textos, concebidos en otros lugares, activan diferentes lecturas al exponerse en este nuevo contexto. ¿Qué elecciones se toman para una exposición? ¿Qué se muestra y qué se omite? La muestra explora, a través de dispositivos visuales que acentúan el proceso, el tiempo y el encuentro, la visibilidad-invisibilidad de sujetos, geografías o acontecimientos. A través de una serie de ejercicios de la mirada, la artista contrarresta la contemplación pasiva y nos desafía a cuestionar nuestra observación a diferentes imágenes, sus contextos de circulación, sus contornos y efectos estético-políticos.

“exposición”, concibe a la representación, ya sea imagen, texto u objeto, no como algo estable, sustancia fija o verdad absoluta, sino como espacio de paradojas y conflictos. Henri Lefebvre sostiene en su “Contribución a la teoría de las representaciones” (1980) que para superar la relación “presencia-ausencia” como fenómeno de opuestos binarios, se debe analizar y exponer este vínculo como movimiento dialéctico que implica tanto unidad como contradicción. Así, el filósofo francés coloca a la representación como lugar intermedio que articula esta ambigüedad. La imagen deviene en sustituto de la presencia en la ausencia o presencia perdida. La obra de la artista va más allá de la dicotomía señalada y abre el camino para el juego de las presencias y ausencias, o de las claridades y sombras que toman parte en la representación y sus diferentes circuitos como espacios para el escrutinio de relaciones de poder.

Entre sus obras, “sin título (figurantes)” (2009 - en proceso) exagera, por medio del borrado de la imagen, la ausencia y despersonalización que los medios impresos reproducen de sujetos en los márgenes como entes abstractos, homogéneos y anónimos. “del rigor en la ciencia” (2011) presenta un corte ondulante, provocado desde el inconsciente, en el seno de la cartografía imperial. “cartografías 1. la crisis de la dimensión” (2010) repasa un capítulo del libro “Ecuador” (1928) de Henri Michaux como construcción discursiva e imaginaria que se desvanece. “no vacancy” (2011) expone la imagen en negativo de un obrero como sujeto invisible, huella espectral o fuga continua. “cherchant une lumière garde une fumée” (en busca de la luz, preserva el humo) señala cómo las imágenes de incendios urbanos multiplicadas y sobre-expuestas en los medios masivos, conducen a su negación e invisibilidad. Si occidente necesita del reconocimiento y simultánea negación del otro, ya sea sujeto, territorio remoto o episodio amenazante, para alcanzar la ilusión de plenitud, la obra de Estefanía acentúa su desaparición y permite que ese otro regrese y emerja politizado, restituyendo su latencia y potencial transgresor. La presencia de las ausencias en la obra de Estefanía no se refiere a una sustancia o forma, sino que supone e implica un intenso momento o instante que deviene en acto político.

Citas literarias, científicas, cinematográficas, fotográficas y artísticas son capturadas, intervenidas y re-contextualizadas para abrir incisivas preguntas sobre las representaciones y los



cherchant une lumière garde une fumée (en busca de la luz, preserva el humo)
Instalación, imágenes impresas en papel (15 x 21 cm.), lámpara, dimensiones variables, 2007

regímenes de valor que las dotan o despojan de sentidos. La economía de elementos, reducida cromática y espíritu efímero de la muestra puede considerarse como estrategias de resistencia y crítica a la saturación visual contemporánea, donde mínimos gestos estimulan profundas reflexiones en diálogo con la potente tradición de desmaterialización del arte. Esta “exposición” reúne obras exhibidas en otros contextos, en proceso, o recreadas para esta ocasión, por lo que la re-contextualización y re-significación de las mismas constituye una variable fundamental para la artista, sobre todo si consideramos que este nuevo contexto resulta tan cercano, como lejano para Estefanía y su obra.

María Fernanda Cartagena





- Sin título (*la crisis de la dimensión*) , 22 fotografías en color, soporte madera y vidrio (10 x 15cm.) 2010
- Cartografías 1. *la crisis de la dimensión* , video, 18 min, (a partir de Ecuador de Henri Michaux) 2010



Sin título (*figurantes*)
 100 frascos de vidrio (imágenes 201 a 300),
 goma de borrar, listado de fuentes
 Acción en curso, iniciada en 2009
 Foto: Estefanía Peñafiel Loaiza

El ser anónimo

Vinicio Bastidas



Las obras sobre papel de la serie El Ser anónimo contienen una reflexión sobre la vulnerabilidad del ser humano en relación a su entorno, pero también sobre la pérdida de su ubicación original y, por lo tanto, sobre la transformación de la propia identidad.

Bastidas es un narrador, nos cuenta una historia, su propia historia como referente fundamental de la relación entre la sociedad y el artista.

La representación visual gira entorno a las imágenes que tienen su origen en el cuerpo humano. Siendo el cuerpo una forma cerrada, completa en sí misma, en el trabajo de Bastidas queda expuesto, revelando fragmentos del cuerpo humano en contraposición a una pluralidad de “objetos” que, multiplicándose, traen a la memoria los procesos de fabricación en serie. Alegoría de la sociedad de consumo y reflexión crítica: portarse bien es consumir mucho. La estructura del espacio central de las obras está formado por diferentes elementos: objetos, líneas, palabras o textos que generan relaciones con la información visual que recibe el espectador, obligándolo a visualizar su propio tiempo y lugar.



Series *El Banquete* (49 Platos desechables). Dibujo/Plato de Cartón, 18 cm. diámetro, 2011

Epílogo

“El problema que todo artista ha de plantearse en el curso de su evolución y para el cual ha de hallar uno u otro tipo de solución, no es cómo adaptarse mejor a la sociedad y sus convenciones sino, por el contrario, cómo librarse de ellas con mayor fortuna” (Hauser, 1975).

Bibliografía

Hauser, Arnold (1975). *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Extracto del texto “*Tiempo e identidad*”
de Isabel Cadevall © Abril 2010. Curadora Independiente



Fo IV Get (Series No body)
Dibujo, 150cm x 124cm, 2012



Deconstrucciones
Tríptico :- Parte 1 Composición im Herz III
Serie No Bobby. Dibujo, 100 x 70 cm , 2012



Deconstrucciones
Tríptico:- Parte 2 Composición im herz I
Serie No Bobby. Dibujo, 100 x 70 cm , 2012



Fragmentos I
Serie No Bobby. Dibujo, 100 x 70 cm , 2012



Kiefer
Serie No Bobby. Dibujo, 100 x 70 cm , 2012

Estudios de plano secuencia

Esteban Pastorino

1146 Km

Esteban Pastorino / Gonzalo Vargas M.

En la obra de Esteban Pastorino aparecen siempre, como constantes, una construcción metódica, casi artesanal, de las imágenes y una pulsión por fabricar él mismo distintos tipos de cámaras y dispositivos que luego juegan un papel fundamental en el resultado narrativo de sus obras.

Sus fotos apuntan a la redefinición del tiempo y el espacio por medio de dislocaciones de diversos tipos. Uno de esos mecanismos es la recurrencia al ojo autónomo de la cámara; y su efecto inmediato, conmover el punto de vista estandarizado del espectador.

Las fotografías de Pastorino invitan a pensar acerca de la existencia de diferentes percepciones de la realidad y a buscar “algo más” en aquello que parece evidente. En los últimos quince años gran parte de su obra se ha enfocado en la experimentación en el campo de la fotografía panorámica donde ha explorado sucesivamente sus límites, tanto en dimensiones como en tiempo de exposición. En 2010 creó el negativo fotográfico más largo registrado hasta el momento de casi cuarenta metros de longitud, siendo exhibida en esta oportunidad una sección del mismo.

En plena era digital el autor recurre a procesos completamente analógicos que refieren al trabajo de pioneros como Étienne-Jules Marey o Eadweard Muybridge, retomando la idea de movimiento-tiempo, la cual ha sido uno de los principales ejes de su trabajo y que se ve reflejada en el registro fotográfico del tránsito en diversas urbes.

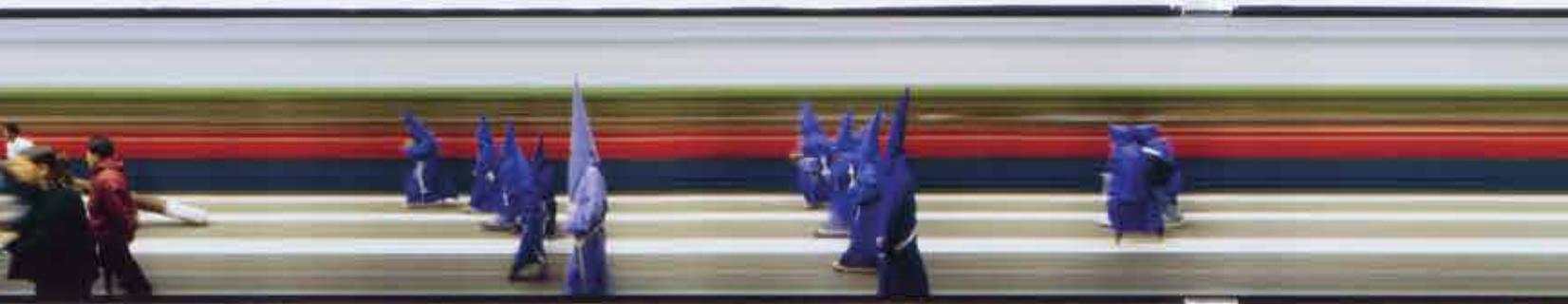
Paralelamente, utilizando esta forma autónoma de creación de la imagen, marca su postura como generador de procesos constructivos relegando la “mirada de fotógrafo”, seleccionadora de espacios e instantes, a un segundo plano.

Loreley Borya





Procesión (detalle)
Fotografía, 6 cm x 160 cm., 2011



TRADUCIENDO EL TERRITORIO

Sobre la obra 1146km de Esteban Pastorino y Gonzalo Vargas M.

En el marco del proyecto Lugares de Tránsito (www.lugaresdetransito.net), residencias de creación en Iberoamérica, se lleva a cabo en Quito, en los meses de abril y mayo 2011, el encuentro entre los artistas Esteban Pastorino (Argentina) y Gonzalo Vargas M. (Ecuador).

Aquí los artistas se enfrentan al ejercicio de la traducción de un acontecimiento específico de tiempo y espacio. ¿Cómo pensar desde el lugar y traducirlo al mismo tiempo? ¿A partir de qué códigos? ¿Cuáles serían las herramientas de mediación que posibiliten interpelar aquellos modos y maneras que por momentos son diferentes?

Esteban desde su rol del “extranjero” y Gonzalo desde su rol de “local”, debían encontrar mecanismos que les permitan enfrentar el “nuevo” lugar común y sus posibilidades para la interpretación y traducción. La estrategia usada fue partir por re-conocer el lugar a través del extranjero, a través del otro. Co-construir entre ambos ese espacio, ahora nuevo.

Antes de cada salida Gonzalo mostraba a Esteban los posibles lugares de interés en el mapa virtual, herramienta que fue tomando protagonismo en su proceso creativo, como medio de ubicar de manera casi tangible las ideas subjetivas del lugar. Ellos recorrían los lugares, los marcaba con exactitud y los fotografiaban. De esta manera fueron trazando una ruta precisa de su recorrido, que nos habla de la intención de incorporar el lugar a su práctica fotográfica. Los hitos fotografiados se convierten en “espacios de traducción” (Boris Bachmann), donde se configuran relaciones, situaciones e interacciones.

Después de la realización de un gran archivo fotográfico de paisajes urbanos, paisajes naturales y esculturas públicas y, partiendo de que la traducción se asienta entre producción y recepción de la obra, se presenta la incógnita de ¿cómo traducir en una obra conexa las múltiples miradas de los lugares percibidos y aprendidos? Pues en este caso no se trata de una traducción de medio, sino de una traducción de la experiencia.

La manera seleccionada por los artistas para sincronizar imágenes, ideas y significados, es la producción de una obra interactiva que tiene como herramienta el uso del mapa virtual 3D en el que han trazado su recorrido de 1146km. El espectador navega por la ruta marcada realizando paradas en cada hito donde fotografiaron. Ahí se despliegan imágenes que nos brindan distintos puntos de vista del lugar.

El mapeo virtual adentra al espectador en la visión autoreferencial de los artistas, evidenciando su tránsito y su mirada de una realidad ficcionada. En este caso el original, entendido como el lugar real, es un mero pretexto para la propagación de la imagen propia.

La obra nos presenta una auto-traducción temporal en la medida en que registra, interpreta y extiende las memorias cotidianas del lugar donde se sitúa el proceso creativo. Una práctica que permite descubrir cómo se desarrolla la investigación creativa, y además adentrarse en el propio proceso de trabajo, que se presentan bajo una mirada atenta a la “fiscalidad” del lugar. Una ruta compartida que fija la literalidad de las coordenadas geográficas de los acercamientos junto a las subjetividades de sus autores. 1146km propone entonces un ensayo abierto sobre la naturaleza y “lo natural” en la esfera pública a partir del paisaje como tema fotográfico y las nociones de extranjería y afectividad.

Paulina León / 2011



1146 km

Instalación: Panel de 60 fotografías, 2 proyecciones multimedia, medidas variables, 2011



Monumento a la Mitad del Mundo, Esteban Pastorino



Politécnica Ecológica Amazónica, Gonzalo Vargas M.

Project Room

El Project Room: un espacio versátil para la creación

Paulina León

En el 2012 el Project Room de Arte Actual FLACSO ha culminado su tercer año de actividades, tiempo en el que se ha consolidado como el espacio de experimentación e investigación, flexible y transitorio, bajo premisas como la creación *site specific*, la interdisciplinariedad, lo procesual, la producción colectiva de significados y la economía de recursos. Aquí, en un tiempo/espacio limitado se muestran y discuten proyectos y obras en construcción, o se generan nuevas propuestas y plataformas multidisciplinares.

Durante este año se han realizado 14 actividades, varias de ellas en colaboración con otros agentes del medio, que se las ha llevado a cabo tanto en Arte Actual como en otros espacios y sedes de colaboradores internacionales. Algunas de estas actividades han tenido como fin la muestra de uno o varios resultado(s) o producto(s) que los podrán apreciar en las páginas a continuación. Sin embargo, siendo que buena parte de las actividades han consistido en mesas de diálogo o laboratorios de experimentación, no todas han acabado desarrollando “productos”, sino más bien intercambios, conocimiento, conclusiones y saberes adquiridos mediante la experiencia, cuya representación simbólica es prácticamente imposible.

Arrancamos el año con el concierto “Kanguro Transatlántico, dinámicas sonoras entre niñ@s, padres y niñas”, realizado por el colectivo ambateño Central Dogma. A este proyecto le hemos seguido el paso en estos últimos dos años, desde su concepción hasta la actual presentación de los temas para el disco. Esta actividad, realizada en el patio de FLACSO, convocó a gente de todas las edades, articulando un canal de comunicación entre músicos profesionales y los niñ@s presentes, y logrando un ambiente amable, divertido y familiar.

Se realizó también, en colaboración con *no lugar*, espacio dedicado a la difusión de arte emergente, la presentación de las líneas de trabajo y actividades realizadas por Arte Actual – Project Room para los artistas de la residencia “De uso público”.

Se han mantenido las actividades ligadas a las artes performáticas, como fue la propuesta de MARES, de los artistas Carlos Martiel (Cuba) y Gustavo Soler (Chile), quienes además de la muestra del registro de acciones realizadas en el espacio público de Quito, hicieron un performance *in situ* y mantuvieron un diálogo con el público presente.

Se realizaron cuatro “Formato Portafolio”, programa enmarcado en la difusión de las prácticas contemporáneas en el que los propios artistas presentan y dialogan

sobre sus procesos y obras con otros actores del medio y con el público. Los diálogos mantenidos, informales y distendidos, representan una puerta para el mutuo entendimiento entre artistas y receptores de la obra, y tienen una incidencia directa en la educación de nuevos públicos. Estos fueron:

- Prácticas artísticas de acercamiento a la comunidad, en colaboración con *ceroinspiración* realizado con la participación de Archivo Móvil (Chucky Vaca y Adrián Balseca - Ecuador), y teniendo como invitados a los artistas en residencia Pau Faus (España) y Alejandro Araque (Colombia). También participó en representación de Lab Local del CAC Alejandro Cevallos (Ecuador).
- Hacktivismo y copy left, presentó a Isaac Hacksimov, un personaje colectivo del movimiento hacktivista español, y fue realizado en colaboración con la residencia *Panal de Arte* y el programa *Diferencial* del CAC.
- La artista estadounidense Shari Pierce presentó una visión cronológica de su trabajo en los últimos diez años, que aborda sus preocupaciones políticas y de género. La actividad se llevó a cabo en colaboración con el Programa de Antropología Visual FLACSO, Otro Diseño y Joy Galería Estudio.
- Y como cierre de este segmento tuvimos el Formato Portafolio de la artista ecuatoriana residente en Londres Manuela Rivadeneira, quien presentó su último proyecto 2011-2012, “El arte de navegar”.

El Project Room, como espacio de pensamiento y discusión sobre las prácticas artísticas y la consolidación del sector, ha fungido como plataforma de encuentro en la que se han dado seguimiento a varias propuestas generadas en otros programas, como han sido las Mesas Permanentes de Diálogo del Primer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía “de la adversidad vivimos!”. También se han realizado los talleres de antesala y preparación para los proyectos presenta-

dos en La Botica de Proyectos del Segundo Encuentro de Arte Trabajo y Economía CREATIVIDAD=CAPITAL.

Igualmente a los artistas con exposición mensual en el espacio de Arte Actual, se les ha brindado la posibilidad de trabajar en el Project Room como un espacio de experimentación y creación *in situ*, sea esta individual o en colaboración con otras personas, a través de la realización del “Laboratorio Trasmisor”. En este contexto la artista Estefanía Peñafiel realizó la obra *Prière d’insérer* en colaboración y complicidad con los bibliotecarios de FLACSO. Esta obra se encuentra por un tiempo indefinido ubicada dentro de la biblioteca.

Uno de los proyectos emblemáticos del Project Room y que ha sido sostenido durante sus tres años de existencia, es el proyecto Lablatino, plataforma para la profesionalización de actores culturales y de trabajo en red. Durante el 2012 se realizaron tres laboratorios: Lablatino Quito 2 (Ecuador), Lablatino Quetzaltenango 1 (Guatemala) y Lablatino Madrid 3 (España). Este proyecto se ha afianzado como un espacio de intercambio de saberes entre actores culturales tanto a nivel local como regional y a generado una serie de trabajos colaborativos y en red.

Y por otro último se han realizado dos lanzamientos de publicaciones. Por un lado, la de Interruptor #2 Instinto Infantil, fanzine de artistas emergentes, coordinado por el colectivo S2 Impulso Creativo, que además se tomó el parque de FLACSO con una instalación visual y sonora. Por el otro, el lanzamiento del libro Taller de la Retina sobre tres fotógrafos ecuatorianos: Coco Laso, Juan Antonio Serrano y Santiago Serrano.

Una gran diversidad de propuestas han encontrado espacio y acogida en el Project Room, al que se han acercado no sólo artistas y actores del medio, sino gente de otras disciplinas y un público diverso, interesado en la construcción y desarrollo de procesos creativos. Queda el reto, en un medio con un crecimiento acelerado y cambio constante, de seguir actualizando el espacio en función de las necesidades del sector y encontrando las metodologías que lo hagan factible.

KANGURO TRASATLÁNTICO

Dinámicas sonoras entre músicos, niñ@s, madres, padres, niñeras y el público



En noviembre de 2010, en el marco del laboratorio Lablatino realizado por el Project Room, surge el proyecto artístico “Kanguro Trasatlántico” del colectivo ambateño Central Dogma (José Luis Jácome y Tania Navarrete). El proyecto consiste en la recopilación musical de canciones de cuna y arrullos compuestos por compositores contemporáneos ecuatorianos. El público objetivo al que se pretende dirigir esta producción es a las miles de mujeres ecuatorianas migrantes que trabajan como niñeras (canguros) en España u otros países.

Durante todo el año 2011, Jácome logra que 11 artistas sonoros se involucren en este proceso creativo y compongan las canciones de cuna.

Jácome comenta: “Las canciones de cuna y los arrullos son parte de la transmisión cultural oral de las tradiciones que aparecen en América, son melodías que se cantan en voz baja o susurrando, suaves y dulces, sirven para ayudar a calmar y hacer dormir a los niños”.

La música en este sentido se plantea como una frecuencia generadora de sensaciones en un mundo de dinámicas nómadas, que nos obligan a cuestionar el concepto de nacionalidad y de comunidad, creando así un lazo de conciencia colectiva sobre los flujos migratorios, la identidad y la misma (re)creación musical.

El archivo digital de esta producción está ubicado en la Web para su descarga gratuita (<http://kangurotrasatlantico.wordpress.com>) y ha sido enviado ya a varias niñeras ecuatorianas residentes en España.

Una mañana soleada de sábado en el Parque Cultural Fernando Velasco de FLACSO en un evento familiar y con mucha presencia de niños y niñas, se presentó, como primer resultado de este proceso, un concierto en vivo con los compositores de los temas.

Músicos participantes: Nelson García, Edgar Castellanos, Fabiano Kueva, Igor Icaza, Daniel Merchán, Víctor Hugo Narváez, Mauricio Proaño, Manuel Bravo, Hugo Caicedo, Lucho Pelucho.



Fotos cortesía de Tania Navarrete

Archivo Móvil

prácticas artísticas de acercamiento a la comunidad - Formato Portafolio

En este Formato Portafolio quisimos realizar un acercamiento reflexivo a algunas prácticas artísticas que involucran a comunidades específicas en distintos contextos. Proyectos de inmersión, relacionales o similares que replanten el rol mismo del artista (desde su concepción moderna), y los conceptos de autoría y legitimización. Para lo cual, y en colaboración con la residencia artística Ceroinspiración, tuvimos la participación del proyecto Archivo Móvil (Adrián Basleca y Chuky Vaca, Ecuador) y de sus invitados en residencia: Alejandro Araque (Colombia), Pau Faus (España) y Alejandro Cevallos (Ecuador).

Archivo Móvil es un proyecto de ceroinspiración en colaboración con los artistas Adrián Balseca y Chucky Vaca, que inicia sus actividades en 2010.

Es una plataforma de investigación artística que vincula procesos de la memoria social del barrio La Floresta en Quito con procesos artísticos y experiencias de otros barrios y otras latitudes y que a la vez combina las estrategias de investigación y producción artística con metodologías como las empleadas por la antropología, los estudios visuales y el activismo comunitario.

El proyecto consiste en una investigación –en una primera instancia– sobre la memoria del barrio La Floresta. Hasta el momento se han recogido de manera sistemática alrededor de 200 relatos e imágenes donadas por vecinos del barrio con el fin de armar una memoria crítica sobre los procesos urbanos, que transforman el sentido y las prácticas de las ciudades. En base a esta información se desarrollan dinámicas artísticas y un diálogo objetivo con el vecindario, ampliando el horizonte de participación y de sentido compartido del proyecto.

Archivo Móvil parte de la idea de que la ciudad puede ser pensada y entendida desde las relaciones entre imágenes, memoria y procesos culturales. Pensar la ciudad significa, en este caso, hacerlo desde la especificidad de las representaciones del propio barrio, en la reproducción de un tejido de solidaridades y acuerdos de organización comunitaria.

Actualmente el proyecto se encuentra en la fase de implementación de servicios de atención al usuario, con la finalidad de brindar una mayor cobertura y distribución de los avances realizados por el Archivo Móvil, para todos los interesados.

Como parte de esta investigación–acción, Archivo Móvil invitó a realizar una residencia de colaboración al artista Alejandro Araque (Colombia) y al arquitecto Pau Faus (España), quienes compartieron sus experiencias en el campo de la relación entre arte y comunidad en sus contextos y ahora se han vinculado a este proyecto en Quito. Además Alejandro Cevallos (Quito) presentó su actual investigación Lab Local del Centro de Arte Contemporáneo de Quito con el barrio de San Juan.



Archivo Móvil, foto cortesía de los artistas



Presentación en el Project Room



El artista, Adrián Balseca

Hactivismo y Copyleft: liberar los códigos de producción tecnopolítica con Isaac Hacksimov - Formato Portafolio

En colaboración con Panal de Arte y Diferencial (CAC) se realizó la presentación de Isaac Hacksimov, un personaje colectivo del movimiento hacktivista español.

En la presentación se resumió la experiencia de hacktivismo en favor de la libre circulación de cultura, conocimientos y técnicas en las redes autónomas europeas (principalmente españolas) durante los últimos diez años. Además se analizó el contexto actual de control de las telecomunicaciones y la imposición de un régimen de propiedad intelectual como nuevo paradigma de capitalismo avanzado. Finalmente se abordó las claves de resistencia y cooperación social que puedan darse en Quito, Ecuador y América Latina frente a las oportunidades y peligros de las nuevas tecnologías.



Presentación de Isaac Hacksimov en el Project Room



Presentación de Isaac Hacksimov en el Project Room

MARES

Performance duracional

Gustavo Solar & Carlos Martiel

Santiago de Chile, Habana, Quito

MARES consiste en un performance duracional de los artistas Gustavo Solar (Chile) y Carlos Martiel (Cuba), que indaga el trabajo con el cuerpo como frontera y el contexto-espacio físico/conceptual –a través de la acción performática. MARES versa sobre cómo han funcionado históricamente los procesos de descubrimiento y conquista como generadores de visiones distorsionadas, estereotipadas y enrarecidas por las distancias geográficas. De ahí la necesidad de viajar a un punto medio totalmente desconocido para ambos: Quito, meridiano cuya peculiaridad es dividir la geografía en dos hemisferios.

Los artistas presentaron un registro audiovisual de acciones realizadas en el espacio público durante su estadía en Quito, realizaron una acción *in situ* y mantuvieron un diálogo con el público presente.

En la acción realizada en el Project Room los flujos corporales fueron los protagonistas –agua, saliva, sangre y orina–, resultando en una acción hermética que desconcertó a los espectadores y dejó pocas entradas al discurso propuesto.



Los artistas Gustavo Salazar y Carlos Montiel / Mares / en el Project Room

[Clic para ver el vídeo](#)

Lanzamiento de INTERRUPTOR #2

Fanzine de artistas



Instalación visual y sonora en el parque de FLACSO



Lanzamiento de Interruptor #2 en el Project Room



Productos de Interruptor #2

Interruptor es una revista/fanzine de artistas, un espacio de creación y difusión, un objeto de diseño coleccionable que se publica de forma ocasional. El proyecto, coordinado por Sergio Silva, muestra el trabajo de artistas visuales, fotógraf@s, diseñador@s gráficos y escritor@s jóvenes de Ecuador, que se juntan a partir de la necesidad de una plataforma de encuentro, intercambio y diálogo con otros creadores.

El contenido de cada número se genera en base a una convocatoria abierta en la que se propone un tema con el ánimo de provocar a personas de distintas comunidades creativas y visibilizar las ideas que salen a la luz. El objetivo es juntar la esencia de los trabajos de los diferentes artistas para crear una pieza única.

Interruptor #2 - Instinto infantil, compila el trabajo de 35 creadores del Ecuador, Colombia y España, que aún creen que el medio impreso no ha muerto.

En el lanzamiento realizado en los interiores y exteriores de Arte Actual tuvimos una instalación visual de Vj Obeat + s2, una instalación sonora de Nicolás Cruz y una serie de productos (camisetas, capuchas, revistas, posters) creados en esta nueva etapa del proyecto.

Prière d'insérer

Intervención en la Biblioteca de FLACSO

Estefanía Peñafiel Loaiza

Prière d'insérer es un proyecto de intervención artística *in situ*, de carácter interactivo y de creación conjunta con el personal de la biblioteca de FLACSO.

El proyecto se realiza con la complicidad e intercambio de conocimientos entre los bibliotecarios y la artista.

Varias citas fueron tomadas de distintos libros que se encuentran en la Biblioteca de FLACSO; fueron transcritas e impresas en cientos de ejemplares, tomando el aspecto de un “*prière d'insérer*” o “fe de errata”, para luego ser insertados entre las hojas de varios libros de la misma biblioteca. Al verso de ellas, un pequeño texto invita al lector a desplazar la hoja, colocándola al interior de otro libro dispuesto a consultación pública y perteneciente a la misma biblioteca.

La intervención artística quedará de manera invisible, secreta y constante al interior de la biblioteca y es activada por los usuarios en el transcurso de un tiempo indeterminado.

Colaboradores: Eduardo Puente, Nilma Martins, Ximena Paredes, Elsa López, María Belén Peralvo.



Proceso de trabajo de la obra *Prière d'insérer* / Estefanía Peñafiel / En la biblioteca de FLACSO

Lanzamiento de Taller de la retina

Libros de fotografía- Paradocs Fotografía



Sin Título, Francois “Coco” Lasso, del libro “nunca un río”



Sin título, Juan Antonio Serrano, del libro “alguién te está mirando”



Sin título, Santiago Serrano, del libro “(de) antes de partir”

Paradocs Fotografía es una fundación y una cooperativa de fotógrafos que busca hacer viables proyectos fotográficos. El trabajo de *Paradocs* promueve y difunde la creación contemporánea. Es una plataforma de debate y discusión basada en una permanente reflexión grupal.

Taller de la retina es una línea editorial de *Paradocs* que tiene como objetivo difundir la creación y el pensamiento fotográfico contemporáneo.

En julio 2012 realizamos el lanzamiento de tres libros de fotografía de tres artistas ecuatorianos: Francois “Coco” Lasso, Juan Antonio Serrano y Santiago Serrano. Cada uno de los cuales encapsula la vida desde distintos puntos geográficos del planeta: Ecuador, China, Argentina.

Francois “Coco” Lasso en **Nunca un río**, se traslada a la Amazonía ecuatoriana, haciendo del río el escenario y testigo de la vida de quienes habitan cerca de él. Así, para describir el eje conductor de la serie de fotografías, Gabriela Alemán, inicia la descripción del libro con una frase en francés: *c’est n’est pas une pipe* (nunca un río se pareció tanto a una pipa), donde “la literalidad escapa a las imágenes... hay un más allá que distorsiona la imagen y la abre a otros espacios... La de Coco es una cámara consciente de la exotización a la que son propensas ciertas imágenes, por eso la distancia: hay una desnaturalización evidente en esos cuerpos sin rostro, en esas caras filtradas por velos o retratadas sobre espejos o a través del agua. Por eso la omnipresencia de la sombra. Símbolo del doble y el espíritu. De los distintos planos de la realidad. Desde siempre la sombra y el reflejo sobre el agua han sido las imágenes sobre las que nos hemos reconocido. La fotografía, otro medio de reconocimiento, se ofrece aquí como mediación y registro de la duplicidad al que es propenso todo retrato”.

Juan Antonio Serrano, en **alguien te está mirando**, se sumerge en China, país que en la actualidad se inscribe dentro de la lógica del espíritu del capitalismo. Así, de la multitud que se traslada en las calles, el artista captura con su lente al individuo anónimo que adquiere un rostro en medio de la masa. X. Andrade titula a la lectura en torno a la serie de imágenes de este libro: *Apuntes*: y expone que “... En estas fotografías, la cámara atrapa sujetos descontextualizados de las condiciones de producción de la sociedad más amplia: para tomarlas, Serrano deambula cotidianamente con una idea fija en su mente, la de llevarse una fotografía decente diariamente para tratar de hacer sentido de un entorno que tiende a ocultarse mientras, a su vez, se mantiene la mirada espía sobre el extranjero...”.

Santiago Serrano, en **(de) antes de partir**, nos traslada a una historia que se desarrolla en Buenos Aires. Marcela Noriega, con *Sombras de pájaro* le da palabras a las imágenes, que trasladan al lector a un día martes 21 y describe la rutina de Lucía Juan,

joven “delgada, lívida, de rostro largo; su cabello negro y ondulado cae sobre los cuencos que forman sus marcadas clavículas. De sus ojos oscuros y grandes brota una mirada triste y mansa. No habla mucho, sus gestos son ligeros, delicados, mínimos. Es tímida como una luna en cuarto menguante. Su padre la llamaba “mi pajarito asustado”. Tiene una voz dulce y acompasada. Si fuese menos cohibida, hasta podría cantar...”, joven que podría ser cualquiera de los habitantes de la Argentina.



Los artistas: Coco Laso, Santiago Serrano y Juan Antonio Serrano en el lanzamiento en el Project Room

Shari Pierce

Formato Portafolio

La obra de Shari Pierce, artista estadounidense radicada en Alemania, utiliza distintos lenguajes provenientes de las artes visuales, la moda y la joyería para abordar propuestas creativas ligadas a la experiencia política, social y emocional. Actualmente indaga sobre las relaciones de poder entre géneros y en específico sobre el abuso y violencia sexual. Temáticas aterradoras abordadas con gran sutileza en su factura vuelve la obra de Pierce sumamente provocadora.

Desde esta perspectiva, el diálogo mantenido con la artista no estuvo libre de puntos de conflicto y discusión.

Este Formato Portafolio se realizó en colaboración con Otro Diseño, Joy Galería+Estudio y el Programa de Antropología Visual de FLACSO.

Cortesía de la artista



Agraphobia / Shari Pierce / 2011

Manuela Ribadeneira - “El arte de navegar”

Formato Portafolio

Manuela Ribadeneira (1966), artista ecuatoriana residente en Londres, ha trabajado durante largos años sobre temas ligados al debate territorial, político e identitario y de manera específica sobre los ritos de posesión de territorios de los cinco países europeos que conquistaron las Américas.

En el Formato Portafolio mostró su más reciente proyecto *El arte de navegar* presentado en la exposición “Objetos de Certeza, Objetos de Duda” realizada en la Galería Casa Triángulo de Sao Paulo. *El arte de navegar* es una serie de instrumentos de navegación recreados por la artista, y el título de la serie proviene de un manual de navegación escrito por Pedro de Medina en 1537 en el cual se explica el uso de estos instrumentos en la época de la conquista de las Américas.

Se mantuvo una conversación informal e intensa entre los asistentes y la artista.

Cortesía de la artista



Shadowcasten / Manuela Ribadeneira / 2012



El proyecto Lablatino (www.lablatino.net) nace en el 2009 como una iniciativa conjunta entre Arte Actual FLACSO (Quito, www.arteactual.ec) y Pensart AC (Madrid, www.pensart.org).

En Iberoamérica muchos de los actores del arte viven en condiciones precarias debido, por un lado, a la falta de reconocimiento social, legal y fiscal de su labor y por el otro, a la falta de oportunidades para profesionalizar su gestión en los distintos campos del tejido artístico. Frente a esta problemática se crea el proyecto Lablatino, con el objetivo de potenciar redes y vínculos en Iberoamérica, que permitan la profesionalización de sus actores e incentive el intercambio internacional. Para ello se crean estrategias de acción centradas en dos nodos activos: Quito y Madrid. Desde estos ejes se vertebran prácticas colaborativas que vinculan a otros núcleos de producción artística y cultural de la región. Todo esto responde a la necesidad de generar redes colaborativas y fórmulas de coproducción como estrategias de supervivencia, como método de enriquecimiento y como respuesta a un contexto cambiante, exigente y estimulante.

Los lazos creados hasta el momento, las sinergias y los intereses comunes evidencian el potencial del trabajo colaborativo y del proyecto Lablatino, que hasta el momento ha realizado laboratorios en Quito, Madrid, La Paz y Quezaltenango.

Durante el 2012 se ejecutaron tres laboratorios:

- Lablatino Quito 2, Laboratorio de banco de recursos/Espacio Arte Actual FLACSO/ Quito-Ecuador / Mayo 2012.
- Lablatino Quetzaltenango 1 - Proyectos Íntimos, Laboratorio de profesionalización de actores culturales, en el marco de la XVIII Bienal Paiz de Guatemala/Los Chocoyos/Quetzaltenango-Guatemala / junio 2012.
- Lablatino Madrid 3, Sesiones de evaluación y definición de estrategias futuras / El Ranchito-Matadero / Madrid-España / noviembre 2012.

Lablatino Quito 2

mayo 2012

El laboratorio tuvo como propósito generar un espacio de intercambio de saberes, de profundización de conocimientos y de capacitación para gestores culturales, curadores, colectivos artísticos y artistas, dedicados a la concepción, organización, producción y difusión de actividades culturales en las distintas áreas, y que tengan interés de activar puntos de intercambio y colaboración a nivel nacional e internacional.

El laboratorio tuvo su énfasis en la gestión cultural y la creación de redes nacionales a partir de la creación de un banco de recursos de los proyectos nacionales y el intercambio de dichos recursos y servicios, que permitan el desarrollo de los proyectos propuestos.

Los 11 proyectos participantes fueron: Quito Chiquito (Quito), Vórtice (Quito), San Pedro Music Fest (Pelileo), Patrimonio Callejero (Balzar), Diferencial (Quito), El Comic Del Barrio (Guayaquil), San Cristóbal Grafica (Isabela), No Lugar (Quito), Sono (Cuenca), Cuarto Aparte (Cuenca) y Panal (Quito).

El proyecto seleccionado para participar en representación de Ecuador en la siguiente sede internacional en Guatemala fue Quito Chiquito.



Sesiones de trabajo en el Project Room



Sesiones de trabajo en el Quetzaltenango

Lablatino Quetzaltenango 1

Proyectos Íntimos

junio 2012

El laboratorio se llevó en colaboración con el colectivo “Ciudad de la Imaginación” (Quetzaltenango) y en el marco de la XVIII Bienal Paiz de Guatemala.

Lablatino “Proyectos Íntimos”, pretende ser un espacio para la socialización y confrontación de proyectos culturales emergentes y ya posicionados en el contexto nacional-internacional, con visión descentralizadora, es decir proyectos que son concebidos y accionados desde el interior del país. Así pues la noción de intimidades responde a construcciones propias del contexto, bajo necesidades más palpables de la comunidad y con una visión sociológica del hacer artístico-cultural. En este sentido creímos necesario convocar y poner sobre la mesa de discusión aquellas prácticas exitosas y aquellas lecciones dejadas por la experiencia en gestión cultural que pueden dar paso a aprendizajes encontrando un balance entre la experiencia adquirida por los agentes culturales locales y los talleristas internacionales que puedan aportar y fortalecer dicha gestión de proyectos. Por otro lado, creemos necesario con la producción del Lablatino, fortalecer el aspecto curatorial de la producción de eventos, marcando preguntas trascendentales para la misma conceptualización del hecho artístico-cultural.

Reflexiones en torno al Lablatino Guatemala “Proyectos Íntimos” Quetzaltenango, 2012

Por Pablo Ramírez / Ciudad de la Imaginación

Lablatino en su itinerancia realizó la cuarta edición en Quetzaltenango-Guatemala, en coproducción con Ciudad de la Imaginación. La decisión de realizar el laboratorio en la ciudad de Quetzaltenango, representó múltiples avances para la descentralización de los procesos artísticos contemporáneos en el país, dando oportunidad a proyectos emergentes de acceder al diálogo, a la posibilidad de articulación en red y al acceso a información desde profesionales de distintos países.

Cabe acotar que Guatemala es un país con índices de exclusión y segregación tremendos, con lógicas todavía bien marcadas entre el centro y las periferias. Los procesos “civilizatorios” en el país reflejan un discurso cultural hegemónico, que simbólicamente y materialmente margina a un gran segmento de la población en el país. El sistema y el mundo del



Fotos cortesía Colectivo Lunasol

Proyecto seleccionado de Ecuador para Lablatino Guatemala: **Quito Chiquito - Encuentro Multidisciplinario de Arte para Niños y Niñas** Ma. Fernanda López Jaramillo Colectivo Lunasol / 2012

Yo también quiero volar, cómo sería verlo todo desde allá arriba...

El reto de plantear un espacio multidisciplinario en el que los niños y las niñas fueran los protagonistas y el arte la estrategia, trajo consigo una serie de interrogantes y el inicio de una trayectoria repleta de aciertos y debilidades. Cuando en el año 2007 nos propusimos esta ardua tarea las posibilidades de cristalizar un proyecto de tal magnitud parecían diluirse a cada paso, temas como el financiamiento, logística, recepción del público y por último la convocatoria parecían convertirse en fuertes cercos para nuestro encuentro. Hoy con seis años de labor continua, sostenida y afincados en más de treinta escuelas en la ciudad de Quito y el Tena; y empezando un trabajo de red y alianzas en la ciudad de México y Cali podemos decir que todo esfuerzo rindió su fruto.

Durante estos años hemos desarrollado un trabajo permanente con docentes y personal administrativo de diversas escuelas del sector centro de la ciudad de Quito. Así como también con sus padres y madres. Especialmente con los centros educativos Ciudad de Cuenca e Isabel la Católica con quienes esta edición arrancamos como plantel piloto para nuestro laboratorio de arte contemporáneo e infancia, trabajando con diez artistas en la producción de una muestra temática visitada por el resto de escuelas; promoviendo un circuito de reflexión sobre los vínculos del arte con la infancia. Todo lo aprendido ha sido de forma orgánica de acuerdo a la experiencia y necesidades de todos los actores involucrados.

“QUITO CHIQUITO” se ha consolidado como una plataforma anual que integra diversas tendencias creativas en torno a la infancia: artes de la escena, *street art* e intervención urbana, experiencias creativas *in situ*, concierto de música especializada, tomas de Quito, trabajo descentralizado, laboratorio y muestra de arte contemporáneo, fomento a la literatura, audiovisuales y reflexión crítica sobre arte e infancia.

Nuestra apuesta es por el desarrollo de nuevos públicos, nuevos creadores y la apertura de espacios otros para la circulación de bienes culturales para la infancia. Nuestro compromiso es mantener este sueño.

Lablatino Madrid 3

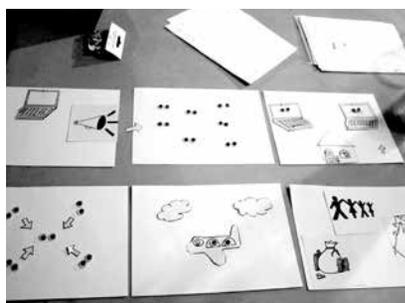
Noviembre 2012

En vista de la dimensión que ha tomando el proyecto Lablatino en el ámbito iberoamericano, que ahora cuenta con alrededor de cuarenta proyectos pertenecientes a distintas sedes (Ecuador, España, Bolivia y Guatemala), todos muy diversos e integrados a la red, es una necesidad imperante replantear las estrategias y modos de trabajo de Lablatino, para responder a la demanda y lograr un trabajo fluido en red entre los distintos actores.

Con este objetivo Arte Actual y Pensart deciden realizar un laboratorio “puertas adentro” con el objetivo de evaluar el proceso del proyecto y proponer las líneas futuras de acción. Algunas de las preguntas que nos planteamos en este encuentro son:

¿Cuáles han sido los resultados de los tres años de trabajo?

¿Cuáles son las posibles nuevas estrategias para el funcionamiento de una red cada vez más amplia? ¿Qué medios físicos y virtuales necesitamos para ello? Cómo incorporar el trabajo virtual de la red a las prácticas habituales de los proyectos envueltos en este proceso? ¿Qué nuevos mecanismos, basados en el concepto de la minga, podemos aplicar para la financiación de los proyectos?



Fotos cortesía Equipo Lablatino

CREATIVIDAD = CAPITAL



ARTEACTUAL - FLACSO

CREATIVIDAD = CAPITAL

Segundo Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía
20, 22, 23 y 24 de octubre 2012

Creatividad = Capital

Segundo Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía

Paulina León, Paola de la Vega, Gabriela Montalvo

Con el afán de continuar y profundizar la reflexión en torno a las relaciones entre arte y economía iniciadas en el Encuentro anterior, proponemos en el 2012 como tema central la posibilidad de potenciar la creatividad como un capital no sólo simbólico sino también económico.

Como *leitmotiv* de este encuentro tenemos Creatividad=Capital, enunciado expuesto por el artista alemán Joseph Beuys, como parte de su teoría “escultura social” (Soziale Plastik), en la que amplía las nociones del arte y establece que cada persona puede contribuir de forma creativa para el beneficio de la comunidad y, por lo tanto, influenciar en la sociedad. En este contexto, establece que el *dinero* no es el *capital*, sino la *capacidad creativa* es el verdadero *capital*.

Con el objetivo de que las prácticas artísticas contemporáneas y la economía entren en un diálogo directo y horizontal hemos establecido dos ejes de trabajo, interconectados entre sí: las Mesas Redondas y la Botica de Proyectos.

Mesas Redondas



Considerado el eje de discusión del Encuentro, en el que a través de una serie de Mesas Redondas multidisciplinares, con invitados nacionales e internacionales, se problematizó varios aspectos de la relación entre creatividad y capital, se analizó las formas existentes y posibles de sostenimiento económico para la producción creativa en nuestro contexto, y se discutió la actual demanda de “responsabilidad social” por parte del Gobierno a la empresa privada y sus aplicaciones en el campo cultural.

Se llevaron a cabo las siguientes Mesas:

Mesa Redonda 1 Creatividad = Capital

En esta mesa a partir de varias reflexiones y ejemplos actuales se analizó la tensión frente a la producción artística entre la obtención de recursos económicos y la satisfacción simbólica personal y colectiva.

Con la participación de:



- Jaron Rowan (España. Fundador de YProducciones y docente MA de Industrias Culturales en Goldsmiths University).
- Leonardo Wild (USA /Ecuador. Investigador y escritor, autor de *El dinero o la vida*, MayorBooks 2011).
- Fernando Vicario (España. Experto cultural en diversas oficinas de cooperación como Centros Culturales Españoles, Convenio Andrés Bello, Agencia Española de Cooperación y OEI).
- Christoph Baumann-moderador (Alemania. Actor y director teatral, miembro del Comité Curatorial de Arte Actual FLACSO).



Mesa Redonda 2:

Modelos de gestión para la producción

Este diálogo se enfocó en el contexto local explorando políticas públicas y privadas de financiamiento, a la par de modelos independientes enfocados en formas de apoyo colectivo, solidario y autogestión, con miras a comprender la manera en que el campo de producción artística se ha configurado en los últimos años y cuáles son los pasos a seguir para su fortalecimiento.

Con la participación de:

- Ana Rodríguez (Ecuador. Investigadora y curadora, Directora de la Fundación Museos de la Ciudad de Quito).
- Jonathan Koupermann (Ecuador. Economista en el arte y el entretenimiento, Coordinador del área técnica de la Fundación Municipal Bienal de Cuenca).
- Maarit Cruz (Finlandia/Ecuador. MBA en Economía y Relaciones Internacionales, Gerente de Comunicación y Responsabilidad Social de Lafarge Cementos).
- Sergio Silva (Chile/Ecuador. Artista visual y diseñador gráfico, coordina el proyecto s2 Impulso)
- María Fernanda Cartagena-moderadora (Ecuador. Investigadora y curadora independiente).



Fotos cortesía Francisco Suárez

Mesa Redonda / Taller 3

Del modelo clásico del mecenazgo a la inversión actual: nuevas formas de participación y responsabilidad social

Este espacio de diálogo entre productores culturales, empresa privada y Gobierno estuvo planteado como una posibilidad de reflexión colectiva con miras a generar un entendimiento de los intereses y necesidades de las distintas partes con relación a la inversión por parte de la empresa privada hacia el sector cultural y artístico. Esta sesión presentó como caso de estudio a la institución brasileña SESC.

Con la participación de:



- Mauricio Trindade da Silva (Brasil. MA en Sociología de la Cultura, trabaja como asistente técnico de la Gerencia de Estudios y Desarrollo y del Centro de Investigación y Formación del Sesc São Paulo).

Posteriormente se realizó un taller entre empresarios, funcionarios públicos y productores culturales que permitió generar una mejor comprensión de los intereses y necesidades de cada sector.

Botica de Proyectos

Considerado el eje de aplicación, se realizó la Botica de Proyectos. Entendemos a la botica como un lugar donde se preparan y venden “remedios” y como un espacio de negociación en el que ambas partes realizan un intercambio justo y de mutuo acuerdo. La Botica de Proyectos presentó a la comunidad diez propuestas enmarcadas en las artes contemporáneas, de gran potencial y de incidencia en el contexto local, sea como activadores de capacidades sociales y creativas, o como dinamizadores económicos (de un entorno específico o del sector artes), a través de la creación de redes colaborativas, de la generación de empleo, del fortalecimiento de la investigación, producción y circulación del arte, y de la construcción de vínculos sostenidos de cooperación y trabajo entre la empresa privada, el Estado, las poblaciones involucradas y otras organizaciones. El objetivo fue visibilizarlas a la comunidad ampliada y establecer alianzas concretas de cooperación, intercambio y apoyo entre los distintos actores de la cultura y la economía del país.

En la Botica de Proyectos se expusieron las propuestas artísticas tanto a la ciudadanía como a representantes de la empresa privada y de la institución pública. Se buscó establecer un intercambio justo y satisfactorio para ambas partes, en el que la persona o entidad que apoya financieramente uno o varios proyectos, reciba a cambio un producto, servicio o beneficio de marca muy vinculado a la propuesta.

Además se establece también las apuestas por los beneficios intangibles, generadores de un impacto social, en términos artísticos, culturales, ambientales, etc., a mediano y largo plazo, fundamentales en términos de retribuciones colectivas, y en los que el Estado –desde la idea de lo público y la creación de garantías para el ejercicio de derechos culturales– y la empresa privada –desde la idea de responsabilidad social– juegan un rol determinante.

Desde los parámetros antes mencionados, el equipo de Arte Actual seleccionó las iniciativas, y en un proceso de trabajo colaborativo con los colectivos, gestores y artistas proponentes estableció las propuestas que se presentaron, garantizando su pertinencia en términos sociales y artísticos, así como su viabilidad y capacidad ejecutora. Arte Actual juega un rol de mediación y articulación para la gestión de un proyecto (mediación entre el artista, el Estado, las empresas privadas, los organismos de cooperación, los ciudadanos, etc.), y de facilitador de iniciativas artísticas.

Los proyectos presentados fueron:

Interruptor Fanzine propone la cuarta edición de un fanzine de alta calidad producido por artistas visuales, fotógrafos, diseñadores gráficos y escritores de la escena creativa emergente ecuatoriana.

Residencia y Laboratorio de Producción Artística propone generar un espacio de colaboración para la elaboración de productos artísticos realizados entre artesanos del sector de la 24 de Mayo de Quito y artistas residentes en la casa residencia s1-90.

La Ruta Mural es una propuesta a desarrollarse en las localidades de Balzar, Santa Lucía y Nobol, en la que se impulsa el arte urbano, el turismo cultural, el intercambio de saberes y la profesionalización de los artistas emergentes de la zona.

Teatro de Bolsillo/Sono busca ofrecer un espacio de pequeñas dimensiones y con una programación sostenida, que permita el fortalecimiento de la escena cultural independiente en la ciudad de Cuenca.

Acortando Brechas propone dinámicas creativas de fomento a la lectura que incentiven la curiosidad, el interés y la necesidad por leer; y generar dinámicas de circulación del libro a través del arte que incidan en la distribución y difusión de las publicaciones ya existentes en nuestro medio.

Periscopio es una intervención urbana en el centro histórico de la ciudad de Cuenca, y consiste en la ubicación de mirillas en los dos muros que clausuran la calle Santa Ana.



Quito Chiquito, Encuentro Multidisciplinario de arte para niños y niñas



Panorámica Botica de Proyectos



Interruptor Fanzine



Residencias Verdes / Panal de Arte



Nido de vidrio / Papelito nomás es

Jornadas de Reflexión “Vinculaciones posibles Arte e Infancia” proyecto de Quito Chiquito Encuentro Multidisciplinario de Arte para niños y niñas, propone motivar a los actores artísticos y culturales a la reflexión de lo que se entiende por arte e infancia, a través de la discusión académico/teórico, la práctica *in situ* y la publicación del material de forma virtual.

Nido de Vidrio (NV) propone la activación de un estación de bus inutilizada en Carcelén, a través de trabajo colaborativo entre artistas, grupos del sector y gestores aliados, para contribuir en la generación y difusión de experiencias artísticas contemporáneas en el norte de Quito.

Directorio de Artistas y Actores Culturales No Lugar consiste en una publicación enfocada en la promoción de artistas y actores culturales de la escena local e internacional. La propuesta se plantea como una herramienta de difusión y localización de diferentes prácticas artísticas contemporáneas.

Jardines Colgantes de Guapulonia / Residencias Verdes en el Panal son un espacio de reflexión, experimentación y creación que tiene como objetivo la realización de espacios verdes purificadores del ambiente inmediato a través del arte y la concienciación de la comunidad que habita la zona de Guápulo.

En este campo la Botica de Proyectos fue además, una herramienta para evaluar las dinámicas, formas de economía y de gestión actual de proyectos artísticos. Este proceso concluyó con una Rueda de Negociación en la que se establecieron acuerdos y apoyos específicos para la ejecución de los proyectos en el 2013.

Algunas reflexiones anticipadas

Durante la escritura de este texto nos encontramos aún en la sistematización y análisis de todo el material producido durante el Encuentro con miras a la publicación del mismo como instrumento de reflexión y análisis de las prácticas entre arte y economía en nuestro contexto. Por lo que las reflexiones presentadas a continuación, pueden ser consideradas como reflexiones en proceso, más no como conclusiones definitivas.

Partimos de que la propuesta de la Botica de Proyectos y su correspondiente metodología, es una experiencia pionera en el país, que surge como un experimento para articular la incipiente relación entre actores culturales, empresa privada e institución pública en el Ecuador. La metodología aplicada ha significado un proceso de trabajo de varios meses, comprendido en varias etapas: convocatoria, laboratorio de diseño de proyectos, negociación previa con posibles patrocinadores, exhibición de proyectos, taller, rueda de negociación entre actores culturales y patrocinadores, sistematización y evaluación de la experiencia (en proceso).

Durante este transcurso la Botica de Proyectos se presenta como un ente articulador de intereses, propuestas e intercambios materiales y simbólicos entre las partes.

Alejada de la idea de una “agencia de búsqueda de auspicios” o un mercado de iniciativas, la Botica de Proyectos constituye un escenario que propicia elementos para la investigación y discusión de prácticas de gestión cultural y el consecuente debate ético y político que éstas conllevan en torno al financiamiento de propuestas artísticas; y por supuesto, identifica y pone en circulación iniciativas para su viabilidad. La Botica de Proyectos incluye propuestas generadas desde distintos territorios (no se centra exclusivamente en Quito), pues cree en la necesidad de producir estos espacios de reconocimiento que convergen en varios aspectos: la posibilidad de expansión territorial de las prácticas, la construcción de propuestas comunes, y la descentralización del debate.

En este sentido podemos decir que la etapa más difícil del proceso ha sido justamente aquella que corresponde a las negociaciones con los posibles patrocinadores, tanto de la empresa privada como de la institución pública. El proceso de negociación, más allá de la “venta de ideas”, constituyó un “trabajo de campo” necesario para el levantamiento de información entorno a varios cuestionamientos: ¿Qué nociones sobre prácticas artísticas contemporáneas tiene la empresa privada? ¿Qué parámetros consideran como válidos las instituciones públicas y las privadas al momento de recibir una propuesta de arte contemporáneo? ¿Qué tipo de respuestas a la búsqueda de financiamiento encontraríamos en cada una de las instituciones? ¿Desde los empresarios, existe alguna vinculación entre arte y responsabilidad social?, entre otros.

Una de las primeras grandes barreras para iniciar este diálogo con la empresa privada y varias de las instituciones públicas fue el desconocimiento de lo considerado “prácticas contemporáneas”, pues la concepción del arte y de la cultura está aún sujeta al concepto modernista de obra objetual y de autor, alejada de los posibles procesos colectivos y sociales que implican muchas de las prácticas mencionadas. El valor de la cultura y su capacidad transformadora y transversal no han sido asimilados en sus políticas de inversión social. Por lo que presentar una propuesta vinculada al arte contemporáneo en empresas privadas, significa un acercamiento a las áreas de responsabilidad social (en el mejor de los casos), comunicación (medios y eventos) o de marketing, departamentos mayoritariamente ajenos al campo cultural. El arte, y la cultura en general, no son sectores prioritarios para estos departamentos, aún se los considera áreas de intervención secundaria.

Otra de las grandes dificultades sobre todo con la empresa privada ha sido la demanda de indicadores (en su mayoría medibles, tangibles) que les permitan valorar en una perspectiva futura los posibles impactos sociales y económicos de las propuestas. La demanda de estos indicadores se convierte en un dolor de cabeza al momento de pensar en arte contemporáneo, por las dinámicas propias de esta noción, algunas de ellas imposibles de medir, pues aquello que la intervención ha detonado escapa muchas veces al control del artista. En caso de aplicar algunos indicadores de evaluación, hay que decir que en el país, éste resulta un gran vacío



Teatro de Bolsillo/Sono



Directorio de artistas y actores culturales/no lugar



Panorámica Botica de Proyectos



Periscopio / Katya Cazar



Ruta Mural / Patrimonio callejero

tanto de la investigación en gestión cultural, y un gran pendiente de las mismas políticas públicas en cultura. La construcción de indicadores pensados para las prácticas artísticas y que superen a indicadores numéricos como números de asistentes, de entradas vendidas o de espacios mediáticos logrados, es una deuda.

En cuanto al trabajo con la institución pública, resulta compleja la negociación sin tener un marco de políticas públicas que hagan posible y clarifiquen estructuras, mecanismos, etapas, seguimiento, evaluación, entre otros. Tampoco se ha trabajado en mecanismos que apoyen la relación empresa privada – creadores a través del diseño de incentivos fiscales, entre otros. Otro problema es la demanda y aprobación de proyecto exclusivamente si responden al discurso político de turno.

En cuanto al concepto bastante discutido de la Responsabilidad Social, se indicó que ésta debe ser “compartida” entre todos quienes formamos parte de la sociedad. Para las empresas, su aporte se dirige hacia proyectos e iniciativas que son compatibles con el objetivo y el propósito de la empresa, que implican compromiso o un “pacto implícito” con la comunidad, que retribuye a la empresa con prestigio y “licencia” social para operar. Para el sector artístico, la Responsabilidad Social es asumida desde la calidad del proyecto u obra. Se mira al arte como un “dispositivo” de contribución social desde el cual su contenido mismo es un aporte. Se indica la capacidad de los proyectos artísticos para procesos de intervención “para y con la comunidad”, así como para apoyar procesos de negociación y educación. Para el sector público, su papel respecto de la Responsabilidad Social está en la emisión de políticas públicas. Por una parte, políticas que canalicen la “Responsabilidad Social Empresarial” y, por otra, políticas públicas para garantizar el acceso a determinados bienes y servicios, para la formación de públicos y también para la asignación de fondos para fomentar las prácticas artísticas y las expresiones culturales.

A pesar de las dificultades nombradas, entre otras varias que hemos tenido, podemos decir que el Encuentro y su Botica del Proyectos se perfilan como un modelo a ser afinado y a ser continuado en los siguientes encuentros, pues plantea una reflexión indispensable en el medio y el reto de la aplicación práctica de estas reflexiones. Podemos afirmar también que de los diez proyectos presentados, ninguno salió con “las manos vacías” de la rueda de negociación final, a uno de ellos se le ha ofrecido patrocinio completo, a varios patrocinio parcial, a otros su ampliación financiada a otros territorios geográficos, otros tienen dotación de insumos y algunos ayudas puntuales para etapas específicas de su proyecto.

Esperando que estas reflexiones previas sean un abre bocas y les deje con curiosidad para seguirnos en la publicación del Encuentro que reunirá en detalle toda la información, las ponencias, las reflexiones y las conclusiones de las jornadas.

Biografías

Raquel Acevedo. Nace en Quito, donde actualmente reside y trabaja. Estudia fotografía en la ciudad de México, en la Escuela Activa de Fotografía, 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, estado de Nueva York, por dos años, periodo en el que experimenta con los procesos fotográficos y se especializa en técnicas en blanco y negro e historia de la fotografía. En el 2003 obtiene un MFA en Fotografía y Artes relacionadas de la Escuela de Artes Visuales de la ciudad de Nueva York, donde vive 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 y coordinadora de Fotografía en la Universidad San Francisco de Quito.

Alegría Acosta, Quito, 1985. Graduada en Artes Liberales en la Universidad San Francisco de Quito, con especialización en Antropología e Historia del Arte. Certificado en Arte y Acción Social, taller realizado en Barcelona. Aficionada a la fotografía desde niña. Ha tomado cursos en el Centro de la Imagen de la Alianza Francesa, en la Universidad San Francisco de Quito y en El Container. Fue acreedora de los “Premios COCOA 2012”, graduada destacada de la subespecialización de Fotografía de la USFQ. Adicionalmente ha participado en varias exposiciones colectivas en Quito.

Marcelo Aguirre Belgrano, Quito, 1956. Desde 1979 trabaja como artista independiente realizando exposiciones tanto individuales como colectivas dentro y fuera del país. Ha sido invitado a las bienales de arte en La Habana, dos veces a la de São Paulo, tres veces a la de Cuenca, Ecuador, y a la Feria Arco de España. Recibió el Premio Marco, premio único, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México, 1995; Premio Salón de Julio, Guayaquil, Ecuador, 1995; Premio Julio Le Parc, Segunda Bienal Internacional, Cuenca, Ecuador, 1989; la condecoración Honorato Vásquez, otorgada por el presidente Sixto Durán Ballén, 1996. Desde 1987 hasta la actualidad se ha dedicado a la docencia. En 2000 fue miembro fundador del Colegio de Artes Contemporáneas, Universidad San Francisco de Quito. En 2010 actuó en la película *El pescador* de Sebastián Cordero. Actualmente es coordinador de Arte Actual FLACSO y es profesor en la Universidad San Francisco.

X. Andrade, 1963. Profesor-Investigador de FLACSO-Ecuador, ex-coordinador de la Maestría de Antropología Visual, 2008-12. Ha publicado sobre temas de visualidad y antropología urbana extensivamente. Desde 2004 desarrolla una práctica artística vinculada a su empresa, Full Dollar Inc., con la que ha expuesto nacional e internacionalmente. Actualmente, forma parte de la

residencia para artistas Outpost en el Armory Center for the Arts en Los Ángeles, California, desarrollando un proyecto sobre las intersecciones entre gráfica popular, arte contemporáneo y espacio público,
<http://www.kcet.org/socal/departures/community/fulldollar/>
<http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/actividades.html>

José Avilés Chevalier, Quito, 1961. Actualmente es director y productor de El Pobre Diablo y la Galería El Container. Algunas exposiciones importantes: Museo Pedro de Osma (Lima); Museo Memorial de América Latina (Sao Paulo); Galería Alfred Lowenherz, The Camera Club of New York; Museo Da, Imagem e Do Som (Sao Paulo); Museo San Martín (Buenos Aires); Museo Alejandro Otero (Caracas); Fotografías a Cielo Abierto (Quito); Realismos radicales Banco Central del Ecuador (Quito); Poéticas del borde, MACC (Guayaquil); Muestrario de Parque Ataque de Alas, MACC (Guayaquil). Premios: Mejor dirección de arte en el largometraje, Entre Marx y una mujer desnuda, en el XVII Festival de Cine de la Habana; a la trayectoria Hugo Cifuentes, Ecuador. Publicaciones: Latin America Graphic TASHEN; Diseño gráfico latinoamericano TRAMA; Libro de fotografía José Avilés PUCE; Libro Blomberg en Ecuador, del fotógrafo Rolf Blomberg, Editorial Latin Web; Libro “Vecinos” del fotógrafo ecuatoriano Fernando Zapata, Ediciones Taller Visual.

Martina Avilés, Cuenca, 1989. Estudió en la Universidad San Francisco de Quito Comunicación Ambiental y tiene una subespecialización en Fotografía. Ha participado en exposiciones colectivas como Fotografía a Cielo Abierto, 2da Etapa, Identidades en Quito (Las Cuadras / 2012) y en Análoga (El Container / Quito / 2012). Ha publicado en revistas como BG Magazine (2010), Mundo Diners (2012) y Retrovisor (2009).

Adrián Balseca, Quito Ecuador, 1989. Diseñador gráfico y artista plástico. Es miembro del colectivo de arte La Selecta - Cooperativa Cultural (www.laselecta.org). Actualmente trabaja el proyecto Archivo Móvil, donde explora los límites y tensiones alrededor de la utilización del espacio público, gentrificación, cotidianidad urbana, identidades colectivas y ciudad. Ha realizado exhibiciones individuales y colectivas dentro y fuera del país; Huecas Quito: sitios clave de comida clave, CAC - Quito; JUNTA, primera feria de arte joven latinoamericano - Buenos Aires; L’etincelle qui met feu à la plaine, CAC - Quito; From Within, and not necessarily our hearts, IN RIVERS Gallery - New York; Ornato y Delito, Ceroinspiración - Quito; Quito en Zaragoza, Centro de la Historia - Zaragoza; Ecuadorian Renaissance, Community Art Gallery, Queens Museum of Art - New York; Lo que pasó, pasó, Espacio Arte Actual - Quito; IV Encuentro Internacional de Arte Urbano al zurich - Quito; entre otras.

Vinicio Bastidas, Quito, 1971. Formación académica en la Facultad de Artes de Quito y en la Escuela Esmeralda de México DF. Licenciado en Pintura y Grabado. Vive y trabaja en Munich. En 1995 ganó el primer premio de dibujo en el Salón Nacional de Dibujo y Pintura de la Fundación El Comercio, Quito. Participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Europa y América Latina. Entre las más recientes: (2012) en la Galería KVD de Dachau, Alemania, Fremde Haut (“Piel Ajena”), y la participación en la Bienal de Dibujo de Pilsen, República Checa; (2011) Platform 3 Futures, en Munich, Alemania; Deconstrucciones en la Galería Luis Gaspar (Madrid) y Sudaca Dreams en Barcelona (España); Die de los Muertos en la Galería Domagk-Ateliers, Munich; (2010) Galería Luis Gaspar, Madrid, El Ser Anónimo; Platform 3 Works en Munich. Híbridos y Latinlithos en la Galería Mercedes Felgueres, Munich (2009). www.vinicio-bastidas.com

Judy Bustamante, San Francisco, California. B.A. en Humanidades de Stanford University, Diploma en Cultura Hispanica de la Universidad de Madrid, España. Muestras individuales en Stanford, Quito, Cuenca, Buenos Aires, Caracas, Paris y New York. Participación en más de 30 colectivas. En 1984, Mención de Honor por Retratos, para “Escuela Quiteña 1984”, en el Segundo Encuentro Nacional de Fotografía Contemporánea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito. Jurado Álvarez Bravo. 1986, Primer Premio Nacional de Fotografía, Superintendencia de Bancos, Quito, para “Símbolos de la Patria”. 1990, Concurso Internacional Independiente “Emancipación e Identidad América Latina 1492-1992” Tercer Premio para serie “La Piedra”. 1990, Premio “PRISMA” a la Excelencia Publicitaria (Primer Premio) Dinediciones, Quito. 1996, Premio “PRISMA” a la Excelencia Publicitaria (Premio Fotografía).

Pablo Cardoso, Cuenca, 1965. Tras asistir brevemente a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca continuó su formación como autodidacta. Con 38 exposiciones individuales y más de 150 colectivas en cerca de veinte países, se ha constituido en uno de los artistas ecuatorianos contemporáneos más activos y prolíficos. Ha expuesto en la Bienal de Cuenca (1989, 1996, 2001); Bienal de la Habana (1991); Bienal de Gwangju (Corea del Sur, 2004); 26° Bienal de Sao Paulo (2004); 54° Bienal de Venecia (2007); El Museo’s Biennale: The (S) Files 007 (El Museo del Barrio, Nueva York, 2007); Menos tiempo que lugar: Ecos contemporáneos (Quito, Lima, Santiago de Chile, Medellín, 2009-2010), Arte Contemporáneo y Patios de Quito (2010). Ha obtenido la Pollock-Krasner Foundation Grant en 2005, el CIFO Comissions Program (mid-career) en 2008, y la Rockefeller Foundation Bella-gio Creative Arts Fellowship en 2011, entre otros.

Diego Cifuentes, Quito, 1964. Estudios de Sociología y Ciencias Políticas. Fotógrafo autodidacta. Exposiciones: Quito, Sevilla,

Buenos Aires, Sao Paulo, Groningen, Berlín, Amsterdam, México DF, Guanajuato, San Francisco, Bogotá, Oslo, Bergen, Helsinki. En 1999 es nominado por la revista TIME como uno de los Líderes Latinoamericanos para el Nuevo Milenio. En 2004 Mención de Honor II Bienal Interamericana de VideoArte. Desde hace seis años comparte la fotografía con el cine experimental.

Isabel Dávalos, Quito, 1970. Titulada en Artes Visuales y Desarrollo Internacional de Clark University. Realizó estudios de fotografía, escultura y cine en el Studio Arts Centers International (Italia), donde ganó una mención honorífica en un concurso de fotografía en el Palazzo Strozzi en Florencia (1991). Luego realizó estudios en Otis School of Art and Design en Los Ángeles. En Ecuador ha realizado varias exposiciones individuales en El Pobre Diablo, La Posada de las Artes Kingman. Participó en varias muestras colectivas de fotografía en Ecuador, Italia y Estados Unidos. Desde 1998 se dedica al cine, produciendo la película *Ratas, Ratones, Rateros* de Sebastián Cordero, donde realiza además la dirección de arte y la fotografía fija. En el 2003, produce *Crónicas, Mete Gol Gana* y en el 2007 dirige y produce el documental *AVC: del sueño al caos*. En el 2010 publica el libro “10 años después de Ratas, Ratones y Rateros”. isabeldavalos.blogspot.com

Javier Duero. Productor cultural, co-fundador de Pensart., ha participado en la organización de proyectos culturales de cooperación, investigación, comisariado y formación. Durante 2008 fue coordinador del departamento AVLAB de Medialab Prado. Ha sido jurado asesor del departamento de Arte de Acción de HEAD Ginebra (2009-2010); coordinador de Mapear Madrid, un proyecto de investigación comisionado por el CA2M; comisario de los premios INJUVE 2012 y asesor del proyecto participar.de, una iniciativa del Instituto Cervantes y el Goethe-Institut sobre la participación ciudadana; miembro del jurado del premio Nuevo Mariano de Ecuador. Es director artístico de la Feria de Arte Contemporáneo JUSTMAD, que se celebra en Madrid y Miami. Profesor del Master en Arte Contemporáneo de la Universidad Europea y tutor en el Master General de EFTI Centro de Imagen. Compatibiliza su trabajo profesional con su labor como miembro y vocal de la junta directiva del IAC (Instituto de Arte Contemporáneo).

Fernando Espinosa Chauvin. Quiteño. Vive en Nueva York. Empezó como fotógrafo profesional de diferentes agencias de modelos internacionales como Ford Models, Elite Model Management, IMG, Next y otras, su trabajo también recogió temas arquitectónicos y conceptuales. Sus fotografías han sido publicadas en revistas y catálogos de Estados Unidos y Ecuador. En el 2006 publica el libro “Afrodisíaco”, una apuesta por registros más contemporáneos en la fotografía ecuatoriana. En el 2007 expone en New York (The Gates) y en 2008 presenta su trabajo de Drag Queens

en Quito y en Nueva York. En 2009 lanza su libro de “Dubrovnik en Croacia”. Su más reciente obra/libro es “Galápagos Surreal” que ya es conocida en varios países.

Pilar Flores, Quito, 1957. Ha realizado estudios en Ecuador, España, Francia y Bélgica; y, 27 exposiciones individuales en Francia, España, Austria, Suiza, Bélgica, Alemania, Colombia, Cuba, Haití, República Dominicana, Nicaragua, Bolivia y Ecuador. Obras más importantes: “Montañamar” (1994), renueva la manera de ver y hacer paisaje. “Aire, Viento, Aliento” (1999), interrelaciona los ritmos de la vida con los ritmos de la tierra. Crea una atmósfera de silencio que invita a la interiorización. “Procesos de creatividad desde el silencio” (2001-2012), comparte con mujeres. “El Taller de Arte: una organización compleja” (2006), libro que propone paralelismo entre características de hábitats naturales y talleres artísticos. “Levedad” (2006), dibujos en los que la presencia es fundamental como concepto. “Palimpsesto” (2007), se desarrolla a lo largo de catorce años, experiencias individuales y colectivas, expresadas en distintos formatos: dibujo, bordado, taller, palabra, instalación, acción artística. En 2001 obtiene el Premio Hillary Rebay del Museo Guggenheim, New York. www.pilarflores.org

Karla Gachet Vega, Quito, 1977. Estudia arte y diseño gráfico, siendo finalmente seducida por el fotoperiodismo en la Universidad de San José, California. Trabaja para Diario El Comercio (2005) convirtiéndose en la primera mujer que forma parte de su staff de periodistas gráficos. En la actualidad trabaja freelance y está representada por la agencia Panos Pictures de Londres. Publica en medios como National Geographic Magazine, Smithsonian y The New York Times, entre los más prestigiosos. Su último libro publicado es “Historias mínimas: de Ecuador a la Tierra del Fuego” (Dinediciones, 2010) el cual recoge el material de un viaje que realizó por cinco países de Sudamérica. Ha sido reconocida en los mejores concursos de fotoperiodismo como World Press Photo (2010) y ganó el tercer lugar en “Mejor Fotógrafo del Año” del POYi Latin América (2011). Crea junto con Ivan Kashinsky el colectivo Runa Photos (2011), una plataforma de fotografía documental. www.karlagachet.com/ www.runaphotos.com

Martín García-Miró, Quito, 1986. Arquitecto y fotógrafo graduado de la Universidad San Francisco de Quito.

Carlos Iván Garcés E., 1963. Empezó a fotografiar a los 15 años de edad y no ha dejado de hacerlo desde entonces. Iniciador de la *Street Photography* en Ecuador; abandonó los preceptos del realismo social imperante en los años setenta y desarrolló su particular fotografía urbana. Posteriormente retrató los universos marginales urbanos y la “zona roja” de Quito, devastada por el consumo de pasta básica. Múltiples exposiciones desde 1980 hasta la actualidad

en Ecuador, Latinoamérica y Europa. En este momento prepara su libro “La nave de los locos”, sobre la marginalidad quiteña.

María Teresa García realizó su formación académica en la Universidad de Puerto Rico y en Montgomery College, Estados Unidos. La obra de María Teresa abarca no solamente obras documentales que bordean en lo irónico tales como “El Otro Sangolquí”, “Orientalismos”, “Imágenes Vivientes”, “Quito” y “Cuenca”, sino también ensayos y reflexiones muy personales e introspectivas, evidentes en “Llegando a los cincuenta”, “Postales de viaje”, “Desarraigos”, “Estados de Ánimo”, y la más reciente “La Mudanza”, así como varias piezas individuales. Su obra ha sido expuesta en Norte y Suramérica, Asia, y Europa. Ha sido adquirida por museos y colecciones privadas y publicada dentro y fuera de su país, Ecuador. María Teresa ha obtenido varios premios por su trabajo a nivel nacional e internacional.

Anamaria Garzón Mantilla, Quito, 1982. Estudió Periodismo e Historia del Arte en la Universidad San Francisco de Quito y en la Universidad Autónoma de Barcelona. Durante seis años trabajó en la revista semanal Vanguardia, en Ecuador. Fue periodista de arte y editora de la sección Tentaciones. En ese tiempo, su trabajo estaba estrechamente relacionado con la escena ecuatoriana de arte contemporáneo. Ahora es candidata a un Master en Contemporary Art, en Sotheby’s Institute of Art, Nueva York. Su tesis de grado es un análisis sobre la manera en que el arte se vale de realidades sociales para intervenir en esos espacios o usarlos como material para construir obras, alterando de esa manera la percepción de la realidad. Colaboró con la organización de N.A.D.A Art Fair, la primera feria que New Art Dealers Alliance organizó en Nueva York. Durante el Armory Show realizó recorridos guiados por la Colección Hort.

Graciela Guerrero, Guayaquil, 1981. Graduada del Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE). Su práctica se puede entender como una investigación de varias vías que se fundamenta esencialmente en los desplazamientos que propicia entre diversos registros culturales (rotulación popular, mass media, tradiciones, etc.) y el arte. Existe un particular interés en su trabajo en analizar las convenciones con que se representan el crimen, la violencia, el pecado y los mecanismos de justicia implicados en nociones de condena y redención. En todo su trabajo opera además una permanente reflexión por temas que dan forma a la matriz identitaria de su contexto, y de ahí deriva principalmente sus fillos críticos. Ha sido premiada en importantes convocatorias nacionales y ha participado en varias muestras colectivas, y ha expuesto en las tres ciudades más importantes del país. Fue seleccionada para participar en la 6ª VentoSul Bienal de Curitiba, Brasil en el 2011. www.gracielaguerrerow.wordpress.com

Isaac Hacksimov. Nació en el Patio Maravillas (un Centro Social Okupa de Madrid) en un momento impreciso del año 2008 según certifica el registro del servidor interno del HamLab Maravillas. Siempre suspendí en educación para la ciudadanía, en espíritu nacional y en macro-economía para mentes domesticadas. Pero jamás dejé de aprender de la red, de mi vida en comunidad, de mis compañeras biotécnicas. Aprendí a liberar mi ordenador de la opresión por defecto de Microsoft Windows en el curso de instalación de Ubuntu de la Hackademy y distribuí una canción Copyleft contra el Canon Digital. Pero sigo aprendiendo con decenas de personas a atravesar los límites tecnológicos que nos han impuesto y a crear herramientas y recursos para una vida colectivamente liberada. Soy una identidad colectiva, las asamblea de cuerpos y máquinas del laboratorio hacktivista HamLab, una narración de muchas voces y un sólo nombre. Soy, Isaac Hacksimov. <http://hacksimov.blogspot.fr/>

Ivan Kashinsky, California, 1977. Estudió Psicología pero su pasión siempre estuvo detrás del visor de una cámara. Obtuvo una maestría en Comunicaciones en Masa con énfasis en fotoperiodismo en la Universidad de San José, California. Para su tesis de grado, creó un proyecto multimedia sobre las fiestas populares en los Andes ecuatorianos. Su fotografía ha sido reconocida en varios concursos internacionales y expuesta en Nueva York, Londres y Quito. Colabora con algunas de las publicaciones más prestigiosas: National Geographic, Geo, Smithsonian y The New York Times. Es representado por la agencia Panos Pictures, Londres. En el 2009 realizó un viaje desde Ecuador hasta Tierra del Fuego, el cual culminó en el libro “Historias Mínimas” (Dinediciones, 2010) del cual se realizó también un libro digital (app disponible en iTunes), uno de los primeros en su estilo. Crea junto con Karla Gachet el colectivo Runa Photos (2011), una plataforma de fotografía documental. www.ivankphoto.com / www.runaphotos.com

Rodolfo Kronfle Chambers, Guayaquil, 1970. Historiador de arte y curador independiente. Licenciado en Historia del Arte en Boston College (Massachussets). Desde 1996 ha publicado decenas de ensayos y comisariado más de treinta muestras de arte contemporáneo presentadas en instituciones nacionales e internacionales. Creador y editor de *Río Revuelto*, el más extenso archivo virtual de arte contemporáneo local. En 2010 presentó, junto a Pilar Estrada, una retrospectiva revisionista y una publicación monográfica sobre el artista Eduardo Solá Franco. En 2011 publicó el libro “Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador 1998-2009”, primer libro de divulgación sobre la producción artística en el Ecuador en la pasada década. Se desempeña como asesor de instituciones culturales internacionales como la Rockefeller Foundation y la

Fundación Prince Claus. Es miembro del consejo consultivo de la Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO). Recientemente presentó una reconsideración del ancestralismo de los años sesenta en el Museo Casa del Alabado. www.riorevuelto.net

Francois “Coco” Laso. Fotógrafo, director de fotografía y profesor universitario. Estudió en la escuela de artes plásticas –“Le 75” (Bruxelles-Bélgica) y Comunicación (Universidad Central del Ecuador). Premio José Peralta 2008 (IMDQ), Premio Nacional de fotografía Hugo Cifuentes 2009 (MCE). Ha publicado los libros: “La Mirada y la Memoria” fotografías periodísticas del Ecuador (co-autor, Trama Ediciones, 2006). “Los años viejos” (co-autor, FONSAL, 2007), “Otro cielo no esperes” fotografías sobre los rituales de Semana Santa en Quito (Paradocs-Trama, 2009) y “Nunca un río”. Actualmente ejerce como fotógrafo independiente y director de la Fundación PARADOCS. Ha expuesto su obra en el Ecuador y en el extranjero. <http://francoiscocolaso.photoshelter.com/> www.otrocielonoesperes.blogspot.com <http://paradocs.photoshelter.com/>

Paulina León, Quito, 1978. Artista visual. Realiza su diplomado y master en Artes Libres en la Escuela Superior de Artes de Berlín (KHB). Acreedora de varios reconocimientos: Premio DAAD a la estudiante extranjera más destacada de la KHB (2004), beca NaFÖG para artistas emergentes (Berlín, 2007), beca DAAD para desarrollo de proyecto (Barcelona, 2008), premio TENTACIONES en el Salón Internacional de Gravado y Ediciones de Arte Contemporáneo Estampa, (Madrid, 2009), residencia de artista en la Casa de Velázquez (Madrid, 2009), beneficiaria del Consejo Nacional de Cine (Ecuador, 2012), Premio Mariano Aguilera (Quito, 2012). Participa en exposiciones y festivales en América Latina, Europa y Asia. Su trabajo se extiende a las prácticas curatoriales y de gestión cultural: desde el 2009 forma parte del Comité Curatorial de Arte Actual FLACSO, coordina el Cuarto de Proyectos y el Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía. Dirige la plataforma cultural El Coro del Silencio. www.paulinaleon.com www.corodelsilencio.wordpress.com

Carlos Martiel Delgado. Nace en 1989 en La Habana, Cuba. Estudia en la Academia Nacional de Artes Plásticas “San Alejandro” en La Habana y realiza la cátedra “Arte Conducta” dirigida por la artista Tania Bruguera. Artista performático que busca llevar al límite el cuerpo. Entre el 2009 y el 2012 ha realizado varias muestras colectivas en Cuba, Chile, España, Ecuador, USA y Argentina. <http://www.carlosmartiel.com>

Esteban Pastorino, Buenos Aires, 1972. Técnico mecánico de formación, estudió Ingeniería Mecánica en la Universidad de

Buenos Aires, carrera que abandonó para dedicarse a la fotografía en 1994. Estudió fotografía publicitaria, realizó talleres Juan Travnik residencias en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Ámsterdam y en Casa de Velázquez, Madrid entre otras. Participó del programa MAP Péripières européennes pour jeunes artistes (2002, 2003). En Argentina recibió el premio del fotógrafo del año 2001, premio Leonardo a la Fotografía 2001, beca Antorchas (2004), UNESCO (2005), y premio Konex (2012). Ha expuesto en forma individual distintos países de América y Europa. Sus obras se encuentran en las colecciones del Museum of Fine Arts, Houston; el Museo del Barrio, NY; Santa Barbara Museum of Arts; Kiyosato Museum of Photographic Arts, Japón; Museum of Fine Arts, Boston; Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; entre otras.

Estefanía Peñafiel Loaiza, Quito, 1978. Inició sus estudios de Artes en la Universidad Católica de Quito y obtuvo su diploma con las felicitaciones del jurado en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París en el 2006. Ha participado en varios programas de Post-diploma en Francia y en talleres, residencias y exposiciones en distintos países, entre las exposiciones personales: Exposición, Quito (Ecuador), No vacancy, Beirut (Líbano), À perte de vue, Grenoble (Francia), Parallaxes, la courbe de l'oubli, París (Francia); y entre las exposiciones colectivas: Atlas critique, Pougues-les-Eaux (Francia), Soudain déjà, Paris (Francia), The Beirut Experience, Beirut (Líbano), Le Monde Physique, Noisy-le-Sec (Francia), Wash Out, Estocolmo (Suecia), Rendez-vous à Shanghai (China), Void Has No Exit, Hiroshima (Japón), Usages du document, París (Francia), V Biennale de Gyumri (Armenia), Là où je suis n'existe pas, Le Printemps de Septembre, Toulouse (Francia). Actualmente reside y trabaja en París.

Shari Pierce. Nació en Nueva York y actualmente vive en Munich, Alemania. Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Carolina del Este y obtuvo un MFA en la Academia de Bellas Artes de Munich. Ha sido profesora invitada en la Escuela Superior de Arte de la Universidad de Konstfack, Artesanía y Diseño en Estocolmo, la Universidad de Ginebra, de Arte y Diseño en Suiza y la Rhode Island School of Art and Design, en los EE.UU. www.sharipierce.com

María Teresa Ponce. Estudió arquitectura en la University of Notre Dame (1992-1995), y obtuvo el MFA en Fotografía en School of Visual Arts, NY (2002-2004). Su trabajo ha sido incluido en exposiciones internacionales como en Photoespaña, Daeguphoto binnale, Biennial de Mercosur, Biental de la Habana, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Museo del Barrio (NY), Valoarte (Costa Rica), Buenos Aires Photo (Argentina), New Langton Arts (California) y en la Biental Internacional de Cuenca

(Ecuador). Su trabajo ha sido publicado en medios como el New York Times, Arte Al Día Internacional, e incluido en el libro "Ciudades y Contaminación" (Lunwerg Editores) y "No sabe no contesta"; "Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina (Rodrigo Alonso, 2008) y Laberintos De Miradas (Claudi Carreras). Su obra integra colecciones privadas y públicas que incluyen la del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Queens Museum (NY), y Museo del Barrio (NY).

Manuela Ribadeneira, Quito, 1966. Instalada primero en París y desde el año 2002 en Londres; la propia biografía de Ribadeneira es indisoluble de su práctica artística. Su condición de artista latinoamericana y la especificidad cultural que este hecho conlleva, ha generado a su vez una reacción profunda por cortocircuitar ciertos tópicos asociados a los modos y canales de producción habituales en aquellas latitudes. En los últimos años su trabajo ha renunciado a excesos expresivos o retóricas formalistas, aunque sin abandonar en absoluto una cierta idea de refinamiento, para seguir hablando de las intensas relaciones entre lenguaje, poder y cultura.

Wendy Ribadeneira V. M.A. Photographic Studies, Londres Westminster University, 2006. B.Arch. USFQ, 2002. La Escala Prevalece; Arte Actual, Quito, abril 2011. Hotpoint; El Container, Quito, septiembre 2010. Transience. Instalación, fotografía, proceso; Arte Actual, Quito, julio 2009. Scenes; Bargehouse Gallery, Londres, septiembre 2006. Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera; Quito, mayo 2007. Yaku, Museo del Agua; Quito, diciembre 2005. Revista Vanguardia, 2010.

Sara Roitman. Artista israelí chilena radicada en Quito Ecuador desde 1987. Estudió fotografía en "Cámara Oscura" (Israel). Artista contemporánea de reconocida trayectoria. Ha expuesto en Israel, Ecuador, Europa, Estados Unidos, El Caribe, Asia y en la mayoría de los países latinoamericanos. En su trayectoria ha incorporado el videoarte, la instalación, los objetos, el bordado y la costura al repertorio de las prácticas artísticas que ejerce. Roitman, con su clara tendencia contemporánea urbana, capta y reconstruye la urbe en patrones. Su obra está basada en el desarrollo de conceptos, evocando en el espectador, la reflexión y la creación de conciencia en temas actuales. Algunas de sus obras se destacan por el uso de tecnología y otras por el uso de una cromática particular que ha pasado a ser un emblema en su obra. Autora del internacionalmente reconocido y premiado libro de fotografía "Imperdible". Su obra está en colecciones privadas y en instituciones públicas. www.sararoitman.com www.eltopourbano.com roitmansara@yahoo.com

Juan Antonio Serrano. Antes de dedicarse a la fotografía fue mesero y jugó fútbol interbarrial. Quisiera hacerle un retrato a Eduardo Galeano y Rubén Blades. Se graduó en el programa de Fotoperiodismo y Fotografía Documental en el International Center Of Photography de Nueva York y es master en Periodismo con la Fundación EFE en Madrid. Estuvo en China jugando ping-pong y caminando por las calles de Pekín y Shanghai entre junio y diciembre de 2010. <http://paradocs.photoshelter.com/>

Santiago Serrano. Estudió el programa de Fotografía Documental en ARGRA en Buenos Aires y fue parte del Seminario de Fotografía Contemporánea 2010 del Centro de la Imagen de México. Seleccionado por Photoespaña para los visionados de portfolios en República Dominicana 2011. Becado por la Fundación Pedro Meyer y World Press Photo para cursar el Diplomado de “Fotonarrativa y Nuevos Medios” 2012. México. De niño quería ser futbolista o torero. Más tarde le empezó a gustar la fotografía y por casualidad encontró un libro de Robert Frank, pensaba que no se podía vivir de hacer fotos, en ocasiones lo sigue pensando. <http://paradocs.photoshelter.com/>

Sergio Silva. Nace en 1985 en Santiago de Chile, vive y trabaja en Quito. Es artista visual y diseñador gráfico. Hace dos años inicia el proyecto S2, que es un sello multidisciplinario de artes visuales y gestión cultural. Colabora con grupos musicales, productoras de cine, galerías y artistas, desarrollando proyectos de comunicación visual. Trabaja en diferentes medios visuales como el diseño gráfico, la ilustración, el muralismo, el video, la animación, la escenografía, el vestuario, el diseño web, las publicaciones y la dirección de arte. <http://interruptorfanzone.blogspot.com.es/>

Gustavo Solar. Nace y trabaja en Chile. Artista performático. Realiza varias muestras en Chile, República Dominicana y Ecuador. <http://gustavosolar.blogspot.com.es/>

Oswaldo Vicente Terreros Herrera, Guayaquil, 1983. Presidente Vitalicio del Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses). Este movimiento ha organizado múltiples encuentros en el que la fraternidad y el idealismo se fusionan en un entorno de militancia con la esperanza de lograr la emancipación popular. A continuación detallamos nuestros encuentros con las diferentes comunidades: Gran Encuentro capítulo 1 / Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses) // Solar ubicado en Antepara y Chambers (sur) // Guayaquil-Ecuador (2009). Gran Encuentro capítulo 2 / Movimiento GRSB • IPSO IURE / Museo Municipal de Guayaquil // Guayaquil-Ecuador (2010). Gran Encuentro capítulo 3 / Movimiento GRSB • Utopía Desplazada (exposición dentro de la Bienal Iberoamericana de Diseño) // Madrid-España (2010). Gran

Encuentro capítulo 4 / Movimiento GRSB • Llamado a los actores sociales / Arte Actual, FLACSO // Quito, Ecuador.

Edison Vaca “Chuky”. Artista ecuatoriano radicado en Quito. Licenciado y Diplomado en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Central del Ecuador. Su obra constituye un ecléctico compendio de pintura, escultura, instalación, video, fotografía y en buena parte su propuesta se vincula con prácticas relacionadas. Ha participado de numerosas exposiciones dentro y fuera del país. Ha recibido las siguientes distinciones: Mención de Honor, Salón Nacional VII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca (2001); Primer premio VII Salón Nacional de Arte Contemporáneo Fundación El Comercio (Quito, 2001); II Mención Premio Alberto Coloma Silva (Quito, 2003); Mención de Honor IX Salón Nacional de Arte Contemporáneo El Comercio (Quito, 2004); Primer Premio Salón de Arte para Niños Quitochiquito (Quito, 2008); Premio del Público otorgado por la prensa escrita El Tiempo de Cuenca, X Bienal Internacional de Cuenca (2009); Primer Lugar XV Bienal de Venecia de Bogotá (Bogotá, 2010); Residente HANGAR (Barcelona, 2012).

Gonzalo Vargas M. Quito, 1976. Artista visual y gestor cultural. Es co-editor y miembro del colectivo La Selecta-Cooperativa Cultural, www.laselecta.org. Es docente de la carrera de Artes Visuales de la FADA, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ha realizado estudios en fotografía en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Posee un postgrado en aplicación de nuevas tecnologías en instalaciones multimedia por el IUNA, Buenos Aires, Argentina y actualmente es maestrante en Estudios de la Cultura con mención en artes y estudios visuales, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Ha realizado cuatro muestras individuales. La memoria, Museo de la Ciudad, 2001, Quito. Sobre el desaparecido Ricardo Novillo Burneo, presentada en el cine OCHOYMEDIO, 2005, Quito. Fotograma, El Container, 2008, Quito. Retrato, El Container, 2011. Además ha presentado su obra en varias muestras colectivas dentro y fuera del país. www.pixelmono.com

Geovanny Verdezoto, 1984. Radicado en Quito. Graduado con honores en la Universidad San Francisco de Quito, de formación pictórica aborda la fotografía como herramienta vital dentro de su propuesta. Trabaja temáticas vinculadas con el tema migratorio y la des-territorialización latinoamericana. Ha publicado varios libros de fotografía y participado en festivales, bienales y foros internacionales de fotografía en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Dentro de las más destacadas publicaciones está la selección foto-libro latinoamericano curado por Horacio Fernández (Editorial RM París 2011) y la edición de la revista C Photo con el tema NEW LATIN LOOK curada por Martin Parr

(Ivory Press, Madrid 2011). Actualmente trabaja en cooperación con proyectos internacionales como el Mapping the South, The archive of massive conflict de Londres y es representante por Ecuador en la XI Bienal de la Habana 2012 e invitado a representar al Ecuador en la primera bienal del sur en Panamá 2013.

Mónica Vorbeck, Quito, 1961. Curadora e investigadora independiente; Historiadora del Arte por la Universidad de Viena, Austria; profesora de la USFQ, miembro del comité Arte Actual FLACSO. Como curadora ha sido consultora del Banco Central del Ecuador; curadora de la Bienal de Cuenca, del Salón Mariano Aguilera y ha curado varias muestras colectivas y monográficas de artistas nacionales (Caldo de cultivo, Marcelo Aguirre, CCM; Agua Universo Cultural, YAKU; Procesos, Hernán Cueva, CCM). Directora del Proyecto Penone en el 2009, curó la muestra Giuseppe Penone (Museo de la Ciudad) y En Diálogo: Arte Povera (Arte Actual), y editó los catálogos respectivos; co-curadora de la muestra antológica Altamente confidencial de Lázaro Saavedra (Arte Actual 2011) y editora del catálogo. Es miembro fundador y presidenta de la Sociedad Ecuatoriana de Historia del Arte / SEHA, y miembro de los directorios de la Fundación Estuardo Maldonado y de la Fundación Oswaldo Muñoz Mariño.

COLECTIVOS

Central Dogma. El Colectivo Central Dogma, es una organización de base ecuatoriana, de acción cultural 360 grados. Está conformada por profesionales creativos contemporáneos multidisciplinarios, líderes en la creación, organización, gestión y producción de proyectos culturales en la provincia de Tungurahua, Ecuador. Tienen como objetivo: aportar al fomento, difusión y crecimiento de la creación emergente ecuatoriana contemporánea, a través de la realización de: festivales, encuentros culturales, exposiciones, publicaciones, talleres, laboratorios de arte, tecnología y nuevos medios, residencias para artistas, redes e intercambios, producción curatorial y mediación cultural. Son miembros fundadores de la Asociación para el Desarrollo de la Música Iberoamericana (ADIMI). Miembros fundadores de la Red de Colectivos Culturales de Tungurahua. Miembros de la Fundación Arte y Cultura. Miembros de la Asociación de Artistas Plásticos de Tungurahua. Corresponsales de Zona de Obras de España.
<http://dogmacentral.wordpress.com>
<http://kangurotrasatlantico.wordpress.com>

Ciudad de la Imaginación. Quetzaltenango, Guatemala. Institución sin ánimo de lucro. Desde el 2008 se ha dedicado a incentivar la formación de personas críticas a través de la promoción de producciones artísticas contemporáneas y de proyectos curatoriales,

incidiendo en las formas de hacer y pensar al arte, a través del fomento de intercambios interdisciplinarios, procesos formativos de carácter experimental, formación para curadores, gestores y críticos y un programa expositivo, con un especial énfasis en la producción de pensamiento a partir del arte y un interés particular por los procesos y configuraciones artísticas más allá de la obra. Actualmente cuenta con una biblioteca y una revista digital especializada en arte contemporáneo en la región centroamericana, en donde a partir de reflexiones que surgen de la antropología, la urbanística, la ciencia política o la filosofía se pretende dar un acercamiento innovador al arte, para contribuir a la investigación de académicos, curadores, críticos y artistas interesados en la región.

LUNASOL. Colectivo fundado en 1996, se dedica a la producción, ejecución y creación de productos culturales multidisciplinarios para niños y niñas. Su aporte creativo está orientado al desarrollo de las artes escénicas para este sector poblacional. Lunasol conjuga varias estéticas, entre ellas el clown, la narración oral, la cuentearía, los títeres y las máscaras. Por otra parte mantiene un espacio de indagación constante sobre diversas dinámicas de la cultura contemporánea y sus posibles vinculaciones con la infancia. Lunasol ejecuta el proyecto Quito Chiquito Encuentro Multidisciplinario de Arte para niños y niñas y cuenta con 16 años de labor consecutiva y un proceso de exploración de metodologías de trabajo con la infancia. El colectivo lo conforman María Fernanda López y América Paz y Miño. Han representado al país en más de cincuenta festivales nacionales e internacionales: internacionales en Argentina, Bolivia, Colombia, España, Ecuador, México y Perú.

PENSART. Asociación cultural formada en el 2009 por un colectivo de profesionales de la creación contemporánea, la educación artística y la acción social que realizan mediación cultural. Entre sus objetivos está el contribuir al establecimiento de estructuras profesionales y estables dentro del sector de las industrias culturales; fomentar la implantación de las nuevas tecnologías en la cultura; crear redes de trabajo colaborativas, locales, nacionales e internacionales; enriquecer el tejido cultural favoreciendo el diálogo entre las diferentes comunidades artísticas y la sociedad civil; promover y difundir prácticas democráticas en la producción cultural; favorecer la integración cultural de colectivos sociales con déficit educativo. PENSART idea, organiza, gestiona y produce proyectos culturales; realiza actividades didácticas y educativas; desarrolla estudios teóricos, investigaciones técnicas y trabajos de campo sobre temas artísticos y sociales; organiza proyectos de comisariado de exposiciones y eventos artísticos; realiza documentación, difusión y comunicación de proyectos culturales y sociales mediante herramientas editoriales y digitales.

