

Registro 2013

ARTICULO ACTUACION

SILENCIO Experimentación MEMORIA

TENSIÓN APROPIACIÓN

Relaciones - Tecnología

ESPACIO

MOVIMIENTO

SONIDO Permitir

RELACIONES - SENTIDOS

CUERPO

INCUBACIÓN

Comunidad Producción

SENSIBILIZACIÓN

Campo de todas las posibilidades

imagen QUIETUD

RELACIONES - DIÁLOGO

EQUIVOCARSE

RELACIONES - CORPOREIDAD

INTERCAMBIO

Laboratorio de Ideas

Director FLACSO Ecuador
Dr. Juan Ponce

Coordinador Arte Actual - FLACSO
Marcelo Aguirre

Asistente Arte Actual
Natalia Santamaría

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

Coordinadora Project Room
Paulina León

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.arteactual.ec

Concepto Editorial
Comité Arte Actual

Edición
Marcelo Aguirre
María José Salazar

Textos
Dr. Juan Ponce
Marcelo Aguirre
Trinidad Pérez
Alberto López Cuenca
Karin Ohlenschläger
Alex Schlenker

Corrección de textos
Paulina Torres

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

Diseño gráfico
Antonio Mena - FLACSO

Impresión
Imprenta Mariscal

Quito, junio 2014

ISBN: 978-9978-67-421-5

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

Ministerio de Cultura del Ecuador, Embajada de España en Ecuador, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Embajada de Brasil, Acción Cultural Española, Organización de Estados Iberoamericanos, Lablatino, Pensart, Gescultura, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas - Universidad San Francisco de Quito, Banco Pichincha, Saito, Urbano Express

Índice

Presentación	5
<i>Dr. Juan Ponce</i>	
Introducción	6
<i>Marcelo Aguirre</i>	
Arte Actual: a seis años de su creación	9
<i>Trinidad Pérez</i>	
¿Qué arte? ¿Qué conocimiento? Tecnología, estupidez y la crisis del texto	14
<i>Alberto López Cuenca</i>	
Eternal Network Apuntes sobre la relación entre arte y redes desde los años sesenta	22
<i>Karin Ohlenschläger</i>	
Volver al mundo una y mil veces: El arte como lugar de (auto)conocimiento [estrategias para ocupar <i>Arte Actual</i> un año más]	32
<i>Alex Schlenker</i>	

Exposiciones

Ene - Narrativas habitables - <i>Carlos Echeverría Kossak</i>	45
Feb - Gypsy Kings - <i>Karla Gachet & Ivan Kashinsky</i>	53
Mar - Pangæa - <i>Isabel Haase, Monika Humm, Juana Córdova, Lucía Falconí, Wolfgang Stehle, Ralph Kistler, Nicolás Kingman, Fabiano Kueva</i>	61
Abr - Sísifo: El heroísmo del absurdo - <i>Francis Alÿs, Kate Gilmore,</i> May <i>Cynthia Marcelle y Carla Zaccagnini.</i>	
<i>Curaduría: Tatiane Schilaro y Anamaría Garzón</i>	76
Jul - Noosfera - <i>Juan Carlos León</i>	82
Sep - Stupor Mundi “del archivo del hielo y otras derivas” - <i>María Rosa Jijón</i>	89
Oct - Fronteras - <i>David Santillán</i>	94
Nov - Agraphobia - <i>Shari Pierce</i>	100

Project Room

Ene -	Se vende el arte - Performance - <i>Cristina Riofrío</i>	111
Feb -	Pangæa - Formato Portafolio - <i>Isabel Haase, Monika Humm, Juana Córdova,</i> <i>Lucía Falconí, Wolfgang Stehle, Ralph Kistler, Nicolás Kingman, Fabiano Kueva</i>	112
Feb - Mar	Introducción al Arduino - Taller - <i>Ralph Kistler</i>	114
Mar -	Una línea de polvo: arte y drogas en Colombia Presentación de libro - <i>Santiago Rueda</i>	116
Abr -	Los documentales de la Central Dogma Proyección de videos - <i>Colectivo Central Dogma</i>	119
Abr -	Móviles Inmutables - Instalación y Diálogo <i>Grupo de estudiantes del Programa de Antropología Visual de FLACSO</i>	120
Abr -	El esfuerzo inútil en el videoarte - Taller - <i>Marcela Ribadeneira</i> <i>y Anamaria Garzón Mantilla</i>	123
May -	El bluff del bluff - Muestra de video - <i>Colectivo Ramuneta</i>	124
Jun -	45, 5, 5 - Performance - <i>Gabriel Arroyo</i>	126
Jul -	Aby Warburg y su Atlas Mnemosyne Investigación de Archivo - <i>María Fernanda Troya</i>	128
Jul -	Sonido vs. Comportamiento Humano - Taller - <i>Pablo Tello</i>	130
Sep -	on.off.ON! - Formato portafolio - <i>Mauro Rojas</i>	131
Sep -	Ancestral, Actual... en esta transformación Conversatorio y visionado de la video instalación - <i>LIVEMEDIA</i>	132
Sep -	63 mañanas - Presentación y conversatorio - <i>Colectivo Gatos en la Barriga</i>	134
Oct -	Desbordar la pantalla: POLIEDRO - Laboratorio <i>Plataforma Sur con Alex Schlenker</i>	136
Oct -	Antagonist Art Movement en Quito - Revisión de portafolios y piezas de arte - <i>Antagonist Art Movement</i>	138
Nov -	Taller de creación - Taller - <i>Howard Taikeff</i>	140
Dic -	Memoria Creatividad=Capital Segundo Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía - Lanzamiento de libro <i>Arte Actual FLACSO</i>	142

Escuela Abierta	146
----------------------------------	-----

Grupo Diálogo	150
--------------------------------	-----

Biografías	160
-----------------------------	-----

Presentación

Dr. Juan Ponce

Director FLACSO Sede Ecuador

Un registro es un recorrido del trabajo que se ha realizado. Es también un recordatorio del esfuerzo, una marca de los avances y una hoja de ruta hacia nuevos objetivos. Para la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales es muy grato poder presentar el *Registro 2013 de Arte Actual*. Y lo es por dos razones. En primer lugar, es satisfactorio poder hablar de Arte Actual como un espacio que se sostiene con sobra de merecimientos y por su propio mérito. Ya no es un proyecto, ni un ensayo; es una ventana abierta a la novedad cuya dinámica ha permitido abordar y percibir la producción artística y la interpretación teórica desde una perspectiva y de un modo que no tiene parangón en el país.

La segunda razón se deriva de la anterior. Si en 2007 apostábamos por una propuesta interesante y llamativa, pero aún sin un rostro distinguible; seis años después, en 2013, es claro que fue un acierto que FLACSO atendiera y apoyara esa iniciativa. Lo que ha conseguido Arte Actual ha beneficiado a toda la comunidad académica. Ahora, el modo en que se concibe la educación superior demanda dinámica investigativa, las instancias de reflexión, las oportunidades para discutir hacen de este espacio más que una galería o un museo itinerante. Arte Actual es un centro vivo de pensamiento y de reflexión.

Esta publicación muestra cómo una actividad creativa aprehende los hechos cotidianos de la identidad, de la producción, de los problemas sociales, de los vórtices institucionales y del poder, a través de caminos que no serían los que primero se elegirían desde la ciencia; al mismo tiempo, la producción artística también se complementa con insumos teóricos, se expande, se convierte en nuevo material teórico para el pensamiento científico.

Es todo lo que se puede esperar de una relación complementaria. Estamos seguros que estas páginas nutrirán una discusión informada sobre cómo podemos comprender mejor nuestro entorno y dónde podemos encontrar respuestas más diversas e incluyentes.

Introducción

Marcelo Aguirre

Coordinador Arte Actual

Han transcurrido seis años desde que Arte Actual FLACSO abrió sus puertas para un proyecto de exhibición, intercambio, diálogo y reflexión sobre las diversas expresiones y prácticas de las artes contemporáneas. Este es el origen de una invitación para entender el arte contemporáneo como un ámbito del tejido social que produce significados y sentidos desde la exploración creativa, artística, en un sentido amplio, diverso y transdisciplinario.

Es un espacio local con presencia internacional a través de redes, contactos, proyectos en común con artistas de otras latitudes. Esto ha permitido generar circuitos creativos y de análisis que coadyuvan a la profesionalización de artistas, gestores culturales, pensadores, así como a su posicionamiento dentro de la sociedad.

Arte Actual, como parte de FLACSO Ecuador, es un espacio de vinculación con la comunidad mediante un proyecto de arte visuales que promueve la sensibilización, diálogo y debate entre públicos, actores culturales y sus propuestas. Es un espacio que busca tender puentes entre lo local y lo global, basados en el respeto a la diferencia y la diversidad.

Desde que Arte Actual abrió sus puertas, para nuestro equipo ha sido prioritario crear un registro sistemático de todas las actividades que se han realizado durante los últimos 6 años. Este será un material de consulta para un público especializado y no especializado y, a la vez, hará posible su comparación con producciones generadas en otros tiempos y lugares.

En esta ocasión, hemos invitado a personas que conocen y enriquecen la realidad de las prácticas artísticas contemporáneas con su mirada crítica y reflexiva.

Así, Trinidad Pérez en su texto “Arte Actual: a seis años de su creación” recoge los aportes de Arte Actual como un espacio que ha contribuido a la consolidación del arte contemporáneo en el Ecuador. Su pertenencia a FLACSO le ha permitido operar de forma independiente a las demandas del mercado y presentar propuestas que se inserten en el diálogo interdisciplinar y crítico propio de la práctica artística contemporánea. Como sala de exposiciones ha apostado a mantener un calendario de exposiciones diverso, pero conceptualmente consistente. Así mismo, opera como un espacio generador de diálogos, de redes, de intercambios que conectan historias y experiencias creativas a nivel local e internacional.

Alberto López Cuenca, en su texto “¿Qué arte? ¿Qué conocimiento? Tecnología, estupidez y la crisis del texto”, se pregunta si el arte produce conocimiento cobra sentido hoy. Sostiene que esto sólo es posible en un contexto de crisis epistemológica mucho mayor: el del texto alfabético y su vínculo con las condiciones materiales de la modernidad capitalista. De esta manera, llama la atención sobre algunas transformaciones que antecedieron a la situación actual, en la que nos hemos visto en la necesidad de preguntarnos por el estatuto epistemológico del arte, llevando a cabo un breve ejercicio de arqueología de la tecnología que permita dar con algunas pistas acerca de qué motiva dicha pregunta y cómo puede dársele respuesta.

En “Eternal Network Apuntes sobre la relación entre arte y redes desde los años sesenta”, Karin Ohlenschläger con motivo del XX aniversario del net.art, plantea una breve incursión en la época pionera del arte en red, su relación con el arte de acción, el video y el mail art de los sesenta y su evolución y bifurcaciones en los más diversos ámbitos de la creación

hasta la actualidad. En este contexto contrasta la idea seminal del Eternal Network, una red eterna de comunicación concebida en los años 60 en torno al arte postal, con las tramas cada vez más complejas y entrelazadas de las actuales prácticas artísticas inscritas en la sociedad red.

Alex Schlenker escribe un ensayo que indaga en las posibilidades de lo artístico como ámbito de reflexión/acción que surgiría de los modos específicos de hacer del arte. Al mismo tiempo, se pregunta por las posibles estrategias epistémicas, estéticas, políticas, para abordar desde las artes una crítica sobre la Modernidad-capitalista occidental. “Volver al mundo una y mil veces: El arte como lugar de (auto)conocimiento [estrategias para ocupar Arte Actual un año más]” busca detonar debates que permitan posicionarnos a través del arte frente al mundo y frente a la vida y así tomar una postura clara sobre las condiciones apropiadas para trabajar, vivir, actuar...

El transcurso del trabajo se percibe mejor volviendo sobre una bitácora de viaje. El Registro 2013 es nuestra bitácora. Presentamos este libro a la comunidad académica de FLACSO y al público del país a manera de una rendición de cuentas; pero, también, porque queremos mostrar que estas páginas contienen la variedad de una propuesta que refleja el criterio plural que está detrás de los procesos creativos de nuestros colaboradores y amigos.

Arte Actual: a seis años de su creación

Trinidad Pérez

La caja rectangular de vidrio y concreto que acoge a Arte Actual representa todo lo que este espacio significa para el arte contemporáneo en el Ecuador: un espacio abierto y flexible que se proyecta simultáneamente hacia adentro y hacia afuera y que gira alrededor de un plan claro y bien enfocado. Desde su creación hace seis años, es más que una sala de exposición: en realidad es un eje generador de diálogos, de redes, de intercambios que conectan historias y experiencias creativas a nivel local e internacional. Arte Actual es cada vez más un lugar desde el cual el arte, como ámbito privilegiado de los sentidos y las sensibilidades, abre las fronteras del conocimiento.

Desde sus inicios, Arte Actual ha contribuido a la consolidación del arte contemporáneo en el Ecuador, particularmente en Quito, en medio de un ambiente que en su momento no terminaba de aceptarlo. Como espacio expositivo ha traspasado los límites de la galería modernista que buscaba resguardar al arte de la contaminación del mundo social, político o económico. Al contrario, se propone como un lugar en el cual el arte contemporáneo construye conocimiento, y promueve el cambio social. Su pertenencia a FLACSO, una universidad especializada en ciencias sociales, le ha permitido, desde un inicio, operar de forma independiente a las demandas del mercado y presentar propuestas que se inserten en el diálogo interdisciplinar y crítico propio de la práctica artística contemporánea y, con ello, ha contribuido a refrescar la escena artística local. Ana Rodríguez, actual directora de la Fundación Museos de la Ciudad, considera que el anclaje de Arte Actual a un espacio académico que en sí mismo es generador de opinión pública, como es FLACSO, llevó a que los medios de inmediato recogieran y comentaran sobre lo que allí ocurría. A su vez, esto derivó en un interés por cubrir lo que ocurría en aquellos espa-

cios de exposición de carácter más experimental e informal que habían surgido en la última década.

Arte Actual es más que un espacio expositivo. Su dinamismo responde en gran medida a una estructura organizativa abierta. La programación de actividades y selección y curaduría de exposiciones la realiza un comité compuesto por expertos en distintos ámbitos de campo de las artes contemporáneas que operan desde una ética de autorreflexión. Desde sus dos espacios expositivos, el formal que es la galería misma y el experimental que es Project Room, genera reflexión en forma de debates, conversaciones, teorizaciones y creación. Es un espacio desde el cual se busca responder no sólo a la necesidad de tender puentes con la comunidad sino a la de resolver los problemas que genera para los productores culturales y artísticos en particular, actuar en un campo artístico precario. Iniciativas que en años pasados han llevado a poner en la mesa de la discusión cuestiones prácticas de la economía del mundo del arte, continúan este año con una edición más de los encuentros promovidos por Lablatino, una red de creadores y gestores que ha venido operando desde el 2009. Este es un proyecto que empezó como una iniciativa entre Arte Actual, particularmente su Project Room, y otros actores en Madrid y que hoy incluye colectivos de Bolivia y Guatemala. A fines de 2013, Lablatino desarrolló un espacio de profesionalización con el taller “Conectores y difusores” dirigido al entrenamiento en la creación y gestión de redes para actores culturales de la región.

Project Room funciona, sobre todo, como una plataforma en donde se pueden presentar trabajos en formatos provisionales y en donde los artistas emergentes o consagrados pueden realizar pruebas y experimentaciones, visibilizando los procesos creativos, aspecto clave en la escena artística contemporánea. La galería, en cambio, opera como un espacio expositivo formal en el cual se presentan muestras programadas a lo largo del año. Desde un inicio, Arte Actual ha apostado a mantener un calendario diverso de exposiciones de arte contemporáneo que muestren propuestas conceptualmente consistentes. Entre las exposiciones presentadas en el año 2013, cabe resaltar dos que se muestran que la pintura sigue siendo un medio artístico relevante en el mundo del arte

Su dinamismo responde a una estructura organizativa abierta. La programación de actividades, selección y curaduría de exposiciones la realiza un comité de expertos que operan desde una ética de autorreflexión.

contemporáneo y que, adicionalmente, puede ser un efectivo instrumento de expresión política. El año se inició con la exposición de Carlos Echeverría Kossak, artista ecuatoriano polaco, cuyas pinturas combinan elementos del pop art, expresionismo y realismo para satirizar sobre las arbitrariedades del poder. Al finalizar el año, las pinturas del guayaquileño David Santillán buscan visibilizar, en cambio, las contradicciones del mundo global cada vez más interconectado en el espacio virtual que, sin embargo, continúa separado por fronteras nacionales y étnicas, fronteras de sangre que, físicamente, siguen dividiéndolo.

La apuesta de Arte Actual por el arte contemporáneo como lenguaje crítico inserto en los debates de hoy, se expresa también en la exposición colectiva Pangæa, que reunió a artistas ecuatorianos y alemanes quienes, desde su particular sensibilidad, se acercaron al Humboldt humanista, cuya visión holística de la naturaleza sigue viva en muchas posturas del ecologismo contemporáneo. La artista ecuatoriana, y curadora de la exposición, Lucía Falconí presentó una instalación en papel de gran delicadeza en la que aludía, de forma poética, a la fragilidad del ecosistema amazónico. La artista alemana Isabel Hasse realizó una intervención sonora interesante en el parque de FLACSO, al introducir grabaciones del canto de pájaros alemanes que se confundía con el trino de los pájaros del parque. En general, la exposición mostraba la contribución que desde el arte se hace a la ampliación de los límites del conocimiento y la sensibilidad, algo que preocupaba al mismo Humboldt.

Durante este año, Arte Actual ha querido ofrecer un espacio significativo a la fotografía. Tres exposiciones muestran el carácter diverso con el que el arte contemporáneo puede hacer uso de este medio. En la segunda exposición del año, Arte Actual dio espacio a dos fotógrafos que se han abierto espacio en el mundo de la fotografía de reportaje documental Karla Gachet e Iván Kashinsky y su proyecto Gypsy Kings, en la cual re-

cogieron sus vivencias entre los Roma de Buzescu, Rumania. Sus relatos visuales van más allá de las miradas estereotipadas de esta comunidad y muestra sus tradiciones y valores.

En Stupor Mundi “del Archivo del Hielo y otras derivas”, presentada en septiembre, María Rosa Jijón registra en fotografías y video un recorrido dificultoso por un sector limitado de la Antártida, aludiendo a la impotencia del ser humano frente a su infinitud espacial y temporal. Sin embargo de ello, los sectores poderosos insistirán en apropiarla y explotarla a través de medios no siempre evidentes, como son el conocimiento y la prospección científica. En visibilizar esta paradoja consiste el gesto político de esta muestra. El año se cerró, con una muestra de fotografía de un carácter muy distinto. En sus instalaciones fotográficas, Shari Pierce trabaja de forma sutil y poética sobre temas muy duros relacionados a la violencia a las personas, especialmente la sexual. En Agraphobia usó imágenes de archivo y formatos fotográficos precarios para lograr colocar al espectador en el lugar de la víctima y despertar su empatía.

Tanto el espacio expositivo formal como el de proyectos, encuentran resonancia en una serie de otras actividades que se generan a su alrededor. En Formato Diálogo, Foro y Portafolio se propicia el diálogo y teorización en acompañamiento del público. Para acercar al público más amplio a los procesos del arte contemporáneo, este año se ha continuado ofreciendo talleres de mediación y se ha empezado a ofrecer cursos abiertos a la comunidad. En esta intención de operar como un eje generador de conocimiento, Arte Actual se distingue de las galerías que existían en Quito antes de la crisis financiera de fines de los noventa y de aquellas ligadas al mercado que operan hoy en día en el país, justamente por no poner como eje de su proyecto la venta de obras de arte sino, más bien, la generación de conocimiento alrededor de la creatividad y la construcción de plataformas de gestión, producción y profesionalización. Por ello también ha centrado su energía en construir memoria. Antes de la cri-

Arte Actual se ha convertido en un referente a nivel local e internacional de una escena artística que ha logrado reinventarse gracias a su capacidad de generar diálogos, vínculos, redes pero, sobre todo, por ser un lugar que legitima la construcción de conocimiento y acción.

sis, entre los años 1970 y los años 1990, las galerías generaban una gran dinámica alrededor suyo y, por supuesto construían conocimiento y memoria. Pero, poco de ello quedaba registrado. Con el fin de contrarrestar esa tendencia, Arte Actual publica todos los años un 'Registro' de sus actividades que busca fomentar una revisión crítica de los logros y límites de lo emprendido durante el año, tanto desde miradas internas al proyecto como externas a él.

Para fortalecer los diálogos entre los departamentos al interior de la institución, se han continuado realizando actividades que tiendan puentes entre el conocimiento generado desde la creatividad y aquel producido desde la academia. Si bien desde su creación, Arte Actual ha estado fuertemente ligada a la Maestría de Antropología Visual, desde el 2012 se buscó también fortalecer los nexos con otras áreas académicas de FLACSO. En la reorganización administrativa de la universidad, Arte Actual fue incorporada al Departamento de Antropología, Historia y Humanidades, resultado de lo cual fue la mesa redonda "Humboldt y el legado de las expediciones científicas en el Ecuador", realizada en el contexto de la exposición *Pangæa*, en la que se discutieron las contribuciones de Humboldt a la ciencia, a la lingüística, a las artes visuales y a la ecología y su diálogo con las ciencias sociales y las humanidades. Finalmente, "Diálogos" es un espacio coordinado por Christoph Baumann y Marcelo Aguirre en el cual se propicia el intercambio de ideas sin un libreto previo, replicando, así, el carácter experimental que promueve la galería en las obras contemporáneas que expone.

A seis años de su creación, Arte Actual se ha convertido en un referente a nivel local e internacional de una escena artística que ha logrado reinventarse, y en ello Arte Actual ha jugado un papel central, en gran medida gracias a su capacidad de generar diálogos, vínculos, redes pero, sobre todo, por ser un lugar que legitima la construcción de conocimiento y acción desde los saberes sensibles y las prácticas creativas.

¿Qué arte? ¿Qué conocimiento? Tecnología, estupidez y la crisis del texto

Alberto López Cuenca

El debate acerca de si el arte produce o no conocimiento no es nuevo. En realidad, lleva ya algunos años abierto y ha generado un cuerpo bibliográfico nada desdeñable¹. Precisamente por lo dilatado de la discusión no entraré aquí a considerar todo el abanico de cuestiones sobre el que se ha llamado la atención: ¿puede el arte producir hipótesis, acumular conocimiento, ser falsado? ¿No hay más modelo de conocimiento que el científico? ¿Acaso no puede el arte intervenir en y modificar el mundo como las disciplinas tecnocientíficas? ¿No es precisamente el arte epistemológicamente relevante porque mantiene abierta la posibilidad de conocer de otro modo? No voy a considerar estas preguntas ni tampoco entraré de lleno en la que me parece una cuestión crucial: ¿Por qué estamos *ahora* discutiendo si el arte tiene o no valor epistemológico? En otro lugar he argumentado que los cambios en el papel social del arte, en el *establishment* académico y en el tejido productivo han hecho relevante interrogarse precisamente en este momento por la capacidad del arte para generar saber².

Lo que quisiera hacer es, más bien, llamar la atención sobre algunas transformaciones que antecedieron a la situación actual, en la que nos hemos visto en la necesidad de preguntarnos por el estatuto epistemológico del arte. Se trata de llevar a cabo un breve ejercicio de arqueología de la tecnología que permita dar con algunas pistas acerca de qué motiva dicha pregunta y cómo debe dársele respuesta.

La crisis del texto

La expansión de los medios audiovisuales tras la Segunda Guerra Mundial abrió el camino a la paulatina pérdida de hegemonía del texto (entiéndase el alfabético) como emplazamiento fundamental en el ejercicio del saber. El cine y la radio, la televisión y, posteriormente, la cámara y el video doméstico fueron afianzándose como medios no textuales que permitían codificar y transmitir información. Ciertamente, en un principio estaban asociados con el entretenimiento, el arte o el periodismo pero como tempranamente advirtieron algunos, el cine, la fotografía y la radio estaban llamados no sólo a transformar el modo cómo codificamos el mundo sino la manera en la que accedemos a él y lo ordenamos. Como atinadamente diagnosticarían Marshall McLuhan, Vilém Flusser y otros, los años sesenta del siglo XX significaron el advenimiento de una sociedad postalfabética, lo que denominaron “era eléctrica” o “era de la tecnoimagen”, una época en la que el texto estaba dejando de ser la forma cultural preponderante. Se hizo manifiesto entonces que había otros medios con los que producir conocimiento y llevar a cabo la crítica de los saberes acumulados: la sala de exposiciones, el documental, las proyecciones multimedia, la fotografía, etc. En realidad, dado que algunos de esos medios estaban ahí desde hacía años, la pre-

gunta que se hace pertinente es porqué no habían tenido valía epistemológica antes. Como se ha hecho evidente por el uso que las disciplinas sancionadas han hecho de esos medios, esta carencia no reside tanto en su estructura –en su capacidad sintáctica para producir y transmitir información– como en las prácticas institucionales en las que dichos medios eran inscritos y puestos a generar *verdad, estética o entretenimiento*.

En este sentido, no se trata tanto de una cuestión intrínseca al soporte (¿puede una fotografía producir conocimiento?) sino de la práctica institucional que subsume, integra y hace significativo a dicho medio. En este sentido, la crisis epistemológica del texto no es ni súbita ni absoluta: su desplazamiento es el lento desplazamiento de todo un conjunto de prácticas institucionales. Su crisis, por decirlo con Michel Foucault, es la crisis de una *episteme*. El fin del monopolio del texto en la producción de saber está ligado a un entramado mayor, al desconcierto de la epistemología moderna y sus instituciones, notablemente entre ellas la universidad. La pretensión de universalidad, la posibilidad de descontextualizar el saber, la composición atómica del mundo y la lógica analítica del conocimiento son cualidades generadas a partir de la materialidad del texto alfabético: durante siglos hemos experimentado el saber a través de su medio y la universidad ha sido la principal valedora de él y los valores con él asociados.

La materialidad del conocimiento: el lugar de la técnica

No ha sido sino hasta muy recientemente que los medios que usamos para codificar el conocimiento han sido debidamente interrogados. La materialidad de los dispositivos que son usados como soportes para “registrar” el conocimiento pasaba inadvertida y con ella el papel que jugaba en estructurar los saberes y articular las prácticas que se daban en torno a ella. En el caso del texto, lo que estaba siendo soslayado no era otra cosa que la pregunta por la técnica, para ser más precisos, por su condición de técnica. No deja de ser sorprendente este olvido pues, baste recordarlo, la técnica no deja nunca nada como estaba, es decir, que la técnica no es un medio que liga entes discretos ya definidos, sino que pone en marcha un conjunto de prácticas que replantea su relación (ya sea la fogata o el acelerador de partículas, con ellos se conforman distintos modos de hacer colectivos). La técnica es así un continuo rehacer. En nuestra condición de sujetos cognoscentes somos inescapablemente *sujetos de la tecnología*. En lo que nos concierne aquí, somos sujetos de saber porqué estamos sujetos a dispositivos que nos permiten almacenar, transmitir y criticar conocimiento, ya dependamos de la palabra hablada, el alfabeto, la imagen digital o el hipertexto.

Sin embargo, hasta que no es sometida a crítica, hasta que no es extrañada, la técnica pasa inadvertida. Es así que cuando el texto deja de ser transparente, se advierte que no es un medio sino una práctica (una *mediación*, en la terminología de Jesús Martín Barbero): un modo de analizar, compilar, transmitir, acceder, criticar y legitimar conocimiento emparejado con modos de hacer e instituciones como la lógica, la biblioteca, el examen y la tesis doctoral, el *paper académico*, el *journal* y la revisión de pares, el Ministerio de educación y el colegio rural. Atender a la materialidad del texto obliga a situarlo siempre en un contexto concreto donde deja de ser una cosa y se advierte como una práctica. Si la técnica está situada, con ella lo está el conocimiento.

Colectividad y de-sujeción del conocimiento

Uno de los síntomas más evidentes en la crisis del texto como medio epistemológico por antonomasia ha sido el resquebrajamiento de las nociones de autoría y de originalidad, afianzadas en torno a él. El texto, la conciencia y el sujeto están entretejidos históricamente (¿históricamente?). El retrato del sujeto moderno es fundamentalmente el de un sujeto lector, solitario e introvertido. No es casualidad que la modernidad liberal se erigiera sobre la noción del sujeto soberano portador de una serie de capacidades innatas.

tas y de derechos inalienables. Baste recordar cómo John Locke fundamentaba la originalidad de las ideas en la propiedad privada: nada debemos a nadie por las ideas que producimos, que son fruto de nuestro solo trabajo. ¿Cómo no sustentar la propiedad exclusiva de las ideas en la experiencia solitaria de la lectura e interpretación del texto?³

Esta fenomenología solipsista de la lectura y por extensión de la producción de conocimiento está puesta en entredicho desde hace décadas. En realidad, de nuevo, y no es casualidad, se vio atacada frontalmente en los años sesenta del siglo pasado con las distintas declaratorias de la “muerte del autor” y de la lectura como la elaboración de un texto infinito. Sin embargo, esa fue una muerte en la teoría: la superación en la práctica de la autoría y del genio autónomo se ha hecho más patente con las tecnologías digitales, con Internet y, especialmente, con la *wikipedización* del conocimiento. El conocimiento vuelve a manifestarse como el trabajo colaborativo de un colectivo de productores anónimos más que como la producción única de un sujeto singular que junta palabras aisladamente. Esto abre precisamente

Quizás en lugar de hacer historias del arte con objetos o escuelas o biografías de genios podríamos hacerlas sobre el trasfondo de las condiciones materiales que hacen posible la práctica artística

la posibilidad de volver a concebir y practicar el texto más allá de la lógica moderna en la que estaba subsumido, es decir, no como un acto de enunciación individual sino como una tarea colectiva.

En retrospectiva, el énfasis puesto en la autoría durante el siglo XX entra en contradicción con los procesos colectivos y colegiados de producción de conocimiento, que son los generalizados. El texto, sin embargo, parece solicitar esa individualidad. Su desplazamiento ha hecho evidente otra vez que el conocimiento está conformado en un ejercicio dialógico y plural. De hecho, aunque se hable ahora mucho de saber común, en el ámbito de las prácticas artísticas modernas (pues en las predomodernas era la situación habitual) el desplazamiento de la autoría individual genial hacia la colectividad era recurrente, como lo es en la última mitad del siglo XX⁴. Lo relevante aquí es subrayar cómo la manera en la que el texto fue inscrito y usado en las prácticas institucionales (legales, universitarias, biográficas) mantuvo opacado el carácter común del saber. Su crisis ha vuelto a poner en primer plano esa dimensión colectiva.

Arte, tecnociencia y capitalismo

Quizás en lugar de hacer historias del arte con objetos o escuelas o biografías de genios podríamos hacerlas sobre el trasfondo de las condiciones materiales que hacen posible la práctica artística. Visto así, desde el siglo XVIII hasta el presente y de un modo hegemónico la vida material se ha organizado a través del modo de producción capitalista. Sobre el telón de fondo del capitalismo europeo y su expansión colonial cabe tejer otras historias del arte: el orientalismo de Delacroix, el primitivismo de Gauguin y el cubismo de Picasso pueden ser reescritos como modulaciones dentro de la lógica del capital. Aún así, más que un enfoque cultural, es una perspectiva técnica la que permitiría enlazar una historia material del arte desde el siglo XVI-II hasta el presente.

El motor inicial del capitalismo fue la Revolución Industrial, que colocó el conocimiento tecnocientífico en el centro de su modelo productivo. La técnica, el conocimiento científico y la máquina ocuparon un lugar determinante en ese proceso.

El motor inicial del capitalismo fue la Revolución Industrial, que colocó el conocimiento tecnocientífico en el centro de su modelo productivo. La técnica, el conocimiento científico y la máquina ocuparon un lugar determinante en ese proceso.

De hecho, las prácticas artísticas necesitan ser entreteljadas con esa lógica tecnocientífica: el rechazo de la tecnología por parte de William Morris y el *Arts and Crafts*, la exaltación de la máquina por el futurismo italiano, el *ready-made* duchampiano, la celebración de la fábrica en el constructivismo soviético, la serialización de la producción en la Bauhaus, la comercialización del imaginario surrealista, el artista como mánager en el arte pop o como generador de situaciones no alienadas en la Internacional Situacionista, o como estrella mediática en el neoexpresionismo de los años ochenta, etc. ¿En qué medida el arte, como el resto de prácticas sociales, no está intrínsecamente ligado a las condiciones fijadas por las prácticas tecnológicas del capitalismo?

Lo que se ha venido entendiendo por arte en los últimos tres siglos es la cultura del capitalismo: ya sea para subscribirlo o enfrentarlo, para afianzarlo o renegar de él. La manera generalizada en la que se ha producido, circulado y accedido al arte ha venido fijada por las condiciones materiales constituidas por el capitalismo: las escue-

las de arte, los museos, las salas de exposiciones, las galerías, la crítica, las estrategias colectivistas anticapitalistas, la estetización de la vida cotidiana... todas, de un modo u otro, están articuladas a partir de las condiciones materiales hegemónicas, las orientadas a la producción de mercancías, subjetividad y generación de plusvalía.

Tecnología y (des)conocimiento

La industrialización, a través de la imposición de la máquina como dispositivo de producción de mercancías, trajo consigo un paulatino proceso de olvido del “saber hacer”, algo que Harry Braverman (1974) subraya en su advertencia de la pérdida de habilidades (*deskilling*) que conllevó el capitalismo industrial. Ese entramado tecnológico impide al trabajador acceder al proceso total de producción: basta pensar en la cadena de montaje fordista para advertir esto. En ella, el trabajador sólo participa en un momento del proceso de producción, cuyo conocimiento se localiza en el ensamblaje maquínico y no en el obrero. A este desplazamiento y acumulación de conocimiento se referirá Marx con *general intellect*: en la tecnología se va depositando un conocimiento que es autónomo del hacer del trabajador y que en última instancia lo subsume.

En la que es denominada era postindustrial, la que se inaugurará tras la Segunda

Guerra Mundial, las tecnologías estrictamente industriales se han visto suplementadas y desplazadas por la audiovisualización y la digitalización de la producción. Si el primer olvido producido por el recurso capitalista a la tecnología fue el del “saber hacer”, el segundo, según Bernard Stiegler, es el olvido del “saber vivir”: dependemos del mercado de signos para que se nos adiestre a desear, ser saludables, morir. Lo que, para Stiegler, conduce a una era de estupidez sistémica, de ignorancia. Lo que podría denominarse “imbecilización tecnológica”.

Esta estupidez sistémica se explica porque, en las condiciones materiales dispuestas por el capitalismo, la técnica desempeña un papel crucial en la desposesión del saber, algo que se manifiesta en la opacidad del aparato respecto al *usuario* y el auge del funcionario, el manipulador de signos cuyo sentido ignora: la inmensa mayoría de *usuarios* desconocemos el funcionamiento de una cámara fotográfica o de un iPad y todo su repertorio de *software* y *apps*. Simplemente operamos en los términos que prevén. Precisamente es en este momento donde más urgente se hace la pregunta por la materialidad del saber: ¿En qué consiste conocer? ¿Quiénes pueden conocer y dónde?

¿Qué conocimiento? ¿Qué arte?

La relación del arte con la tecnologización propia del capitalismo, desde la Revolución

Industrial de fines del siglo XVIII hasta el presente ha sido ambigua: a veces colaboracionista y a veces crítica; a veces sustentando esa lógica y a veces poniéndola en entredicho. El proyecto político moderno, un proyecto fundamentalmente *letrado*, pretendió autonomizar y separar esferas de saber: notablemente el conocimiento científico, la estética y la ética. La posmodernidad se ha encargado de fusionarlos, indistinguirlos de nuevo. Y en ese proceso la tecnología audiovisual ha desempeñado un rol crucial.

El auge de los medios audiovisuales desde la década de 1960 –incluyendo en última instancia un dispositivo multimediático como la computadora y la red de Internet– está poniendo contra las cuerdas la práctica moderna de producir conocimiento, que equivale a decir que está poniendo en cuestión el monopolio epistemológico del texto alfabético. La misma crisis de las humanidades y de la universidad –¿Cuál es exactamente su función hoy? ¿Cómo hacerlas *productivas*?– no hace sino poner de manifiesto su dependencia fundamental del medio textual. Esta encrucijada viene de la mano de un replanteamiento estructural de la técnica y su lógica productiva en el tardo-capitalismo.

Esto nos lleva de vuelta al comienzo de estas consideraciones. La pregunta de si el arte produce conocimiento cobra sentido hoy sólo en un contexto de crisis epistemológica mucho mayor, de otro modo la pregun-

ta, por irrelevante, no se plantearía. Como he intentado señalar, esa pregunta presupone a su vez la cuestión de los usos de la tecnología y la posibilidad de su inscripción productiva en la cadena de valor del capitalismo. Desde esta perspectiva, darle respuesta tendrá que ver con dilucidar si las prácticas artísticas –dicho sea de paso, cada vez más indistinguibles de otras prácticas– deben alinearse con la lógica productiva del conocimiento tecnocientífico en la fase actual del capitalismo. Claro, también cabe otra posibilidad más deseable: renegar de los términos en los que se plantea la pregunta y enfatizar la ambigüedad del vínculo de los modos de hacer artísticos con las técnicas de saber contemporáneas, cuestionando con ello su contribución al estado de estupidez sistémica al que nos conducen estos últimos.

Bibliografía consultada

- Barthes, Roland (1987). “La muerte de un autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Borgdorff, Henk (2006). “The Debate on Research in the Arts”. *Sensuous Knowledge* 2. Bergen: Bergen National Academy of the Arts.
- Brea, José Luis (2007). “La intersección arte-ciencia-tecnología: un territorio estratégico”. En *Cultura RAM*. Barcelona: Gedisa.
- Caduff, Corina et al. (2010). *Art and Artistic Research*. Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess AG.
- Elkins, James (2009). *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington, D.C.: New Academia Publishing.

- Hannula, Mika et al. (2005). *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts.
- Hayles, Katherine (2013). *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press.
- López Cuenca, Alberto. "Otra cosa: artes visuales y convergencia tecnológica". *Revista de Occidente*, núm. 333, febrero. Madrid.
- Martin, Stewart (2007). "The absolute artwork meets the absolute commodity". *Radical Philosophy*, núm. 146, noviembre/diciembre.
- Macleod, Katy and Lin Holdridge (2005). *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Virno, Paolo (2004). *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Los Angeles: Semiotext(e).
- *Hay al menos un *journal* dedicado desde 2006 íntegramente al tema del conocimiento en el arte: *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. ISSN 1752 6388
- Flusser, Vilém (2002). "The codified world" y "The future of writing". En *Writings*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- López Cuenca, Alberto (2012). "Acerca de la epistemología desbordada: conocimiento, prácticas artísticas y capitalismo cognitivo". En *El incesante ciclo entre idea y acción*, Carmen Cebros (Ed.). México: Museo de Arte Carrillo Gil.
- McLuhan, Marshall (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Londres: McGraw-Hill.
- Martín Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ong, Walter (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Londres: Routledge.
- Stimson, Blake y Gregory Sholette (2007). *Collectivisms after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Stiegler, Bernard (2010). *For a New Critique of Political Economy*. Cambridge: Polity Press.

Notas:

- 1 A este respecto, véase la sección Bibliografía.
- 2 Véase López Cuenca, Alberto, 2012.
- 3 Es sumamente importante advertir aquí cuando el texto pasa a experimentarse en soledad y no como una lectura pública y en voz alta. Esto nos muestra claramente que el medio es una mediación: está siempre situado y, por tanto, es usado de distintas maneras. Véase el trabajo de Walter Ong (1982) al respecto.
- 4 Véase a este respecto el trabajo de Blake Stimson y Gregory Sholette (2007).

Bibliografía citada

- Braverman, Harry (1974). *Labor and Monopoly Capital. The Degradation of Work in the 20th Century*. Nueva York: Monthly Review Press.
- Foucault, Michel (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.

Eternal Network¹

Apuntes sobre la relación entre arte y redes desde los años sesenta

Karin Ohlenschläger

Hace veinte años, en 1994, el artista norteamericano Douglas Davis inauguraba *The World's First Collaborative Sentence* en el recién adquirido servidor de la Lehmann Colleague Art Gallery en Nueva York. Este proyecto pionero de net.art planteaba una propuesta abierta y colaborativa que permitía a todo usuario de la red Internet contribuir a la redacción de una frase sin fin. De hecho, entre las instrucciones de uso figura no poner punto final en ninguna parte del texto colectivo. Hoy día, la obra continúa viva, accesible al público a través de la web del Whitney Museum of American Art², constituyendo uno de los hitos del arte participativo en red.

Otra iniciativa pionera del net.art³ es *The File Room* (1994) de Antoni Muntadas, realizada en la Randolph Street Gallery de Chicago; una instalación *in situ* y *espacio de archivo on-line*⁴ que después de veinte años aún permite a los usuarios contribuir con casos concretos de censura de toda índole a una base de datos abierta al público. Desde 2001, el archivo es mantenido por la National Coalition Against Censorship (Coalición Nacional Contra la Censura) de EEUU y sigue funcionando como depositario y espacio de consulta de todo tipo de casos, clasificados por fecha, espacio geográfico, tipo de censura y soporte.

Tanto Muntadas como Davis son considerados los pioneros del arte especialmente concebido para Internet. Ambos se dieron a conocer en la década de los setenta en el ámbito del video y pertenecen a una generación de artistas muy críticos con las estructuras jerárquicas de la televisión. Como muchos otros autores de su época, reivindicaban una mayor democratización de acceso a los media, abogando por el reconocimiento del ciudadano como emisor y receptor de información. Criticaban las es-

estructuras tradicionales de la transmisión *de uno a todos* y se hacían eco de las reflexiones teóricas de una emergente ciencia de la comunicación.

Muntadas materializaba sus ideas en proyectos colaborativos tan tempranos como *Cadaqués Canal Local* (1974). En pleno franquismo, creó en el pueblo catalán de Cadaqués el primer canal comunitario autogestionado por sus habitantes. A lo largo de varias jornadas, el artista les facilitó el acceso al medio vídeo y al conocimiento de la grabación y emisión, de modo que los oriundos filmaban durante el día todos aquellos sucesos que quisieron compartir por las tardes en algún espacio público del pueblo.

En esta misma época, Douglas realizaba varias acciones que también cuestionaban las estructuras unidireccionales de la televisión y planteaban nuevas dinámicas de la comunicación entre el artista y el espectador a través del vídeo o por medio de los entonces nuevos sistemas vía satélite. En uno de sus proyectos más notorios, realizado durante la inauguración de la documenta 6 de Kassel, en Alemania (1977), Davis planteaba desde un estudio de Caracas conectado a otro en Nueva York una acción en directo vía satélite en la que analizaba el concepto de distancia y las paradojas de la comunicación mediática. Los telespectadores veían cómo el artista, aislado en el plató, trataba de establecer comunicación verbal y táctil con quienes imaginó al otro lado del televisor, insistiendo en que solo el cristal del monitor les separaba. Cuando una persona, desde el

otro plató, rompió el cristal de la pantalla para anular la distancia y lograr un contacto real con el artista, se interrumpió la conexión.

Esta acción televisada de Davis se realizó junto a otras dos intervenciones —una de Joseph Beuys y otra de Nam June Paik con Charlotte Moorman— que apelaban a la participación activa del arte en la construcción de nuevos dispositivos y canales capaces de atravesar el *telón de acero* que mantuvo al mundo enfrentado hasta finales de

**Como muchos otros
autores de su época,
reivindicaban una
mayor democratización
de acceso a los media,
abogando por el recono-
cimiento del ciudadano
como emisor y receptor**

la década de los ochenta. En su discurso vía satélite, Beuys explicaba la estructura y función de lo que él denominaba *Soziale Plastik* (Plástica Social). Durante los cien días de la exposición sostuvo además un debate abierto e ininterrumpido en el que planteaba nuevos modelos sociales, políticos, económicos y culturales, en diálogo permanente con los visitantes de la exposición y otros artistas, activistas, intelectuales e invitados de los más diversos colectivos ciudadanos. En este contexto presentó su proyecto de la FIU (Freie Internationale Universität), una universidad interdisciplinar abierta y libre que, en el marco de la socialización de la cultura y el arte, permitiría generar nuevas experiencias y conocimientos basados en los principios de una democracia directa y participativa.

Estas propuestas críticas, y en ocasiones muy politizadas, procedían de unos contextos mucho más lúdicos y anárquicos, aunque no por ello menos reivindicativos, surgidos en la década de los años sesenta. De hecho, tanto Beuys como Paik habían formado parte de Fluxus, uno de los primeros colectivos de artistas conectados internacionalmente en red.

Las redes surgieron de la necesidad de recuperar los contactos entre los miembros de una comunidad artística desplazada y fragmentada después de la II Guerra Mundial. Pero también se crearon ante la ausencia de espacios y medios para la producción y la exposición, ante la falta de recursos y ante la necesidad imperante de generar nuevos cauces de comunicación y de establecer conexiones entre la comunidad artística internacional. De modo que mientras la situación política y económica tenía al mundo dividido y enfrentado, los artistas europeos del Este y del Oeste, de Japón y de Estados Unidos, tejieron sus propios canales por medio del arte postal, la participación en festivales y otros encuentros puntuales de Fluxus en ciudades como Wiesbaden, Berlín, Nueva York u Osaka.

George Maciunas, lituano emigrado a EEUU, fue uno de los principales impulsores de Fluxus en Nueva York. El coreano Nam June Paik lo promovió desde su condición de artista nómada y ambulante entre Alema-

de información. Criticaban las estructuras tradicionales de la transmisión de uno a todos y se hacían eco de las reflexiones teóricas de una emergente ciencia de la comunicación.

nia y EEUU. El francés Robert Filliou, uno de los artífices de la idea del *Eternal Network*, describió su propia biografía en similares términos:

He vivido tres años en España, dos en Dinamarca, cinco en Estados Unidos, tres en Corea y uno en Egipto. Paso temporadas breves en diversos lugares de este mundo, al que he dado dos veces la vuelta desde que salí de Francia en 1946, con veinte años. He sido becario, guerrillero, peón, vigilante nocturno, camarero, estudiante y funcionario de Naciones Unidas antes de convertirme en vagabundo, traductor, intérprete y, actualmente, empresario de cedillas que sonríen (Filliou, 2003).

De modo que el *Eternal Network* se convirtió en un *modus operandi* para crear identidad y dar continuidad a un sistema abierto y evolutivo que integró arte y vida. Y es que, en los años sesenta el arte no era sólo sinónimo sino catalizador de la vida. Como precisaba Filliou, “el arte es aquello que hace la vida más interesante que el arte”. Un arte que reniega significarse como tal y que sustituyó la creación de objetos por la producción de situaciones, experiencias y conocimientos, considerando la vida misma como un proceso cognitivo.

Estas redes de comunicación, aleatorias e intermitentes, que se articulaban y propagaban de manera espontánea en aquellos años, evolucionarían una década más tarde hacia la consolidación de nuevos espacios interdisciplinares de producción y exposición, en su mayoría autogestionados. Los estudios de artistas convertidos en espacios abiertos y compartidos como *The Factory* (1962) de Andy Warhol o *The Kitchen*⁵ (1971), fundado por Steina y Woody Vasulka, eran lugares donde artistas visuales, compositores experimentales y otros creadores compartían sus ideas con colegas de inquietudes afines, en los campos emergentes del videoarte, el cine o la música experimental, la performance, la danza o la literatura. La mayoría de estos espacios plurifuncionales con

Las redes surgieron de la necesidad de recuperar los contactos entre los miembros de una comunidad artística desplazada y fragmentada después de la II Guerra Mundial. Pero también se crearon ante la ausencia de espacios y medios para la producc-

vocación interdisciplinar estaban orientados hacia la producción y la difusión de obras creadas con los nuevos dispositivos y la tecnología electrónicos de la época.

Coincidiendo con el inicio de Fluxus, Marshall McLuhan planteaba en 1962 la idea de la “aldea global” para describir la percepción de un mundo interconectado a través de las redes de comunicación. Un año más tarde, Nam June Paik inaugura-

ba en Alemania la primera exposición de arte electrónico en la que utilizaba la información mediática como materia prima de la creación artística. Este mismo año, Wolf Vostell exponía su decollage *Sun in your Head* en Nueva York y la Galería Howard Wise –hoy una de las principales distribuidoras de vídeo arte, Electronic Art Intermix–, exponía la primera muestra de arte por ordenador. En la misma ciudad y por iniciativa de Robert Rauschenberg y Bernd Klüver, nació también la plataforma colaborativa de *Electronic Art and Technology* que reunía a artistas visuales y sonoros con matemáticos e ingenieros para desarrollar proyectos conjuntos relacionados con la informática y las telecomunicaciones.

Este diálogo iniciado a mediados de los años sesenta entre arte, ciencia y tecnología, tiene réplicas en iniciativas de similares características en Buenos Aires, Londres, Zagreb, Stuttgart o Madrid, donde sus respectivos Centros de Cálculo⁶ invitaban a artistas, arquitectos, músicos o poetas a participar en seminarios e investigaciones sobre los distintos códigos y lenguajes matemáticos visuales y sonoros, para desarrollarlos en los ámbitos de la expresión plástica, musical, arquitectónica o lingüística. Estos encuentros constituyen un fértil semillero de ideas y prácticas interdisciplinares que evolucionarían décadas más tarde en los más diversos ámbitos de la cultura digital.

**ción y la exposición,
ante la falta de recursos
y ante la necesidad
imperante de generar
nuevos cauces de comu-
nicación y de establecer
conexiones entre la
comunidad artística
internacional.**

En los años setenta, mientras unos experimentaban con el código binario, otros comenzaron a explorar los códigos de la comunicación mediática en radio, prensa y televisión. Tal y como mencionábamos más arriba, en España, Cadaqués Canal Local (1974) y Distrito Uno (1976), de Antoni Muntadas (1998), o las prácticas del video comunitario del colectivo Video Nou (1977-1983)⁷, generaron las primeras redes de comunicación entre artistas, grupos locales y asociaciones vecinales, con el fin de crear nuevos modos de producción y entornos de comunicación autogestionados e independientes de los dos únicos canales de televisión pública de entonces.

Coincidiendo con el estudio del sociólogo norteamericano Daniel Bell sobre “el advenimiento de la sociedad postindustrial”, Paik visualizaba su idea sobre la globalización de la cultura en el video *Global Groove* (1973) y profundizaba sobre este mismo concepto en su ensayo “Media Planning for the Postindustrial Society – The 21st Century is now only 26 years away”⁸. En sus investigaciones, Paik insistió en la constitución de un Broadband Communication Network que integraría los campos de la videotelefonía, del telefacsimil y de la televisión interactiva. En este mismo informe, Paik planteó la posibilidad de crear una vía electrónica de comunicación global, anticipando la idea de la autopista de información que se popularizó en la década de los años noventa con el Gobierno Clinton-Gore.

Los años ochenta se caracterizaban por la transición de la representación analógica a las emergentes prácticas de la producción digital. Es la década de los festivales de vídeo, de creación de otros espacios de producción y distribu-

Los años ochenta se caracterizaban por la transición de la representación analógica a las emergentes prácticas de la producción digital. Es la década de los festivales de vídeo, de creación de otros espacios de producción y distribución generados por los propios artistas en torno a los nuevos medios electrónicos⁹; y es la época de las acciones multimedia articuladas a partir de un renovado diálogo entre las artes plásticas, visuales, escénicas y sonoras.

Los ordenadores personales democratizan el acceso a la informática y nace el movimiento de software libre (Stallman, 2004), que se con-

vertiría después en una herramienta de creación importante para muchos de los artistas y colectivos que trabajarían en los ámbitos de la informática y de las telecomunicaciones en años sucesivos.

El nacimiento de la World Wide Web coincidió a finales de los años ochenta con la caída del muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría. Es

el inicio de un profundo cambio en el que las ideas seminales del arte, enunciadas en las décadas anteriores, resuenan con las transformaciones estructurales, tanto en el plano geopolítico, como en el económico y cultural, bajo el paradigma de la globalización y de la *sociedad red*. Se define así una ciudadanía en la que, conforme con las observaciones de Manuel Castells, “las redes constituyen la nueva morfología social de nuestras sociedades y la difusión de su lógica de enlace modifica de forma sustancial la operación y los resultados de los procesos de producción, la experiencia, el poder y la cultura” (1996).

El artista acentúa su función como generador y catalizador de nuevas plataformas y dinámicas de comunicación. Su materia prima de creación será la información –aquella fuerza estructurante de la sociedad del futuro, que había diagnosticado Norbert Wiener ya en 1948 (1998); y su obra consiste en la construcción temporal de entornos virtuales y canales participativos de producción y distribución.

Una de las primeras iniciativas es la plataforma on-line *The Thing* (<http://www.thing.net/>), inaugurada en 1991 por Wolfgang Staehle en Nueva York e inspirada en la idea beuysiana de la *plástica social*. El sitio Web se configuraba inicialmente como un *Bulletin Board System* (Sistema de Tablón de Anuncios) en el que artistas y otros agentes culturales debatían sobre el arte y los nuevos medios. Así mismo, experimentaban

ción generados por los propios artistas en torno a los nuevos medios electrónicos; y es la época de las acciones multimedia articuladas a partir de un renovado diálogo entre las artes plásticas, visuales, escénicas y sonoras.

y definían las potencialidades de la red, desarrollaban y conectaban sus respectivos sitios Web y mantenían su propio sistema de correo electrónico. Esta primera red social de artistas, críticos y teóricos de arte generaría otros nodos autónomos de *The Thing* en Alemania, Austria, Holanda, Italia y Suiza.

Plataformas de similares características, como la lista de correo *Nettime* (<http://nettime.org/>), que reunía a artistas y activistas europeos a partir de la Bienal de Venecia de 1995, o el sitio Web de *Rhizome* (<http://rhizome.org/>), fundado en 1996 por Mark Tribe y Rachel Greene en EEUU, siguen ofreciendo aún hoy, a través de sus archivos *online*, un rico testimonio de las ideas y proyectos germinales del arte y del activismo de los años noventa.

Por entonces, los artistas intuían el nuevo potencial de la red como herramienta y entorno de participación ciudadana en la toma de decisiones locales y globales. Como ejemplo cabe mencionar el proyecto *FloodNet* (1998) (<http://www.thing.net/~rdom/ecd/ZapTact.html>), del colectivo Electronic Disturbance Theatre (EDT), que consistía en un software distribuido para facilitar a los usuarios de Internet la participación en acciones pacíficas de desobediencia civil¹⁰, con el fin de llamar internacionalmente la atención sobre la situación en Chiapas. Con dispositivos móviles vía GPS, los *artistas*¹¹ americanos Ricardo Domínguez y Brett Stalbaum, cofundadores de EDT, han realizado recientemente también otros proyectos conceptuales como el *Transborder Inmigrant Tool* (2010) para señalar la problemática en las zonas fronterizas entre México y Estados Unidos.

El uso de los dispositivos digitales y los entornos de la comunicación facilita acciones y procesos que tienen el potencial –aunque sea simbólico– de repercutir sobre los entornos, espacios y relaciones sociales. En un principio señalan otros modos de pensar y actuar, y plantean, en ocasiones, insólitas aplicaciones de las tecnologías. Estas herramientas, en muchas ocasiones creadas por los propios artistas y colectivos con sistemas de hardware o software libre, pueden conducir al desarrollo de prototipos como las *Plantas nómadas* (<http://www.plantasnomadas.com/>), de Gilberto Esparza. Se trata de un ecosistema de pequeños robots híbridos que purifican las aguas contaminadas e inciden en la mejora de las condi-

ciones medioambientales en las zonas más desfavorecidas de los ríos Lerma y Santiago en México.

Los bancos del tiempo o *Time Notes Bank* (<http://www.timenoteshouse.org/>), del argentino Gustavo Romano, proponen a través de Internet un nuevo sistema monetario que mide la riqueza en unidades de tiempo libre. Detrás de una Web de estética aparentemente comercial y corporativa, se oculta una iniciativa artística con redes de colaboración en Argentina, Alemania, España y Singapur. El proyecto plantea subvertir los valores neoliberales en favor de una nueva consideración del tiempo como capital ciudadano.

Estos y muchos otros ejemplos y proyectos artísticos, realizados en los más diversos medios y entornos digitales de la comunicación, no pretenden de modo alguno hacer alarde de supuestos avances e innovaciones tecnológicas. Por el contrario, ponen en evidencia las complejas tramas ideológicas que se esconden detrás de muchos productos comerciales de nuestra actual cultura digital. Al tiempo, plantean nuevas experiencias y conocimientos con un simple cambio en el uso de los media. Así intentan propiciar experiencias compartidas que tienen el potencial de introducir cambios no sólo en el modo de ver, sino en la manera de realizar y de compartir la vida, o de generar otros procesos de investigación, producción y difusión. De hecho, una parte significativa de los actuales proyectos artísticos concebidos por y para la red no se realizan en galerías y museos, sino en los espacios públicos y en los actuales laboratorios interdisciplinarios de producción digital, tales como los medialabs¹² o los fablabs¹³.

Estos espacios físicos suelen estar a su vez interconectados virtualmente, propiciando sistemas participativos que se desarrollan y se comparten con otros usuarios. De modo que en las actuales estructuras colaborativas sigue resonando el eco del *Eternal Network* de Robert Filliou y George Brecht: una red que defendía la desmitificación del autor, la desmaterialización de la obra y, por ende, la disolución de la brecha entre arte y vida.

Bibliografía

- Castells, Manuel (1996). *La era de la información. Vol.1. La sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial.
- Filliou, Robert (2003). *Genio sin talento*. Catálogo. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, MACBA.
- Muntadas, Antoni (1998). *Proyectos Muntadas Projects*, Catálogo de la exposición monográfica. Fundación Telefónica, Madrid.
- Stallman, Richard (2004). *Software libre para una sociedad libre*. Madrid: Traficantes de Sueños. http://www.gnu.org/philosophy/fsfs/free_software2.es.pdf (consultado 02.12.2013).
- Wiener, Norbert (1998[1948]). *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas*. Barcelona: Tusquets Editores. Metatemas. (Título original: *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. The Massachusetts Institute of Technology).

Notas

- 1 Eternal Network es un término acuñado por los artistas fluxus Robert Filliou y George Brecht en los años 60.
- 2 <http://whitney.org/Exhibitions/Artport/DouglasDavis>
- 3 Rachel Greene, Una historia del arte en Internet. Publicado en http://alepharts.org/pens/greene_history.html (consultado 02.12.2013).
- 4 <http://www.thefileroom.org/>
- 5 The Kitchen Archive (1971-1973) <http://www.vasulka.org/Kitchen/index.html> (consultado 02.12.2013).
- 6 Enrique Castaños Alés, Los orígenes del arte cibernético en España. <http://www.enriquecastanos.com/tesisindice.htm>. Más información sobre la historia de arte por ordenador en: <http://www.computerkunst.org/>
- 7 Carles Ameller and Leo Martín: Televisión creates an impresión of humanisation (La televisión es una apariencia de humanización), publicado en el catálogo "La televisión no filma" de la 8ª edición del festival Zemos 98, Sevilla, 2006: 94-106.
- 8 <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/33/> (consultado 02.12.2013).
- 9 Como ejemplos nos remitimos a dos de los espacios creados en 1981: el V2 – Institute for Unstable Media (<http://v2.nl/organization/history>) de Rotterdam o el Espacio P de Madrid (<http://www.sitioweb.com/sitio3/p/espacio/>).
- 10 Más información sobre el tema también en la publicación del mismo título del colectivo Critical Art Ensemble. <http://www.critical-art.net/books/digital/tact1.pdf> (consultado 06.12.2013).
- 11 Término acrónimo formado a partir de las palabras "artista" y "activista".
- 12 Ejemplos: MIT Media Lab (<https://www.media.mit.edu/>), desde 1985; MediaLabMadrid (<http://www.medialabmadrid.org>), entre 2002 y 2006; o Medialab-Prado (<http://medialab-prado.es/interactivos>), desde 2007.
- 13 El Fab Lab es un laboratorio de fabricación de objetos físicos desarrollado por el MIT en 2002, para introducir un nuevo formato de producción digital que funciona a través de una red de centros autónomos en los cinco continentes: <http://fab.cba.mit.edu/about/labs/>

Volver al mundo una y mil veces: El arte como lugar de (auto)conocimiento [estrategias para ocupar *Arte Actual* un año más]

Alex Schlenker

El mundo ya no es mundo, sino un espacio estriado en el que todo se ha vuelto una eterna representación de un referente que se escurre entre nuestras manos de manera casi incontenible. Y el problema no es el ámbito de la representación, sino el deber-ser que del mismo se desprende. Hombre. Mujer. Blanco. Rojo. Pobre. Culto. Cientista. Artista: las identidades – preconcebidas para ser útiles en el proceso de acumulación- preceden en su existencia a cualquier interrogante. Toda pregunta está fuera de lugar; no hay que indagar, sino asumir el lugar preestablecido que Wallerstein llama el *sistema-mundo*¹, esa compleja imbricación de la modernidad-capitalista-occidental que ya ha penetrado hasta el último resquicio de la vida en el planeta. Una matriz de poder que ordena, entre otras, las prácticas artísticas y las posibilidades que las mismas desarrollarían de cara a restituir a la vida como elemento central de todo sistema.

Decorar, re-presentar y complacer parecen ser las consignas que la era del cinismo mundial busca inscribir en el ejercicio artístico contemporáneo. El espacio estriado estaría trazado, entonces, desde la idea como capital creativo hasta una de las tantas bienales/trienales que en el mundo han irrumpido como tierra prometida de la realización personal y estética. Lo estriado atraviesa en su andar galerías, centros culturales, museos y demás espacios dedicados a la domesticación de lo artístico, ese poder liminal (capacidad de desborde que en una aparente contradicción permite [re]pensar los límites que ordenan al mundo) capaz de interpelar los modos en que se ha estructurado la vida en el sistema-mundo capitalista.

El afán de lucro convirtió al artista en excéntrico y a su obra de arte en mercancía (el crítico de arte Robert Hughes advirtió hace décadas del “commodity turn”²). Se cumpliría entonces el presagio de Walter Benjamin para quien el arte vería sobredimensionado su valor de cambio por encima de su valor de uso, o en términos más exactos, por sobre su valor artístico (*Kunstwert*)³. Así el proceso artístico genera valor, no por lo que la obra dice del mundo como gesto subjetivo de quien la creó, sino por su capacidad de ganar en valor por la personalidad del artista, por el carácter innovador de la propuesta o por la fragilidad del grupo humano del que proviene.

Acorde a la lógica de una razón universal, capaz de hablar a nombre de la humanidad entera, lo artístico se ve subsumido en recurrentes dicotomías de centro y periferia que intentan imponer a los artistas del Sur global discursos, lenguajes y sensibilidades que les permitirían ingresar en la *zona del ser*⁴ regentada por el norte global. En esta lógica colonial se llega a *ser* artista a través de la legitimación que se obtiene en los espacios avalados por la institución-arte de la matriz moderno-colonial.

Uno de los aspectos centrales de este ejercicio crítico es la indagación permanente en torno a la función y las posibilidades de lo artístico en tanto ámbito de generación de sentido para la vida.

Este es un camino para las prácticas artísticas, pero no es el único; el otro –enfocado en entender lo artístico no como lugar de llegada (la obra de arte), sino como punto de partida (el proceso/work-in-progress/prueba/experimento) que pasa por re-pensar lo artístico como lugar de (re)existencia. Una estrategia frente a la vida que implica volver a formular(se) las interrogantes de Rodolfo Kusch “para qué se vive, se lucha o se escribe [y crea]” (Kusch, 2003: 3).

Uno de los aspectos centrales de este ejercicio crítico es la indagación permanente en torno a la función y las posibilidades de lo artístico en tanto ámbito de generación de sentido para la vida. La dimensión cul-

tural (ello incluye lo que en Occidente se ha separado como “artístico”) de la práctica estética no debe ser asumida como un objeto (medible/clasificable/tasable) sobre el que se puede actuar una y otra vez, sino como una aspecto fundamental que atraviesa de manera transversal todos los ámbitos de la vida⁵, entre ellos el del conocimiento.

La *herida colonial* del proyecto civilizatorio moderno capitalista (Mignolo, 2005) fue elaborando e imponiendo, entre otras tantas estrategias coloniales, unas determinadas fronteras que separaban unos aspectos/elementos de otros. Así el artista se vio separado del ámbito de lo comunal/comunitario, convirtiéndose en sujeto excéntrico/genial que hablaba desde el borde de lo social, situado en una suerte de exterioridad relativa – un lugar que para Enrique Dussel implica unos flujos de poder que, al tiempo que atraen lo que está afuera, lo excluyen por su naturaleza “diferente”⁶.

La modernidad artística –y de manera especial las distintas vanguardias con su afán de transgresión de lo establecido- fue elaborando unas lógicas de consumo que volvían a las obras de arte objetos de contemplación y a sus creadores sujetos de extrañeza; en términos de conocimiento la creación artística se vio situada históricamente por fuera de los territorios legitima-

Cultura es una política para vivir. Todo lo que se da en torno a la cultura. Aquello sea la costumbre, el ritual mágico, la producción literaria, incluso la tecnología.

dos para ello. Restituir a la práctica artística como lugar de conocimiento es un desafío asumido hace pocos años y la irrupción de formas de investigación originadas en lo artístico conlleva la necesidad de pensar/accionar *modos-otros* para generar, sistematizar y socializar el conocimiento generado.

En primera instancia, la investigación basada en las artes no debe emular el modelo newtoniano de la investigación desplegada a lo largo de varios siglos al interior del paradigma naturalista de las Ciencias Naturales; un modelo que luego contaminó las posibilidades que las Ciencias Sociales intentaban desarrollar para explicar el mundo de lo social: objeti-

vidad, reproductibilidad, previsibilidad, universalidad son apenas algunos de las normas del proceso de generación de conocimiento. El presupuesto central de tal proceso presupone que quien investiga está dissociado del objeto investigado; una presunción que desemboca en lo que Santiago Castro-Gómez llama la *Hybris del punto cero* y que en el arte ha sido desmontada desde múltiples entradas.

Si el científico busca abstraerse del mundo que investiga, la investigación que el artista desarrolla se plantea como un espacio de pensamiento y acción que propone zambullirse en el mundo para lograr su comprensión desde la cercanía experiencial⁷ desde la cual se genera la práctica artística como especulación poética⁸; ello es parte inherente de unas negociaciones por el sentido específico de lo cultural como estrategia de vida. La búsqueda de sentido (simbólico/poético/ritual/etc.) como forma cultural tiene en su esencia su razón de ser en algo que es muy profundo, y que consiste en una estrategia para vivir, que un pueblo esgrime con los signos de su cultura. Cultura es una política para vivir. Todo lo que se da en torno a la cultura. Aquello sea la costumbre, el ritual mágico, la producción literaria, incluso la tecnología (Kusch, 1978: 104).

Este enfoque ya no persigue una estética del arte, sino *del acto creativo*. Este no excluye lo que Kusch llama “lo tenebroso”, sino que lo implica pues contempla el proceso que va de la vivencia del sujeto creativo-crítico a la obra como *cosa*, una suerte de acto de conciliación en el que se da la “*superación de una falla esencial de lo humano, por la que el arte es una solución para un aspecto fallido de la existencia*, precisamente aquel por el cual la vida y la inteligencia se oponen” (2003: 3). Con este planteamiento propongo, antes que debatir si las experimentaciones/indagaciones de la investigación basada en las artes generan o no un determinado conocimiento para la vida, indagar por las formas representacionales del poder que controlarían tal pregunta y se extienden más allá del mismo conocimiento hacia las instituciones modernas que lo delimitan, avalan y legitiman: la universidad en primera, y el estado (a través de sus instancias de regulación/acreditación/aprobación) en segunda instancia.

Kusch distingue entre el arte como actividad de creación y el arte como actividad de producción, situando así la pregunta central en tor-

no a la práctica artística frente al mercado capitalista del sistema-mundo: ¿en qué momento un arte deja de crear para producir? Kusch apunta hacia las formas y los contenidos que el arte aborda en un proceso que “implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada en una sociedad” (2003: 3). El artista/experimentador elabora el espejo con el que su colectividad se mirará. Ello implica el paso de la vivencia del artista (y su comunidad) hacia *la cosa*; un tránsito que fluye a través de la inclusión de lo tenebroso en la práctica de *mirar-se* y *representar-se*: el gran arte es una respuesta plástica que el grupo social hace sobre sí mismo a través del artista/investigador quien hace “cuestionar al instinto colectivo su supervivencia” (Kusch, 2003: 3).

Las reflexiones de Kusch apuntan en última instancia al desafío de asumir el lugar de creación como un lugar de conocimiento, y por lo tanto de experiencia de lo propio; un capital sensible/creativo que le permite hablar al artista/investigador desde su experiencia vital y la de los suyos. Dicha práctica sugiere una ontología del ser que se reencuentra con su *yo*, lo que excluye mediación externa alguna: artista y comunidad están en diálogo directo y el conocimiento es aquello que recubre el intersticio, el “inbetween”. Se accede al conocimiento del proceso/de la obra a través de la participación directa del acto artístico y desde el lugar específico de la vivencia estética.

Uno de los primeros desafíos al que nos enfrentamos quienes intentamos generar pensamiento desde el arte es (auto)identificar la relación entre las experiencias específicas y nuestros lugares de enunciación y acción. Aquello que generamos/desarrollamos no surge de ese lugar universal y abstracto que es la Hybris del punto cero⁹, sino de una realidad específica con la que el artista se re-conecta desde una sensibilidad geo-bio-corpo-políticamente situada. Me interesa poner a circular en la especificidad del margen, como un lugar concreto de (re)existencia para desplegar, en defensa de la vida, lo que llamo “modos estratégicos de lo artístico”, un conjunto de destrezas, posicionamientos crítico-políticos y formas mito-poéticas de especulación frente a una realidad que deviene inasible. Así el margen, como *zona-del-NO-ser* en la descripción de Frantz Fanon, se vuelve el tiempo-espacio de la oportunidad de la que hablaba

Immanuel Wallerstein¹⁰ (y en el que, como Rodolfo Kusch apuntaba, se configura “el arte de lo propio” (Kusch, 2003: 3); lo sensible como detonador de formas de (re)existencia ante la vida.

Las múltiples críticas que distintos proyectos epistémicos, estéticos, de pensamiento, etc. han insertado durante las últimas dos décadas en el lomo de la Modernidad occidental abren una serie de posibilidades de

Uno de los primeros desafíos al que nos enfrentamos quienes intentamos generar pensamiento desde el arte es (auto)identificar la relación entre las experiencias específicas y nuestros lugares de enunciación y acción.

reflexión/acción a través de los modos de hacer del arte. Para el caso de las prácticas contemporáneas de lo artístico, el sistema-mundo se vuelve eje central del proyecto moderno con sus dos momentos ontológicos estrechamente interrelacionados: en el primero se fragmentan/fracturan los sentidos inscritos en determinadas prácticas de existencia (Fanon lo llamará “la negación ontológica”) enviándolas a la “zona del No-Ser, y en segunda instancia se llenará ese vacío relativo (fue imposible destruirlo todo!) con formas de ser y saber de la matriz occidental europea¹¹.

Para una postura crítica a ser desarrollada desde la praxis artística, esta empresa de lo moderno implica un quiebre (fisura, grieta, borde, rebaba) en las formas de articulación de los seres humanos. Si antes de la expansión moderno-colonial la relación entre los sujetos era concreta y finita (todos se conocen entre sí y conocen al centro de poder u autoridad que los rige), la misma se disolverá en una anónima e inconexa comunidad imaginada (intuyo que para Benedict Anderson tal comunidad sería destino y no castigo) surgida con la irrupción de abstractos universales de la retórica moderna como democracia, Estado y nación. La maquinaria de lo moderno amenaza así la existencia misma y sus formas expresivas. La posibilidad de lo artístico pasa por la *pluritopia* (si en la utopía no hay lugar para la idea, en la *pluritopia* hay muchos lugares posibles a ser pensados, sentidos y, finalmente,

nombrados y accionados) con la que intentará crear ese “algo” que le permitirá rellenar momentáneamente la fisura que implica la herida colonial. Lo artístico deviene, entonces, en modos de hacer para pensar y movilizar una praxis capaz de asumir el desafío de zurcir parte de esa herida colonial.

Ello implica posicionarnos frente al mundo y en última instancia frente a la vida y así tomar una postura clara sobre las condiciones apropiadas para trabajar, vivir, actuar... Vivimos en un tiempo en el que no sólo es importante hacer una obra de arte, sino que también es esencial cuestionar la(s) condición(es) de nuestras vidas, la forma en que nuestras vidas son producidas [en] un proceso muy rápido de borrado de nuestra historia particular, nos encontramos en un espacio sin memoria, sin identidad. Tenemos que tomar esto como una especie de posición cero. Mantenerme como si estuviera unida sólo a una identidad particular y ser ciudadana sólo de [un país específico] no es suficiente. Yo propongo ensanchar esta situación pensándome también como ciudadana del mundo (Mignolo, 2010: 13).

Tal resistencia/(re)existencia pasa por desarrollar una conciencia específica sobre el tiempo como dimensión de oportunidad para la transformación hacia un *desenganche*. Roman de la Campa, al pensar su noción de lo *epistético*, advierte la necesidad de repensar la pureza teórica de las disciplinas académicas hacia un horizonte que, a partir de nuevos enfoques conceptuales y metodológicos, propone conocimientos diaspóricos que generen nuevas proximidades en “la redefinición de lo que se entiende hoy por cultura (y cómo la misma) participa directamente en

**Crear implica re-afirmar la existencia; es decir, re-existir.
Crear desafía a la muerte y con ello apuesta, aunque sea por
un instante, por la magia que atraviesa a la vida.**

este juego de bordes y fronteras” (de la Campa, 2006: 48). La *forma estética de lo poético*, como forma subjetiva específica frente a/en el mundo, deviene en conocimiento construido en diálogo, como forma *epistética* (con sus implicaciones políticas de irrupción como las sugiere Roman de la Campa) de “estar” a través de lo sensible en el mundo.

Siguiendo a Dussel, la praxis es un “cara a cara” de dos sujetos, lo que la filosofía hebrea llama *Panim-el-panim* y en el mundo andino deviene probablemente en la reciprocidad de la *minga*, ese “hacer juntos” que genera sentido en el comunitas, en el *yo-nos*, en aquello que los artistas hemos venido llamando la colaboración o lo colectivo. Una forma de existencia fluida entre el yo y el otro (quien siempre será un yo) con la que intentaremos hacer las puntadas necesarias para (re)juntar aquello que la modernidad ha pretendido separar.

Crear implica re-afirmar la existencia; es decir, re-existir. Crear desafía a la muerte y con ello apuesta, aunque sea por un instante, por la magia que atraviesa a la vida. Si bien el proyecto moderno-colonial presupone un estar en el mundo, se trata de un mundo estriado en el que la libertad está encarrilada en una suerte de devenir análogo (una secuencia de pasos lógicos y por ende contrario a la creatividad de naturaleza a-lógica) en el que la creatividad –sentida y pensada desde los entrecruzamientos que irrumpen: arte-economía-política– presupone un oasis en medio de la vida mecanizada. Lo creativo, operado desde el ámbito de lo artístico es la fuerza vital que permite el reencuentro del sujeto con la vida, no con el simulacro moderno que, en la actualidad, la atraviesa y configura. Los mundos-otros o mundos posibles como los llama Boaventura de Sousa, al no ser lógicos, sino sensibles, no pre-existen en la potencialidad lineal del mundo, sino en el caos de la fuerza de creación y de conocimiento del artista/de lo artístico frente a la vida. El arte crítico que defiende la existencia lo hace desde y para la inmanencia de la experiencia concreta, desmontando así la prometida trascendencia que el arte contemporáneo global nos invita a soñar y desear.

La fuerza creadora de algo aún inexistente pero posible, coloca al artista en lo liminal, un lugar inusual, poco convencional, no percibido u olvidado por el mundo análogo de la modernidad capitalista. Esa condición es posible gracias a que el artista, al igual que la partícula subatómica de la teoría cuántica, puede ocupar varios lugares al mismo tiempo: creación/conocimiento/gestión/economía/política; nada más seductor para el arte que saberse parte de la incertidumbre de Heisenberg, según la cual todas las afirmaciones que intentasen dar cuenta de su ubicación se-

rían correctas. El carácter transversal de lo artístico permite pensar y sentir las posibilidades que la matriz moderna a través de su lógica capitalista de la división del trabajo ha negado y excluido.

El artista del borde niega tal división porque sabe que la misma apunta a una mutilación de parte de la existencia de su propio ser. Para ello acompaña a su creación desde la producción (muchas veces compartida), la activación (micro)económica, la irrupción de eventos que sugieren nuevas formas de socialización, la mediación pedagógica que genera flujos multidireccionales de conocimientos y saberes; las experimentaciones conceptuales y formales, las pruebas/exposiciones de obras, la creación/gestión de sus propios archivos con aquello que puede devenir legado/patrimonio/archivo, etc. En ese sentido me parece posible y necesario apropiarse de Arte Actual como un espacio que, como sugiere Chus Martínez, convoca modos de hacer del arte que finalmente “conecta los mundos inconexos” (2010: 10-13).

Bibliografía

Avanessian, Armen, *Epilog, Warum Poetik?*, FU-Berlin, s/f. Disponible en <http://www.spekulative-poetik.de/>
Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

Disponible en www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/ausblick/benjkunstwerk.htm

Castro-Gómez, Santiago (2005). *La hybris del punto, ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

De la Campa, Román (2006). “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos, Discurso poscolonial, diásporas intelectuales y miradas fronterizas”. En *América Latina: giro óptico*, Ignacio Sánchez Prado (Coord.). México: Universidad de las Américas Puebla.

Dussel, Enrique (2005). *Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*. Disponible en www.afyl.org/transmodernidadeinterculturalidad.pdf. UAM-Iz., México City.

Fanon, Frantz (1963). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kusch, Rodolfo (1978). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Colección Estudios Latinoamericanos.

_____ (2003). “Anotaciones para una estética de lo americano”. En *Kenos*, Revista Digital, No. 1. Buenos Aires.

Martínez, Chuz (2010). “Felicidad clandestina, ¿Qué queremos decir con investigación artística?”. En *Index, Investigación artística, pensamiento y educación*, Revista semestral, Número 0, Otoño.

Mignolo, Walter (2005). *El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto*. Documento digital, disponible en www.tristestopicos.org

_____ (2010). *Aisthesis Decolonial, Calle 14*, volumen 4, número 4, enero - junio. Bogotá.

Schlenker, Alex (2013). *Conversaciones con el colectivo Sumak Ruray, apuntes de trabajo y otras notas significativas*, documento digital, Quito.

Wallerstein, Immanuel. *The Time of Space and the Space of Time: The Future of Social Science*. Disponible en <http://www.binghamton.edu/fbc/iwtynesi.htm>

_____. *La reestructuración capitalista y el sistema-mundo*. Disponible en www.binghamton.edu/fbc/iwlameri.htm

Otras fuentes

The Mona Lisa Curse, Robert Hughes, 2008, (color: 90 min.)

Notas:

1 Immanuel Wallerstein “La reestructuración capitalista y el sistema-mundo”, en www.binghamton.edu/fbc/iwlameri.htm

2 El término *commodity* se refiere a productos comercializables en el mercado de cara a satisfacer determinadas necesidades; el mercado global del arte habría convertido la obra de arte en mercancía; ver *The Mona Lisa Curse*, Robert Hughes, 2008.

3 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/ausblick/benjkunstwerk.htm

4 Para Fanon se trata de un lugar de negación ontológica “en cuyo seno ha nacido un complejo de inferioridad debido al entierro de la originalidad cultural local”. Ver Fanon, 1963: 31.

5 El vocablo “arte” en su acepción más generalizada en Occidente no tiene equivalencia en lenguas no-occidentales como el kichwa, el aymara o el náhuatl. Este “problema” nominal fue resuelto por un colectivo de artistas kichwa en Ecuador con el nombre de *Sumak Ruray* (hacer/crear bien). Alex Schlenker, 2013.

6 Ver Enrique Dussel, 2005.

7 Kusch le sale al paso a la presunción moderna de un arte universal que mira al mundo desde “fuera del mundo”, aclarando que la experiencia específica del artista americano surge cuando se crea desde la “urgencia de vivir”. Para Kusch el acto artístico de la experiencia vital “implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada en una sociedad”. Ver Rodolfo Kusch, 2003: 3.

8 Para Armen Avanessian la experiencia humana está marcada por dos elementos que él le adjudica a la poética: la forma y el tiempo. Estas dos dimensiones, dice Avanessian, se hacen “visibles” tan solo a través de estrategias del lenguaje [artístico], es decir en el deseo por interpretar, comunicar. Un acto que no puede ser desentrañado en su totalidad en el sentido positivista del conocimiento, sino que deviene en otras formas y tiempos que permiten *especular* sobre lo mirado/nombrado. Ver: Armen Avanessian, s/f.

9 Para Castro-Gómez se trata de un punto de vista que a su vez no es observado; “un punto ciego de observación, capaz de garantizar su punto de vista. Se trata de una plataforma inobservada de observación a partir de la cual un observador imparcial se encuentra en la capacidad de establecer las leyes que gobiernan tanto al cosmos [de la mirada] como a la polis [mirada]”. Ver Castro-Gómez, 2005: 27.

10 Wallerstein, Immanuel, *The Time of Space and the Space of Time: The Future of Social Science*, en <http://www.binghamton.edu/fbc/iwtynesi.htm>

11 Así, el mencionado proyecto moderno apuntaló ciertos ejes centrales que luego pernearían las instancias de la creación artística : la razón como única forma legítima para entender y explicar el mundo; el progreso como elemento central de la concepción de un tiempo lineal; la separación/fragmentación de hombre-naturaleza; cuerpo-mente-espíritu; hombre-mujer; etc.; el afán de lucro como motor de la vida y por ende de las relaciones intersubjetivas; la relativización de la espiritualidad reducida a un pasatiempo íntimo sin trascendencia social; el aparente carácter abierto y accesible de lo artístico (espacio público artístico/cultural) como expresión del espíritu incluyente de la democracia como la única y mejor forma de organización social y política.

expo

sicciones



Narrativas habitables

Carlos Echeverría Kossak

La serie está intercalada por representaciones de espacios vacíos y poblados. Concentrándose en la relación entre ciudad y ciudadano. Los elementos arquitectónicos en las obras están desasociados del contexto local, sin una identidad definida. Esta generalización arquitectónica da lugar a espacios imaginarios, que no están basados en lo fantástico sino en el sincretismo. Siendo un resultado de la homogeneidad cultural. Pero por otra parte este transculturalismo alberga una abrumadora diversidad de dinámicas. Diálogos entre sus colonias y colonos, lo absurdo y lo bello, lo civilizado y lo animal, lo humano y lo inorgánico, lo material y la información. Se retrata la poética de la participación en esta cotidianidad. Un hábitat que desencadena una serie de asociaciones conflictivas. Debidas a que la travesía por el contexto global, siempre estará definida desde una posición local e individual.

Carlos Echeverría Kossak

El retorno (detalle) | 150cm x 150 cm | acrílico sobre lienzo | 2012
Fotografía: Joanna Socha





Superstición | 280 cm x 170 cm
acrílico sobre lienzo | 2012
Fotografía: Joanna Socha



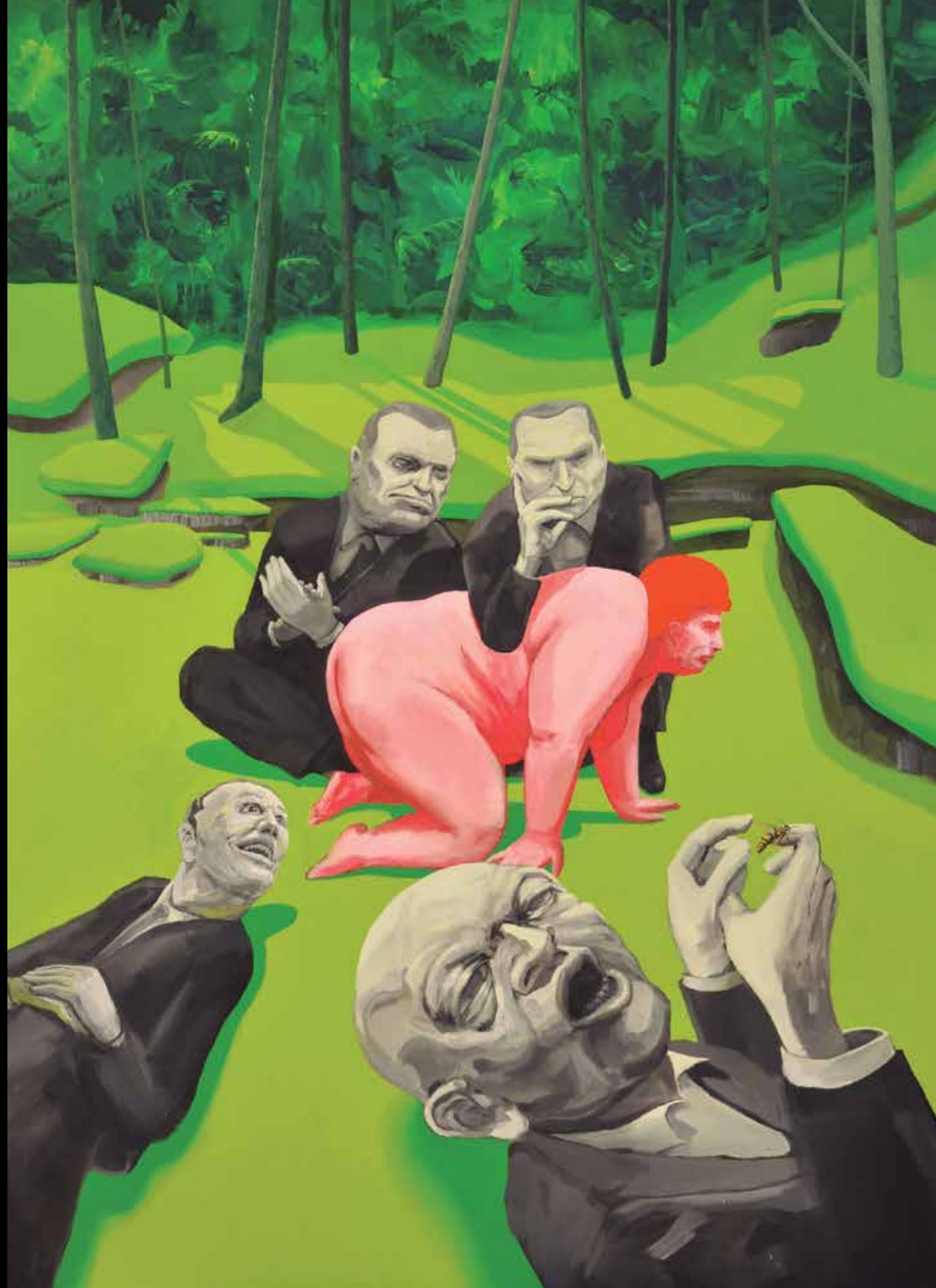
Fluidez | 280 cm x 170 cm
acrílico sobre lienzo | 2012
Fotografía: Joanna Socha





Panorámica de la muestra

El picnic | 120 cm x 165 cm | acrílico sobre lienzo | 2012
Fotografía: Joanna Socha



Gypsy Kings

Karla Gachet & Ivan Kashinsky

Los gitanos de Buzescu no son parte del estereotipo de este grupo étnico que sufre de discriminación, persecución y una posición económica precaria en Rumania y el resto de Europa. El clan Kalderash ha sido conocido por ser caldereros y por la compra y venta de desechos de metal. Después de la caída del régimen comunista a finales de los años ochenta, despojaron a antiguas fábricas de sus metales y algunos hicieron una pequeña fortuna volviendo a venderlos. Otros se enriquecieron con negocios dudosos. En los 1900, las familias roma de Buzescu eran todavía seminómadas y viajaban en carruajes a través de los campos rumanos. Los más afortunados intercambiaron sus caballos por vehículos de lujo. Los que nunca vivieron este cambio, siguen llevando una vida rural al lado de sus vecinos rumanos. Los ricos consienten a sus hijos como a reyes, y los casan jóvenes, a menudo con sus primos para que el dinero se quede en la familia. Pero a pesar de todo el 'bling', su cultura no se ha alterado. Aún usan letrinas, coleccionan oro y cruzan fronteras de la misma manera que lo hicieron sus antepasados hace un siglo atrás. Esta historia se publicó en la revista National Geographic en septiembre del 2012.

Karla Gachet



Ivan y Karla traen una conexión tan grande a este pequeño pueblo –una experiencia de vida única– que es imposible dejar estas imágenes sin sentir como si hubieses estado allí, junto a su gente. Las únicas cosas que faltan son el olor y el sonido, pero la mente los recrea gracias a la riqueza de las imágenes.

Mike Davis



Gemelos Gelu y Edi Petrache,
de 6 años, durante el domingo de Pascua. (IK)



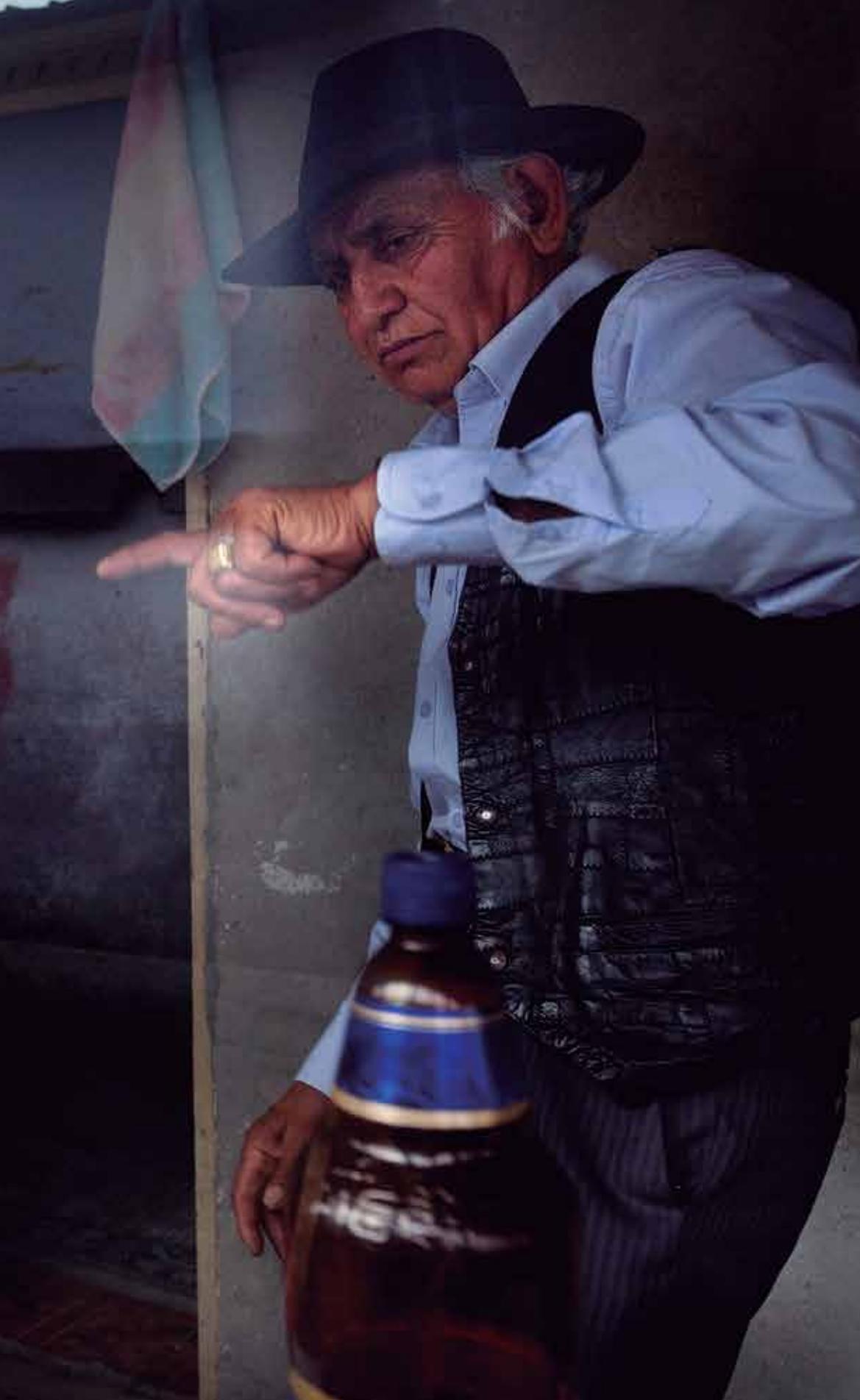


Desfile por las calles del pueblo antes del bautizo de los niños Jasmina y Antonio Stan. (KG)



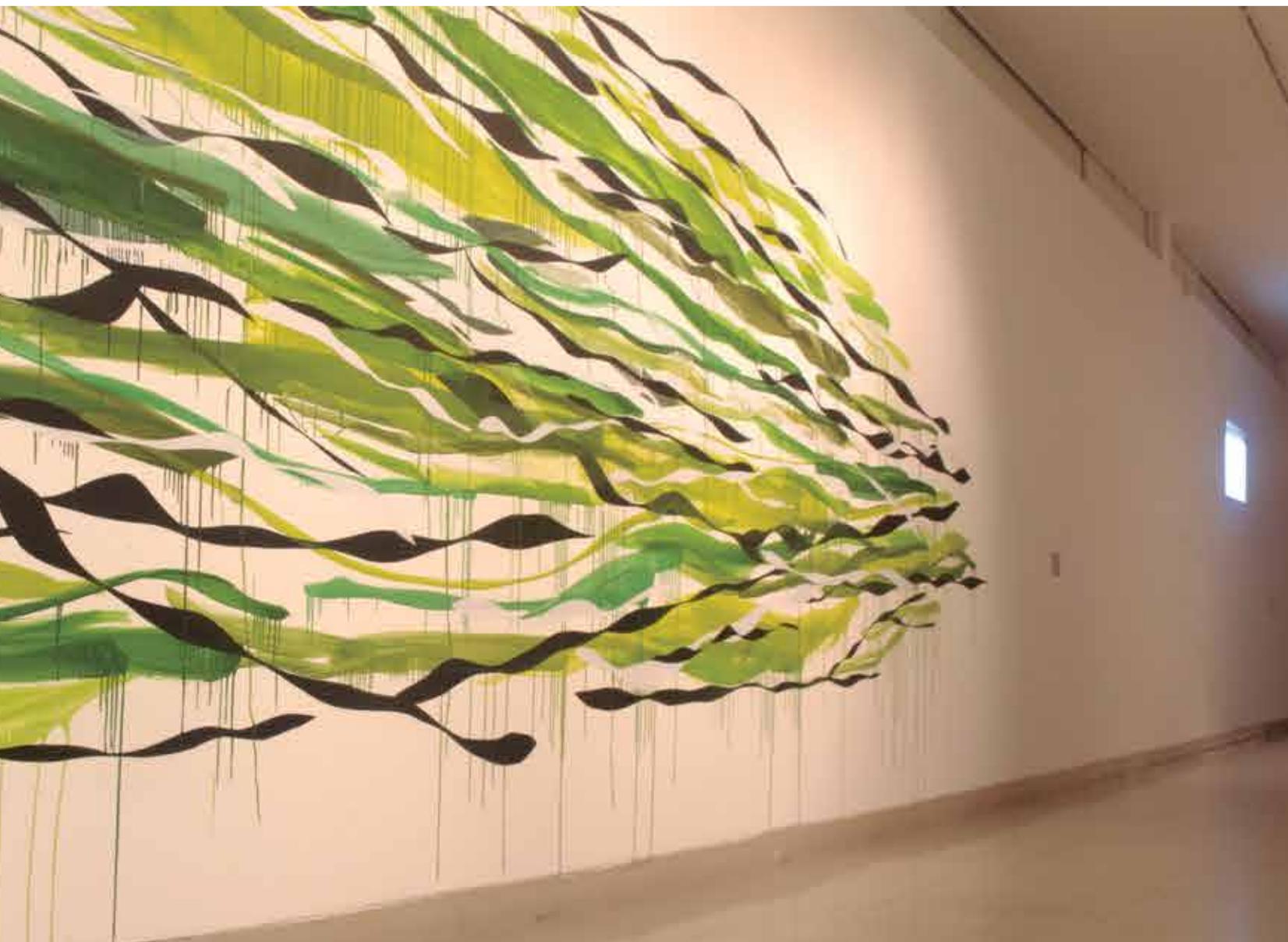
Casi, de 14 años se prepara para salir con su marido Sami (poster). (KG)





Jasmin Iancu baila con su abuelo, Ion Iancu, en la casa de Marin y Dida Nicolae. (IK)

Pangaea





Isabel Haase
Monika Humm
Juana Córdova
Lucía Falconí
Wolfgang Stehle
Ralph Kistler
Nicolás Kingman
Fabiano Kueva

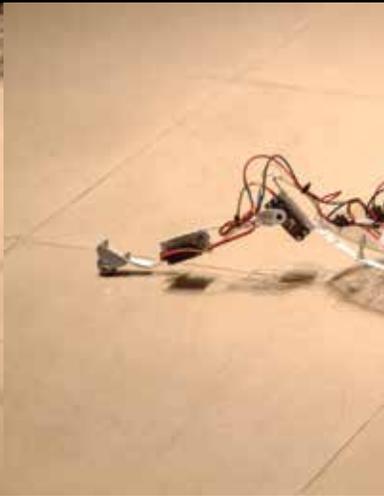
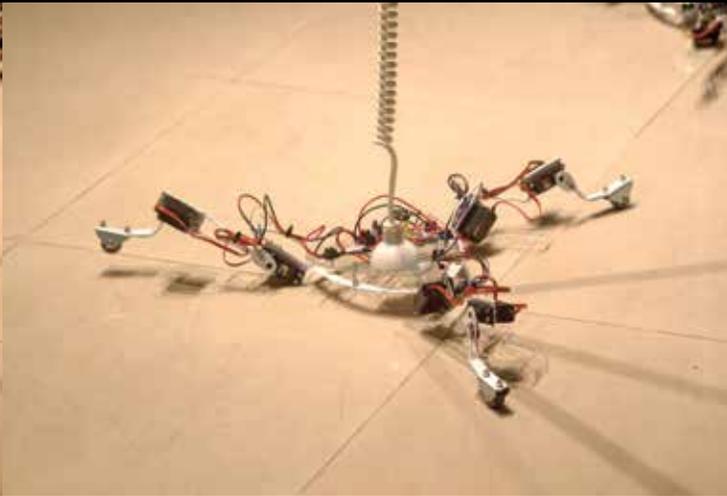
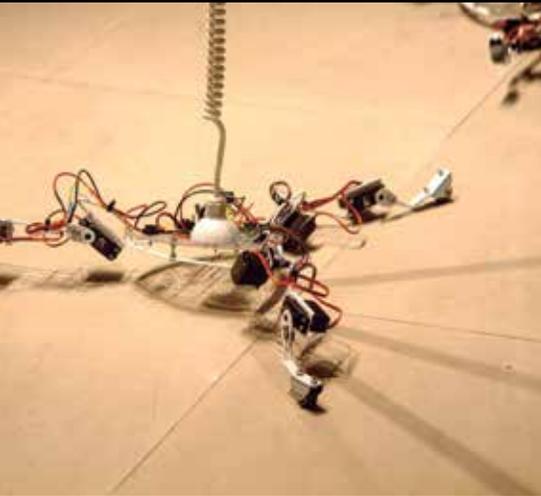


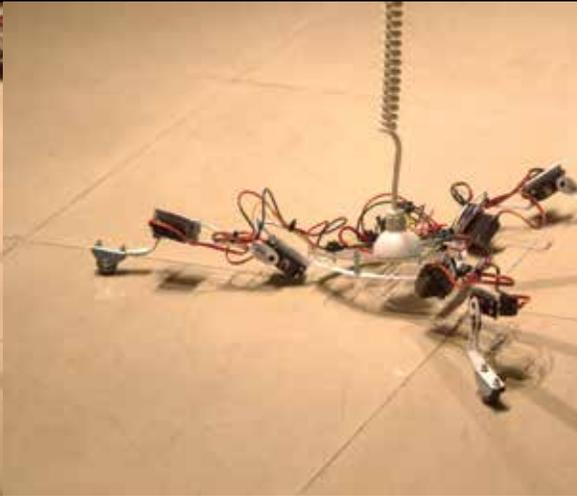
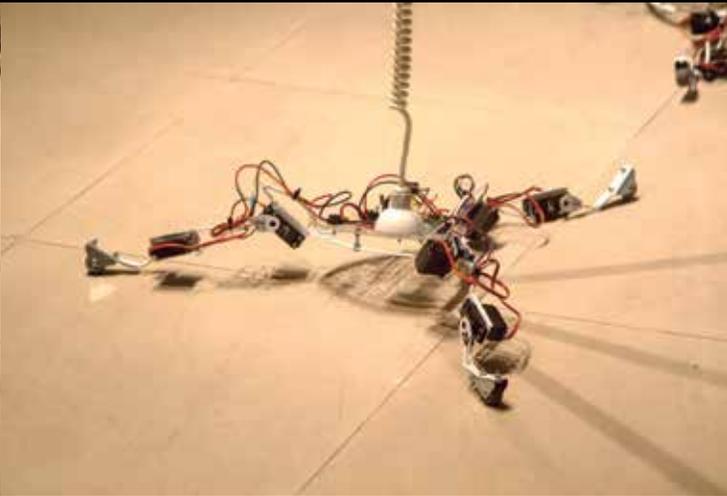
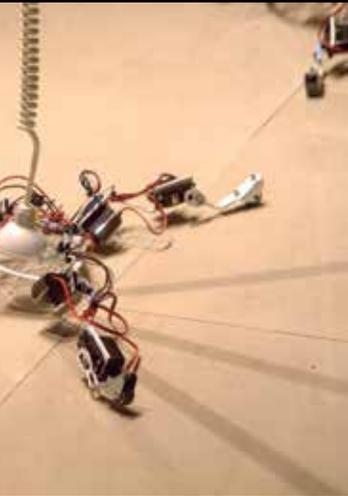
De gestión artística independiente, el amplio proyecto de intercambio cultural llevado a cabo por las artistas Lucía Falconí (Ecuador) y Monika Humm (Alemania) toma prestado el sugerente nombre de *Pangæa* –παν (πᾶν), todo y Gaia (Γαῖα), tierra–, que bautizara en su momento a un hipotético supercontinente que antes del período triásico abarcaba toda la masa terráquea de nuestro planeta. En el marco del intercambio, *Pangæa* implica poéticamente la idea de relacionar, juntar, asociar, partiendo de una idea figurada de unión (de los intereses artísticos), y define la determinación de estas dos artistas por llevar a cabo este intercambio intercultural entre igual número de artistas alemanes y ecuatorianos –Wolfgang Stehle, Isabel Haase, Ralph Kistler y Monika Humm; Nicolás Kingman, Juana Córdova, Fabiano Kueva y Lucía Falconí– que vivenciaron entornos culturales diversos de manera conjunta en Alemania y Ecuador, en Europa y América, acercándolos y enriqueciéndolos.

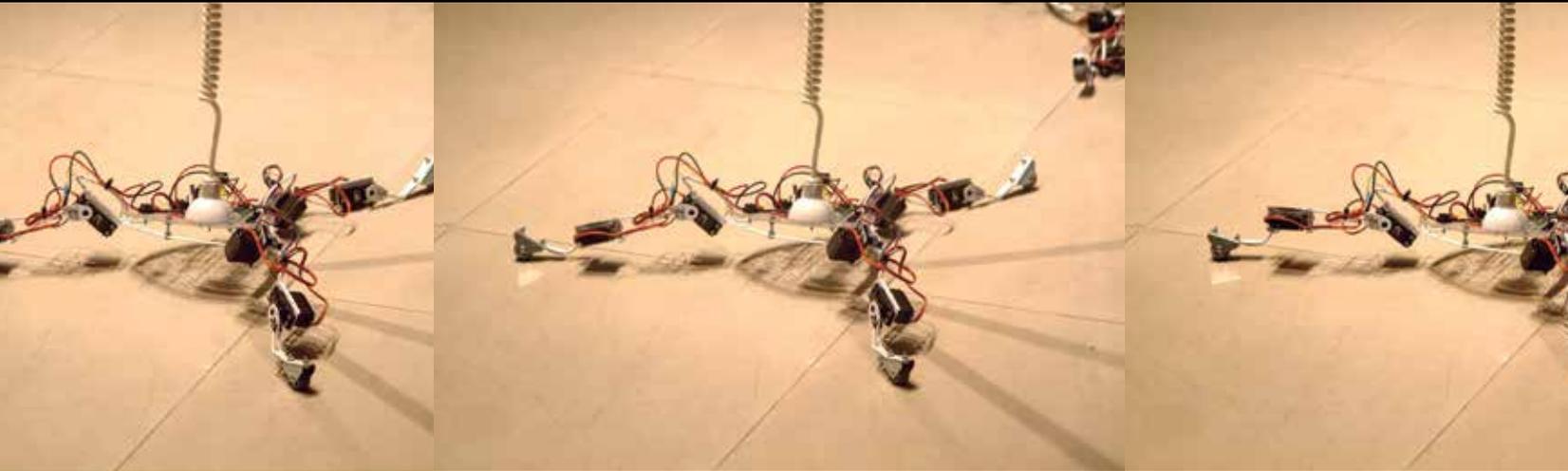
Punto de anclaje y tema instrumental para considerar los términos de las relaciones culturales entre los dos continentes en el tiempo y en el espacio, para repensar miradas y habilitar una puerta de entrada en el entramado paisaje cultural y en las propuestas artísticas, fue la figura de Humboldt como viajero científico. Humboldt fue uno de los primeros científicos que propusieron que las costas que bordean el Océano Atlántico, especialmente las de Sudamérica y las de África, estuvieron alguna vez unidas, idea vinculante de *Pangæa*. A esta figura monumental y a su legado, se acercaron los artistas de muy diversas maneras, unos de forma más directa o explícita, otros sólo de forma tangencial e implícita, pero todos siempre en un sentido figurado, poético, artístico, es decir alejado de una mirada ilustrativa, sistemática o científica.

Pangæa-Quito estableció, respecto de *Pangæa*-Múnich, una correspondencia alterada con el tema central de Humboldt, revirtiendo las relaciones y enfocando el trabajo artístico en la ‘sombra’ como contraparte de la ‘luz’, en la muerte como la otra cara de la vida, que como en la relación de formas negativas y positivas en el arte, es una relación reversible y siempre inseparable. Es así entonces como en el espacio expositivo de Arte Actual, dominaron los no colores, grises, blancos y negros, y en las propuestas artísticas estuvo presente o latente la confrontación con la muerte, la construcción archival de la vida, la obstrucción de la mirada y la estetización de la vida, retomando las tensiones ya implicadas en *Pangæa*-Múnich, entre los términos naturaleza-cultura.

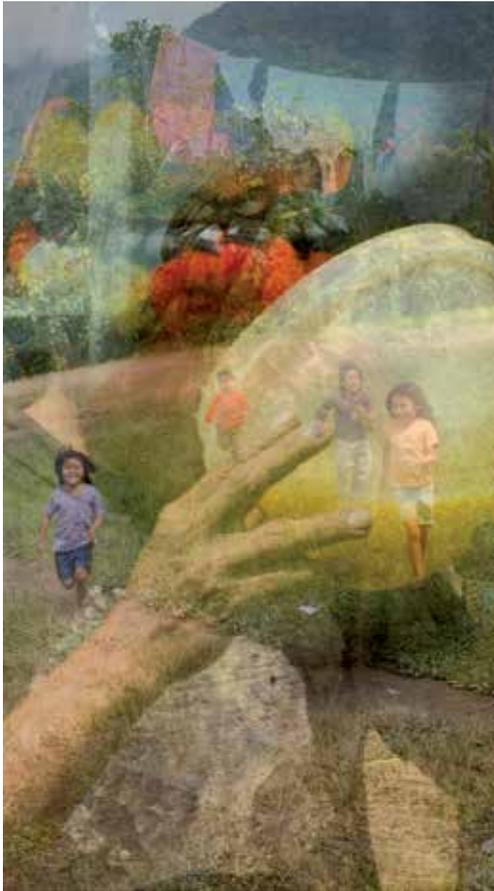
Mónica Vorbeck







Los moribundos | Ralph Kistler | Técnica mixta | dimensiones variables | 2013



Video visina | Nicolás Kingman | Monitor, dvd-player, fotografía digital, gypsum | 400 cm x 210 cm x 60 cm | 2013
Fotografía: Nicolás Kingman



¿Y de dónde vienes tú? | Isabel Haase
Instalación de sonido (21 cantos de aves de bosque) | 2013
Fotografía: *Monika Humm*

Pleamar | Juana Córdova
Papel, goma blanca y metal | dimensiones variables | 2013
Fotografía: *Monika Humm*

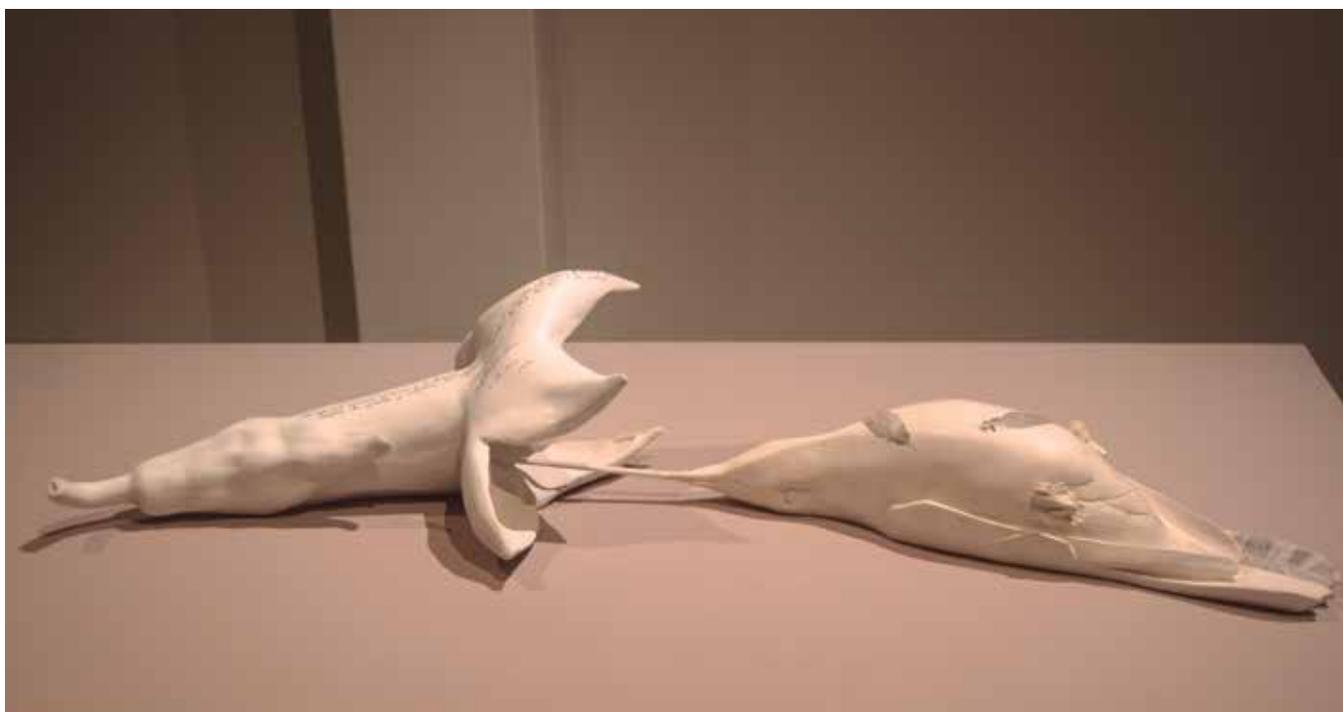




Blacksteel | Wolfgang Stehle
Instalación de video | 1', 120 cm x 280 cm x 150 cm | 2013
Fotografía: Mónica Humm | Fotogramas cortesía del artista







fue muy tarde | Lucía Falconí | Fibra de vidrio, lápiz | 100 cm x 25 cm x 12 cm | 2013





going on 71 | Monika Humm | Técnica mixta a la pared | 230 cm x 1100 cm | 2013
Fotografía: Monika Humm

Sísifo:

El heroísmo del absurdo

Francis Alÿs
Kate Gilmore,
Cinthia Marcelle
Carla Zaccagnini

Curaduría:
Tatiane Schilaro
Anamaría Garzón





Paradoja de la praxis (Algunas veces el hacer algo no lleva a nada) | Francis Alÿs | Video, 4'59" | 1997



Arriba: With Open Arms | Kate Gilmore | Video, 5'40" | 2005
Centro: My Love is an Anchor | Kate Gilmore | Video, 7'05" | 2004
Abajo: Double Dutch | Kate Gilmore | Video, 9'47" | 2004
Cortesía de la artista

Sísifo: El heroísmo del absurdo fue una exhibición curada por Tatiane Schilaro y Anamaría Garzón. Esta muestra reunió diez videos de cuatro artistas: Francis Alÿs, Kate Gilmore, Cinthia Marcelle y Carla Zaccagnini.

La tarea de Sísifo, condenado a empujar eternamente una roca por una montaña, sólo para verla caer una y un otra vez, es fascinante a la luz de la vida contemporánea. En una sociedad donde el imperativo es sobresalir y cumplir objetivos –muchas veces dentro de sistemas alienantes–, hay arte que responde con subversión. De los ensayos de Camus y las obras de teatro de Beckett, a los videos y performances de Bas Jan Ader, Bruce Nauman y Vito Acconci, hay una genealogía que explora nociones de éxito y fracaso: acciones insensatas, esfuerzos sin sentido aparente, insistencia por satisfacer demandas impuestas o la perversión de acciones comunes, para crear gestos sin objetivos relevantes.



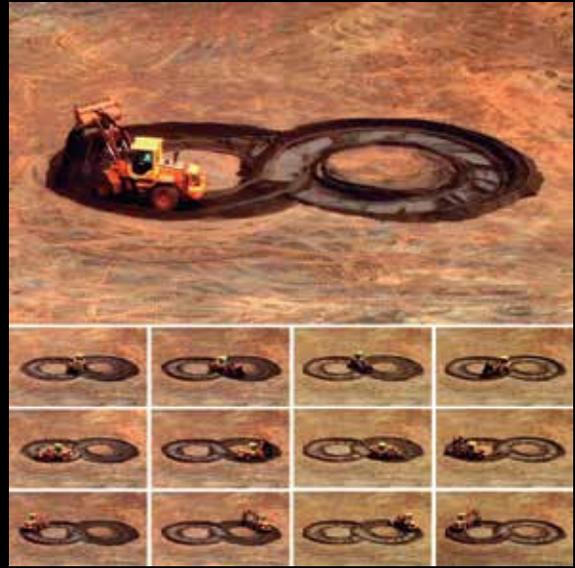
Fonte 193 | Cinthia Marcelle | Video, 5'40 | 2007 | Cortesía de Galeria Vermelho (Sao Paulo)

Las obras de *Sísifo: El heroísmo del absurdo* son herederas de esta tradición y aunque la condena de Sísifo es trágica, proponen giros que encuentran en la repetición y el esfuerzo una encantadora liberación o una manera de hacer críticas a la globalización y sus sistemas. Las acciones de Francis Alÿs se relacionan con el intercambio cultural, sus jerarquías y los modelos de progreso. Carla Zaccagnini habla de la imposibilidad de percibir las fronteras. Kate Gilmore se somete a tareas que reflexionan sobre los roles femeninos actuales. Mientras Cinthia Marcelle invierte tiempo y maquinaria pesada para ejecutar acciones que no cumplen más objetivo que hacer énfasis en la falta de funcionalidad del gesto. Esta exhibición fue posible gracias a los generosos préstamos hechos por los artistas y sus galerías, David Zwirner (Nueva York) y Vermelho (Sao Paulo).

*Tatiane Schilaro Santa Rosa
y Anamaría Garzón Mantilla*



Bravo-Radio-Atlas-Virus-Opera | Carla Zaccagnini | Video, 10h45' | 2009-2010
Cortesía de Galeria Vermelho (Sao Paulo)



Arriba: 475 Volver | Cinthia Marcelle | Video, 8'08" | 2009
Cortesía de Galeria Vermelho (Sao Paulo)

Centro: A-Ö | Carla Zaccagnini | Video, 20' | 2005
Cortesía de Galeria Vermelho (Sao Paulo)

Abajo: Cuando La Fe Mueve Montañas | Francis Alijs
 Con la colaboración de Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega
 Video, 15'06" | Lima, Perú, 2002
Cortesía de David Zwirner Gallery (New York)

Noosfera

Juan Carlos León

Posterior al desarrollo de la biosfera y su integración terráquea, la mente dio origen a la noosfera como la capa donde se da la actividad mental colectiva. Un proceso que se ejerce desde las individualidades, pero que encuentra contenidos comunes que alcanzan una convergencia de comunicación planetaria. Esta comunicación expandida requiere estructuras e intersecciones entre los distintos actores de un contexto.

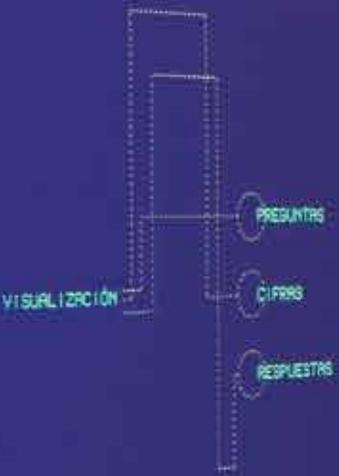
Existen escenas poco integradas como la del medio cultural local, donde ejercicios sobre el bien común se muestran aún diseminados. ¿Qué tipo de conexiones necesitamos generar para que se dé una sinergia en la escena cultural y artística local? ¿Es necesario un bien común en esta escena?

Desde una perspectiva que mezcla estadística, matemáticas y diseño, una visualización de datos puede ser el mecanismo que, de manera estética, nos permiten analizar, construir y comprender procesos complejos. ¿Cómo producir un diagnóstico?

¿Qué pasa si utilizamos a la visualización de datos para especular o “ficcional” sobre posibles alternativas para la gestión cultural? Esta idea es abordada con el uso de un sistema que recoge opiniones de participantes tanto en la muestra como en la página Web, generando una respuesta visual de los datos. Ejercicios especulativos de agitación cultural que recogen información para ser procesada en forma estadística y que tiene la intención de constituirse en una base para la construcción epistemológica de una economía de la producción cultural.



EJERCICIOS COLABORATIVOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CONCEPTO.



BUEN COMPARTIR

El "BUEN COMPARTIR" es un juego de preguntas y respuestas que se juega en un aula o sala de reuniones. El objetivo es construir un concepto a través de la interacción y el intercambio de ideas.

El juego se juega en un aula o sala de reuniones. El objetivo es construir un concepto a través de la interacción y el intercambio de ideas.

El juego se juega en un aula o sala de reuniones. El objetivo es construir un concepto a través de la interacción y el intercambio de ideas.

EXERCISE

QUESTION

ANSWER

QUESTION

ANSWER

Con la noción de lo cotidiano en estrecho vínculo con la tecnología, León propone piezas que muestran su labor diaria de gestor en un espacio mediático –el Diferencial del Centro de Arte Contemporáneo de Quito– desde donde busca tejer una red de colaboración con otros proyectos culturales del país. Estos trabajos hacen referencia parcial al estado de la escena cultural local, al tiempo que los enlaza idealmente recreando un lugar ficticio, virtual. ¿Hacia dónde vamos? Se preguntará el usuario del caminador que recorre ocho espacios culturales representados en un modelo arquitectónico 3D.

El arte y su diálogo con lo interactivo digital ha sido desde sus inicios una apuesta de acercamiento entre el público y el artista; este tipo de interacción intenta superar la dicotomía entre el observador y lo observado. Bajo esta premisa, pero con ejercicios austeros en el uso de la tecnología, se presenta un recorrido reflexivo de relaciones persona- tecnología-entorno cultural, con el cual hilvana las posibilidades pragmáticas de las herramientas digitales y proyecta desde un hervidero de conectividad: la noosfera o el lugar desde donde se puede mutar el estado de las cosas.

JCL / PRC / VA



INFOGRAFÍA ESPECULATIVA



INFOGRAFÍA: Memorias del futuro



PAISAJE DE CHINA







Stupor Mundi

“del archivo del hielo y otras derivas”

María Rosa Jijón



La línea | Video HD, 14' | 2013 | *Fotograma cortesía de la artista*

Dar sentido al hielo, no en cuanto símbolo o nuevo territorio para controlar, sino como una realidad material subjetiva que ha sido protagonista de la formación de la Tierra

Elena Glasberg, 2012

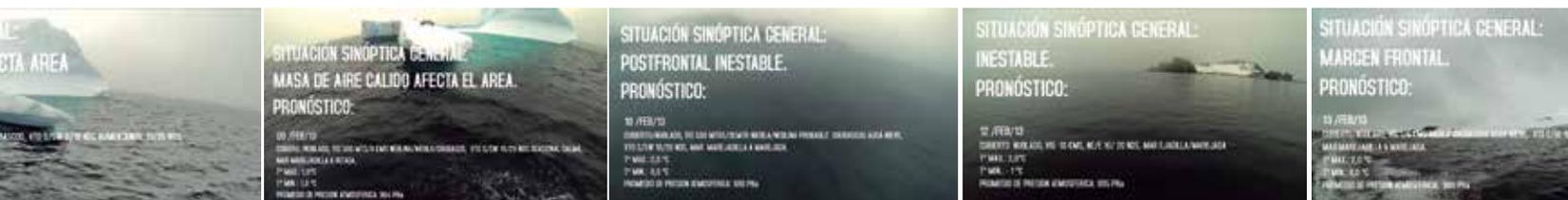
Una inmensa cubierta de hielo, blanca e inalcanzable, que esconde la historia de la tierra y quizás también su futuro. La Antártica, imaginada como el extremo Sur, el último polo de la conquista del hombre la última frontera más allá de la cual sólo existe el espacio infinito, insondable, lleno de misterio. Las tierras desconocidas siempre han representado para el hombre, a lo largo de su historia lo incógnito, el miedo a las tinieblas, del no saber, la conciencia de sus propios límites. La foresta oscura e impenetrable era la patria de los “forasteros” de la amenaza. Si bien el cuerpo se ha podido presionar hasta el mismo centro del Sur, luchando con el hielo y las adversidades, en un trineo, en un batiscafo, o más recientemente en cajas de metal llenas de instrumentos científicos, todavía la ciencia no ha logrado catalogar, calificar, desvelar. La Antártica, sin osos polares que puedan revivir nuestra imaginación infantil, permanece solamente como un territorio sin seres humanos y reservado para hombres de ciencia o de gobierno. Continente salvaje, que debe ser domado, domesticado.

En el film “El pequeño salvaje” de Francois Truffaut los dos personajes, el doctor iluminado y el hombre lobo, el rechazado y lo desconocido se enfrentan, uno con el ansia irrefrenable del descubrimiento, del enten-



dimiento, de la catalogación del más mínimo comportamiento desviado, el otro quien al final escapa hacia lo in cierto. No hay hombres a quien domesticar en esas tierras. El eterno mito de la conquista ha extinguido aquello que en las tierras de conquista existía en tiempos remotos, el salvaje a quien dominar o exterminar y la tierra para colonizar. Recordemos el mito fundador de la conquista del Lejano Oeste o de la Amazonía –tierras supuestamente sin hombres y para hombres sin tierra– a quienes se ponen al servicio de la investigación, con un objetivo claro: entender los secretos del subsuelo, los recursos minerales necesarios para alimentar un modelo de desarrollo que los llevará a su extinción.

Poco se conoce sobre el impacto devastador de los cambios climáticos en los hielos del Polo Sur, y se sabe mucho del papel fundamental que tienen en el equilibrio del planeta. Así mismo, poco se sabía en los albores de los trazados cartográficos y sus perfiles, sobre la verdadera extensión de esta tierra. Aristóteles la imaginaba como un continente hipotético, la Terra Australis Incognita, más tarde imaginada por el astrólogo, matemático greco-egipcio, Ptolomeo, que atribuía al continente un papel fundamental para equilibrar el peso del continente euro-asiático en el hemisferio septentrional. Resulta extraño volver a leer hoy en clave geopolítica esta narración, en un mundo en donde el viejo Norte sufre las consecuencias de una crisis de civilización (cultural, política, económica), y el Sur, que tendrá que contribuir a garantizar el hipotético re-equilibrio. El Polo Sur como símbolo del mundo futuro desconocido, que aún debe develarse desde lo más profundo, una frontera antes hermética, hoy se hace accesible. Tierra de extremos, en el extremo de la tierra.



Durante décadas la comunidad internacional se ha esforzado en imaginar para la Antártida un régimen jurídico que pudiese conservar el carácter de patrimonio común para toda la humanidad, para protegerlo contra el avance de la frontera extractiva. Haciendo un parque mundial, en el cual los únicos seres humanos permitidos son aquellos que plantan una bandera y construyen una base científica, adquiriendo así la tutela parcial de este inmenso lugar. He aquí la enésima paradoja, la de un continente sin estados, un no-Estado, en el cual la soberanía de los estados se enfrenta con lo desconocido. El desafío del artista es tratar de ofrecer una lectura original en el conjunto de estos temas de investigación. El miedo al hielo inmenso, brillantemente construido casi en clave esotérica con las novelas de Lovecraft, donde el blanco y lo blanco –lo carente de color y la suma de todos los colores– son equiparados al infierno dantesco. La toma de conciencia y el rechazo al mismo tiempo, de los límites humanos y del planeta Tierra. Aquel de la desenfrenada lucha entre el conocimiento de las nuevas fronteras, geográficas, económicas, imaginarias, que construyen una nueva epopeya y una nueva mitología. En resumen, entre los hielos de la Terra Australis Incognita se encuentran las grandes cuestiones que han atravesado la historia, la política, la cultura, la ciencia, los límites de la soberanía y el servicio del bien común, el ideal de cosmopolita, a lo largo de los siglos pasados. Cómo representar esta complejidad, con la sencillez del gesto simbólico, es el objetivo de este proyecto.

María Rosa Jijón

Bibliografía

Lovecraft. H. P. (1956). “Montañas de la locura”. En *Obras escogidas de Lovecraft*. España: Ediciones Acervo. Primera selección.



18 días en la Antártida (detalle) | 18 fotografías, impresión lamba en aluminio, dimensiones variables | *Cortesía de la artista*



Fron



terras

David Santillán



Tijuana | Óleo sobre lienzo | 2012 | *Fotografía: Cristoph Hirtz*

La otra frontera

Bernardo: ¿Quién anda ahí?

Francisco: No, respondedme vos.

Alto, manifestaos

Bernardo: ¡Que viva el Rey!

Francisco: ¿Bernardo?

Bernardo: El mismo.

(Shakespeare, Hamlet)

Son las fronteras las que

vuelven locos a los hombres

(Théo Angélopoulos)

La exposición a la frontera obliga a despojarse del secreto. Entonces es preciso identificarse, ponerse a descubierto bajo una luz que, con persistente monotonía, baña el trazado del límite cívico. Las fronteras buscan inmovilizar el paso del extranjero, del extraño, pretenden estabilizar su posición en el ámbito de la ley. Línea abstracta, prohibida erigida con muros de adobe, con empalizadas, con alambres, con fosos, con río fronterizos, con sangre: sembrada de cruces. La línea surreal corta, divide un espacio que, entonces, adopta una consistencia estrictamente jurídica: coordenadas cartesianas. ¿Quién puede habitar el vacío?

Una tensa quietud recorre la frontera, borde que marca un término y un inicio: comienzo del fin. En el borde el antes y el después permanecen conge-



lados en un presente eterno. Borde ocre, desolado, árido paisaje que yace en un horizonte yerto. Espacio desértico, desertado de color delirante que inhibe el paso (¡No pasarán!), aun si de un lado como del otro continúa el mismo paisaje. Nacionalismo: paranoia de fronteras.

No obstante es posible atravesar la frontera de manera clandestina, de contrabando, sin librar el secreto. Si existe frontera es para poder pasar de un lado al otro: *al otro*. El arte interpela la frontera y, con ello, suspende subrepticamente el dominio de la ley, de aquí procede la imposibilidad de detener al transgresor de fronteras.

La obra *Fronteras* de David Santillán nos expone a la insoslayable tarea de ser el centinela de una frontera imposible.

Fernando Albán Rodas



Estado de excepción (detalle) | Óleo sobre lienzo | 2012 | Fotografía: Cristoph Hirtz





La bestia | Óleo sobre lienzo | 2013 | Fotografía: Cristoph Hirtz

Agraphobia

Shari Pierce

Juez Cohn

Hoy me presento ante usted, en mi nombre y en nombre de todas las mujeres que han sido víctimas de violación sexual y que no tuvieron la valentía de contar sus historias.

El diccionario define el miedo como una “dolorosa emoción exacerbada por la aprehensión de un peligro inminente o el mal”. No creo que alguien pueda entender realmente la sensación de estas palabras, a menos que haya enfrentado el miedo real.

Antes de mi violación, si alguien me hubiera preguntado qué significaba el miedo para mí, yo podría haber dicho que el miedo era montar una montaña rusa o el miedo podría ser el encuentro con una serpiente. Hoy mi definición de miedo es muy diferente.

El miedo es tomar una ducha y tener la sensación de que cada día es una oportunidad entre la vida y la muerte cuando se tiene que abrir la puerta del baño, sin saber lo que puede estar detrás de ella.

Miedo es dormir en el sofá cada noche desde hace más de tres años con cada luz de la casa encendida.

Miedo es despertar y tener que revisar todas las habitaciones de la casa, abrir cada armario, e incluso abrir los cajones para asegurarse de que no haya nadie ahí.

Miedo es tener que vivir en la tercera planta de un edificio de apartamentos para disminuir las probabilidades de que una persona pueda entrar en la casa, y aún así la tener la sensación de que alguien podría subir por las paredes para entrar.

Miedo es tener que secarte el cabello en la sala por si no escuchas el sonido de alguien que entra en tu casa, al menos puedas ser capaz de verlos.

Miedo es el pánico que se produce en el interior cuando escuchas sonidos desconocidos en la noche y sientes como si te faltara la respiración.

La lista sigue y sigue con todas las emociones que he tenido que enfrentar desde mi violación.

Todos nos hemos encontrado con dificultades y problemas en nuestras vidas; algunos más extremos que otros, pero todos somos responsables de nuestras acciones.



Confronting the Rapist / Confrontando al violador "Behrens"
Transparencias fotográficas | cortina de encaje | 2013



Elegimos las direcciones de nuestras vidas y elegimos cómo manejar las situaciones que se producen.

Behrens tuvo la opción de elegir cómo hacer frente a los problemas que encontró a lo largo de su vida. Él eligió violar sexualmente a mujeres en lugar de buscar ayuda profesional. Es mi opinión que cuando él tomó esa decisión, abandonó el privilegio de ser miembro de nuestra sociedad. Por lo tanto, les pido imponer la pena máxima de cadena perpetua sin libertad condicional.

Tenemos que sentar precedentes a los criminales. Nosotros como sociedad, no permitiremos este tipo de comportamiento y que aquellos que los comentan serán severamente castigados. Muchas mujeres que son agredidas sexualmente tienen demasiado miedo de declarar, haciendo que los delincuentes obtengan términos mínimos de prisión y después encontrarlos de nuevo en las calles asaltando de nuevo.

Quiero tomar una postura y declarar que yo no permitiré que nadie viole mi casa o mi cuerpo sin mi consentimiento, y que si lo hacen, habrá graves consecuencias que pagar.

Carta escrita para un juicio en EEUU
por una víctima de una violación sexual



Izquierda: Missing Girls / Chicas desaparecidas | Transferencias de fotos | tela | 2011

Derecha: Agraphobia | Transparencias fotográficas (foto de adolscence desaparecida "Arike" y foto de violador en serie condenado "Behrens" | 2013





*300 Sex Offenders from Within a 5 Mile Radius /
300 delincuentes sexuales dentro de un radio de 5 millas*
Transparencias fotográficas (Base de datos de delincuentes
sexuales en EEUU) | pintura acrílica | 2011

En el principio era la belleza, al final quedó un campo de batalla. En el medio se encuentra la obra de una artista de la transformación de los casos individuales en evidencias del estado colectivo de las cosas.

En 2011, Shari Pierce exhibió imágenes de los delincuentes sexuales condenados. Al año siguiente comenzó a trabajar con imágenes de chicas desaparecidas y víctimas de la trata con fines sexuales. Pero, independientemente de a quién representa en su material visual, Pierce hace énfasis en cómo la sociedad trata con la delincuencia sexual. Para adentrarse en su trabajo es mejor hacerlo desde la perspectiva que se rige por una sensación de amenaza latente.

Este temor permanente de asalto sexual se indica en el título de su exposición “Agraphobia”, un trastorno de ansiedad, provocado por una amenaza percibida del acercamiento sexual no deseado. Pierce describe el impacto de las infracciones sexuales en su entorno social, así como los otorgados a diario por los medios de comunicación a través de medios mixtos, instalación, dibujos y otros.

Compilación realizada de un texto escrito
por Charlotte Lindenberg M.A.





Proje

ct Room

El Project Room está concebido como un espacio abierto, transitorio, de experimentación, cuyo objetivo principal es visibilizar y apoyar los procesos de artistas comprometidos con la investigación visual y sonora.

Entendemos a este espacio como laboratorio de ideas, de gestación creativa y crítica, que dentro de un formato informal, temporal, inacabado, accesible y flexible, se pueden realizar pruebas *site / time –specific*.

Hasta el momento se han desarrollado dos líneas de trabajo dentro del Project Room. El primero es un formato de presentaciones breves, en condiciones informales, donde los distintos actores culturales – artistas, curadores, investigadores, gestores- muestran sus “pruebas de autor” y dialogan con especialistas y público en general sobre dichos procesos creativos. Dentro de este proceso se han mostrado performances, experimentos multimedia, acciones, videos, instalaciones, trabajos *site specific*.

El segundo formato es el denominado Laboratorio, el cual pretende ser un espacio de gestación de nuevos procesos creativos. Brindar mecanismos que favorezcan la experimentación y la investigación sobre una problemática específica, enmarcados en el intercambio multidisciplinar de saberes. La finalidad del encuentro es que, a partir de la reflexión y confrontación de ideas, se propongan mecanismos de trabajo y procesos de creación *in situ* como respuestas audio-visuales frente a las problemáticas específicas planteadas durante el transcurso del encuentro.

El Project Room es un generador y monitor de nuevas tendencias de la creación local y el trabajo en red.

Performance

Se vende el arte

Cristina Riofrío

Planteo al arte contemporáneo como una práctica simbólica que es regulada, en mayor o menor escala, por determinadas estructuras de poder, en las que existe un excesivo apremio por la racionalidad enmarcada dentro de una estructura colonial de pensamiento. El arte es un campo que requiere desprenderse de las relaciones convencionales de producción y consumo. Frente a esto propongo boicotear estas estructuras y responder a su sobrevaloración y a sus síntomas de pérdida de sensibilidad en cuanto a las particularidades, sentidos y subjetividades que presenta la cotidianidad.

La acción “Se vende el arte” funciona como una metáfora que responde a las exigencias teóricas y prácticas implícitas en la concepción y en los discursos del arte contemporáneo, propuestos desde la mirada hegemónica que establece las variables según las cuales se conciben los límites de lo artístico y sus manifestaciones. A manera de réplica al aparataje y sistema existente en cuanto a reglamentaciones del gusto y ejercicio estético, esta propuesta se establece como una posibilidad de empoderamiento para el público. Así, su objetivo consiste en otorgar al público el poder y la capacidad para establecer qué es arte, qué no lo es y quiénes tienen la potestad de determinarlo. Asimismo, esta suerte de democratización del poder de enunciación del arte durante la acción se posibilita a través de una transacción en la que cada persona participante debe compartir una idea (creativa) con la comunidad artística. De esta forma se inscribe dentro de ella y deviene en un/a actor/a dentro de este contexto.

En esta lógica Transacciones Urbanas se esfuerza por la visibilización y rescate de la cercanía con el otro, en miras a crear un lenguaje que se construye desde ámbitos subjetivos y afectivos (Cristina Riofrío).



Fotografías: Edgar León

Formato Portafolio

Pangæa

Isabel Haase, Monika Humm, Juana Córdova, Lucía Falconí, Wolfgang Stehle, Ralph Kistler, Nicolás Kingman, Fabiano Kueva

En el marco del intercambio artístico y exposición Pangæa, se llevó a cabo la presentación de los portafolios de ocho artistas, cuatro ecuatorianos y cuatro alemanes: Juana Córdova, Lucía Falconí, Nicolás Kingman, Fabiano Kueva, Isabel Haase, Monika Humm, Ralph Kistler y Wolfgang Stehle. Sus trabajos, desde muy diversos puntos de vista, formatos y técnicas, reflexionan sobre nociones de “naturaleza” y “paisaje”.

Juana Córdova explora la relación del hombre con la naturaleza, cuestionando el rol del individuo en la sociedad. Los proyectos de Ralph Kistler se enfocan en fenómenos de la sociedad tardomoderna y vinculan el arte electrónico con la escultura. Las pinturas de gran formato de Monika Humm traducen en forma abstracta sus propias experiencias con la naturaleza. Isabel Haase cuestiona el desafío de lo que creemos obvio, creando escenarios que nos permiten dar una nueva mirada a objetos y situaciones. La obra de Lucía Falconí nos permite transitar por los paisajes de su propia naturaleza. Por su parte Fabiano Kueva toma la figura del viajero científico Alexander von Humboldt para ubicar las zonas donde las relaciones entre conocimiento y poder se hacen visibles. La obra, de carácter abstracto, de Wolfgang Stehle se basa en la investigación de la relación entre la civilización humana y las estructuras naturales. Y por último Nicolás Kingman trabaja en proyectos audiovisuales relacionados a la vida cotidiana de las personas shuar y sus vínculos con el medio ambiente (Project Room).



Sin título | Juana Córdova | Vértabras de delfín
dimensiones variables | 2003
Fotografía: cortesía de la artista



Izquierda: Brettwurst | Wolfgang Stehle | madera y pintura | 190 x 350 x 220 cm | 2007 | *Fotografía: cortesía del artista*
Centro: Sin título | Lucía Falconí | 120 x 45 cm | mural con instalación de piezas de cerámica | 2010 | *Fotografía: cortesía de la artista*
Derecha: Voy a estar en casa para la cena | Isabel Haase | diversos materiales | dimensiones variables | 2012 | *Fotografía: cortesía de la artista*

Taller

Introducción al Arduino

Ralph Kistler

En los últimos años los avances tecnológicos han ampliado profundamente las posibilidades de las expresiones artísticas. La aparición de micro controladores de fabricación económica aunada con la filosofía del software libre posibilitan llevar a cabo proyectos ambiciosos que no requieren exagerados costos de producción ni conocimientos extremadamente especializados de la informática.

Arduino es una plataforma electrónica para la creación de prototipos, basada en software y hardware de fácil manejo. Se ideó para artistas, diseñadores, aficionados y cualquier persona interesada en crear entornos u objetos interactivos.

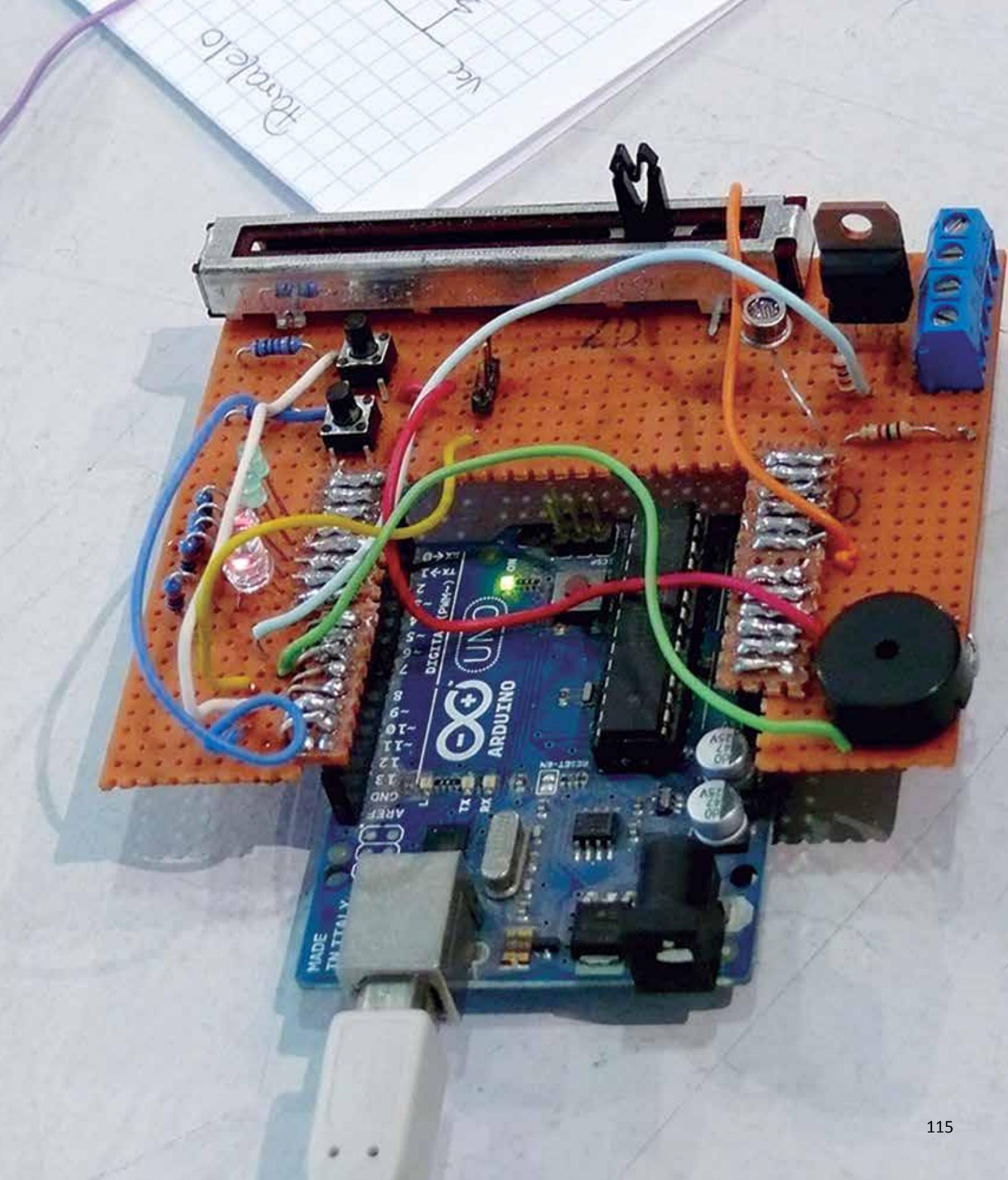
El taller brindó una introducción al entorno del Arduino, con el objetivo de que los participantes aprendan a construir su propia placa experimental, conozcan las posibilidades que brinda los microcontroladores y lleven a cabo una serie de programaciones básicas que permitan interactuar con el entorno mediante sensores, luces y motores.

Durante los cinco días de taller se realizaron ejercicios prácticos para soldar un circuito electrónico formado por componentes básicos como: leds, botones, sensor de luz, potenciómetro, motor servo, zumbador, entre otros. Al final del taller se impartió una introducción a las posibilidades de combinar el entorno de la computación física con programas de software como Processing o Pure Data.

El taller estuvo conformado por un dinámico grupo interdisciplinar de músicos, artistas, directores de teatro y especialistas de la informática y ciencias naturales. Los conocimientos adquiridos durante el taller, así como la placa de Arduino construida, posibilitarán al participante el desarrollo de sus propios proyectos electrónicos e interactivos (Ralph Kistler).



Fotografías: Silvia García



Presentación de libro

Una línea de polvo: arte y drogas en Colombia

Santiago Rueda

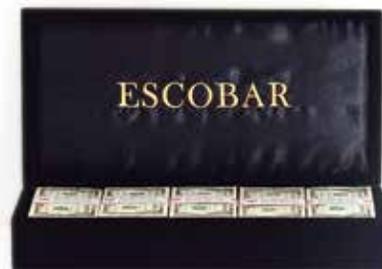
Una línea de polvo: arte y drogas en Colombia, es aún hoy el único ensayo sobre el tema existente en ese país. Publicado en el año 2009, este ensayo, ganador del Premio de Ensayo sobre el campo del arte en Colombia del IDARTES (Bogotá) en el año 2008, es una breve historia del fenómeno narco y de la respuesta que un variado grupo de artistas colombianos ha tenido frente a él.

Del libro se ha derivado la exposición “Una línea de polvo”, que se ha presentado en diversos países en los dos últimos años. En Argentina, en el CEC de Rosario, y en la galería Pabellón 4 de Buenos Aires. En Barracão Maravilha, en Río de Janeiro, Brasil, y en la VII Bienal SIART, en La Paz, Bolivia.

En Quito, se realizó la presentación del libro por parte del autor, abriendo las posibilidades de un debate franco sobre el arte y su función social, sobre el tratamiento policiaco frente al problema de la droga y las evidentes diferencias frente al mismo en los países andinos. Al mismo tiempo, se dio a conocer el trabajo de un grupo diverso e inter-generacional de artistas colombianos que han ejercido una respuesta crítica frente a una problemática que alcanza un nivel global hoy (Santiago Rueda).



Jabón | Víctor Escobar
Fotografía: cortesía del artista



Caja Escobar | Víctor Escobar
Fotografía: cortesía del artista



Calera dólares | Víctor Escobar
Fotografía: cortesía del artista



Fotografia: Project Room

Proyección de videos

Los documentales de la Central Dogma

Colectivo Central Dogma

El Colectivo Central Dogma, en su línea de acción “Festivales y Encuentros” estuvo muy activo en el 2012, desarrollando tres festivales:

Tercer festival de creación visual y video arte “VFFF”: El objetivo del VFFF es promover la creación, producción y visibilización del video arte y documental local, nacional e internacional. Se realizan exhibiciones en varios cantones de la provincia de Tungurahua, laboratorios de creación visual y shows electrónicos en vivo donde la música se fusione con el video arte.

<http://festivaldevideoartevfff.wordpress.com>

Noveno festival de música de vanguardia “FESTIVALFFF 2012”: Su objetivo es brindar una plataforma de difusión, capacitación, análisis y puesta en escena, de la música independiente ecuatoriana en sus distintos géneros. La programación incluye un festival musical masivo con dos escenarios simultáneos, ciclos de conferencias, talleres de capacitación, clínicas y encuentros de profesionales del área.

<http://festivalfff.org>

Cuarto festival de arte público “GRAFFF 2012”: Que es una plataforma donde se crean espacios dispensadores de felicidad para la ciudad de Ambato, utilizando varios medios artísticos como el yarn bombing, intervenciones arquitectónicas, arte sonoro, pintura tradicional, fotografía, graffiti, música, performance, video arte, documentales, mimos, etc. para recorrer la ciudad y ser feliz. Además se dictan talleres, conferencias de arte y más!!!

<https://festivaldeartepublicografff.wordpress.com>

El resultado de las acciones de estos festivales fueron plasmados en tres documentales, cuyos directores fueron: Kike Jácome, Fernando Puerta y Francisco Galárraga. Realizamos una proyección en la fachada de Arte Actual (Colectivo Central Dogma).

Instalación y Diálogo

Móviles inmutables

Grupo de estudiantes del Programa de Antropología Visual de FLACSO

El trabajo *Móviles inmutables* constituye un ejercicio reflexivo de un grupo de estudiantes del Programa Antropología Visual de FLACSO en donde cuestionan, a través de la puesta en escena de un video-instalación, la praxis social del arte contemporáneo, tomando como objeto de estudio la muestra PANGAEA realizada en marzo en Arte Actual. A partir de una mediación entre una de las artistas de la muestra y algunos de los estudiantes de Antropología Visual, se evidenció una serie de tensiones entre el pensamiento y quehacer artístico y el académico, como si se tratara de una dicotomía. A continuación un fragmento del texto expuesto por los estudiantes del grupo de Antropología Visual, en el que cuestionan algunos aspectos del ejercicio artístico:

“1. La ausencia de una reflexión crítica en torno a la figura de Humboldt como representante del pensamiento hegemónico ilustrado, y por lo tanto el predominio evidente de una mirada artística *apolítica* que se vio expresada en el ejercicio de su praxis (muestra). 2. La dificultad para establecer un diálogo entre arte (artistas) y academia (antropólogos visuales), pues quedó evidenciada la postura crítica de los artistas en relación a la aproximación antropológica, como si la producción artística y el arte pudieran y debieran ser comprendidos únicamente desde lo sensorial-emotivo-subjetivo. 3. La preocupación en relación a la percepción compartida de excesivo ejercicio introspectivo por parte de los artistas y la supremacía de la estética por sobre la importancia de establecer relaciones de alteridad con los espectadores a través de las producciones artísticas. A esto debemos sumar el distanciamiento entre “obras” de arte y espectadores.

En relación a estas inquietudes, pensamos que el arte contemporáneo debe expresar su praxis desde un posicionamiento político, que supere el ejercicio introspectivo del artista para provocar transformaciones sociales. Consideramos que la antropología visual constituye un medio para superar la separación entre el conocimiento científico y la producción artística, y por eso nuestro interés en reflexionar sobre el arte. La separación heredada del pensamiento moderno ha censurado el tránsito de las disciplinas hacia formas de conocimiento censuradas por ser pensadas como no racionales, no verdaderos y por lo tanto ilegítimos. Finamente, pensamos que el arte contemporáneo debe orientar su praxis a tejer relaciones con el espectador y la comunidad de espectadores, de tal forma que se generen diálogos y no rupturas.

Nos preguntamos entonces, ¿cuál es la función social del arte contemporáneo?”
(Project Room / Grupo de estudiantes de Antropología Visual de FLACSO).





Broken Fall (organic) | Jan Bas Adler | 1971

Taller

El esfuerzo inútil en el videoarte

Marcela Ribadeneira y Anamaría Garzón Mantilla

Este taller, dividido en dos sesiones, acompañó a la exhibición *Sísifo: el heroísmo del absurdo*, curada por Tatiane Schilaro Santa Rosa y Anamaría Garzón Mantilla. La muestra reunió videos de Cinthia Marcelle, Kate Gilmore, Carla Zaccagnini y Francis Alÿs y el taller procuró dar un contexto para comprender el origen de las obras y tejer conexiones dentro de la historia del arte contemporáneo.

La primera charla, *Fracasar mejor: El esfuerzo inútil en el videoarte*, propuso un recorrido visual por la genealogía del fracaso y el absurdo. Se proyectaron videos de Vito Acconci, Jan Bas Ader, Bruce Nauman, Yvone Rainer, John Baldessari, Rineke Dijkstra, entre otros. Las obras hacen énfasis en la posibilidad de entregarse a éste desde dimensiones trágicas o lúdicas, abrazando el absurdo como lo hacen los personajes de Beckett, así, la selección propuso experimentos y ejercicios visuales donde los artistas que asumen la tarea de Sísifo para cuestionar los imperativos de éxito impuestos por la sociedad contemporánea. La segunda sesión estuvo dedicada a la obra de Francis Alÿs, tomando como punto de partida una premisa fundamental de sus obras: el modernismo es un proyecto fallido. En su obra están latentes gestos que denotan esfuerzo inútil, acciones fallidas, gestos que, a fuerza de ser prosaicos, se convierten en poéticos (Anamaría Garzón Mantilla).



Fotografías: Project Room

Muestra de video

El bluff del bluff

Colectivo Ramuneta (Marco Pareja y Fausto Villalba)

El bluff del bluff es una muestra de video de temática disímil, con unidad estética. Fundamentamos nuestro quehacer en experiencias cotidianas, fragmentos literarios y conversaciones. No buscamos desmentir ni ratificar verdades, todo va y viene desde y hacia la experiencia estética.

Ramuneta nace del encuentro fortuito entre un óleo y un celuloide en la mesa de una cafetería. Nuestro colectivo recurre (quizá inconscientemente) al “romanticismo” como ingrediente principal, un “romanticismo” plástico, violento, ingenuo y digital.

La muestra es la materialización de este fortuito encuentro. Marco Pareja (cineasta) y Fausto Villalba (artista visual) conformamos este colectivo abogando para que nuestra obra dialogue con el sujeto, y se convierta en un texto con identidad propia, lejos de las referencias “meta-intelectuales” y del elitismo de “ganado sacrosanto” (Colectivo Ramuneta).



Fotografía: cortesía Colectivo Ramuneta

45 5 HORAS DÍAS

Gabriel Arroyo

“El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido”.

Foucault

La existencia de un cuerpo prioritario, unívoco y unidireccional transcurre sobre la existencia de un lugar. Lugar entendido como un sitio propio, ordenado, legal, con una estructura delimitada, y con relaciones de coexistencia y de poder propias. El lugar es el territorio que confiere seguridad con sus límites. Por otra parte, el espacio carece de univocidad y estabilidad; es donde se puede trazar la desterritorialización y el abandono, que propicia la acción del cuerpo inútil. Cuerpo obscuro, moribundo, e impertinente en cuanto silencia el relato occidental de: “siempre hay algo que hacer”.

De esta manera se plantea una reflexión de la relación cuerpo-lugar-espacio: ¿En qué momento hay una apropiación del cuerpo? ¿Cuándo es que el cuerpo deja de habitar el lugar? ¿Es el espacio susceptible de ser ordenado y transformarse en un sitio, con nuevas relaciones de poder y mecanismos confortables de seguridad?



5

PERFORMANCE

45, 5, 5 es una serie de 45 horas de performance, en un mismo espacio con 5 performance diferentes durante 5 días. Cada una de las cinco performance tiene una acción específica: NONA (descocer y cocer los bolsillos del pantalón), NUEVE HORAS (permanecer sentado, sosteniendo una vela en cada una de las manos y observando un espejo), SOBREMESA (servir una mesa elemento por elemento: platos, cubiertos, copas, servilletas; y volverlos a recoger), IN-IDEM-SIDE (contar y marcar cada uno de los 32 400 segundos correspondientes a 9 horas) y AHORMA (intervenir, hacer y encontrar nuevos campos y relaciones entre los objetos, el espacio, el cuerpo).

45, 5, 5 pone en tensión las condiciones y convencionalismos de la materialidad en el contexto actual. Es un pasaje dialéctico; en el que el cuerpo dimensiona un espacio vibrante: lo llena, lo flexiona, lo expande. El cuerpo acciona a través de la experiencia y los fenómenos sucesivos temporales, en interacción con los otros cuerpos (objetos) y el espacio. La manipulación temporal propicia la creación de movimientos recursivos y/o poco pautados, facilitando la conciencia temporal. El flujo continuo de significados y relaciones genera evidencias efímeras de un lugar que no existe, un estado fantasma, un espacio que fue (Gabriel Arroyo).



Fotografía: Edison Cáceres

Investigación de Archivo

Aby Warburg y su Atlas Mnemosyne

María Fernanda Troya

A partir de fotografías de archivo producidas durante la primera mitad del siglo XX sobre los pueblos kichwa y shuar de la Amazonía, se propone un trabajo de exploración a través del montaje y yuxtaposición aplicando las teorías de Aby Warburg y de la lectura que de él hace Georges Didi-Huberman. Al imitar el método utilizado por Warburg en su estudio para su obra inacabada, el *Atlas Mnemosyne*, se evidencian las implicaciones teóricas y metodológicas de dicho método así como su aplicación al campo de las representaciones visuales sobre pueblos indígenas en un período particular de la historia, en el que dichas representaciones, en particular las fotográficas, eran utilizadas como medios de investigación antropológica y propaganda religiosa, además de como documentación.

Debido a que la mayoría de las imágenes que se utilizarán no tienen una datación precisa, y pertenecen a archivos diversos, se invita a los visitantes a interactuar con dichos documentos a través de juegos de yuxtaposición mediante los cuales se podrá sugerir la existencia de motivos iconográficos particulares y/o de coincidencias en cuanto a personas y lugares representados, aspectos de especial importancia en el marco de esta investigación (María Fernanda Troya).



Taller

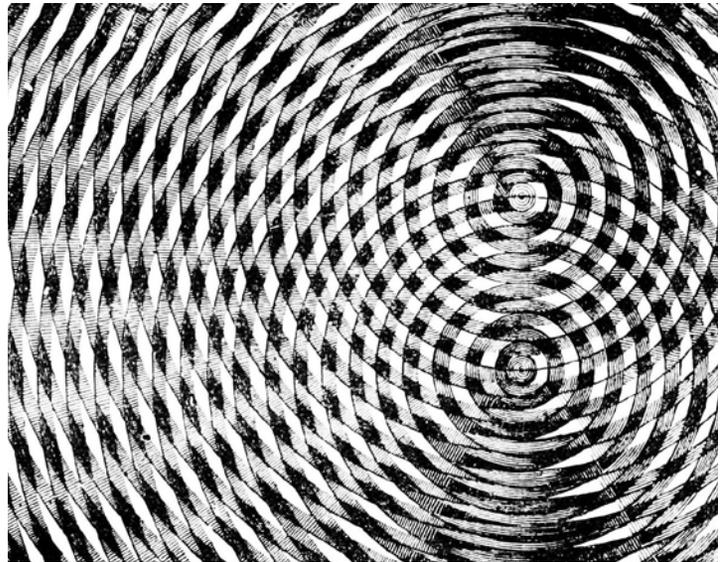
Sonido vs. Comportamiento Humano

Pablo Tello

Durante los tres días del taller “Sonido vs. Comportamiento Humano” se realizaron sesiones teórico-prácticas, enfocadas en la influencia del sonido sobre el ser humano, su comportamiento, características y evolución.

El abordaje fue mediante la aplicación de conceptos esenciales del sonido en la música, en el cine y en la publicidad, a través de ensayos prácticos de la interacción del sonido en nuestro cerebro y su capacidad de alteración de conducta, y actividades grupales e individuales para la mejor percepción de la psicoacústica.

El taller contó con participantes de diversas áreas de trabajo, quienes mostraron gran interés a los temas hablados y las actividades realizadas (Pablo Tello).



Superposition of two wave systems | Lockyer | 1878

Formato Portafolio

on.off.ON!

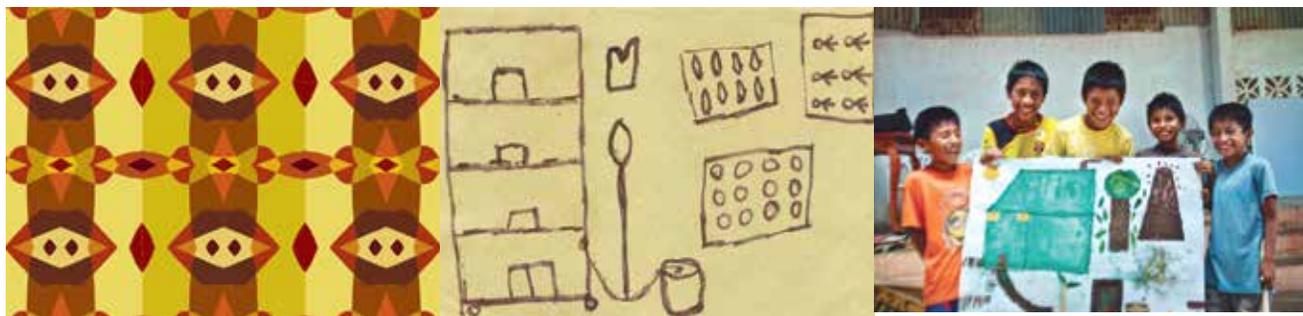
Mauro Rojas

On.Off.ON! nace en 2011 como un laboratorio permanente, de investigación y creación artística, que estudia las prácticas creativas contemporáneas de comunidades nativas ecuatorianas, especialmente de los habitantes de la zona próxima a Valdivia, escogiendo la provincia de Santa Elena como punto de partida, por sus interesantes vínculos con el pasado. El nombre del proyecto plantea una analogía tecnológica (encendido/apagado) y lo complementa con un ON! rotundo, aplicado como un llamado al despertar de la conciencia y de la autodeterminación. Es una invitación para que la sociedad desarrolle una mentalidad encendida, alerta y dinámica, con la capacidad de emplear sus propios recursos para la configuración de su territorio y para la defensa de sus derechos.

La misión del proyecto es compartir conocimiento en comunidades rurales desde la educación no-formal, contribuir a la visibilidad de dichas comunidades otorgándoles espacio y presencia en medios digitales, mapear los talentos y tradiciones locales que viven una crisis por el desuso, ejecutar intervenciones artísticas y contribuir con nuevas metodologías de creación contemporánea para el desarrollo de obras de arte y diseño.

El planteamiento multipropósito del proyecto propone la fusión de diferentes disciplinas (artes visuales tradicionales y digitales, artes escénicas, diseño gráfico y de vestuario, arqueología, antropología, emprendimiento cultural, economía), cuyo fin es la producción de productos culturales que promuevan, de manera articulada, la reutilización de nuestro patrimonio cultural para el empoderamiento social (Mauro Rojas).

www.onoff-on.org



Fotografía: cortesía del artista

Conversatorio y visionado de la video instalación

Ancestral, Actual... en esta transformación

LIVEMEDIA

Ancestral/Actual: La dimensión que se refiere a la virtualidad como memoria ontológica.

En esta transformación: En duración... ahí donde la “coexistencia virtual” de tiempos, culturas, edades - continuidad, heterogeneidad y libertad del ser – es real...

La instalación -Ancestral, Actual... En esta transformación- incorpora una selección de vídeos realizados entre 1999 y 2011¹. En cierto modo, la instalación toma como referencia la frase de Gilles Deleuze “la duración es esencialmente memoria, conciencia y libertad. Y es conciencia y libertad, porque es primero memoria” (Bergsonisme, 1966).

Los vídeos de la instalación se inscriben en un ámbito donde “el tiempo real de la materia y la memoria” se manifiesta a través de las utilización de las tecnologías de Internet vídeo *livestream*. El curso de esta creación lleva a la producción de una serie de programas artísticos y culturales “live online” que exploran la relación entre entornos conectados, espacios actuales y virtuales, y lo que ahora puede denominarse como los lenguajes emergentes *postcinemáticos* de Internet.

Esta es una clave para entender la proposición “ancestral, actual... en esta transformación”. El hecho es que estamos testimoniando un nuevo régimen mediático y conectado en el cual, según Steven Shaviro, “las tecnologías digitales junto con las relaciones económicas neoliberales han dado nacimiento a modos radicalmente diferentes de manufacturar y articular la experiencia vivida” (*Post-Cinematic Affect*, 2010), Shaviro quiere acotar un nuevo territorio. Si nuestra contemporaneidad previa iba marcada por los escritos de Jean Baudrillard y Paul Virilio y el pronóstico de la incapacidad de vivenciar la duración en el vacío extensivo de la velocidad que proyectan las tecnologías de transmisión telemática², nuestra nueva contemporaneidad es ambiental, penetrante, mediatizada y por encima de todo conectada.

Estamos en la sociedad conectada. Pronto la implicación será la sociedad del interfaz desde una situación de múltiples espectacularidades, *curated* a través de nuestra elección de dispositivo móvil “smart” y el imperativo de “ir digital”.

Como *media artists* siempre hemos trabajado con múltiples medios y plataformas. La cuestión es siempre ¿Por qué estas tecnologías? Pero si todo es ambiente, si todo está conectado, si todo es un *hypermediated now* ¿Cómo nuestra memoria, nuestra duración puede seguir “inmanente... a la arbitraria libertad de los impulsos, impelida... a la persuasión de las fluctuaciones intensivas, paradógica... a la coherencia del fantasma, trascendente... a la declaración del simulacro?”³ (LIVEMEDIA).

1 http://www.dogoneff.org/main_homepage_es.html [1998-2002] <http://www.lab-livemedia.net> [2006- hasta el presente].

2 http://www.teatrevirtual-mercatflors.net/espanol_act%202.html [2001].

3 http://www.teatrevirtual.net/main_language_es.html [2003-2006].



Fotografía: Edgar León



Presentación y conversatorio

63 mañanas

Colectivo Gatos en la Barriga

63 mañanas se plantea como colaboración entre dos artistas de campos y metodologías distintas; Esteban Donoso (coreógrafo) y Fabián Patinho (artista visual). El proceso trata de hacer cruces entre ambos campos, tomando como modelo “destruir la danza”, metodología diseñada por Susan Redhorst. Ésta consiste en una serie de relevos en la dirección total sin la mediación del otro artista por lapsos de tiempo asignados. De esta manera, si alguien lo decide, podría comenzar de cero o modificar el trabajo radicalmente.

Este procedimiento cuestiona nociones tradicionales sobre autoría, colaboración, y la obra misma. Se desplaza la importancia de las necesidades/deseos del autor por la escucha a las lógicas del cuerpo y de la escena observando así, el pensamiento coreográfico.

Partimos desde la memoria; entendida como los mecanismos específicos del recuerdo y a su vez, del olvido y las consiguientes estrategias para recuperar información. Se trabajó consignas de movimiento que conlleven una dificultad de recordar para sumar tanto la capacidad de recuperar información como la de distorsionarla. Fue particularmente importante incluir la inexactitud y la incertidumbre tanto en el cuerpo, el movimiento, como en la dirección y la muestra.

En el proceso de creación tomó trascendencia el hecho de que habían seis bailarinas mujeres y dos directores hombres; una reminiscencia de la relación coreógrafo-bailarina existente desde el Ballet Romántico hasta ahora. En este tipo de relación la bailarina enmudecida, se ofrece a la mirada del coreógrafo como bella, frágil e inspiradora en favor de velar por la jerarquía de su autoría ego-centrada. ¿Cómo entonces incidir en esa relación tan solidificada y aún vigente? ¿Cómo otorgar autoría a estas bailarinas autónomas y portadoras de su propia historia? Tal vez pensar la interpretación como un modo subjetivo de dar sentido a la vivencia sobre la escena abra nuevas maneras de aproximarse a esa relación (Colectivo Gatos en la Barriga).

Laboratorio

Desbordar la pantalla: POLIEDRO

plataforma_SUR / con Alex Schlenker

¿Qué entendemos por *pantalla*? ¿Es posible proyectar un video sobre una superficie no-convencional? ¿Puede pensarse una multiplicidad de pantallas? ¿Es posible mover la pantalla durante la proyección? El proyecto POLIEDRO convocó durante tres días a ocho experimentadores que se enfrentaron a estas preguntas.

En la Modernidad occidental-global la pantalla, en tanto superficie/soporte bidimensional de proyección, ha sido el dispositivo que contiene finalmente la representación del mundo. Desde Muybridge hasta Bill Viola, pasando por los hermanos Lumieres, G. Melies, Andy Warhol o Harun Farocki, la noción de pantalla ha sido pieza central en torno a la cual se han articulado un sinnúmero de discursos visuales. Es frente a la pantalla -como superficie análoga de lo que Didi Hubermann llama “el recuadro”- donde la mirada materializa la idea de José Luis Brea: “ver/ser visto/darse a ver” en un mundo que hoy en día deviene en pantalla.

POLIEDRO se concibió como un taller interdisciplinar en el que creadores que transitan las artes visuales, el teatro, el video y el diseño exploraron a lo largo de tres jornadas, y a través de la manipulación basada en impulsos -la indagación e intervención de los elementos disponibles no obedecía a preguntas específicas elaboradas con anterioridad, sino surgidas en el contacto con los elementos-, los (des)bordes/límites del ámbito bidimensional de lo que denominamos *pantalla*.

Esta indagación en torno a la pantalla deviene en un gesto que invierte la relación registro-proyección (cámara-proyector) a través de ejercicios de “desmontaje-visual” en los que el lugar de la mirada se vio descentrado de manera intencionada para detonar distintas preguntas. La irrupción en el encuadre de objetos y texturas permitió generar formas visuales en las que lo proyectado se desbordaba hacia una suerte de video-instalaciones. Así se dio una dialéctica entre la superficie plana y el volumen, entre lo uniforme y lo irregular, entre lo continuo y lo discontinuo. Tal experimentación se prolongó hacia la pregunta por el punto de vista, en cuya aproximación se interpeló la perpendicularidad de la proyección desde el abigarramiento que surge desde lo oblicuo, lo diagonal (Alex Schlenker).



Fotografías: Xavier Méndez

Revisión de portafolios y piezas de arte

Antagonist Art Movement en Quito

Antagonist Art Movement

El Antagonist Art Movement llega a Ecuador como invitado especial del Festival de Arte Público GRAFFF organizado por Dogma Central en Ambato

Los Antagonistas buscamos la próxima tendencia del arte y/o la innovación en las artes a través de proyectos de arte colaborativo e individual. Sus miembros actuamos en una hermandad competitiva donde se comparte conocimiento, se practica lo aprendido y se desafía a cada persona a mejorar en lo que hace.

En Quito, durante tres días en el Project Room, revisamos varios portafolios el fin de entablar nuevas relaciones de colaboración con artistas ecuatorianos, además de intercambiar conocimientos sobre el tipo de prácticas con las que trabajamos los Antagonistas. Además se llevó a cabo el “Salon Night”, una práctica tradicional del “Antagonist Art Movement” dentro del East Village de New York, que consistió en ocupar temporalmente el Project Room, exponer piezas de arte de distintos artistas locales y realizar un evento dedicado a que cada artista exprese una reflexión sobre su obra. También se realizó la construcción de una escultura temporal de una cabra en los exteriores de Arte Actual.

Después de tres intensos días de intercambio, se expandió nuestro entendimiento del estado actual de las artes contemporáneas en el Ecuador. Hemos establecido contactos con artistas locales para colaborar en proyectos específicos. Esperamos que en un futuro no muy lejano, los artistas ecuatorianos que tomen contacto con el Antagonist Art Movement puedan contribuir con sus piezas de arte al PsychoMotoZine, y sean partícipes de los films que los Antagonistas producen (Antagonist Art Movement).





Taller de Creación

Howard Taieff

Durante cuatro días se realiza en el Project Room el Taller de Creación con el escultor Howard Taieff, cuyo objetivo fue establecer una residencia de creación compartida, donde se genere y divulgue conocimiento desde la experiencia del artista y el dominio del oficio.

El artista estuvo permanentemente en el espacio, produciendo retratos de modelos voluntarios, compartiendo experiencias e ideas con los asistentes y realizando talleres gratuitos para grupos específicos como un aporte a la comunidad. Se trabajó con niños, jóvenes sordos, estudiantes de arte, comunidad en general, con resultados muy positivos.

Las reflexiones que giraron en cuanto a esta propuesta fueron: ¿Cómo se entienden las formas clásicas de producción en el contexto contemporáneo? ¿Es todavía válido el trabajo de taller? ¿Es valorado el oficio? ¿Se puede encapsular y compartir esta experiencia para transmitir conocimiento en un lapso de tiempo corto? (Project Room).



Fotografías: Camilo Cevallos y Project Room



Lanzamiento de libro

Memoria Creatividad = Capital

Segundo Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía

Arte Actual FLACSO

El Encuentro de Arte, Trabajo y Economía, surge como una respuesta a la necesidad de reflexionar y dialogar sobre la situación del sector de las artes visuales en relación a la economía, en el país y la región, esperando aportar en cada edición con herramientas útiles para la mejora de la situación laboral y social de los hacedores de cultura.

En el primer Encuentro “de la adversidad, vivimos!”, de manera mancomunada y con la participación de alrededor de 80 actores culturales del país, se desarrolló el primer diagnóstico situacional de la Cadena de Valores en las Artes Visuales. El diagnóstico reveló la situación desoladora del sector, pues se detectaron graves vacíos en las distintas etapas de la cadena (la formación, la producción, la difusión y circulación). La publicación de este documento ha sido base para una serie de posteriores estudios y se ha convertido en bibliografía base para el desarrollo de las nuevas políticas culturales.

En el segundo Encuentro CREATIVIDAD=CAPITAL optamos por profundizar en el campo de la producción de proyectos culturales, en un intento de articular los actores del arte, la institución pública y la empresa privada. La publicación presentada, recoge las ponencias, discusiones, talleres y textos críticos desarrollados en torno a esta ecuación. Igualmente esperamos sea una contribución importante al actual desarrollo de políticas públicas tanto nacionales como distritales, y brinde pautas para establecer relaciones de trabajo más profesionales.

A partir de las experiencias de los dos encuentros anteriores, se ha detectado como una de las falencias más graves en el medio la falta de procesos transparentes y normas claras que rijan las relaciones laborales y colaborativas entre la institución pública, los centros de arte, los actores del arte y la empresa privada. Estas llevan a incumplimiento de derechos de los profesionales de las artes (incumplimiento de ofrecimientos verbales, remuneración económica por el trabajo o servicios prestados, entre otros) y en varios casos se debela igualmente la irresponsabilidad de parte de los actores culturales hacia los espacios e instituciones del arte. La ausencia de principios jurídicos, contractuales o de orientación profesional es un déficit crónico en nuestro medio. Basándonos en la necesidad de establecer “reglas del juego” claras en estas relaciones, se establece para el Tercer Encuentro de Arte, Trabajo y Economía la realización mancomunada de un Manual de Buenas Prácticas para el contexto ecuatoriano. Este Manual busca brindar una base para la construcción de relaciones sanas, basadas en acuerdos colectivos, y de beneficio mutuo. ¡Les invitamos a ser parte de este nuevo desafío! (Paulina León).

Fotografías: Camilo Cevallos



Creemos que la publicación de estas memorias es la segunda parte de una continuación importante para el entendimiento de la situación actual del sector de las artes en el país. Tenemos el agrado de contarles que las memorias del I Encuentro con bibliografía base para los Diagnósticos Situacionales de las Artes que está realizando el Ministerio de Cultura del Ecuador, se ha difundido con éxito tanto a nivel nacional como internacional, generando una serie de intercambios y debates. Además, han incentivado y proporcionado material base para la creación de una Asociación de Artistas Plásticos y Visuales, iniciativa que esperamos se concrete en los próximos meses.

En este sentido, esperamos que los textos, reflexiones y análisis aquí expuestos nos permitan estudiar, analizar y evaluar de manera compartida la situación actual del sector de las artes en Ecuador, y que nos brinden pautas para mejorar la incipiente relación entre actores, empresa privada e institución pública, en pos de crear relaciones saludables y beneficio para las distintas partes. Asimismo, en las buenas prácticas profesionales, finalmente, esperamos sea una contribución importante al actual desarrollo de políticas públicas tanto nacionales como distritales.



Fotografía: Paulina León

[Clic para ver el vídeo](#)

Escuela

Abierta

Para nosotros es grato comunicar que a la segunda mitad de este año hemos arrancado con una nueva línea de acción denominada Escuela Abierta.

Entendemos a este espacio como un lugar de encuentro, aprendizaje e intercambio de conocimientos y saberes, con el fin de fortalecer la vinculación entre arte y público, y aportar a la profesionalización de los actores culturales locales y nacionales.

Los cursos que se ofrecen en Escuela Abierta se caracterizan por abordar, desde diferentes aproximaciones prácticas y teóricas, temas diversos del arte y su inscripción dentro de la historia y la vida social actual; para lo cual contamos con invitados nacionales e internacionales.

Adicionalmente se organiza mensualmente un espacio de diálogo abierto a la comunidad, orientado a sensibilizar y reflexionar sobre las relaciones del arte con la sociedad



junio-julio

Arte entre líneas Apreciación estética e iconografía

Anamaría Garzón Mantilla, Marcela Ribadeneira

Curso de Formación Continua organizado en conjunto con La Línea Negra. Se trata de un espacio de diálogo acerca del arte y su iconografía, con énfasis en la pintura, ya que en ella se gestaron códigos que, más adelante, otras artes tomaron prestadas antes de generar sus lenguajes exclusivos. Una retrospectiva acerca de cómo la mirada contemporánea se ha construido a través de la historia del arte, de cómo hemos leído y de cómo leemos la pintura.

septiembre-octubre

Mujeres en el arte Visión histórica y contemporánea

Arianni Batista Rodríguez

Mujeres en el arte, propone una aproximación a los principales movimientos y estilos de la Historia del Arte universal, desde el Renacimiento hasta la actualidad, pero esta vez contada a través de protagonistas femeninas. El estudio de las obras nacidas de mano de la mujer sirve de motivo para recorrer el arte universal, haciendo énfasis, a partir del siglo XX, en la producción latinoamericana y caribeña.

El curso privilegia la apreciación visual, por lo tanto, la lectura de una amplia galería es el impulso para transitar por una historia del arte que intenta alejarse del androcentrismo disciplinario y acercarse a las creadoras que también forman parte de esa historia.

noviembre-diciembre

Conectores y difusores **Redes colaborativas para** **el sector artístico de la región** **iberoamericana**

Karin Ohlenschläger y Lablatino

El curso CONECTORES Y DIFUSORES gira en torno al concepto, desarrollo y aplicación de REDES en el ARTE, entendidas estas como plataformas de intercambio y cogestión, pero también como entornos de investigación, producción y transformación. ¿Cómo y por qué nace una red? ¿Cuáles son sus estructuras y funciones? ¿Cómo se logra su sostenibilidad? ¿Qué posibilidades nos abre el trabajo en red? Las redes en el arte se han convertido en una estructura fundamental para la creación y circulación de recursos (saberes, información, bienes, afectos, etc.) en el sector. Enfatizamos en la necesidad de experimentar y trabajar en red, repensando los comportamientos y modelos de cogestión adecuados para la región.





Fotografía: Camilo Cevallos



Grupo diálogo







El arte del diálogo

Christoph Baumann

Dialogar y descubrir los elementos que son necesarios para crear colectivamente un diálogo fructífero es un trabajo que requiere prolijidad y constancia.

Desde hace seis meses, un grupo de personas nos encontramos en el espacio de Arte Actual en Quito para dialogar. Cada dos semanas nos juntamos por dos horas para conversar sin un tema establecido, sin moderador y sin una meta previa. Los motivos iniciales de tal iniciativa eran que todos querían aprender a dialogar y descubrir los elementos que son necesarios para crear colectivamente una conversación fructífera.

Un punto de partida para el grupo fue el libro “Sobre el diálogo” de David Bohm, en el cual el físico británico investiga de forma sistemática al diálogo como un proceso donde se manifiesta una amplia gama de experiencias humanas. ¿Cuáles son los valores personales y los patrones de nuestros procesos de pensamiento que moldean nuestra forma de conversar? ¿Qué mitos culturales ha heredado cada uno y cómo, frecuentemente sin saberlo, sostiene sus opiniones personales basado en estos mitos? ¿Podemos concebir al diálogo como una exploración de la forma en que se genera pensamiento al nivel colectivo? Estas y otras preguntas se convirtieron en nuestros presupuestos iniciales para viajar al cosmos infinito y complejo de la creación de sentido en el diálogo, sea este personal o colectivo.

En nuestras primeras reuniones, enfocamos al diálogo en sí mismo como tema y a las razones por las cuales un nutrido grupo de personas, de diferentes culturas de origen sentía la necesidad de reunirse para hacerse más consciente del potencial desconocido del diálogo y de los hábitos de cada uno que bloquean dicho potencial. Era una apuesta, un chance utópica, tal vez quijotesca. Entre las razones, había una en especial que era común entre todos: la sensación de una creciente fragmentación de la comunicación entre nosotros y en la sociedad. “¿Cuándo han sentido la últi-



ma vez que una conversación les ha enriquecido en vez de frustrarles o confundirles más?” nos preguntábamos, y “¿Por qué no logramos comunicarnos, y sentimos tan pocas veces que una conversación fluye creando algo nuevo a lo cual todos han aportado?”.

Como regla básica establecimos que no debes interrumpir al otro. Si lo haces, alguien del grupo te lo recuerda. ¿Cómo logro aprender a observar mi impulso que me hace interrumpir el flujo de pensamiento del otro? Nuestras reflexiones nos llevaron a la imagen de un espacio vacío buscando establecer entre nosotros un ambiente relajado sin propósitos fijos y metas anteriormente establecidas. Nadie te obliga a hablar o no hablar, de sacar conclusiones o no sacarlas. Krishnamurti, amigo de Bohm, lo describía así: “la copa tiene que estar vacía para poder guardar algo”.

De alguna forma estamos educados para pensar que nada en el mundo funciona si no tenemos líderes que nos guíen. ¿Es posible dialogar sin jerarquía, sin que un ‘experto’ nos vaya diciendo qué hacer, sin que sigamos fielmente a una técnica para encontrar el ‘camino correcto’? Sólo en las primeras reuniones del grupo tuvimos moderadores que ayudaban a organizar nuestra discusión. Más seguros de nuestro proceso prescindimos de ellos, y encontramos una especie de responsabilidad colectiva que reside en cada ‘dialogante’ y guía la conversación.

Creo que todos los ‘dialogantes’ tuvieron la oportunidad de darse cuenta de la manera cómo escuchan al flujo de pensamientos formulados en el grupo. ¿Es posible escuchar al otro con curiosidad pero sin prejuicios? ¿Puedo suspender mi propia opinión, expresarla y tenerla presente pero sin insistir en ella? Escuchar de manera íntegra en su sentido profundo significa que yo me abro a escuchar y permito

que lo escuchado me transforme. No es diferente este proceso de cuando escucho música con atención profunda. ¿Pero qué nos bloquea para escuchar libremente? Puede ser un ambiente lleno de interrupciones que no me deja concentrar. Muchas veces es el flujo de mis propios pensamientos o de mis temores frente al otro, de todas las emociones que aparecen en mí cuando lo escuchado me provoca placer o rechazo, por ejemplo. No logramos cambiar nuestras actitudes si no nos hacemos conscientes de ellas en los procesos de una conversación. Esto significa que tengo que estar a la vez concentrado con sensibilidad enfática en el proceso y en el contenido de lo que estamos conversando. Es un proceso sutil en cada participante.

Los temas de nuestras conversaciones surgieron con base en la necesidad interna de los participantes, se concatenaron poco a poco de pensamientos intercambiados entre todos. Pero también nos motivaron algunas veces los temas políticos del día a día. Grandes temas nacionales como el permiso de la explotación petrolera en el Parque Nacional Yasuní o los cambios necesarios en la legislación sobre el aborto nos ocuparon en varias ocasiones. Inicialmente transformaron a nuestro diálogo en discusión, un ping pong de opiniones apasionadas donde cada uno trataba de convencer al otro, ganarle en argumentos. Toda opinión reclama ser tomada en cuenta como realidad aunque en el fondo no es más que un supuesto no examinado sobre lo que conforma nuestra realidad.

Fue una gran oportunidad para darnos cuenta que diálogo y discusión son dos territorios diferentes dentro de la comunicación. Proceso duro y frustrante más de una vez pero muy satisfactorio cuando en el grupo logramos darnos cuenta de que tan condicionados somos, cultural e históricamente hablando, en nuestras apreciaciones. Fue un paso hacia más respeto a la diversidad del otro y su cultura, y nos dio apertura a un tipo de compañerismo más impersonal pero muy cordial.

Creo que nos pasó algo que Bohm describe así en su libro:

“Quedó claro que mantener el sentimiento de amistad en el grupo era mucho más importante que mantener cualquier posición. Esa amistad tiene una cualidad impersonal en el sentido de que su creación no depende de una estrecha relación personal entre los participantes. Un nuevo tipo de mente así comienza a entrar en el ser



que se basa en el desarrollo de un sentido común que se transforma constantemente en el proceso del diálogo. Las personas ya no están sobre todo en la oposición, ni pueden decir que están interactuando, sino que están participando en esta fuente de sentido común, que es capaz de desarrollo y cambio constante”.

* * *

Iván Morales

Dirigido el pensamiento hacia la verdad
absoluta que no existe

Inmaculada la palabra que sale del corazón
sin prejuicio

Ágil sentimiento que provoca la razón

Lírica constante creada de la nada

Ola de frases contenidas puestas en libertad

Gritos de protesta contra el desencuentro

Oda a la alegría humana del compartir
sin remilgo.

Mónica Álvarez

Para mí el grupo de diálogo ha sido un espacio abierto, en medio de esta ciudad muchas veces tapiada y apurada, en donde hemos tenido la oportunidad de construir juntos un puente de palabras de todo tipo: intensas, crudas, verdes, locas, amargas, suaves, profundas y vivas...

Cecilia Velasco

Fui invitada a participar en el Grupo Diálogo por Christoph Baumann, con el pintor Marcelo Aguirre como el anfitrión (de café fragante y galletas). Si bien he tenido épocas de asistencia constante y otras en las que me he aislado un poco, valoro altamente esta experiencia, basada en una que postula el diálogo –sin agenda fijada ni me-





tas por alcanzar— como una forma de comunicar pensamientos, expresar respeto a las opiniones ajenas y acrecentar la confianza en los compañeros del grupo. Me ha gustado ir de un tema a otro, discrepar, saber “lo que piensan los hombres” o lo que sostienen los más jóvenes, plantear algún nuevo tema, aprender de los demás.... Ya se puede ver cuánto ha aportado esta experiencia en mí.

Martha Sofía Vargas

Recibí la invitación de Christoph Baumann a participar en un espacio que se proponía dialogar, no habría agenda prefijada, ni metas que alcanzar. Desde entonces participo en el Grupo Diálogo que percibo como: Un espacio de interesante ejercicio de libertad de pensar, que me sitúa como juez de mis propios procesos de pensamiento y reflexión, que facilita ser escuchada y escuchar el pensamiento de otras amigas y amigos, el abordar temas de diferente índole. Este ejercicio me permite cotejar, aprender, reflexionar, cuestionarme y alimentar mis propios pensamientos sobre diferentes temas. Intento estar siempre en nuestros encuentros de diálogo, que tiene como anfitrión al amigo y pintor Marcelo Aguirre.

Matias Cortese

Todo lo que ha sucedido en el proceso de desarrollo del grupo de diálogo, desde las ideas que fueron configurando el formato hasta las conversaciones que desata, pasando por los efectos emocionales y psicológicos que tiene en las vidas de quienes participan, es único e incomparable. Ha pasado de ser un experimento con raíces en lo artístico en tanto está relacionado con las emociones humanas y el pensamiento, a consolidar-



se como una práctica que no requiere otra justificación que las razones individuales que cada participante tiene para regresar una y otra vez al grupo. En realidad lo que pasa y su sentido no puede ser explicado del todo, debe ser vivido. La muestra de que funciona es la duración que ha tenido y el entusiasmo que ponen sus participantes en cada sesión.

Lilian Granda

Participar en un grupo de diálogo con las consignas de reunirse a charlar sin objetivo ni tema, ni moderador, sin acaparar la palabra y escuchar al otro, es una experiencia desafiante que me permite ampliar los límites de mi libertad. Es vivificante compartir nuestras reflexiones sobre temas fundamentales como son la muerte, la vida, Dios, el aborto, la Naturaleza, la educación..., y aprender de todos, porque al expresarnos y escucharnos, lo que hacemos es aprender y respetar la diversidad y unicidad de todos nosotros.

Andrés Barriga

El espacio de diálogo tiene vida propia, un desarrollo orgánico e impredecible. Es en esa dinámica vertiginosa que el intercambio se hizo de a poco indispensable necesario. Una actividad que a la vez que nos llena de palabras y vacía de prejuicios se nos escapa como arena entre los dedos. ¡Por fin! decíamos, un colectivo sin rumbo predeterminado, una conversación sin objetivo específico, un estar juntos sin obligaciones ni demandas.

Marcelo Aguirre

Son ya seis meses desde que el Grupo Diálogo se ha venido reuniendo cada 15 días en Arte Actual. Seis meses de compartir experiencias personales. Seis meses de aprender a escuchar al otro. Seis meses de conocer realidades distintas. Seis meses de crear un espacio sin tema, sin una agenda predestinada. Un espacio de libertad y de encuentro. Un espacio abierto a recibir y a dar. Un espacio de tensión, en donde la diferencia y el disentir tienen cabida. Un espacio que gracias a la presencia de cada participante se ha mantenido vivo.

“La auténtica crisis no consiste en los hechos a los que nos enfrentamos –las guerras, la delincuencia, las drogas, la contaminación y el caos económico–, sino el pensamiento que ha generado todo eso. Y, puesto que todos somos capaces de pensar, todos podemos hacer algo a ese respecto... Debemos comenzar a poner en cuestión la creencia de que el pensamiento es algo individual. Porque, si bien es verdad que, de algún modo, gozamos de cierta independencia, si observamos con más detenimiento nos daremos cuenta de que se trata de algo mucho más sutil. Tenemos que llegar a ver el pensamiento tal como es, sin ningún tipo de prejuicios. ¿Qué es lo que *realmente* ocurre cuando pensamos? en mi opinión, la mayor parte de la forma de nuestro pensamiento no es individual, se origina en nuestra cultura y nos impregna.”

David Bohm

Biografías

Francis Aljys. Bélgica, 1959. Era arquitecto, pero en 1986 llegó a México junto con un grupo que viajaba para ayudar en la reconstrucción de las zonas destruidas por el terremoto. Se quedó y se convirtió en artista. Su obra se basa en performances que documenta en video. Ha expuesto en la Bienal de Venecia (1999, 2001, 2007), Documenta 13 (Kassel, 2012), Tate Modern, MoMA, entre otros.

Gabriel Arroyo Gallardo. Quito, 1984. Artista visual multidisciplinar. Estudió Diseño Industrial sin licenciarse. Mantiene una formación autodidacta. Su producción artística atraviesa varios enfoques disímiles entre sí, siendo preponderantes los mecanismos y objetos útiles que visibilizan el poder. Su interés es el (des)encuentro inútil de leguajes. Realiza las exposiciones individuales “Rutilacinancia” (2012) en No Lugar y “Trafago” (2013) en La Multinacional. Participa con diferentes disciplinas en muestras colectivas tanto nacionales como internacionales. Trabaja en el proyecto “Multinacional” Espacio de Diálogo y Prácticas Artísticas.

Arianni Batista Rodríguez, es Máster en Antropología Visual y Documental Antropológico por la FLACSO-Ecuador y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Oriente, Cuba. Ha impartido cursos de historia, teoría y apreciación del arte en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y ha realizado varios estudios sobre la producción femenina en el arte contemporáneo.

Christoph Baumann. Actor y director profesional de teatro y cine. De origen alemán, vive desde hace 29 años en Quito-Ecuador. De febrero 2010 a enero 2011 realizó el proyecto “Tablas sobre ruedas - travesías creativas” con el camión-escenario móvil “El eterno invisible” por 60 pueblos y ciudades en 15 provincias del Ecuador. En enero del 2012 se estrenó su primer documental sobre el desarrollo y las vivencias del colectivo teatral de este proyecto. Aparte de dirigir y/o actuar en 30 montajes de teatro, ha actuado en múltiples películas de cine y producciones de TV en Ecuador, Colombia y Alemania.

Juana Córdova. Ecuador, 1973. Licenciada en Artes Visuales (1997) de la Universidad de Cuenca. Ha realizado exposiciones individuales en el Ecuador. Internacionalmente ha participado en “Materia Prima”, Atelier Subterránea; Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil (2011); “The use of everything”, COCA, Seattle, EEUU (2011); “Pangæa”, Galerie der Künstler, Múnich (2012). Ha participado en residencias en el extranjero y nacionales para trabajos específicos.

Le interesa abordar temáticas sociales cuestionando el rol del individuo en la sociedad, también explorar sobre temas individuales y psicológicos. En la actualidad sus temas exploran la relación del hombre con la naturaleza. Trabaja con diferentes materiales simbólicos como: llaves, huesos, dados, entre otros y recurre a distintas técnicas para construcción de objetos o intervenciones en espacios específicos con instalaciones o video. Ha desarrollado técnicas de trabajo en papel construyendo elementos botánicos entre los que ha destacado su jardín de plantas medicinales.
www.juanacordova.com

Carlos Echeverría Kossak. Polonia, 1981. Teniendo seis meses de edad se mudó con su familia a Quito. En el 2001 interrumpió sus estudios de Arquitectura, para viajar a Polonia a la Academia de Bellas Artes de Cracovia a estudiar pintura en el taller del Profesor Leszek Misiak. En el 2006, con la beca Sócrates-Erasmus, viaja a Cuenca, España, a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla la Mancha. En el 2008 gana la beca del Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional de Polonia para realizar su doctorado con el tema “La máscara y el chamanismo en la pintura”. A partir del 2011 reside en Quito y es profesor en la USFQ.

Lucía Falconí. Ecuador, 1962. Realizó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Múnich. Recibe varias becas como la Georg Meistermann, la del proyecto otorgada por la Ciudad de Múnich, la de la Fundación Cusanuswerk, Artist in Residency en la Villa Waldberta –Feldafing. Así como varios premios y condecoraciones como el E-On al mejor absolvente de la Academia de Arte de Múnich.
lucia-falconi.blogspot.com

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 forme 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

Anamaría Garzón Mantilla. Quito. Estudió Periodismo e Historia del Arte en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ) y en la Universidad Autónoma de Barcelona. Tiene una maestría en Arte Contemporáneo, de Sotheby's Institute of Art, Nueva York. Fue editora y periodista cultural de la Revista Vanguardia. Trabajó con la New Art Dealers Alliance y fue voluntaria en el Armory Show del 2011. En el 2013, asistió al Curatorial Intensive que Independent Curators International organizó en Buenos Aires. Actualmente es profesora en la USFQ.

Kate Gilmore. Estados Unidos, 1975. Ha sido invitada a crear para el Public Art Fund y el MoMA PS1 de Nueva York, estuvo en la Bial del Whitney Museum del 2010. En el 2012 ganó el New York Foundation for the Arts Fellowship (NYFA).

Isabel Haase. Austria, 1975. Realiza sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Múnich y recibe varias becas por su trabajo como la beca para la Cité Internationale des Arts (París), el fomento para el catálogo de Gedok y la Residencia Artística Salzamt.
www.isabelhaase.com

Monika Humm. Alemania, 1962. Realizó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Múnich y ha recibido becas como la Prinzregent-Luitpold-Stiftung (Múnich) y la Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung (Múnich). Las pinturas de gran formato de Monika Humm traducen en forma abstracta sus propias experiencias con la naturaleza. En los paisajes creados y recreados por Humm llama la atención la dimensión espacial y temporal lograda por la artista con la superposición de las capas de pintura. Ha llevado también la pintura hacia el mural y la instalación, en la que la profundidad espacial, lograda con la superposición de diferentes capas de pintura y otros materiales, obligan al espectador a posicionarse.
www.monika-humm.de

María Rosa Jijón. Quito, 1968. Artista visual y activista por los derechos de los inmigrantes. Jijón estudió en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y en el Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba, completando su formación con un postgrado en la Escuela Real de Artes de Estocolmo, Suecia. En el 2004 realizó un curso de maestría en Políticas del Encuentro y Mediación Cultural en la Universidad de Estudios Roma 3. Su recorrido creativo se desarrolla en torno a las temáticas de la movilidad humana en contextos migratorios y con el trabajo junto a comunidades de base, colectivos artísticos y SEA (Socially Engaged Art). Vive y trabaja en Roma, colabora con la red G2, de segundas generaciones de inmigrantes en Italia. Pertenece al proyecto de intercambios artísticos El Puente, que opera en Medellín y varias ciudades europeas y es parte de colectivo Aequatorlab. Miembro del Parlamento Cultural Mediterráneo, Love-difference - Michelangelo Pistoletto.
about.me/rosajijon
works in progress
<http://archivodelhielo.wordpress.com/>

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

Nicolás Kingman. Ecuador, 1980. Realizó sus estudios universitarios en la Escuela de Fotografía Andy Goldstein en Argentina. Trabajó en la Cordillera del Cóndor con el Pueblo Shuar Arutam. El trabajo de Nicolás Kingman, se ha concentrado principalmente en la amazonía ecuatoriana, tratando los temas de la vida cotidiana de las poblaciones amazónicas originarias y tomando como expresión narrativa la técnica del fotoreportaje. En los últimos años ha trabajado también en la sierra central y en la sierra norte del Ecuador en las comunidades indígenas y con los pueblos afroecuatorianos en el valle del Chota. Actualmente trabaja en proyectos fotográficos y de filmación relacionados a la vida cotidiana de las personas y sus vínculos con el medio ambiente generando programas de radio y audiovisuales con los estudiantes de las escuelas de comunicación de los shuar. Su obra fotográfica ha sido expuesta en Europa, Asia, el Medio Oriente y Ecuador.

Ralph Kistler. Múnich-Alemania, 1969. Se licenció en 2003 en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna de Tenerife – España. Master en "Arte Público y Nuevas Estrategias Artísticas" por la Bauhaus Universität Weimar, Alemania (2006). Sus proyectos se enfocan en fenómenos de la sociedad tardomoderna, vinculan el arte electrónico con la escultura y abarcan la creación de objetos cinéticos, aparatos interactivos y máquinas. Han sido expuestos en numerosas exposiciones y festivales internacionales como Píksel, Bergen (Noruega), Japan Media Art Festival, Tokio, Transmediale, Berlín (Alemania) o el File Festival, São Paulo, Brasil.
www.subtours.com

Fabiano Kueva. Ecuador, 1972. Artista, productor radial y gestor cultural. Miembro del colectivo Centro Experimental Oído Salvaje. Ha desarrollado proyectos en espacios públicos y con comunidades. La obra HUMBOLDT_2.1 es un trabajo multimedia en proceso basado en los viajeros científicos del siglo 19 como: la caminata, el mapeo, el diario de campo, el inventario, las notas o la correspondencia. Tomando como pretexto pasajes del viaje a América llevado a cabo por Alexander von Humboldt y Aimeé Bompland, 2.1 genera maneras ficcionadas / ficcionales en versiones que interpelan la "mirada imperial", el "universalismo" discursivo de la "ilustración" y la "naturalización de América" devenida de su inventario científico en territo-

rio. Abordar la figura del viajero científico más allá de su mitología o relato individual, más allá de su condición de autor y ubicar las zonas donde las relaciones entre conocimiento y poder se hacen visibles. www.antenas-intervenciones.blogspot.com

Juan Carlos León. Guayaquil, 1984. Estudió en el Instituto Tecnológico Superior de Artes del Ecuador (ITAE). Le interesa activar sentidos desde la tecnología. No cree en la horizontalidad del arte, pero sí en los procesos guiados, ondulantes y en la mediación constante. Co-fundador y trabaja en DIFERENCIAL [arte+tecnología+sociedad], un espacio destinado a la conexión y promoción de proyectos o actividades que favorezcan el desarrollo de una cultura digital, a través del diálogo productivo y el aprendizaje creativo sobre la cultura libre, el arte y la tecnología. No desarrolla obras como productos cerrados, pensados para la venta en el mercado económico del significante, prefiere el error y la variable. Ha sido residente en programas como Escuelab-Perú, Terra Una-Brasil, Helena Producciones-Colombia, entre otras. Ha obtenido subvenciones a nivel internacional como los otorgados por Cisneros Fontanals Arts Foundations “CIFO”, y a nivel local como la Beca “DPM” o Salón de Julio. Es curador, gestor y artista, pero prefiere las comunidades virtuales y su incidencia en la vida real.

Paulina León. Artista visual. Su trabajo se extiende hasta las prácticas curatoriales y de gestión cultural. Ha recibido varios premios (DAAD, NafôG, Mariano Aguilera) y participado en distintas residencias artísticas (Redidence Revisited, Casa Velázquez, Puerto el Morro). Ha participado de varias exposiciones internacionales, especialmente en Alemania, España y Ecuador. Es colaboradora de Arte Actual FLACSO en Quito como miembro del Comité Curatorial, Coordina el Cuarto de Proyectos, los Cursos de Formación Continua y el Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía. Dirige además la plataforma El Coro del Silencio.

Alberto López Cuenca. Profesor de Teoría del arte y Filosofía en el Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte de la Universidad de las Américas Puebla, México. Es Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y ha sido colaborador habitual del suplemento cultural del diario ABC y de *Revista de Libros*. Sus trabajos han aparecido en publicaciones internacionales como *AfTerall*, *ARTnews*, *Lápiz*, *Curare* o *Revista de Occidente*. Ha impartido conferencias en distintas instituciones académicas y culturales en Argentina, Brasil, Ecuador, España, México, Reino Unido y Turquía. Ha coeditado dos libros, *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura* (2008, junto a Eduardo Ramírez) y *¿Desea guardar los cambios? Propiedad intelectual y tecnologías digitales: hacia un nuevo pacto social* (2009, junto a Paula Beaulieu). Ha sido profesor invitado en Columbia University y Goldsmiths, University of London y docente en la Universidad Autónoma de Madrid. <https://udlap.academia.edu/AlbertoLopezCuenca>

Cinthia Marcelle. Brasil, 1974. Ha ganado premios del Museu de Arte Moderna - São Paulo, la Colección Gilberto Chateaubriand, Río de Janeiro, Tate Modern, Londres, entre otros. Ha sido invitada a la Bienal del Mercosur, la Bienal de La Habana, la Trienal del New Museum, la Bienal de Lyon.

Karin Ohlenschläger. Crítica y comisaria de exposiciones especializada en arte contemporáneo y nuevos medios desde 1985. Ha sido presidenta del Instituto de Arte Contemporáneo (2011/12), así como cofundadora y codirectora del MediaLabMadrid (2002-2006). Ha dirigido, entre otros, *Cibervisión-Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología* (1999/2002); *Festival Internacional de Infoarquitectura*, Madrid (1997); *IN ART -Festival Internacional de Arte Cibernético*, Tenerife (1996); *Vídeo Forum Internacional* en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) de Madrid (1986/88). Ha sido profesora de Arte, Ciencia y Tecnología en la Universidad Europea de Madrid y ha impartido numerosos cursos y conferencias relacionados con el arte y la cultura contemporánea en el ámbito nacional e internacional. Entre sus publicaciones y catálogos recientes cabe señalar: *VIDA. Arte y Vida Artificial 1999/2012* (2012); *Pedro Garhel. Retrospectiva* (2011); y, *Banquete-nodos y redes* (2009). Entre sus proyectos expositivos destacan: *VIDA. Arte y vida artificial 1999/2012* (2012); *Pedro Garhel. Retrospectiva* (2010/2011); *Ecomedia-ecological strategies in today's art* (2007/08/09); *Digital Transit* (2006); así como la trilogía *Banquete_nodos y redes*, (2008/09), *Banquete-comunicación en evolución*, (2005), y *Banquete03-metabolismo y comunicación* (2003/04). <http://espacio.fundaciontelefonica.com/arte-y-vida-artificial-vida-1999-2012/> www.medialabmadrid.org www.banquete.org

Marco Pareja. Quito, 1987. Graduado del Instituto Superior de Arte en La Habana (Cuba) en Dirección de Cine, Radio y TV. Ha dirigido varios cortometrajes y trabajado como asistente de dirección en producciones para la televisión cubana, una de ellas “El Casting” del director Silvano Suárez (Premio Nacional de TV). Trabajó en la producción holandesa “Eileen” La Serie, rodada en Quito y el Puyo. Miembro fundador del Colectivo de Arte Ramuneta, cuyas obras han sido expuestas en Ecuador, México y Estados Unidos. Su documental ¿Dónde está Papobo? recibió mención especial del jurado en la 9na Muestra de Nuevos Realizadores en La Habana-Cuba. Dirigió, escribió y produjo el cortometraje “Rooster” estrenado en Quito en el cine Ochoymedio, seleccionado para el Festival Mundial de Cine Extremo “San Sebastián de Veracruz” en México y para la muestra “Filmodiversidad ecuatoriana” organizado por la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en el 2011. Actualmente trabaja en publicidad, es también guionista y escribe para el suplemento cultural CartónPiedra de El Telégrafo.

Trinidad Pérez. Quito, 1959. Historiadora del arte, con licenciatura y maestría por las universidades de Maryland, College Park y Texas en Austin y con doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Es profesora del área de Historia de la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha investigado el modernismo e indigenismo pictóricos de inicios del siglo XX y el surgimiento de una escena artística moderna en el Ecuador. Ha publicado: “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)”. En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* Valeria Coronel y Mercedes Prieto (Comp.). Quito: FLACSO, 2010; “Exoticism, Alterity, and the Ecuadorean Elite: The Work of Camilo Egas”. En *Images of Power: National Iconographies*,

Culture, and the State in Latin America, William Rowe and Jens Anderman (Ed.). Londres: Bergham Books, 2005. Co-curó la Exposición de Arte Contemporáneo, Agua: Universo Cultural, Parque-Museo Yaku en Quito (2006); fue miembro del Comité Técnico de Salón Nacional Mariano Aguilera (2012) y ponente en el XLVI Congreso Internacional de Críticos de Arte en Eslovaquia (2013).

Shari Pierce. New York, Estados Unidos. Actualmente reside en Munich, Alemania. Es licenciada en Bellas Artes por East Carolina University y es Master MFA de la Academy of Fine Arts de Munich. Ha sido profesora invitada de Konstfack University College of Art, Crafts and Design en Stockholmo, la Geneva University of Art and Design en Suiza y en el Rhode Island School of Art and Design, en USA.

Marcela Ribadeneira. Escritora y crítica de cine. Estudió Dirección Cinematográfica en la Scuola Internazionale di Cinema e Televisione (NUCT), en Cinecittà, Roma. Ha escrito en *The Guardian* (UK), *Vanguardia*, *Zoom*, entre otros. Sus relatos se han publicado en *Microquito I*, *Ache*, *Prosofagia*, *Replicante*, *Specimens* y *Cultura Colectiva*. Codirectora de La Línea Negra, *Cuentos para regalar* y del taller *El ojo en el fotograma*.

Cristina Riofrío Reyes. Quito-Ecuador, 1987. Artista multidisciplinaria. Licenciada en Artes Contemporáneas en la USFQ de Quito. He desarrollado proyectos de arte relacional y comunitario con los medios del performance, instalación, video registro, etnografía, entre otros. Ha participado en varios encuentros de arte contemporáneo y urbano en Ecuador y Perú. He publicado *Cartografía de la Memoria*, libro recopilatorio, CCE Núcleo Chimborazo (2011). Actualmente trabajo en el proyecto *Transacciones Urbanas*, serie de performances relacionales en el espacio público (2012-2013). <http://cristinariofrio.blogspot.com/>

Mauro Rojas. Se desempeña como diseñador, ilustrador, fotógrafo, bailarín contemporáneo, investigador gráfico (arte callejero y la arqueología) y director de proyectos culturales. Su área de actividades está compartida entre las provincias de Guayas y Santa Elena en Ecuador. Egresado de la escuela de diseño de la ESPOL. Ha colaborado con diversas instituciones públicas y privadas del área cultural y científica desde el año 2006. Ha expuesto sus proyectos de arte contemporáneo en China ('Exhibición de Estudiantes Internacionales' de la Bial de Shanghai, 2008), Bosnia Herzegovina (Bial Internacional del Retrato de Tuzla, 2011); y ha realizado residencias en temas de patrimonio (Alanya, Turquía, 2010) y danza contemporánea (Guayaquil, Ecuador, 2012). Fue invitado a exponer el proyecto on/off ON! en el ciclo de conferencias 'Diseño Sin Fronteras' del Encuentro Latinoamericano de Diseño, en la Universidad de Palermo (Buenos Aires, Argentina), en agosto de 2013. Fundador y director del estudio de diseño EONMINU. www.eonminu.com
www.maurorojas.com

Santiago Rueda. Ph.D en Historia, teoría y crítica de Arte de la Universidad de Barcelona, España. Ha sido ganador en dos ocasiones del Premio de Ensayo sobre el campo del arte en Colombia (2004 y 2008) y del Premio Nacional de Crítica en su país (2006). Ha sido

jurado de diferentes becas y premios en Argentina, Ecuador y Colombia. Curador de diferentes exposiciones nacionales e internacionales. Es autor de los libros *Hiper/Ultra/Neo/Post*: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia; *Una línea de polvo*. Arte y drogas en Colombia; y, *Furor mineral: a idade da Terra*. Última película de Glauber Rocha. Es conductor del programa de tv on line *Optica arte actual*, de la Universidad Nacional de Colombia (2009-2013).

David Santillán. Quito-Ecuador. Obtuvo una licenciatura en Restauración y Museología, un Diplomado Superior en Estética y Representación artística en la cultura occidental "De la antigüedad griega a la Modernidad". Por varios años asistió al Taller de arte con el maestro Estuardo Maldonado. Participó en el Seminario "Heterotopias: Reflejos de lo cotidiano en el espacio público" impartido por Arturo Ortiz (Tijuana, 2010). Ha realizado doce exposiciones individuales, varias exposiciones en bienales y más de 34 colectivas en Ecuador, Argentina, Chile, Bélgica, Japón, Malasia, EEUU, México, Costa Rica, República Dominicana, Colombia, Bolivia. Su obra ha recibido varios reconocimientos: Primer Premio Salón Leonardo Tejada, Municipio de Latacunga (2010); II Premio categoría Pintura en la Bial Internacional de Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de Chapingo, México (2008); Mención de Honor en el XLVIII Salón de Octubre, Guayaquil (2006); I Premio Salón de Artes Plásticas, Museo de la Ciudad de Riobamba (2005); Mención de Honor XXXIV Salón Nacional de Pintura Luis A. Martínez, Ambato (2004); Mención de Honor VII Salón de Artes Plásticas Fundación El Comercio, Quito (2001). www.davidsantillan.com

Tatiane Schilaro Santa Rosa. Sao Paulo, 1982. Estudió Arquitectura y Planificación Urbana en Brasil. Tiene una maestría en Arte Contemporáneo, de Sotheby's Institute of Art, Nueva York. Fue parte del programa de pasantías del Departamento de Diseño y Arquitectura del MoMA. Ha realizado trabajos de diseño gráfico, fotografía y arte. Actualmente está estudiando otra maestría en School of Visual Arts y colabora con la organización de la bial 2014 del Whitney Museum.

Alex Schlenker. Realizador y experimentador audiovisual, escritor y traductor con estudios en Ciencias de la Educación y dirección de cine y realización audiovisual. Magíster en Estudios de la Cultura y Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito. Se desempeña como docente universitario e investigador en el campo de las visualidades, los estudios culturales, el cine y la literatura en varios programas de posgrado de la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito.

Wolfgang Stehle. Alemania, 1965. Realiza sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Múnich y su Máster en Chelsea College of Art & Design. Recibe varias becas y premios como la del DAAD para Londres, Proyecto de la ciudad de Múnich, el Premio de artista joven del Ministerio de Ciencias, Investigación y Arte de Baviera, la Residencia artística en el Instituto Goethe Dakar, Senegal. La obra de Wolfgang Stehle se basa en la investigación de la relación entre la civilización y las estructuras naturales. Los abstractos lenguajes estéticos de cada uno de estos sistemas son desarrollados y puestos

en relación. Por ello, la brecha entre lo abstracto y la apariencia natural del mundo es su tema principal. Dentro de las instalaciones escultóricas, los objetos, los dibujos y los videos animados, la repetición es un elemento constante. Él trata de ampliar las posibilidades de los métodos del dibujo.

www.wolfgangstehle.de

Howard Taikeff. Estados Unidos. Escultor desde 1979 y reside desde hace veinte años en Ecuador. Su trabajo oscila entre distintas tendencias (del realismo al cubismo) y se plasma en diversos materiales (arcilla, bronce, metal, madera, piedra). Sus propuestas buscan ser comentarios sociales sobre sus experiencias desde la visión del extranjero, y en sus formas priman los retratos y las manos. Es docente de la USFQ en el Colegio de Artes Contemporáneas, donde tiene además su taller como un espacio constante de producción e intercambio junto a sus alumnos.

Pablo Tello (1984). Es tecnólogo en sonido, músico y fotógrafo. Realiza sus estudios en el Instituto de Artes Visuales de Quito. Desde muy corta edad empieza una reflexión sobre la influencia que tiene la música y el sonido en el comportamiento humano. Durante sus estudios superiores y luego de un aprendizaje autodidacta de varios instrumentos musicales, enfoca su trabajo profesional al estudio e investigación de la psicoacústica. Actualmente está realizando proyectos enfocados al arte sonoro donde conjuga los conceptos con la expresión artística.

María Fernanda Troya. Investigadora independiente sobre temas relativos a la fotografía. Realiza actualmente su tesis doctoral en antropología en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París.

Fausto Villalba. Quito, 1983. Diplomado en Visions of Art – Berlín en: el Avance Derivado de la Pintura en otros Medios. Licenciado en Artes Plásticas con especialización en Pintura y Cerámica, graduado en la Universidad Central del Ecuador. Artista multidisciplinario; parte de la coordinación de la Multinacional (espacio de diálogo y prácticas artísticas). Participa en varios proyectos artísticos y exposiciones dentro y fuera del país, entre las cuales podemos destacar: “Metamorfosis” (Sydney, Australia, 2008); “El Tiempo”, (Barcelona, España, 2010); “Cero” (Estella-Navarra, España, 2011); “Entijuanarte” (Tijuana, México, 2011); “Speculation and Spectacle” (Brooklyn, Nueva York, EUA, 2012); No Nominar “N.N” (Bello Horizonte, Brasil, 2012); “Tiempo de Fiesta” (La Plata, Buenos Aires, Argentina, 2012); “N.N” – Muestra Colectiva, (Pamplona, Iruñea, España 2013). Participó en la coordinación del Festival ECUA-UIO/01 de Arte Visual Contemporáneo (2012).

Carla Zaccagnini. Argentina, 1973. Ha sido asistente curatorial de la XXIV Bienal de Sao Paulo y del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Su obra se ha presentado en la Trienal Poligráfica de San Juan, Puerto Rico, la 9na Bienal de Shanghai, en Tate Modern, Londres, Art Gallery of the University of York, Toronto, entre otros.

Antagonist Art Movement. Colectivo de artistas que se define como “antagonista”, es decir alguien que se opone al orden natural de las cosas. Desde esta perspectiva propone hacer arte para potenciar la

capacidad humana de tener emanaciones creativas, las mismas que provocan en su creador y en aquellos con quienes entra en contacto, a avanzar en auténticos impulsos de creatividad. Las descargas son enviadas a diferentes partes del mundo, para que se perpetúe y alimiente el espíritu creativo local y/o global. Los Antagonistas buscan vivir y hacer arte, en cualquier momento posible, en su comunidad local o a nivel global.

<http://antagovision.com/>

Colectivo Central Dogma. Organización de base ecuatoriana, de acción cultural 360 grados. Está conformada por alrededor de 12 profesionales creativos contemporáneos multidisciplinares, 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. Su sede está en Ambato, pero también han realizado proyectos nacionales como “Quito en Zaragoza” o la “Fanzinoteca”.
<http://dogmacentral.wordpress.com>

Colectivo Gatos en la Barriga. Espacio de experimentación y producción de danza contemporánea, dedicado a investigar el cuerpo como lugar de cruce entre la cultura, la subjetividad y la estética. Se estrenó en el 2012 con “Ocupaciones Intrascendentes”. Actualmente, desarrolla el laboratorio de danza que explora las intrincaciones del espacio con el cuerpo, la memoria y los modos de habitarlo. Co-organizador Festival Mínimas Residencias (2012). Festival multidisciplinario de intervenciones artísticas en espacios habitados.

Grupo de estudiantes del Programa Antropología Visual FLACSO. El grupo está compuesto por cuatro profesionales que provienen de Antropología, Sociología y Artes Visuales: Cristina Cardona, Felipe Insuasty, Carolina Calero y Melissa Saavedra Gil. Actualmente, cursan la Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico 2012-2014 en FLACSO-Ecuador.

LIVMEDIA. María Escobedo y Andrew Colquhoun son fundadores y directores de la productora Dogon Eff (Londres, 1999) y Asociación Livemedia (Barcelona, 2006). Desde finales de los años noventa crean y producen obras y programas audiovisuales para la Red en un acercamiento a Internet como entorno de vivo de transmisión en directo, trabajando con video livestream en base a networks interactivas y plataformas de comunicación online. Han presentado instalaciones y programaciones culturales online en Europa y América Latina.

plataforma_SUR. Proyecto de experimentación colectiva que asume la creación artística y la investigación basada en las artes como dos ámbitos estrechamente interconectados

www.arteactual.ec

ISBN: 978-9978-67-421-5



9 789978 674215 9