



Sesión de trabajo Consejo de Profesores, Departamento Educativo Bial de Cuenca. Foto: Priscila Peralta.

SOLO UNA PREGUNTA, INFINITAS EXPERIENCIAS

Presentación del material con profesores en la XIII Bial de Cuenca

Instaurar un trabajo de educación en un contexto bienal resulta un proceso que generalmente conlleva la construcción de acuerdos con distintos actores relacionados directa e indirectamente al evento, acuerdos que debiesen facilitar una correcta realización de la propuesta pedagógica que se diseña para ese contexto determinado donde ocurre la bienal. Aunque pueda parecer algo sencillo cuando se cree que existen esos acuerdos, el desarrollo de la propuesta va produciendo espacios que pueden generar dudas, las cuales, básicamente, nacen por la falta de una verdadera comprensión, o quizás, del deseo de comprender lo que significa un programa educativo. Esta situación puede surgir por diversos factores, como los que están relacionados a lo que un individuo o individuos puedan o deseen comprender con respecto a lo que significa el trabajo pedagógico en una bienal; es decir que bajo esa idea la capacidad de «poder o desear» produce especulaciones individuales. Por el contrario, un proceso de verdadera comprensión puede obtenerse únicamente desde el trabajo colectivo, solamente juntos podemos acordar qué es ese programa.

Ahora bien, si un programa educativo puede ser connotado de las más diversas especulaciones ¿qué podría significar un material pedagógico al interior de ese programa? Creo que desde esta perspectiva, surge bajo la

idea de ser una posibilidad con infinitas preguntas, que sin la necesidad de una respuesta única se puedan presentar como detonantes de contenidos o estrategias pedagógicas, siendo el objetivo que permite construir diversas experiencias.

La realización del material educativo en la presente edición de la bienal responde a la idea de construir infinitas preguntas, las que teniendo como bases a las artes visuales contemporáneas y su relación con la cotidianidad, puedan generar un acceso a diversas áreas del conocimiento. Para su construcción se recurrió a una convocatoria abierta para conformar un Consejo de Profesores, los que a partir de su experiencia docente pudieran apoyar al equipo del programa educativo en los lineamientos, estrategias, desarrollo de textos, criterios y dinámicas a introducir en lo que significaría el material a realizar. Esta metodología permite ya no trabajar únicamente desde un prisma especialista, sino acoger las necesidades de aplicabilidad, lenguaje, contenidos y metodologías que un material debe presentar para facilitar el desarrollo de clases del docente; en este sentido, ya no se busca un material para profesores o un material de profesores, sino más bien un «material con profesores»¹ donde su participación resulta crucial para llegar a los resultados obtenidos en el presente documento.

La composición del material usa un criterio simple de búsqueda que se ordena desde un plano de contenido general a uno específico, lo cual permite tener distintos niveles de información según el interés del profesor. En términos formales, se trabaja con el modelo de fichas que potencia un diseño basado en la imagen, el contenido y la funcionalidad, para ser utilizado según la planificación y dinámica de trabajo que aplica cada docente en el aula.

Es así que la propuesta toma forma, iniciando con la elección de obras que por un lado fuesen representativas del concepto de *Impermanencia*, pero que también permitieran una posibilidad de conexión transdisciplinaria, donde el arte y la educación fuesen el motor que conecta con diversos intereses y la exposición bienal, un espacio donde se amplían esos intereses, transformándose así en un lugar de conocer-aprender.

Luego, a partir de la pregunta ¿qué es una bienal? se estructura un marco histórico que presenta el origen de estos eventos, demostrando algunos ejemplos de bienales hasta llegar a la de Cuenca y a su vez, a la presente edición. Esta ficha busca introducir lo que significa una bienal, para con eso poder difundir en términos de contenidos las posibilidades que estas presentan en el contexto donde se desarrollan. Bajo esa misma lógica se integra una ficha dedicada a la «Casa Alvarado» –sede administrativa de la Bienal– lo cual apoya a un reconocimiento geográfico e histórico del edificio y de la entidad.

El material lo completan fichas que presentan el marco curatorial de la propuesta artística y pedagógica, a través de las cuales se accede a los temas y contenidos generales que se desarrollan en la presente edición de la bienal. También, se integra un mapa con todos los espacios de exposición y los artistas según cada lugar, asunto que posibilita la construcción de un recorrido para los docentes junto a sus estudiantes.

En resumen, el material con profesores cuenta con veinte fichas impresas donde se expone a modo de propuesta, una aproximación a lenguajes artísticos, relaciones cotidianas del arte contemporáneo, artistas y sus contextos, marcos curatoriales de la presente edición y actividades sugeridas para los docentes, los cuales puedan ser alternativas de trabajo que cada profesor adapte según sus intereses, contextos y necesidades que exige el currículo, siendo únicamente ellas y ellos quienes puedan identificar qué contenidos son los más adecuados para insertarlos en su práctica pedagógica diaria. Así, el material también contará con una versión digital² donde se incluyen fichas de investigación referentes a los artistas y lo que significa una bienal, permitiendo ampliar el contenido para que los docentes puedan encontrar en un solo lugar diversa información a través de libros existentes en la web, links a videos, entrevistas a los artistas, entre otros contenidos de relevancia.

Para finalizar, me gustaría retomar la idea de especulación desde una perspectiva de articulación de preguntas que permitieran ampliar en este caso, el uso del presente material, es decir, constituirse una posibilidad en conexiones de trabajo para el/la docente que estimule, incentive y potencie la investigación, la creatividad y el diálogo, buscando con esto promover la autoría del aula como un ejercicio creativo-educativo de calidad, siendo las preguntas a continuación, interrogantes planteadas por el Consejo de Profesores, las que buscan solo ser un inicio a la construcción de experiencias diversas entre profesores y estudiantes:

¿Cómo proponer un material que permita un aprendizaje fuera del aula? ¿Por qué no se juega con las palabras? ¿Cómo llegar a una experiencia lúdica y dinámica? ¿Cómo integrar música a la experiencia? ¿Cómo leer para provocar la escritura? ¿Cómo llamar a la creatividad y a la posibilidad de expresarse? ¿Cómo lograr que además de generar una reflexión, permita conocer al artista, su obra y sobre todo a los conflictos que se enfrenta?

CRISTIÁN G. GALLEGOS
Curador Pedagógico XIII Bienal de Cuenca

¹ Esta metodología de trabajo fue aplicada por primera vez en la 10 Bienal del Mercosur teniendo positivos resultados en cuanto a la participación y alcances del material, ya que impulsó el desarrollo de experiencias por parte de los docentes, entregándoles una autonomía en la creación y aplicación de contenidos para la construcción de sus clases.

² Para su descarga visite www.bienaldecuenca.org



Fachada «Casa Alvarado», sede administrativa de la Fundación Municipal Bienal de Cuenca. Foto: Fabián Quezada.

«CASA ALVARADO»: SEDE ADMINISTRATIVA BIENAL DE CUENCA*

En 1907, José Antonio Alvarado (1884-1988) adquirió el inmueble de lo que hoy es la casa-sede de la Fundación Municipal Bienal de Cuenca y lo rediseñó conjugando su personal comprensión del espacio y de la luz con sus requerimientos empresariales. Teniendo como modelo postales pintorescas de procedencia europea, Alvarado decoró las paredes de la casa con murales de regusto bucólico que usó como telones de fondo de sus retratos fotográficos, mientras los profusos apliques de papel tapiz y latón policromado que exornan el edificio obedecen a que importaba y expendía estos materiales, de manera que la casa –además de ser el domicilio de la familia Alvarado Ochoa, y luego Neira Alvarado hasta fines de los años ochenta– funcionó también como un gran catálogo o muestrario de láminas de latón para cielorrasos y marcos para puertas y ventanas.

La casa está ubicada en el barrio de San Sebastián, antigua parroquia de indios, casi tan vieja como la ciudad misma, creada bajo los postulados segregacionistas de la época que buscaban separar a los nativos de los nuevos señores blancos de la pequeña ciudad colonial pero que, con el tiempo, se convirtió en un barrio que reunía varias culturas y condiciones sociales, actividades y formas de vida.

El sector de San Sebastián, centro parroquial desde 1692, se desarrolló en torno a la iglesia y a la plaza adyacente. En el siglo XIX, el espacio se utilizaba como mercado de ganado, función que todavía mantenía a inicios del siglo anterior. Fotografías de la época también muestran la plaza como cancha de fútbol, para finalmente, desde la década de los cuarenta del siglo pasado, señalarse en los planos como Parque Miguel León, lo que revela un cambio del uso multifuncional a una función estética y decorativa¹.

Durante el período colonial, el barrio tenía una importante concentración de artesanos de oficios diversos², muchas de estas actividades se mantendrían luego de

la Independencia, pero es claro que con el auge de la producción y exportación de sombreros de paja toquilla –desde finales del siglo XIX–, los habitantes de San Sebastián, al igual que el resto de la población cuencana, se dedicaban también a esta actividad. Debido a las características de los habitantes del barrio, la mayoría de las edificaciones eran casas sencillas, casi todas de una sola planta³, construidas de acuerdo a la tradición colonial en adobe o bahareque con techos de teja. La presencia del molino o canal que cruzaba al sur de la plaza para seguir el curso de la Calle Larga con agua para los molinos de fuerza hidráulica, fomentó la producción de pan, lo que motivó que a la actual calle Estévez de Toral se le conociera como Calle de las Panaderas.

Las transformaciones de la arquitectura privada que se vieron plasmadas en el sector céntrico de la ciudad desde inicios del siglo XX, no se presentaron mayormente en el barrio de San Sebastián, fuera del caso de la actual calle Bolívar. A lo largo del siglo precedente esta vía fue el principal eje de Cuenca, uniendo las tres parroquias urbanas (San Blas, El Sagrario y San Sebastián) bajo el nombre de «la calle del Comercio». Como vía principal, esta calle fue una de las primeras en ser pavimentadas con piedra bola y tratada por el Cabildo como «carretera». Durante la primera mitad del siglo en esta carretera residían familias y personajes notables como Florencia Astudillo, la familia Ullauri, la familia Cordero, el poeta Ernesto López Diez, entre otros.

En esta calle fue donde José Antonio Alvarado decidió construir su vivienda. El proceso de edificación inició en 1907 con la compra de una tienda en la calle Paz (hoy Estévez de Toral). La propiedad era una vivienda típica de este sector donde los artesanos se habían acomodado en pequeños espacios de características sencillas, destinados para vivienda y taller⁴. En el terreno, Alvarado edificó posteriormente la casa que da hacia la calle, probablemente entre 1908 y 1910, sin que se haya podido establecer si la tienda que compró llegó a formar parte de la nueva casa o si esta última se levantó desde sus cimientos.



Vista de la ciudad desde la torre de San Sebastián, c. 1920
Foto: Manuel J. Serrano
Archivo: Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura y Patrimonio



Patio «Casa Alvarado», sede administrativa de la Fundación Municipal Bienal de Cuenca. Foto: Santiago Vanegas Manzano.



Partido de fútbol en el parque San Sebastián, 3 de noviembre de 1916. Foto: Manuel J. Serrano. Archivo: Gustavo Landívar H.

En 1928, Alvarado compró otra casa, esta vez de dos pisos, lo que se llamaba de «altos y bajos». En aquel momento este inmueble, a más del que había edificado el mismo Alvarado anteriormente, era el único de dos plantas en toda la cuadra⁵.

Con las dos compras se cubrió casi la totalidad del sitio que ocupa actualmente la propiedad, aunque es posible que entre 1911 y 1928 haya adquirido también otro pedazo de terreno que pertenece a la parte que escapa a la forma básica de L que tiene la casa. Con la última adquisición, Alvarado inició la construcción de la nueva residencia hacia la calle Bolívar, para finalmente integrar las dos viviendas en un solo cuerpo en los años treinta, época en que obtiene el premio municipal al ornato. En un plano de la ciudad de 1942 se ve que la fachada hacia la calle Bolívar era la única de tres plantas.

La casa de José Antonio Alvarado fue producto de una época y un estilo determinantes en la historia local por tratarse de décadas de grandes transformaciones sociales, culturales y económicas que solo se pudieron dar en el momento en que mejoraron las condiciones económicas de la ciudad, que hasta entonces, en gran medida, seguía sumergida en las antiguas estructuras heredadas de la Colonia. Sin embargo, es de especial interés mencionar que la casa con sus dos fachadas representa dos maneras distintas de plasmar los nuevos gustos estéticos y parámetros arquitectónicos que además implicaban dos formas de enfrentar los gastos económicos que suponía el ajustarse a los nuevos ideales. Mientras que la fachada decorada en su superficie

era la manera adoptada por la clase media para acoplar sus viviendas a las tendencias estéticas del momento, el frontis nuevo de costo elevado, era el preferido por las élites. Con la primera fachada, la casa de Alvarado se distinguía de su humilde entorno en el barrio de San Sebastián, pero con la segunda –seguramente resultado de un desarrollo favorable en la economía familiar– se logró la distinción en la calle principal del comercio, esto por su ubicación muy al occidente del núcleo central, en el antiguo barrio de indios.

En 1994, el Concejo Cantonal declaró a este edificio de «utilidad pública» y pasó a ser la sede administrativa de la Bienal de Cuenca. Su intervención-restauración estuvo a cargo de los arquitectos Max Cabrera y Gustavo Lloret, y se llevó a cabo entre enero de 2006 y diciembre de 2009.

* La información de esta ficha ha sido tomada de los textos «El álbum y el patio» de Cristóbal Zapata, y «La casa y el barrio» de María Tómmerbakk, publicados en el catálogo *Patio Alvarado. El legado fotográfico de José Antonio Alvarado*, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, 2016. Para ver textos completos e información adicional visite: www.bienaldecuenca.org

¹ Boris Albornoz, *Planos e imágenes de Cuenca*, pp. 127 y 141.

² Jesús Paniagua y Deborah Truhan, *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730)*, pp. 239-283.

³ Luis Mora, *Monografía histórica del Azuay*, pp. 91, 103.

⁴ María Tómmerbakk, «Investigación histórica para el proyecto de restauración de la Casa de la Bienal», p. 33.

⁵ Boris Albornoz, *Planos e imágenes de Cuenca*, p. 12.

IGNASI ABALLÍ

(Barcelona, 1958)



Pensando sobre lo que se puede considerar o no arte político, llegué a la conclusión de que hay dos tipos de artistas: los que llegan a lo político desde lo poético y los que llegan a lo poético desde lo político. En cada caso es más evidente un aspecto que el otro, aquel que se percibe como más importante y definitorio de la obra, pero al final, me parece que se pueden establecer estos recorridos inversos. En mi caso, estaríamos hablando del primer tipo de artista. Mis trabajos no tienen una intención política explícita, pero es cierto que muchas veces esta aparece cuando se hace sobre ellos una lectura más a fondo (...). El arte es uno de los pocos ámbitos en los que todavía es posible plantear actitudes y posicionamientos no necesariamente productivos o lógicos, donde es posible practicar una cierta resistencia a lo establecido y a las dinámicas sociales consideradas correctas. Las nociones de útil o inútil no sirven para evaluar el trabajo en arte, porque una de sus funciones es, precisamente, cuestionar todo lo establecido y proponer otros puntos de vista sobre la realidad y explorar otras posibilidades de reflexión de todo cuanto nos rodea.

IGNASI ABALLÍ (2015)

Listados, 2016
Papel impreso, madera y vidrio
Foto: Archivo del artista

FICHA TÉCNICA

Listados, papel impreso, madera y vidrio, 2016.

LA OBRA

Ejes artísticos: instalación, *collage*, conceptualismo y arte-política.

Listados, la obra que será exhibida en la XIII Bienal de Cuenca, se presenta como una serie de *collages* estructurados con recortes de periódicos que hacen alusión a un tema de interés general. Según el autor, esta obra pretende poner de manifiesto el nivel de relevancia de aspectos de la vida cotidiana al ser revalorizados como parte estructural de la misma. Esta obra podría parecer unidireccional, en el sentido de que representa algo concreto. No obstante, la inserción de disciplinas o áreas de estudio paralelas a las artes plásticas como el periodismo, la política, la literatura y la filosofía, demuestran lo contrario: al asociar, por ejemplo, la literatura a las artes plásticas el campo de significación de *Listados* expande considerablemente su impacto en el espectador y por ende su proyección.

Para Bethania Barbosa, el proceso de *hibridación* implica el mestizaje de diferentes lenguajes encargados de fundir el conocimiento con la idea primigenia de creación. Es decir, los elementos no plásticos se insertan dentro de la obra como conceptos y saberes heterogéneos para llegar a un producto sólido. Cabe recalcar que por este mismo fenómeno la significación no es única, sino que se pueden rastrear varias líneas de interpretación.

La obra de Aballí se inscribe en el linaje de las prácticas conceptuales o neoconceptuales tanto por el proceso de indagación y archivo que despliega como por su puesta en escena.

CONEXIONES CON ÁREAS DEL CONOCIMIENTO

Ejes temáticos: cotidianidad, literatura y prensa escrita.

Sobreentendido el sustrato filosófico y reflexivo del conjunto de su obra en tanto entraña una indagación sobre la condición humana en la vida contemporánea, la propuesta de Aballí tiene una dimensión literaria en la medida en que logra vincular las artes plásticas con el texto (la palabra escrita). Así, el artista logra desarrollar una obra con múltiples interpretaciones que dependen del espectador: al leer o mirar los textos como una sinécdoque, esto es, nombrando o aludiendo la totalidad de la realidad a través de sus fragmentos.

Con respecto a la relación entre literatura y artes plásticas, se podrían seguir las reflexiones de Yvette Sánchez en su ensayo «Literatura y arte latinoamericanos hoy: ¿boom o burbuja?», donde la autora postula el

predominio internacional de las artes visuales sobre las letras latinoamericanas en el último medio siglo, mientras que el *boom* de los años sesenta se extinguía paulatina y casi imperceptiblemente. Es decir, la literatura y el arte se ven involucrados como un producto artístico transdisciplinario en las prácticas contemporáneas. Por otro lado, Adolfo Vásquez plantea que el arte contemporáneo se está nutriendo de elementos heterogéneos de la vida cotidiana para construir su andamiaje de significación dentro de una obra.

EL ARTISTA Y SU CONTEXTO

Podríamos decir que las obras de Aballí sostienen una relación oblicua con su ciudad natal, Barcelona, ciudad con un gran linaje cultural, particularmente literario, pues es cuna de importantes y numerosas editoriales en castellano y catalán, y ha sido la residencia de algunos nombres célebres de la literatura en lengua española. A fines de los sesenta fue precisamente uno de los epicentros del *boom*. Allí vivieron, Vargas Llosa, García Márquez, José Donoso, Sergio Pitol, entre otros ilustres escritores de nuestro continente.

En esos años, explica Xavi Ayén «La Ciudad Condal tenía a la agente Carmen Balcells, el gran imán de los escritores; a Carlos Barral, editor de prestigio literario; y una potente maquinaria industrial-editorial, encabezada por Planeta y Plaza y Janés. Además, unas nacientes editoriales –Anagrama, Tusquets– que se sumaban a las modernizadas Lumen y Seix Barral».

En cuanto a los intereses musicales del artista, la banda de música Caxade, originaria de Barcelona, puede ser asociada a la obra de Aballí ya que se enfoca en componer e interpretar piezas musicales de género Indie-folk. La relación se produce debido a la estructura minimalista de sus canciones. Esto, sin olvidar que en las artes visuales las manifestaciones del minimalismo aparecen a comienzos de los años sesenta del siglo XX.

CUENCA: RELACIÓN COTIDIANA

La obra de Aballí se puede relacionar, de cierta manera, con la industria editorial independiente nacional, generalmente denominada «cartonera», por tres razones: el uso de materiales de texto impreso, un diseño específico y una poética diversa. Es decir, tanto las cartoneras como Aballí se concretan en el uso de materiales cotidianos como papeles reciclados. En Cuenca, la cartonera sobresaliente es «Ninacuro», que se identifica por su proyección internacional y la recepción de nuevas corrientes editoriales.

Otro ámbito con el que se pueden asociar los listados de Aballí son los inventarios de los almacenes y tiendas de comercio en general, en tanto son listas ordenadas de bienes y demás productos valorables que sirven para llevar la contabilidad del negocio o empresa.

ACTIVIDADES SUGERIDAS

Objetivos

1. Reflexionar sobre los contenidos insertos en palabras y frases que forman parte de la visualidad que se consume de forma cotidiana.
2. Apoyar el desarrollo crítico y constructivo de la interpretación de expresiones artísticas, introduciendo la terminología relacionada (glosario).
3. Generar propuestas creativas mediante la observación, investigación, el desplazamiento, el registro e incluso el archivo; recursos recurrentes dentro de las prácticas artísticas contemporáneas.
4. Experimentar con lecturas del entorno, más allá de las imágenes, encontrando relaciones entre palabras, sonidos, acciones y derivas que se recepcionen durante el ejercicio.

Etapa creativa: Se propone identificar palabras que estén insertas en la cotidianidad urbana, en letreros, afiches, publicidad, hojas volantes, pancartas, cabinas telefónicas, negocios, etc. Elaborar un registro fotográfico de las mismas mediante un dispositivo móvil o una cámara digital. Adaptar esta propuesta de acuerdo a medios, edades y al grupo en sí, se puede generar un GIF animado o una animación cuadro por cuadro con las imágenes recopiladas.

Etapa de retroalimentación: Para esta etapa se aconseja que los participantes accedan a los registros por separado y como producto final. Opinar en torno al mensaje percibido y las emociones experimentadas durante el proceso y la culminación del ejercicio.

GLOSARIO

Arte conceptual: Corriente artística para la cual la conceptualización de la obra es más importante que el objeto o su representación tangible, siendo uno de sus más reconocidos artistas, el norteamericano Joseph Kosuth. El arte conceptual aparece a mediados de los sesenta como una reacción a la creciente mercantilización del arte y al extremo formalismo e impersonalidad del minimalismo.

Jerarquización: La jerarquía es una estructura que se establece atendiendo a un criterio de subordinación entre personas, animales, valores y dignidades. Tal criterio puede ser de superioridad, inferioridad, anterioridad, posterioridad, etcétera; es decir, cualquier cualidad categórica de gradación que caracterice su interdependencia.

Minimalismo: Tendencia pictórica y escultórica que se desarrolló principalmente en Estados Unidos en las décadas de 1960 y 1970. El término *minimal* fue utilizado por primera vez por el filósofo británico Richard Wollheim, en 1965, para referirse a las pinturas de Ad

Reinhardt y a otros objetos que privilegiaban el contenido intelectual sobre la manufactura, como los *ready-made* de Marcel Duchamp. Como el propio término sugiere, el arte minimalista queda reducido a sus elementos esenciales; es puramente abstracto, objetivo y anónimo, exento de decoración superficial y de gestos expresivos. Los escultores utilizaban procesos y materiales industriales como acero, plexiglás, incluso tubos fluorescentes, para producir formas geométricas, a menudo realizadas en serie. Esta escultura carece de propiedades ilusionistas, privilegiando la experiencia corporal de la obra por parte del espectador. El minimalismo puede considerarse una reacción contra la emotividad del expresionismo abstracto que dominaba el arte moderno en la década de 1950.

Primigenio: Relativo al origen o al principio.

Sinécdoco: Tropo que consiste en designar un todo entero por una de sus partes (*pars pro toto*) o viceversa, pero siempre que ambos elementos se relacionen por inclusión y no, como ocurre con la metonimia, por contigüidad (*pars pro parte*). Ejemplos: la parte por el todo: vela por nave, alma por habitante, cabeza por animal; el todo por la parte: «Ecuador (el equipo de Ecuador) ganó a (la selección de) Chile». «La ciudad (sus habitantes) se amotinó».

BIBLIOGRAFÍA

- Aballí, I. (2013). *En el Aire* [Real Media file]. Recuperado de http://www.ignasiaballi.net/pdf/IBenitezII_Cast.pdf
- Barbosa, B. (2009). «Hibridación y transdisciplinarianidad en las artes plásticas». *Educatio Siglo XXI*. Recuperado de <http://revistas.um.es/educatio/article/view/71151>
- Vásquez, A. (2005). «Georges Perèc o la literatura como arte combinatoria instrucciones de uso». *Nómaditas*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101222>
- Sánchez, Y. (2016). «Literatura y arte latinoamericanos hoy: ¿boom o burbuja?». ALEA. [Sao Paulo/ Universidad de Sao Paulo]. 18. 296-312. recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33046367010>
- <http://www.abc.es/cultura/libros/20140603/abci-barcelona-garcia-marques-vargas-201406022003.html>

Nota: Esta ficha sugiere la participación del docente para su conclusión. Debido a que la obra será un proceso de construcción antes y después de la apertura de la XIII Bienal de Cuenca, requiere el registro fotográfico ya sea del proceso, término, o ambos, para visualizar el trabajo del artista propuesto para la presente edición, el mismo que puede ser integrado en este espacio en blanco.

HUGO CROSTHWAITE

(Tijuana, 1971)



Puedo crear obras de arte hermosas. No es una belleza estética que duplica el lugar común moldeado por la publicidad y los medios de comunicación de masas, más bien, mis imágenes potencian una belleza íntima personal. La representación del sufrimiento humano y la violencia impregnan mis obras. Las obras en sí son no violentas en un orden reflexivo y lleno de imaginaria seductora. Exploro las complejidades de la expresión humana, todo lo que va de la alienación a la aceptación e incluso la celebración.

Alterno entre los sujetos mitológicos y contemporáneos, a menudo los combino. Francisco Goya, Eugène Delacroix, Théodore Géricault y Arnold Böcklin son algunos de los muchos artistas que han inspirado mi trabajo. También incluyo en mis composiciones una exploración de la abstracción moderna. La unión de la abstracción con la cosmovisión clásica crea una sensación de espontaneidad y ambigüedad dentro de cada trabajo. Considero que cada obra es una visión de la fuente en la que la historia, la mitología y la abstracción se encuentran. Esta combinación crea un producto atemporal y hermoso.

Me encanta la inmediatez y el tacto del dibujo, la ruptura de la superficie blanca con imágenes de mi propia narrativa personal. Dejo que el acto de dibujar dicte mis composiciones. Mis obras se completan utilizando grafito y carbón. Este medio me permite combinar a la perfección la representación figurativa clásica con la abstracción moderna. Esta mezcla crea la sensación de caos y espontaneidad que me recuerda a Tijuana, México. La ausencia de color permite que cada obra sea vista como una documentación objetiva en los acontecimientos en los que la participación del espectador está prohibida. No es mi objetivo crear composiciones en las que los espectadores puedan identificarse. Es mi intención crear obras que mantienen su carácter misterioso a pesar de su representación figurativa clásica.

HUGO CROSTHWAITE (2016)

In Memoriam, 2016
Mural en MANA Contemporary Chicago, pintura acrílica sobre pared, 366 x 1524 cm
Foto: Archivo del artista

FICHA TÉCNICA

Obra a ser desarrollada en la Bienal, pintura acrílica sobre pared blanca panel de yeso (*drywall*), 2016.

Lugar a intervenir: Parque de la Madre (muro adyacente al parqueadero).

Dimensiones aproximadas: 2.20 de alto por 17 metros de largo.

LA OBRA

Ejes artísticos: pintura mural, neobarroco y *performance*.

El artista trabajará cinco días antes de la inauguración de la Bienal y catorce días después, dialogando con los transeúntes del lugar, produciendo en ese proceso la obra que se inserta en el espacio público de la ciudad. Posteriormente, para el cierre del evento, el artista regresará para borrar el mural y su narrativa improvisada, pintando un cuadrículado en blanco que gradualmente devuelve el muro (el soporte) a su estado inicial. Todo el proceso de creación y borrado del mural se realizará en público, de modo que los transeúntes podrán presenciar y evidenciar el carácter *impermanente* de la obra (tesis central de la curaduría de la XIII Bienal). Así, tras su desaparición, la obra solo permanecerá en la memoria de quienes la vieron o asistieron a su realización.

CONEXIONES CON ÁREAS DEL CONOCIMIENTO

Ejes temáticos: violencia, cultura popular, tiempo y lugar.

La propuesta artística de Hugo Crosthwaite, por sus características generales, puede aproximarse al *Street Art* o graffiti, esto es: «una inscripción o un dibujo creado precipitadamente sobre una pared» (Pereira, 2005). Esta intervención en el espacio público es inusual en la trayectoria del artista, pues la mayoría de sus cuadros se exhiben en galerías y pertenecen a colecciones de museos. No obstante, su obra dialoga con la poética del graffiti que explora ciertas zonas sensibles de la vida urbana: sexualidad, violencia, pobreza, culto a la muerte, temas frecuentados por Crosthwaite. Estos contenidos cobran sentido al conocer el contexto del artista: México y Tijuana. Por un lado, las preconcepciones que giran en torno a Tijuana, como la violencia extrema (robos, desapariciones, crímenes de lesa humanidad), corresponden a los individuos que conforman la clase desposeída de la metrópolis; estas acciones «del miedo» se evidencian dentro de los escenarios teatrales que el artista construye en los que se advierte su fascinación por los ámbitos marginales y nocturnos. Sus abarrotadas superficies pictóricas, donde proliferan elementos figurativos adscriben su obra a las estéticas neobarrocas caracterizadas por la profusión y yuxtaposición de signos y metáforas, en los que se entrecruzan los repertorios iconográficos de la cultura popular y erudita. Todo esto sin olvidar la

dimensión crítica de su propuesta, pues trata de presentar los diferentes aspectos de una realidad sitiada por sus configuraciones socioculturales. Es decir, una obra capaz de traducir la retahíla de sucesos y sensibilidades contemporáneas.

EL ARTISTA Y SU CONTEXTO

Hugo Crosthwaite Martínez es conocido por su dibujo figurativo a lápiz y carbón. El «caos-cosmos» de Tijuana –su orden y desorden, sus maravillas y miserias– es la gran cantera de la que este artista extrae sus temas y motivos. Con estos elementos construye una poética y narrativa personal influenciada por el arte figurativo clásico, los medios de comunicación, las revistas de ocio y arte urbano. En 2003, en Los Ángeles (California), participó en el proyecto mural *The Wall-Las Memorias*, un monumento creado para educar a la comunidad latina de la ciudad sobre el sida y honrar a sus víctimas. En el 2010 presentó *Brutal Beauty: Drawings by Hugo Crosthwaite* (Museo de Arte de San Diego, San Diego, CA). En 2012: *Hugo Crosthwaite, Tijuanerías* (Luis de Jesús Los Ángeles, Los Ángeles, CA).

Tijuana (México) es una ciudad catalogada como centro cultural de la zona fronteriza; ubicada geográficamente en la parte baja de California, se encuentra junto a la ciudad de San Diego, Estados Unidos. Tijuana ha desarrollado eventos artísticos de importancia internacional, y es considerada como el eje generador del rock mexicano (algunas de sus bandas emblemáticas son: Mint Field, Late Nite Howl, Vaya Futuro, Grenda o Entre Desiertos, que han obtenido varios reconocimientos en Estados Unidos). La ciudad cuenta con diversos museos y espacios culturales como el Centro Cultural de Tijuana que es uno de los más importantes de la zona noroeste, con un flujo de visitantes que oscila entre los 1.5 millones al año. El Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC), el Multiforo del ICBC, Museo del Hombre de San Diego, Casa de la Cultura de Tijuana, Centro Estatal de las Artes Tijuana son algunos de los espacios culturales relevantes de la urbe. En el aspecto económico, cuenta con uno de los más importantes parques industriales; a través del Tratado de Libre Comercio de América del Norte y el Acuerdo Estratégico Trans-Pacífico ha propiciado la inversión extranjera, y una fuerza de trabajo muy mal pagada, situación vinculada al fenómeno migratorio, «que deriva en sobreoferta de mano de obra y, por tanto, en su abaratamiento». (Cervantes, 2012). Entre las maquiladoras más importantes se cuentan: Sony, Kodak, Philips.

CUENCA: RELACIÓN COTIDIANA

En la ciudad de Cuenca, los murales se los realiza desde el siglo XVI por encargo de las instituciones religiosas o de entidades laicas. Tal es el caso de los murales de la iglesia de La Inmaculada o de los monasterios de las Conceptas y del Carmen, cuyos temas y motivos son de orden religioso y bíblico. Así también, instituciones laicas como la «Casa de las Palomas» o la casa-sede de la Bienal, poseen murales con tópicos paisajísticos y costumbristas. En muchos casos estas expresiones

han desaparecido o han sido alteradas en los procesos de restauración.

En Cuenca, las ordenanzas han restringido y acotado la realización de graffitis a determinados espacios. Con este fin «se organizó el proyecto para pintar sitios históricos en los espacios residuales de Cuenca», concurso en el que se eligieron a treinta y seis artistas (Cabrer García, 2015). Estos emplazamientos se los puede observar en las calles: Larga, Mariano Cueva, Honorato Vásquez, y en algunas escalinatas de la ciudad.

ACTIVIDAD SUGERIDA

Objetivos

1. Interpretar la propuesta de Crosthwaite relacionándola con actividades cotidianas, para desarrollar ejercicios que, según su planteamiento, exijan o no materiales para su ejecución.
2. Apoyar el desarrollo crítico y constructivo de la interpretación de expresiones artísticas, y conocer terminología relacionada (glosario).
3. Debatir sobre la permanencia y la pertenencia de una obra artística convencional y la propuesta de Crosthwaite, contrastando los ejes artísticos con los ejes temáticos.

Se sugiere al docente asistir junto a los participantes a conocer la obra o participar del proceso que desarrollará Hugo Crosthwaite durante el período de la Bienal, para identificar en terreno el trabajo propuesto por el artista. Luego de la Bienal, se plantea analizar la fotografía, generando por parte del docente un relato de la experiencia para incentivar al grupo de participantes de la actividad.

Se propone al docente identificar espacios de soporte para plasmar el ejercicio de acuerdo con la edad e intereses de los participantes.

Etapas creativas: Según el debate previo, los docentes pueden formar grupos de participantes o si se desea trabajar individualmente. Para su desarrollo es necesario escoger un concepto o idea a presentar por medio de una *performance*, utilizando diversos soportes como papel, paredes, estantes, piso, entre otros. La actividad es propuesta con la idea de intervenir o alterar un espacio determinado (sala de clases o sitios en la escuela), para que una vez finalizada la actividad, el lugar vuelva a su estado original.

Etapas de retroalimentación: Para esta etapa se sugiere que los participantes observen todas las obras creadas en el ejercicio que antecede, para que den su apreciación en torno al mensaje percibido y las emociones experimentadas. Se propone referir las actividades experimentales a diferentes tendencias que incluyan música, danza, teatro, *happening*, *body art*, instalación, *performance*, pintura/graffiti, escultura o uso de objetos (objetualidad).

GLOSARIO

Graffiti: Es una práctica muy utilizada en las urbes de América Latina y aún más en las zonas aledañas a Estados Unidos. Surge como una nueva expresión de los barrios bajos de Manhattan; no obstante, se implementa en otras urbes como un discurso que trasgrede la cultura imperante. Es por esto que los artistas de esta práctica exponen, mediante trazos sobre paredes, una cosmovisión de lo suburbano.

Performance: Obra artística representada en público como una acción (cuasi teatral), usando generalmente el cuerpo como soporte de las obras, e integrando a veces diversos elementos materiales u objetos para su realización. Las primeras *performances* ocurrieron en la década del sesenta, a cargo del movimiento Fluxus (integrado por artistas de Europa y Estados Unidos) en su intento por ampliar el concepto del arte.

Neobarroco: Término que agrupa un disímil y vasto conglomerado de producciones culturales del campo literario, el cine, la arquitectura y las artes visuales, caracterizadas por la prevalencia de ciertos artificios retóricos como son la «enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage*», según el repertorio propuesto por el escritor cubano Severo Sarduy, quien acuñó el término en un seminal ensayo de 1972, «El barroco y el neobarroco». A partir de las sugestivas formulaciones de Sarduy, el teórico italiano Omar Calabrese propuso la noción de «neobarroco» para caracterizar el momento actual de la cultura mundial.

Soporte: Es el medio o material sobre el cual se plasma la obra.

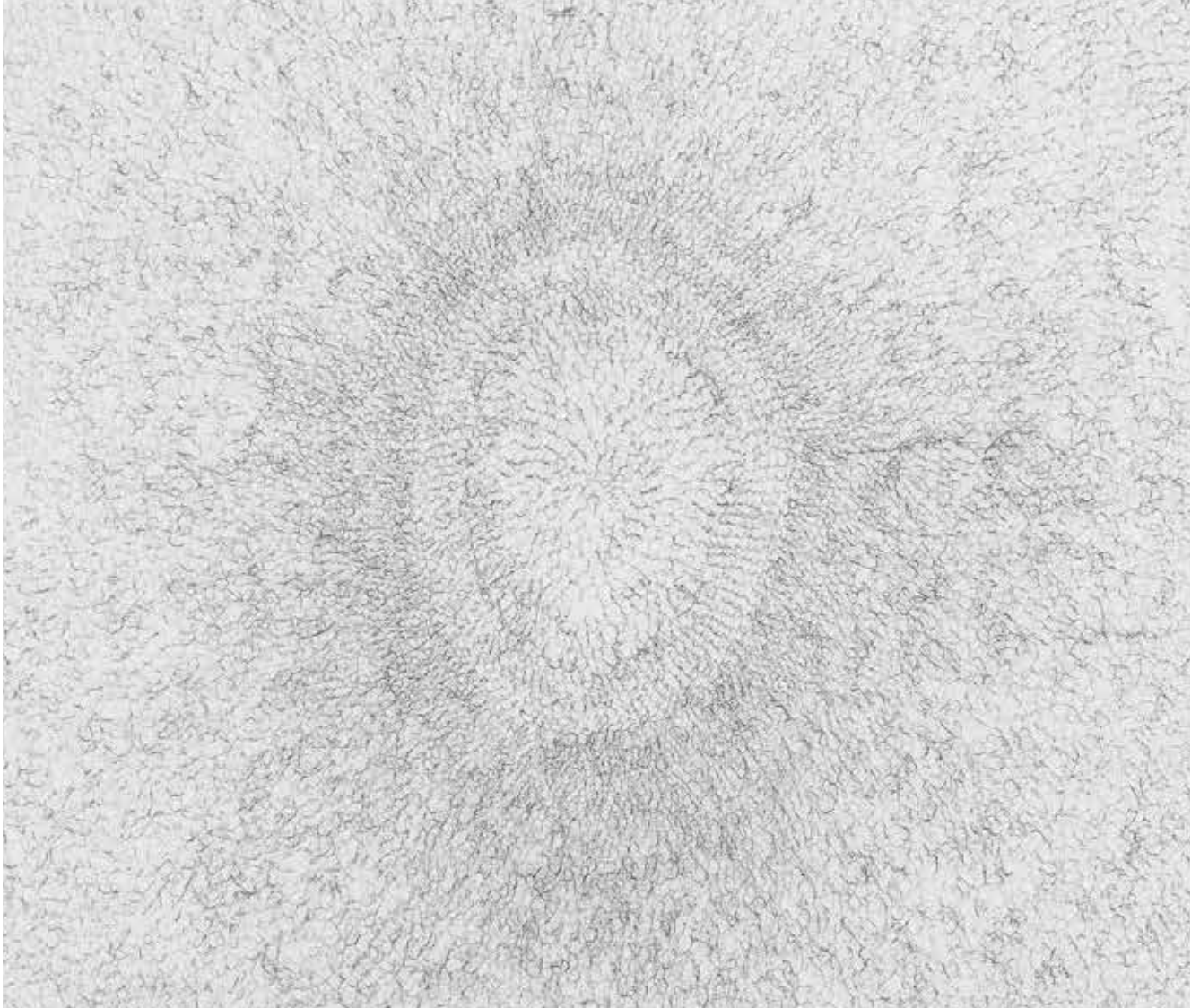
BIBLIOGRAFÍA

- Crosthwaite, H. (2016). *Statement Hugo Crosthwaite*. Recuperado de http://www.hugocrosthwaite.com/statement_hugocrosthwaite.pdf
- Pereira, S. (2005). *Graffiti*. San Francisco: Silverback-books.
- Cervantes, S. (8 de marzo de 2012). *Sobreoferta de mano de obra en Tijuana*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/estados/2012/03/08/sobreoferta-mano-obra-tijuana>
- Sarduy, S. (1972). «El barroco y el neobarroco», en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, coord., Siglo XXI, México D.F., pp. 167-184.
- Calabrese, O. *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999.



JANNETH MÉNDEZ

(Cuenca, 1976)



Mi cuerpo y el cuerpo del otro, este es el eje del que se van desglosando las indagaciones que componen mi obra. Me ocupo de nuestros cuerpos, pero no de estos en la totalidad que nos define e identifica, sino de algunas de sus partes que, al desprenderse, o al ser extraídas, tienen el potencial de generar sentidos propios, de crear otros espacios. En el trabajo que he venido realizando desde hace años utilizo elementos orgánicos humanos como fluidos, piel, uñas, cabello, e impresiones de huellas corporales, los mismos que recolecto de manera metódica, casi ritual. La carga semántica que conllevan estos materiales se traslada a construcciones puristas, geometrías simples, palabras y dibujos que evocan múltiples sentidos en cada individuo y en nuestras culturas. El cabello, por ejemplo –un material recurrente en mi trabajo–, es ambiguo por su condición de materia muerta que, sin embargo, trasciende a su dueño, conserva la memoria orgánica y espiritual de quien proviene, aunque sea pequeño y desechable. Por otra parte, los materiales y técnicas que empleo conforman la estructura material y simbólica que alude a la intimidad del cuerpo y todo lo que esta implica: sensualidad, erotismo, vulnerabilidad, decadencia y finitud.

JANNETH MÉNDEZ (2016)

Detalle: *Red*, 2013
Tejido a crochet con cabello, 330 x 267 cm
Foto: Archivo de la artista

FICHA TÉCNICA

Red, cabello humano, 330 x 267 cm, 2013.

LA OBRA

Ejes artísticos: objeto artístico, *process art*, minimalismo y registro de acción performática.

Red es un tejido realizado a crochet, sujeto con agujones de metal. En tanto los despojos materiales del cuerpo humano confluyen en un entramado textual (de *texere*: tejer, trenzar, entrelazar), la artista se propone fijar las experiencias de lo fugaz y efímero. Si en Occidente tendemos a otorgar mayor valor a lo eterno e inmutable, como un gesto irónico, Méndez revierte y deshilvana los conceptos de solidez al utilizar al cuerpo como eje creador de su obra.

«Mientras la recolección de secreciones y desechos orgánicos la ligan con ciertas prácticas del *process art*, el uso del lenguaje verbal la emparenta con algunas tendencias del conceptualismo. Pero, como señalamos antes, entre todas las filiaciones que se pueden rastrear en su obra, sobresale el aprovechamiento que la artista hace del legado minimalista –particularmente de su recurrencia a las formas geométricas elementales–, contaminando su gelidez expresiva y su neutralidad afectiva con un poderoso contenido emocional. A la recurrencia de estos artistas por los fríos materiales de procedencia industrial (placas y láminas de metal, planchas y vigas de madera, plexiglás, tubos de neón), Méndez opone una jerga caliente, una especie de *slang* visual y verbal particulares (cuyo significante medular es el pelo), contradiciendo aquella célebre consigna de Frank Stella –que se convertiría en la divisa estética del minimalismo–: «Lo que ves es lo que ves». Por encima, por debajo, por dentro del pelo, Méndez hace correr un espeso caudal de deseos, pulsiones, pasiones, represiones, heridas y cicatrices psíquicas, confiriendo a este frágil soporte un inesperado volumen significativo» (Zapata, 2007).

CONEXIONES CON ÁREAS DEL CONOCIMIENTO

Ejes temáticos: espiritualidad, erotismo, psicología femenina, cuerpo e intimidad.

A lo largo de su trayectoria, la artista ha trabajado con desechos orgánicos y materiales degradables: el cabello, la sangre, los fluidos, entre otros; así, a través de los residuos humanos se plantea resignificar el cuerpo, particularmente el cuerpo femenino. Es por esto que sus prácticas simbólicas se relacionan con la Antropología, la Sociología, la Filosofía, y sin duda con muchos debates y teorías de género. En sus propias palabras, la artista se «plantea preguntas sobre la identidad humana y las experiencias vitales a través de cada fibra de cabello o pedazo de piel» (Méndez, 2013).

«Con frecuencia, los soportes elegidos por Méndez recuerdan sábanas, frazadas, manteles y servilletas; los mantos que recubren el lecho, la mesa, el altar de

los sacrificios y las ofrendas. Estos espacios interiores que trae a la memoria, donde el cuerpo se extiende, se distiende y eleva (el cuarto propio, el comedor, la mesa eucarística) redundan en la orientación sensual y ritual de su obra, en su religiosidad erótica» (Zapata, 2007).

LA ARTISTA Y SU CONTEXTO

Janneth Méndez es licenciada y magíster en Artes por la Universidad de Cuenca. En el ámbito artístico ha explorado diversos materiales, estéticas y lenguajes. Ha favorecido el manejo de lo «corpóreo» en sus diversas manifestaciones. Ha sido premiada en el Salón de Julio de Guayaquil en 2004 y 2009. Estuvo presente en la VIII edición de la Bienal de Cuenca.

Reside en Cuenca, ciudad que se ha destacado a lo largo de su historia por su profundo vínculo con las más diversas manifestaciones artísticas y culturales, sede de importantes eventos internacionales como la Bienal, el Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, el Festival de Artes Escénicas Escenarios del Mundo, el Festival de la Lira y el Festival de Cine La Orquídea. En 1999, Cuenca fue distinguida por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

CUENCA: RELACIÓN COTIDIANA

Es posible relacionar la obra de la artista con el trabajo artesanal que desarrollan las tejedoras de paja toquilla en Cuenca al realizar la acción de unir fibras para generar un objeto estético. El sombrero de paja toquilla es uno de los referentes culturales de Ecuador y uno de los signos de la identidad cuencana. En diciembre de 2012, el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco, compuesto por 24 países, inscribió al sombrero de paja toquilla ecuatoriano en su Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial, al término de una votación en la sede de la organización en París (Miller, 2013).

Si bien la idea del vestido o de la indumentaria no está directamente ligada a la obra de la artista, en ella confluyen una concepción del cuerpo, cubierto por un material y a la vez, tocado por el tejido que representa un aspecto cultural, tradicional y ritual de la localidad.

ACTIVIDAD SUGERIDA

Objetivos

1. Contrastar y dialogar con los estudiantes sobre el proceso de producción de la artista y de las artesanas-tejedoras de paja toquilla.
2. Evidenciar la relación del cuerpo y la acción de tejer en diferentes contextos a través de la investigación y observación.
3. Experimentar con los participantes las posibilidades creativas relacionadas con el uso de materiales inéditos en el tejido y el descubrimiento de nuevos recursos para esta técnica.

4. Motivar a los participantes a realizar una investigación alrededor de la relación del tejido, el cuerpo y los procesos culturales según el contexto. Para ello deberá proponer un proceso de investigación según las edades de los estudiantes.
5. Plantear una clase en la cual los estudiantes expongan de forma creativa, los resultados de su investigación.

Etapa creativa: El docente podrá proponer dos parámetros: la metodología a seguir para la investigación (observación, búsqueda, análisis, registro fotográfico, entrevistas, aplicación, evaluación, etcétera) y el uso de materiales diversos para la exposición.

Etapa de retroalimentación: En esta etapa los participantes podrán aprovechar la diversidad de experiencias, materiales e información para ampliar los puntos a tratar dentro de un debate (conocimientos alrededor del tema, el glosario propuesto, otras lecturas del cuerpo, los rituales, etcétera). Se sugiere referir las actividades experimentales a diferentes tendencias, incluyendo una instalación o performance en donde el participante se conectará con sus propuestas utilitarias.

GLOSARIO

Antropología: Ciencia que estudia los aspectos físicos y las manifestaciones sociales y culturales de las comunidades humanas.

Corporeidad: Referente a las cualidades de lo corpóreo. Es algo que se puede ver y tocar, que posee cuerpo o materia, consistencia y volumen, y que ocupa un lugar en el espacio.

Tejido: Material que resulta de tejer o entrelazar hilos, especialmente el hecho con fibras textiles que se emplea para confeccionar ropa de cualquier clase. Forma en que están entrelazadas las fibras de un tejido, lo que produce una sensación táctil o visual.

Paja toquilla: Materia prima usada para elaborar los mal llamados *Panama hats*, que proviene de una planta originaria del Ecuador, parecida a la palma. De sus tallos se corta la fibra y luego de un largo proceso está lista para tejer los sombreros. La finura del sombrero se mide en grados, a mayor finura mayor es el grado y valor comercial.

Process art: El *process art* o «antiforma» surge a fines de los sesenta, precisamente como una respuesta a los excesos formalistas del minimalismo. En 1968, el artista Robert Morris postuló un tipo de escultura en la que la naturaleza de los materiales responda al estado psíquico del creador y al devenir de la naturaleza, enfatizando en las fases de concepción y realización, y opo-

niendo a las formas geométricas y a los componentes rígidos –a las convenciones del lenguaje escultórico– el empleo de materiales inestables en cuya configuración final –además de la elección del artista– intervendrían leyes físicas y químicas que convertirían a la escultura en algo impreciso e imprevisible.

BIBLIOGRAFÍA

- Méndez, J. (2016). Proyecto XIII Bial de Cuenca. Cuenca: Bial de Cuenca.
- Miller, P. (2013). *Sombrero de paja toquilla: sexto patrimonio del Ecuador en el mundo*. Recuperado de <https://patomiller.wordpress.com/tag/sigsig/>
- Méndez, J. (2013). «Escultura orgánica. Mi cuerpo y el cuerpo del otro». (Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca). Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3412/1/Tesis.pdf>
- Zapata, C. (2007). «Para una geometría de las sensaciones (Notas a la obra de Janneth Méndez)»: *Janneth Méndez: Escritura orgánica*, Cuenca, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.



LUCÍA KOCH & AL BORDE

(Porto Alegre, 1966)

Nota: Esta ficha sugiere la participación del docente para su conclusión. Debido a que la obra será un proceso de construcción antes de la apertura de la XIII Bienal de Cuenca, requiere el registro fotográfico para visualizar el trabajo de la artista y Al Borde propuesto para la presente edición, el mismo que puede ser integrado en este espacio en blanco.

La luz aparece en mis intervenciones como un elemento central, o en una situación controlada por la iluminación de las lámparas en donde lo natural y lo artificial se activan desde lo formal, desde una acción directa e indirecta. Mis intervenciones son pensadas en función del espacio arquitectónico y social en los que se emplazan, las personas que lo habitan y su uso. Por medio de los cambios del color y de la luz natural y artificial se resignifican los espacios para quienes los habitan.

LUCÍA KOCH (2016)

FICHA TÉCNICA

Campos de color, filtros de color colocados en tejas corrugadas de polietileno en la plaza del Mercado 12 de Abril, 2016.

Obra realizada conjuntamente con integrantes de AL BORDE, oficina de arquitectura experimental con sede en Quito.

LA OBRA

Ejes artísticos: *site specific*, instalación y arquitectura.

Campos de color consiste en una intervención temporal sobre las tiendas que componen la plaza del Mercado 12 de Abril. Al tratarse de una instalación en un lugar público (*site specific*), lo que se espera es generar una reflexión acerca de la plaza y el destino de la misma. Se propone también brindar al espectador la posibilidad de visualizar la idea de renovación, de un espacio que se rehace desde sí mismo. De alguna manera se busca forzar al espectador a que admire algo que no podrá escapar de su mirada. En palabras de la artista: «Los campos de color tienen este poder, nos hacen volver con nuevos ojos sobre lo que ya no veíamos. Nuestras ciudades no son perfectas y cargan con muchos defectos, es cierto, pero hay muchas virtudes que se encuentran ahí también y es deber nuestro desarrollar una capacidad para encontrarlas, aprovecharlas y mantenerlas; vibrar el interior del conjunto, para hacer que el visitante se vea atraído a redescubrir su ciudad y pensar sobre qué sería bueno conservar y qué sería bueno renovar» (Koch, 2016).

CONEXIONES CON ÁREAS DEL CONOCIMIENTO

Ejes temáticos: psicología del color, escenificación e imaginarios urbanos.

En sus obras, Lucía Koch procura generar una proyección e impacto en el espectador. Por un lado, la artista produce un nexo con la arquitectura y por otra transforma el espacio original, produciendo un ambiente, una temperatura artificial que modifica la relación del público con el espacio. De allí que, para sus intervenciones, la artista elija lugares emblemáticos de las urbes, como en New Orleans con *Mood Disorder* (2014) o en el Centro de Arte Caja de Burgos con *La temperatura del aire* (2015).

LA ARTISTA Y SU CONTEXTO

Lucía Koch es licenciada en Artes Plásticas y máster en Poéticas Visuales por la Universidad de Río Grande del Sur. Posteriormente, obtuvo su doctorado en Poéticas Visuales en la Universidad de São Paulo. A partir de los años 90, la artista comienza a realizar intervenciones en espacios domésticos, y posteriormente en lugares institucionales como el Museo de Arte Moderno de São Paulo o el Pera Museum de Estambul.

Originaria de Porto Alegre, uno de los polos más productivos del sur de Brasil, cuya ubicación geoestratégica privilegiada (cerca de Córdoba, Buenos Aires, Montevideo y Rosario) la convierten en un eje del Mercosur. En la economía de Porto Alegre, el turismo representa el 4% de los ingresos anuales de la ciudad (debido a los cinco millones de turistas por año); la agricultura y la ganadería son otros rubros fundamentales de la economía local y nacional. La industria manufacturera (centrada en la producción de chocolate, piezas de autos, farmacéutica y siderúrgica) la sitúa como la cuarta economía más fuerte de Brasil con un estimado del 45%; todo estos factores representan para Porto Alegre un ingreso PIB de 5.500 millones de dólares anuales (Universitario Noticias, 2016). Porto Alegre es, además, la sede de la Bienal del Mercosur, evento inaugurado en 1997.

La *bossa nova*, género popular y festivo con influencias del jazz y la samba, es uno de los referentes musicales de Lucía Koch. Surgida a fines de los años cincuenta, los iniciadores de la *bossa* son los músicos João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, y otros jóvenes cantores y compositores del sur de Río de Janeiro. Con el pasar de los años se convirtió en uno de los movimientos más influyentes de la historia de la música brasileña, llegando a alcanzar proyección mundial.

CUENCA: RELACIÓN COTIDIANA

El cambio cromático en la urbe de Cuenca puede ser evidenciado en la iluminación que presentan las calles en la época festiva de navidad. La Fundación Municipal Iluminar, en su afán por adornar la ciudad realizó a partir del año 2002, un proyecto lumínico que aplicado a ciertos sectores y edificios de la ciudad los revistieron de una luz y un color artificiales y extraños.

Las luminarias de colores –semejantes a acetatos– colocadas en la urbe, cambian o alteran la percepción de los transeúntes, que les permite interactuar con una naturaleza teñida de color, particularmente en la época navideña.

Si bien no se relaciona totalmente con la obra de Koch en tanto la luz no es natural, se produce la alteración de la realidad y de los espacios por medio de la iluminación.

ACTIVIDAD SUGERIDA

Objetivos

1. Identificar el impacto del color en la psique, analizando percepciones, influencias sociales, características y efectos en el estado de ánimo personal, en el imaginario colectivo respecto a zonas y barrios, entre otros.
2. Exponer sobre tiempos y épocas en las que el color de nuestro entorno varía, especula y refuta.

Etapas creativas: Proponer a los estudiantes una lectura de la ciudad a partir de los colores con los que ellos la identifiquen. Tras seleccionar un color con el que la mayoría identificó a la ciudad, docentes y estudiantes pueden llenar con este el espacio de trabajo (como sugerencia, pueden cubrir la luminaria del lugar con papel celofán del color seleccionado o habitar el lugar con objetos, papeles y muebles del color seleccionado).

Etapas de retroalimentación: Es importante habitar el espacio generado para poder dialogar sobre las sensaciones, prejuicios y percepciones del grupo. Se puede también trabajar desde el tiempo, a partir de un calendario identificando meses del año en los cuales la ciudad y los individuos perciben su vida de otro color.

GLOSARIO

Campo de color: Es un campo físico de interacción entre partículas que llevan asociadas una carga de color. Cabe relacionar este fenómeno físico con lo que se conoce como *Color Field Painting* («pintura de campos de color»), estilo de pintura abstracta que emergió en Nueva York hacia 1947 como una de las variantes principales del expresionismo abstracto y de la que derivaría después el minimalismo. Su origen se encuentra en las investigaciones sobre la expresividad del color que realizaron autores como Mark Rothko, Barnett Newman y Clyfford Still. El *Color Field* se caracteriza, principalmente, por amplios campos de color liso y sólido, extendidos o teñidos en el lienzo, creando áreas de superficie uniforme. El movimiento otorga menor énfasis a la pincelada y la acción, a favor de la consistencia de la forma en su conjunto y del proceso; el color es liberado del contexto objetivo y se convierte en el sujeto en sí mismo.

Cromática: Estudio de la percepción del color, el cual es una experiencia visual, una impresión sensorial que recibimos a través de los ojos, independiente de la materia colorante de la misma. La psicología y filosofía muestran al color como un portador de expresión, efectividad, sensación, de cierto simbolismo y carácter, poseyendo su propio lenguaje y significado.

Psique: Conjunto de procesos conscientes e inconscientes propios de la mente humana, en oposición a los que son puramente orgánicos.

Site specific: Una obra concebida para un lugar preciso, al que se halla inseparablemente unido, y con el cual se relaciona no solo de un modo formal (arquitectónica, funcionalmente), sino también de manera sustancial, es decir, histórica, sociológica y políticamente.

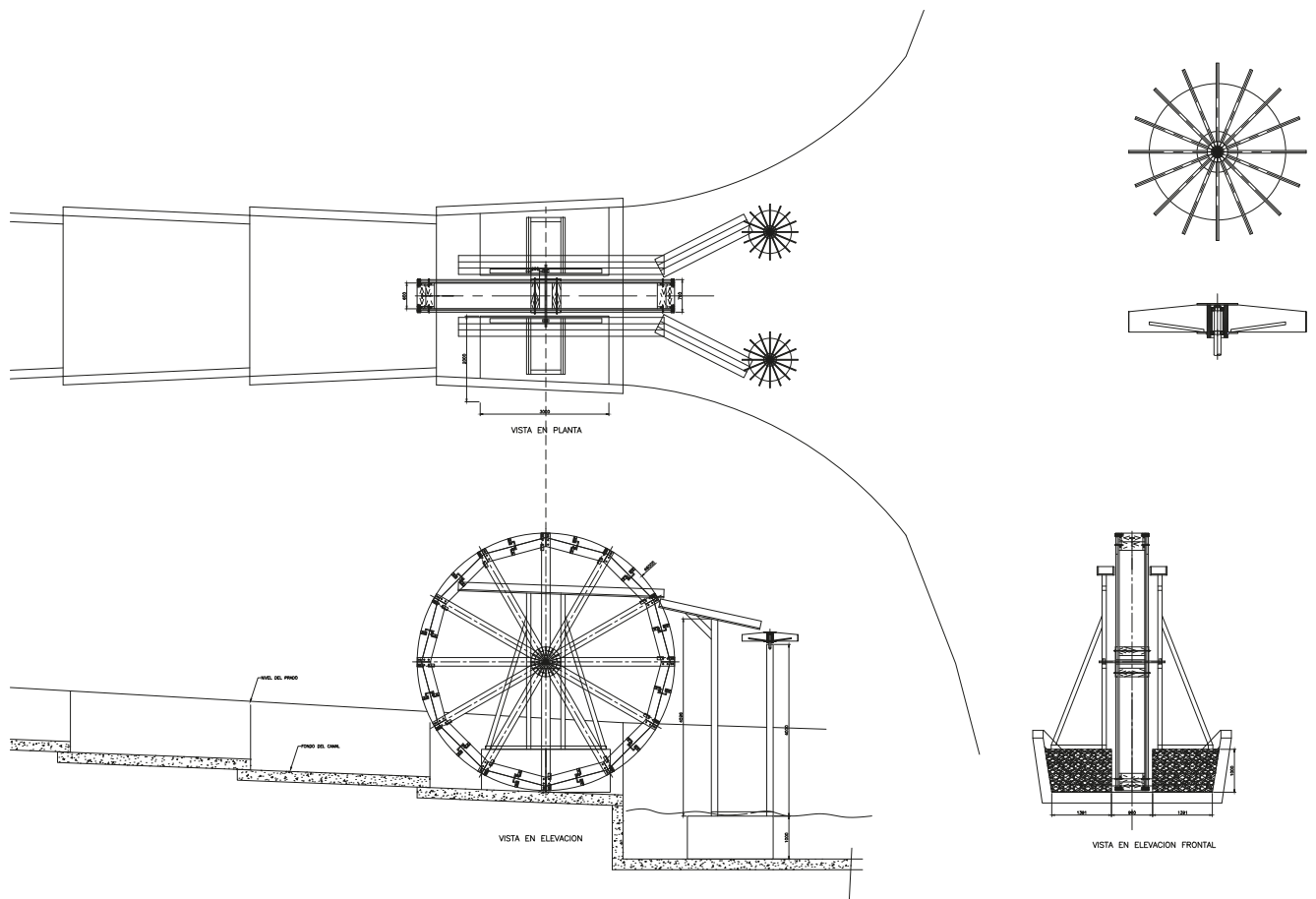
BIBLIOGRAFÍA

- Koch, L. (2016). «Propuesta Campos de Color». Cuenca: Bienal de Cuenca.
- Lindón, A. (2007). «Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?». *Revista Eure*. [Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile] pp. 89-99.
- Universitario Noticias (septiembre, 2016): «Porto Alegre: economía». Recuperado de <http://www.universitario.com.br/noticias/n.php?i=11072>
- Municipalidad de Cuenca. (2015). Fundación Iluminar inició proyecto: Cuenca resplandece. Gobierno Descentralizado Municipal del cantón Cuenca. Recuperado de <http://www.cuenca.gob.ec/?q=content/fundaci%C3%B3n-iluminar-inici%C3%B3n-proyecto-%E2%80%9Ccuena-resplandece%E2%80%9C>



MILER LAGOS

(Bogotá, 1973)



El trabajo que desarrollo se centra principalmente en la escultura, sin que sea definido exclusivamente por este medio. Considero que mis intereses transitan en sincronía con otros medios como el dibujo, el cine o el vídeo, siendo alimentados constantemente por las imágenes y los encuentros que vienen de la experiencia cotidiana. Observo y reconozco la dinámica de los ambientes circundantes, seleccionando una serie de historias y descubrimientos significativos que han estructurado mi trabajo como artista, y a través de los cuales exploro temas como el paso del tiempo o la historia desde diferentes perspectivas. Hago evidente mi interés por la observación de la naturaleza y la exploración de los fenómenos que sobre ella acontecen, así como su relación con la producción cultural o con cuestiones políticas y ambientales. Las obras e intervenciones escultóricas –que pueden ser consideradas paradojas visuales– revelan una inquietud particular por entender la esencia misma de los materiales que constituyen el entorno.

MILER LAGOS (2016)

FICHA TÉCNICA

Chorreras, molino de madera situado en el Parque El Paraíso, 2016.

LA OBRA

Ejes artísticos: escultura contemporánea, *land art*, intervención en espacio público.

«Es la fuerza y energía que esta agua porta consigo, lo que me interesa como concepto para realizar el proyecto de intervención en espacio abierto que propongo para participar en la XIII Bienal de Cuenca. *Chorreras* consiste en la instalación de un molino de elevación de agua (...). De la parte superior de este molino se desprenderían dos cascadas artificiales, realizadas en madera. El agua se guiará por estos dos caminos en descenso y durante su recorrido será protagónica la caída en el vacío entre diferentes niveles de canales que se abren hacia lados opuestos para luego encontrarse en la mitad y retornar nuevamente al río y seguir su curso. La rueda de seis metros de diámetro será movida por la fuerza propia del caudal del río y elevará proporcionalmente módicas cantidades de agua en pequeños contenedores a lado y lado de la rueda. Estos contenedores descargarán el agua sobre canales de madera ubicados a cada lado para desde allí empezar el descenso.

«Chorreras» es el nombre que reciben los pequeños arroyos que nacen en las alturas del Parque Nacional Cajas. Estos pequeños hilos de agua se juntan en el descenso de las montañas para formar ríos como el Tomebamba y Yanuncay, entre otros» (Lagos, 2016).

Para definir su propuesta, el artista ha recabado información sobre el contexto histórico de los molinos en Cuenca. Según datos proporcionados, el proyecto no ha presentado alteraciones en su diseño, por lo cual las imágenes referenciales responden a lo que se efectuará en la XIII Bienal de Cuenca. No obstante, la locación –originalmente prevista para el río Tomebamba, en el sector del Otorongo– ha sido trasladada al Parque El Paraíso para evitar riesgos y asegurar la estabilidad de la obra.

CONEXIONES CON ÁREAS DEL CONOCIMIENTO

Ejes temáticos: memoria, política, materialidad, interdisciplinariedad, ingeniería.

Las obras del artista pueden relacionarse con la ingeniería vinculada al arte, y con procesos de «deconstrucción» de materias naturales, que luego serán recicladas –a manera de esculturas– para formar objetos artísticos.

La exactitud que se busca en ingeniería se puede ver representada en su obra escultórica. Para Miler Lagos, el error no existe en el arte pues cada creación se convierte en un nuevo hallazgo. Es por esto que se intere-

sa por la exactitud y precisión que demandan el arte y la ingeniería. Existe una «relación, similitud y cercanía entre la ingeniería y el arte, esto es, entre el ingeniero y el artista, demostrando que es la creatividad el nexo común entre ambos. Al analizar dichas profesiones en profundidad, empiezan a aflorar detalles que hacen tener una conexión común» (Goca, 2010).

EL ARTISTA Y SU CONTEXTO

Miler Lagos es licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Colombia. Además, realizó estudios en Ingeniería Mecánica en la Universidad de América. Reside en Bogotá, ciudad que cuenta con una amplia oferta cultural representada en una gran cantidad de museos, teatros y bibliotecas, que le ha otorgado el reconocimiento de la «Atenas Suramericana». Esta ciudad, situada a 2625 metros de altura en la Sierra colombiana, fue nombrada por la UNESCO Capital Mundial del Libro. En esta urbe cosmopolita habitan más de siete millones de habitantes. Entre sus atractivos naturales destaca el Parque Nacional Sumapaz (considerado el páramo más grande del mundo, con 333 420 hectáreas protegidas).

CUENCA: RELACIÓN COTIDIANA

Chorreras entraña un diálogo con la memoria de los molinos y batanes que antaño estuvieron ubicados en distintos trechos de los ríos de la ciudad como estructuras vinculadas a diversas actividades productivas. Un elemento que cabe destacar en nuestros ríos es el de las lavanderas –particularmente aquellas que suelen ocupar las orillas del Tomebamba– que se han convertido un símbolo distintivo de la ciudad de Cuenca. Según el escritor Eliécer Cárdenas, la ocupación de las lavanderas se remonta a la Colonia. Si bien, a través de los años su presencia ha disminuido por la creciente tecnología, su labor aún puede ser observada en las zonas verdes del río (Cárdenas, 2016).

El transporte de la ropa lo realizan mediante sábanas con *quipus* («nudo» en kichwa) o lavacaras. Al llegar al lugar restriegan las prendas contra las piedras del río y el caudal para limpiarlas. Entre sus utensilios encontramos: cepillos de madera, jabón y detergente. Las prendas extendidas al sol generan una estética del retazo, pues ese tapiz de piezas presenta una variedad multicolor que atrae la atención de los turistas.

ACTIVIDAD SUGERIDA

Objetivos

1. Identificar diferentes fuentes de energía mencionadas en este material y contrastarlas. Ahondar alrededor de la tecnología mecánica y la importancia en el contexto histórico local.
2. Reconocer elementos naturales que son parte de nuestra identidad como construcción social.

Etapa creativa: El docente puede motivar la indagación sobre la influencia del agua en la cotidianidad de los habitantes de Cuenca. Para ello, puede acudir a textos de perfil científico, pero también recurrir a escritores y poetas populares que identifican en sus letras, el impacto que generan los ríos de la ciudad. Con la ayuda de un mapa de la ciudad, el docente puede construir con sus estudiantes una cartografía social a partir de las derivas relacionales que circundan a los ríos. Para este trabajo, los parámetros a seguir (historia, tradición oral, utilidad, contemporaneidad, entre otros) los podrán acordar entre todos. Este ejercicio puede ser desarrollado desde lo bidimensional, tridimensional o desde el trabajo de campo.

Etapa de retroalimentación: El docente puede consultar las propuestas artísticas contemporáneas presentadas en ediciones anteriores de la Bienal de Cuenca, cuyos procesos de investigación han estado relacionados a estos ejes temáticos.

GLOSARIO

Molino de agua: Los molinos son edificios que suelen tener la doble función de explotación agrícola y de molino propiamente dicho, por lo que tienen elementos que en el resto de edificios rurales no existen. Los antiguos molinos harineros utilizaban la fuerza motriz del agua proveniente de los ríos y de la mayoría de sus arroyos para represar y derivar una parte del agua forzándola a pasar a través de un caz o acequia, de varias decenas de metros de longitud, que iba aumentando la altura sobre el nivel del terreno para llevarla a la instalación, donde se dejaba almacenar en el cubo para, posteriormente, dejarla caer con fuerza en el cárcavo sobre la turbina o rueda hidráulica. Durante la Alta Edad Media, el molino de agua se convirtió en una importante fuente de energía y comenzó a proliferar allí donde había un curso de agua hasta el punto que había pocas comunidades de población sin un molino y muchas de ellas tenían más de uno. Precisamente una de las características más destacables de la historia de la técnica medieval es la generalización industrial de la energía hidráulica; desde mediados del siglo XI el molino de agua es empleado en las fábricas de harina (Ñacle, 2009).

Energía mecánica: energía producida por fuerzas de tipo mecánico, como la elasticidad, la gravitación que poseen los cuerpos por el hecho de moverse o de encontrarse desplazados de su posición de equilibrio. Puede ser de dos tipos: energía cinética y energía potencial (gravitatoria y elástica).

Deconstrucción: Teoría postestructuralista de análisis textual basada en las paradojas y aplicada a diversas disciplinas. Su principal exponente es el filósofo francés Jacques Derrida, quien desarrolló su trabajo alrededor de las estructuras del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Lagos, M. (2016). «Proyecto Chorreras». Cuenca: Bienal de Cuenca.
- Goca, J.F. (2010). «La creatividad: Nexo entre el ingeniero y el artista». *Cimbra*. Disponible en http://www.citop.es/publicaciones/documentos/Cimbra391_10.pdf
- Burgois, J. (2007). «Decisión del comité de selección». UNESCO. Recuperado de http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=27412&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- «Parques Nacionales de Colombia». (2016). Parque Nacional Natural Sumapaz. Parques Nacionales de Colombia. Recuperado de <http://www.parques-nacionales.gov.co/portal/es/parques-nacionales/parque-nacional-natural-sumapaz/>
- Cárdenas, E. (2016). «Lavanderas, parte de la tradición cuencana». Diario *El Mercurio*. Disponible en <http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/183126-lavanderas-parte-de-la-tradicion-cuencana/>
- Ñacle, Á. (2009). «Durante la Edad Media el molino de agua se convirtió en una importante fuente de energía». *La Tribuna de Albacete*. Recuperado de <http://www.latribunadealbacete.es/noticia.cfm/VIVIR/20091017/historico/molino/agua/5E9145F0-1A64-968D-598858908978912C>
- INTEF. (2016). «La energía mecánica». Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación de Profesorado. Recuperado de http://newton.cnice.mec.es/materiales_didacticos/energia/mecanica.htm

i open the eyes
tattooed to my eyes

beneath the future ashes
of a homeland on fire

swimming exhausted
in a boneless sod



YUCEF MERHI

(Caracas, 1977)



He estado explorando las interconexiones entre el lenguaje y la tecnología, la creación de entornos interactivos, obras basadas en ordenador y las aplicaciones digitales, al tiempo que propongo diversas formas de experimentar el lenguaje natural y el codificado. La comprensión de esta doble articulación me llevó a desarrollar métodos y máquinas con el fin de abordar las cuestiones sociales, políticas y filosóficas. La mayor parte de este contenido ha sido comprendido en las construcciones poéticas.

Una de mis convicciones más firmes es que la poesía transforma en arte los objetos de la misma manera que convierte el ruido en música. El objeto físico en mi trabajo es una extensión del poema que amplía el potencial de las palabras y extiende los límites del lenguaje; mientras que la poesía se convierte en una prolongación del objeto, proporcionando una presencia emotiva y significativa. La relación poema-objeto que describo redefine el papel del poeta y nuestra experiencia de la poesía escrita en el presente.

Dado que la poesía es subversiva por naturaleza, he estado realizando proyectos y acciones que muestren la vulnerabilidad de los gobiernos, las empresas, instituciones y figuras políticas, como cuando hackeo la cuenta de *e-mail* del difunto presidente de Venezuela, Hugo Chávez; cuando consigo y reprogramo el código fuente del primer juego de ordenador en 3D; la base de datos del usuario de la compañía de telecomunicaciones más grande de Venezuela, o cuando obtengo la clave de la tarjeta de crédito del artista británico Damien Hirst.

El tratamiento de estos sistemas me hizo dar cuenta de formas innovadoras para la expresión humana y mecánica. En este sentido, entiendo mi trabajo como un nuevo medio de comunicación, ya que se ocupa de nuestra cultura teniendo en cuenta los problemas y las tecnologías contemporáneas, desplegando las ilimitadas posibilidades del lenguaje y la tecnología, así como los flujos inevitables de la poesía.

YUCEF MERHI (2016)

Poesía facial, 2016
Tres computadoras portátiles, proyectores, y *software* personalizado, dimensiones variables
Foto: Archivo del artista

FICHA TÉCNICA

Poesía facial, dispositivos móviles, *software* personalizado, proyectores de video, dimensiones variables, 2016.

LA OBRA

Ejes artísticos: arte digital, *performance*, poesía gestual, arte y tecnología.

Instalación interactiva *in-situ* conformada por tres proyectores y computadoras de última generación. Las máquinas, automáticamente, captarán la presencia de seres humanos, identificarán los rostros de cada persona y transformarán los movimientos faciales (amplitud de la sonrisa, movimiento de las cejas, proximidad del rostro) en versos que, leídos conjuntamente, conformarán un sinnúmero de poemas.

Personas de todas las edades serán invitadas a participar y explorar la transformación de sus rostros en textos poéticos, sucediendo así un diálogo directo entre las máquinas y los visitantes, entre los textos del autor y el movimiento corporal de los participantes. Al activarse el sistema la instalación propiciará un *performance* colectivo, resultando en una mirada de poemas transitorios que se harán y leerán colectivamente.

Desde comienzos de los setenta, la relación entre arte y tecnología se ha ampliado sustancialmente, siguiendo el acelerado paso de las innovaciones tecnológicas, y hoy por hoy constituye una galaxia en expansión que comprende una gama casi infinita de posibilidades, medios y dispositivos electrónicos: computadoras, láser, hologramas, *softwares* para programación visual, transmisiones satelitales, proyecciones digitales, *videomappings*, son algunos de los recursos que conforman la caja de herramientas de los artistas que operan en la intersección de arte, ciencia y tecnología.

CONEXIONES CON ÁREAS DEL CONOCIMIENTO

Ejes temáticos: *hacking* informático, activismo, informática.

La propuesta artística de Merhi se inscribe dentro del arte digital, «el término que se utiliza para englobar a las obras de arte bidimensionales o tridimensionales creadas por medio de instrumentos tecnológicos, como lo son los computadores, tabletas gráficas y *software* especializado» (Chancay, 2013). Merhi otorga potencia lírica a la tecnología como lo apreciamos en *Reloj poético* (1997), «un reloj que es capaz de generar 86 400 poemas al día, uno por cada segundo, y que el artista propone como una máquina que convierte el tiempo en poesía», según la descripción de Daniela Díaz Laralde, o en su instalación *Telepoesis* (2002).

Este uso del arte puede asociarse con algunas directrices del «Currículo de los niveles de educación obligatoria», en cuanto a la utilización de «medios audiovisuales y tecnologías digitales para buscar información sobre obras, autores o técnicas y crear producciones

sonoras, visuales o audiovisuales sencillas» (Ministerio de Educación, 2016).

Por otra parte, la obra reciente de Yucef Merhi podría adscribir a lo que se conoce como *artivismo*, término que combina la idea de «arte» y «activismo». Es decir, obras y/o acciones que se proponen denunciar con vehemencia determinado tipo de situaciones sociopolíticas mediante lenguajes artísticos novedosos. Para ahondar en estas reflexiones sobre el *artivismo* y sus premisas, consultar: *Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos* de Manuel Delgado (*Quaderns-e de L'institut Català d'Antropologia*, 2013).

EL ARTISTA Y SU CONTEXTO

Yucef Merhi estudió Filosofía en la Universidad Central de Venezuela y Artes Liberales en la New School University (BA, 2001). Cursó los talleres de poesía con Yolanda Pantin y Juan Calzadilla en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG). Algunos de sus referentes culturales son Alejandra Pizarnik, Jorge Luis Borges y Platón. Es autor del poemario *Poliverso Andróctono* (1997). Pionero del arte digital, la trayectoria artística de Merhi empieza a los 8 años, cuando interviene una consola de Atari; desde entonces su carrera ha adquirido gran notoriedad internacional. Hace más de un año reside en Cuenca, donde se desempeña como catedrático de la Universidad del Azuay.

En las décadas del sesenta y setenta, debido al auge petrolero, Caracas se convirtió en una próspera metrópoli. No obstante, a partir de la década de los ochenta, la delincuencia creció de forma exponencial por la creciente brecha social. El declive económico del país ocurrió cuando el precio del petróleo disminuyó en el mercado internacional; dado que el 90% de su economía se sustenta en la extracción de crudo. «... la recesión económica parece coincidir con el descenso de la mortalidad por accidentes de tránsito y el ascenso de la mortalidad por agresiones» (Avilán Rovira, 2010). Así también, el casco urbano se desarrolló verticalmente, es decir, la extrema densidad poblacional se resolvió con edificios y condominios. En el ámbito cultural, Caracas posee importantes espacios como el Museo de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y la Galería de Arte Nacional. En las artes escénicas sobresale el Teatro Teresa Carreño.

CUENCA: RELACIÓN COTIDIANA

En Cuenca y en el Ecuador existen prácticas vinculadas al *hacking* informático. Con el advenimiento de las redes informáticas, varios individuos han logrado vulnerar la seguridad de entes estatales o de ciudadanos para usar este material como una herramienta de denuncia. Es decir, ejecutan un proceso político que visibiliza información que, en muchos casos, es tratada secretamente. Es por esto que en la actualidad se ofertan servicios de espionaje *web* que quebrantan las seguridades para obtener contenidos que pueden ser utilizados como estrategias de vigilancia.

ACTIVIDAD SUGERIDA

Objetivos

1. Formular a los participantes la posibilidad de crear a través de la tecnología y las TIC, y destruir nuevas formas de crear obras de arte con el uso de dispositivos móviles y plataformas de generación de códigos de programación.
2. Apoyar el desarrollo crítico y constructivo de la interpretación de expresiones artísticas, y conocer terminología relacionada (revisar glosario).
3. Experimentar con los participantes las posibilidades de hacer producciones audiovisuales en donde se plasmen sus ideas narrativas desde un punto de vista subjetivo (género del video-arte) con la utilización de programas de edición de fácil acceso.

Etapa creativa: Para la propuesta en el aula, se solicitará a cada estudiante la adquisición de un objeto cotidiano. A partir de los elementos adquiridos, el docente incitará a los miembros del aula a crear poesía sonora por medio de una línea versal en la que exista un marcado uso de los objetos. Es decir, se grabarán los sonidos de cada objeto para crear poesía.

Etapa de retroalimentación: Se sugiere al docente realizar una presentación e interpretación de los productos multimediales y generar un *feedback* para entender el grado de conectividad entre los realizadores y el espectador. El docente identifica la capacidad creativa y narrativa ofreciendo una crítica constructiva a través de foros.

GLOSARIO

In-situ: Es una locución de origen latino que significa «en el lugar». Es decir, que se encuentra localizada en un espacio específico. En el ámbito del arte, fue el francés Daniel Buren quien en 1971 acuñó el término «*in-situ*» para nombrar un tipo de intervención artística que a semejanza del *site specific* es una obra concebida para un lugar preciso, al que se halla inseparablemente unido.

Performance: Se trata de una disciplina artística que engloba todas las artes interpretativas, ya que tiene por objeto el desarrollo y la autonomización del acto interpretativo como tal, y en el límite, fuera de todo contexto.

Hacker: Persona con grandes conocimientos de informática que se dedica a acceder ilegalmente a sistemas informáticos ajenos y a manipularlos; algunos *hackers* diseñan virus informáticos muy perjudiciales. Se les conoce también como «piratas informáticos».

TIC: Abreviatura de «Tecnologías de la Información y la Comunicación», conjunto de herramientas que permiten el acceso y producción de conocimiento por medio de tecnologías informáticas.

Multimedia: Es un término que procede de la lengua inglesa y que refiere a aquello que utiliza varios medios de manera simultánea en la transmisión de una información. Una presentación multimedia, por lo tanto, puede incluir fotografías, vídeos, sonidos y texto.

Dadaísmo: Movimiento artístico y literario, iniciado por Tristan Tzara en 1916, que propugna la liberación de la fantasía y el cuestionamiento radical de todos los valores tradicionales, especialmente del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Avilán Rovira, J. M. (2010). «Violencia en Venezuela». *Gaceta Médica de Caracas*, 118(1), 01-02. Recuperado de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0367-47622010000100001&lng=es&tlng=es.
- Díaz Larralde, D. (2016) «Rehabitar el tiempo: el arte de darle voz a través de la máquina en Yucef Merhi». *Desde el Sur*, Volumen 8, número 2, Lima; pp. 385-405.
- Chancay Bermeo, B. (2013). «El arte digital y su incursión en la creación de ausencias y presencias estéticas en construcciones imaginarias». (Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca). Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/4621/1/tesis.pdf>
- Diario *La Hora* (2007). «Piratería: pérdidas por 52 millones de dólares». Diario *La Hora*. Recuperado de [http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/561369/-1/Pirater%3%ADa%3A_p%-C3%A9rdidas_por_\\$52_millones.html#.V-vmet-8l8x8](http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/561369/-1/Pirater%3%ADa%3A_p%-C3%A9rdidas_por_$52_millones.html#.V-vmet-8l8x8)
- Grupo Banco Mundial (2016). «Venezuela: Panorama general». Grupo Banco Mundial. Recuperado de <http://www.bancomundial.org/es/country/venezuela/overview>
- Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (2009). «Piratería». Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual. Recuperado de <http://www.propiedadintelectual.gob.ec/pirateria/>
- Merhi, Y. (2016). «Statement». Recuperado de <http://www.cibernetica.com/indexartext.html>
- Ministerio de Educación (2016). «Currículo de los niveles de educación obligatoria». Recuperado de <http://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/08/Curriculov2.pdf>
- Muñoz, G. (2010). «El lenguaje artificial de Yucef Merhi». Recuperado de <http://gerrypinturavisual.blogspot.com/2010/06/el-lenguaje-artificial-de-yucef-merhi.html>



KRISTEN MORGIN

(Georgia, 1968)



Tal vez estoy interesada en este momento particular en la cultura americana, ya que es mi momento o que está solo un poco fuera de mi alcance (es decir, pertenece a mis padres, mis abuelos o hermanas menores en algunos casos)... Creo que lo que más me interesa es averiguar lo que sucede cuando Rat Fink está en la misma habitación con Doris Day, Frankenstein, los Pitufos y los Beatles, y todavía es el año 2014. Casi todos los días tengo una taza de café por la mañana y veo dibujos animados, mientras la tomo. No siempre he vivido en el sur de California y lo odiaba cuando me mudé aquí. En los años que he vivido aquí este lugar ha crecido en mí. Creo que los objetos que hago son un homenaje silencioso, un reflejo de mi cariño y disgusto de este maravilloso lugar horrible.

KRISTEN MORGIN (2014)

Detalle: *Corazón y Alma o El jardín de las delicias*, 2015
Barro sin cocer, madera, silla, lata de metal, pintura, tinta, grafito, lápices de colores, 78,74 x 218,44 x 254 cm
Fuente: Mac Selwyn Fine Art

FICHA TÉCNICA

Corazón y alma o El jardín de las delicias, piezas elaboradas a mano en barro, dimensiones variables, 2015.

LA OBRA

Ejes artísticos: objeto cerámico, trampantojo, *pop art*.

La obra *Corazón y alma o El jardín de las delicias* presenta doscientos pequeños objetos cerámicos, de asombrosa factura, elaborados con un realismo tan exquisito como minucioso y fotográfico, provocando en el espectador la ilusión propia del trampantojo. Dentro de los objetos que conforman esta obra se encuentran figuras de dibujos animados (Superman o Popeye), libros *best sellers* como *Jaws* de Peter Benchley o *Alien* de Ian Nathan, o un LP de Donna Summer (famosa cantante y compositora estadounidense de música disco y pop durante los setenta y comienzos de los ochenta). Estos objetos, en su mayoría hechos a mano con barro sin cocer y cuidadosamente pintados, se incorporan a la obra con el fin de representar una totalidad de la cultura pop. Según las indicaciones de la artista, para el montaje de *Corazón y alma o El jardín de las delicias* en el espacio de exhibición, los objetos deben estar dispuestos en forma de triángulo en el piso. Morgin propone esta obra con el propósito de reanimar la memoria de un siglo XX extinto y de poner de manifiesto la brevedad de los objetos frente a la inmediatez de la información, la tecnología *in crescendo* y de la cualidad «líquida» de los habitantes postmodernos de las urbes.

A Morgin le interesa, además, la idea misma de la «antimonumentalidad», es decir, romper con los temas serios y formatos heroicos que han caracterizado tradicionalmente a la escultura. De allí que estas pequeñas piezas puede ser vistas como parodias de la dimensión monumental y sublime de la escultura clásica. Gonzalo Borrás en *Introducción general del arte* (1996) plantea que los preceptos de la escultura responden básicamente a la mimesis del contexto y a la estética tomada como una selección de objetos de la realidad. Así, Morgin enfoca su atención en elementos consustanciales a la videósfera o iconósfera de la cultura americana como los dibujos animados y los juegos de mesa. En este sentido, su obra conecta directamente con las motivaciones propias del *pop art* en tanto se alimenta de elementos de la cultura popular.

CONEXIONES CON ÁREAS DE CONOCIMIENTO

Ejes temáticos: expresión de la cultura estadounidense, *comics* y cine de ciencia ficción.

Entre las conexiones transdisciplinarias que se evidencian en la instalación escultórica de Morgin se destacan la sociología, la literatura, el cine y la antropología. Por un lado, la recurrencia a elementos «pop» que corresponden al mundo de «la industria y el comercio, en la fotografía y el cine, en los anuncios y embalajes, en los autómatas y las atracciones de feria» (Gallego, 1971) dan cuenta de un nexo sociológico entre contex-

to y arte. Insertando, especialmente figuras icónicas del mundo de los *comics*, la artista intenta generar una reflexión sobre la sociedad de consumo, sus hábitos culturales (moda, discursos estéticos unidireccionales, entre otros) y la ideología del *American style of life* de alcances planetarios. Así también, siguiendo ciertas líneas de pensamiento, diríamos que *Corazón y alma o El jardín de las delicias* se sitúa en la «disolución» de los modelos clásicos tanto como en la pérdida de intelectualidad que resulta en una «industria cultural» según la tesis de Theodor Adorno (1983).

La obra de Kristen Morgin interactúa con dos artistas emblemáticos del *pop art*, Roy Lichtenstein y Andy Warhol, cuya obra ha generado la transición de un objeto culto hacia un objeto de masas mediante la aplicación, distorsión y descontextualización de piezas icónicas de la historia universal y de la cultura popular norteamericana. En el caso de Morgin, esa cultura es evocada en sus piezas como memorias de un pasado que no termina en su temporalidad, evidenciando así su desgaste.

LA ARTISTA Y SU CONTEXTO

Kristen Morgin (Georgia, Florida, 1968) estudió Bellas Artes en la Universidad Estatal de California (1993). Posteriormente obtuvo un máster en Bellas Artes en cerámica en la Universidad Alfred (New York, 1997). Ha dictado clases en las universidades de California y Long Beach. En el período 2011-2012 Morgin ha sido docente invitada en la Universidad de Georgia; es conocida por sus trabajos en cerámica, de los cuales se destacan las series *Cello #1* (2001), *Cello #2*, *Cello #S* (2001) o *Topolino* (2003). Además, ha expuesto su obra en diversas instituciones como el Museo de Arte Moderno de San Francisco o en el Hammer Museum de la Universidad de Colorado y ha participado en la 3° Bial de Cerámica en Icheon, en Corea del Sur.

Su ciudad natal, Georgia, al norte de Florida, cuenta con alrededor de diez millones de habitantes (el octavo estado más poblado de Estados Unidos). Su economía la sustenta en la ganadería, agricultura y minería. En términos culturales, ofrece una diversidad de museos como el High Museum of Art, Coca-Cola Museum, el Museo Histórico Nacional Martin Luther King Jr., Jimmy Carter Library, Center for Puppetry Arts, The Breman Jewish Heritage and Holocaust Museum, entre otros lugares que mantienen el desarrollo cultural de la ciudad y que promueven el conocimiento a nivel nacional e internacional.

CUENCA RELACIÓN COTIDIANA

La artista utiliza en sus obras una técnica con una gran tradición en nuestro país y región: la cerámica, cuyos ilustres antecedentes se remontan al período precolumbino. Dos sobresalientes cultores vivos de la cerámica local son Eduardo Vega y Eduardo Segovia. Vega, además, ha dado a sus productos una importante proyección empresarial. Espacio destinado al expendio de cerámica popular y funcional es la Plaza Rotary. Desde

los años ochenta este lugar ha albergado a artesanos que se han especializado en esta técnica con motivos variopintos, y con fines ya utilitarios (tiestos, platos, jarras) o decorativos (floreros, centros de mesa, esculturas, cuadros de alto relieve). A diferencia de Morgin, la cerámica de los artesanos de la Plaza Rotary no tiene una finalidad estrictamente artística sino un uso práctico. No obstante, la cerámica artesanal como las esculturas de Morgin evocan al pasado, y por este motivo, muchas veces las cerámicas son almacenadas dentro de los hogares como objetos históricos, que recuerdan otra época.

Entre los artistas contemporáneos de la ciudad que actúan en los dominios cerámicos cabe destacar a Lorena Serrano, quien en su taller Alúmina trabaja en técnicas de moldes, cordeles, torno, modelado y vidriado.

ACTIVIDAD SUGERIDA

Objetivos

1. Identificar expresiones artísticas convencionales y contemporáneas en la cultura local, y reflexionar acerca de su impacto en el consumidor nativo y foráneo.
2. Motivar a los participantes a una lectura múltiple de la obra y sus nexos con la vida cotidiana.
3. Despertar en los estudiantes el interés en el uso de los objetos cotidianos y, a la vez, cuestionar y generar nuevas propuestas.

Se sugiere que el docente cree espacios de debate y abra foros entre los participantes, mediante la interacción entre la representación artística y la artesanía local.

El docente motiva a los participantes a una lectura múltiple de la obra, identificando nexos con la vida cotidiana a partir de su temática o ejes artísticos, encontrando puntos de interés que permitan abordar su contenido, para el desarrollo del ejercicio.

Etapas creativas: Se sugiere a los docentes formar grupos de participantes para realizar la actividad: recolectar diversos objetos ya sean de uso cotidiano, materiales del medio o piezas de reciclaje que sean visiblemente de otro tiempo, para armar campos de relaciones diversas que, en su conjunto, construyan un relato generado por el grupo de participantes. Esos campos de relaciones pueden hallarse sustentados en su forma, color, origen, uso, texturas, entre otros. El resultado del ejercicio y exposición debe producir un relato coherente.

Etapas de retroalimentación: Para esta etapa se aconseja que los participantes observen todos los campos de relaciones creados en el ejercicio que antecede, para que den su apreciación en torno al mensaje percibido.

GLOSARIO

Artesanía: Arte y técnica de fabricar o elaborar objetos o productos a mano, con aparatos sencillos y de manera tradicional.

Barro: Mezcla semilíquida de agua y tierra compuesta por sedimentos, partículas de polvo y arcilla. Los depósitos de barro se endurecen con el paso del tiempo hasta convertirse en lutita.

Cerámica: Técnica de fabricar objetos de barro, loza y porcelana de todas las clases y calidades.

Instalación: Tipo de obra de arte contemporáneo que nace a fines de la década del cincuenta. Como su nombre lo indica, el artista instala la obra en espacios determinados ya sean expositivos, urbanos o incluso naturales, transformándolos para su propuesta artística. Los elementos individuales dispuestos dentro de un espacio dado pueden verse como una obra única y muchas veces han sido diseñadas para un lugar particular, aquellas que no pueden instalarse en ningún otro sitio –ya que el entorno que las contiene forma parte de la obra– se llaman *site specific*.

Las instalaciones se caracterizan esencialmente por ser efímeras y provocativas, con excepción de las que forman parte de una colección privada o pública.

Tramantojo: (del francés *trompe-l'œil*, «trampa al ojo», «engaña el ojo»), es una técnica pictórica que intenta engañar la vista jugando con el entorno arquitectónico (real o simulado); la perspectiva, el sombreado y otros efectos ópticos y de fingimiento, consiguiendo una «realidad intensificada», su «duplicación» o «sustitución». Su aplicación pictórica mural (reproducir formas arquitectónicas para obtener efectos de perspectiva y profundidad espacial con el fin de crear en el observador la impresión de que el dibujo es real) se conoce con el nombre de «ilusionismo».

BIBLIOGRAFÍA

- Gallego, J. (1971). *Pintura contemporánea*. Barcelona: Salvat.
- Art Rated (2013). *Artist Interview: Kristen Morgin* [Real Media file]. Recuperado de <http://art-rated.com/?p=1403> Recuperado el 09-08-16.
- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Borrás, G. et al. (1996). *Introducción general al arte*. Madrid: Itsmo.

IMPERMANENCIA. LA MUTACIÓN DEL ARTE EN UNA SOCIEDAD MATERIALISTA

Durante la mayor parte de su historia documentada, una cualidad esencial del arte visual ha sido el esfuerzo que se ha hecho para prolongar su existencia. Si es que una obra de arte se consideraba verdaderamente importante, la responsabilidad de asegurar su transmisión de una generación a la siguiente recaía en sus dueños o custodios; la incapacidad de hacerlo solo podía deberse a calamidades como una guerra o un gran incendio. Sea montado en la pared de una iglesia, colgado en las habitaciones de un mecenas de las artes, o guardado cuidadosa y herméticamente dentro de una bóveda suiza, un aspecto absolutamente primordial del valor material y simbólico del arte ha sido siempre su capacidad ilimitada de obligarnos a protegerlo de los daños causados por el tiempo, un estado de permanencia que nosotros –los mismos espectadores cuya devoción ininterrumpida mantiene su reputación con un pulso vital– solo podemos especular.

Las obras de arte están lejos de ser los únicos artefactos diseñados para perdurar. Los seres humanos construimos pirámides y monumentos, bancos y museos con paredes, pisos y techos de solidez impresionante, en parte porque estamos hechos primordialmente de superficies suaves y flexibles suspendidas en líquidos viscosos que pueden ser manipuladas e impregnadas de manera relativamente fácil, de modo que necesitamos más protección que aquellas especies dotadas de pelaje o de un caparazón grueso. A diferencia de las paredes seguras que nos rodean, las características esenciales del tejido humano requieren que se conecte y, a veces, que se una con otros tejidos para que estructuras dinámicas puedan relacionarse, y aun desconectarse después, y juntarse nuevamente. Hasta hace poco, esta mutabilidad esencial de forma y materia que nos define como seres vivos no había sido una característica que hayamos buscado en el arte que consideramos más significativo, pero hay señales de que esto está cambiando.

Acontecimientos actuales en el arte contemporáneo, que enfatizan su aplicabilidad social en favor de su monetización dentro del mercado global, parecen sugerir una separación de la comunidad artística internacional en dos campos: aquellos cuya función es la de especular en la rentabilidad del arte a futuro, y aquellos que usan el arte como una herramienta para mirar el *statu quo* del planeta y sugerir otras posibilidades de ver el mundo para compartirlas con nuestros coetáneos.

La XIII Bienal de Cuenca, *Impermanencia*, propone juntar un grupo de artistas geográfica y estilísticamente diversos, quienes comparten un interés por reflejar las debilidades y locuras de la existencia humana vinculadas a su condición esencialmente fugaz. Así, la exhibición reconoce que los desafíos de hacer arte, comparados con algunos de los obstáculos más grandes de la vida, pueden parecer menores y triviales para quienes no están al tanto de su relevancia, de la misma forma que nuestra especie probablemente parece insignifi-

cante cuando se compara con la totalidad del cosmos que nos rodea. Y, sin embargo, hacemos y apreciamos el arte por razones profundas y primordiales que a veces incluyen el deseo de preservar nuestro nombre después de la muerte. En este contexto, quizá sea el arte de lo inefable, de la indefensión y lo transitorio, el que habla de un modo más elocuente a nuestra calidad de envoltorios temporales y efímeros de energía que se dispersa gradualmente dentro de un universo frío y en continua expansión. En su apelación a la sensibilidad interna del espectador, la XIII Bienal de Cuenca cambia sutilmente ciertas condiciones previas de relación con las obras de arte, las cuales, en el análisis final, son más el patrimonio de toda la humanidad que de un solo museo, estado o individuo.

Como concepto temático, *Impermanencia* es también uno de los principios centrales del budismo, según el cual toda existencia, sin excepción, está sujeta al cambio, y esta transitoriedad es cada vez más una característica de la vida y del arte que tenemos hoy en día, un arte cuyo valor reside menos en mantenerse intacto cien o mil años, que en su habilidad para conectarnos en el momento presente y fugaz de nuestro intercambio con el mismo, incluso si en una semana este ha desaparecido sin dejar rastro. Dicho acercamiento requiere que consideremos las formas en que las condiciones previas de una vida llevada materialmente son más maleables y menos predeterminadas de lo que imaginamos. Al liberar el arte de la obligación de permanecer más allá de nuestra memoria, lo experimentamos como una expresión del rechazo a aferrarnos inútilmente a aquello que, para comenzar, nunca fue nuestro.

DAN CAMERON

Curador XIII Bienal de Cuenca

[Traducido del inglés por Elisabeth Rodas]

UN PROGRAMA DE ARTE - EDUCACIÓN PARA LA XIII BIENAL DE CUENCA

Establecer un proceso de trabajo en arte-educación, requiere generar una investigación del lugar donde se desee aplicar ese proceso, para conocer no solo las características que pueda presentar aquel contexto en términos artísticos, patrimoniales, pedagógicos, culturales o sociales, sino, identificar experiencias previas que relacionadas directamente o no a la investigación, ayuden a orientar lineamientos que se deseen establecer al momento de sentar las bases de un proceso. En este caso, el programa educativo de la XIII Bienal de Cuenca, llamado *El tiempo no es más fuerte* presenta una investigación del lugar que sustenta sus bases y lineamientos, como también, es presentado desde la idea de plataforma-experimentación, cuyo proceso de trabajo antes, durante y después del período de la bienal, apuesta por la realización de una "atemporalidad", permitiendo con esto, estar constantemente resituando la investigación del lugar, con el objetivo de generar una conexión con la ciudadanía, las instituciones educativas y culturales de Cuenca.

El tiempo no es más fuerte como programa de educación, propone una acción simple pero no exenta de complejidades: instaurar procesos de conocer-aprender a partir del arte-educación, considerando a la XIII Bienal de Cuenca como una etapa de exhibición y ejecución de un macroproceso desarrollado entre bienales (atemporalmente), apuntando a la construcción de un sello identitario con participación activa en el quehacer del arte y la cultura, es decir, un lugar de integración ciudadana a través de un proceso coherente a su contexto comunitario y territorial. Concretamente, se busca producir una plataforma que active el capital cultural existente a nivel de museos, escuelas, centros culturales, bibliotecas, entre otros, integrando a la ciudadanía en el conocer, acceder, participar y reflexionar ese capital cultural, entendiendo al arte-educación como eje central de este proceso, teniendo como marco cultural nacional e internacional la Bienal de Cuenca.

Para la construcción de lo que denomino como una propuesta envuelta en un macroproceso entre bienales o atemporal, donde el programa educativo de la presente edición se inserta al interior de este, identifico tres líneas de trabajo que se constituyen como etapas, las cuales van construyendo el proyecto. Esto busca la definición de una estructura basal que vaya proporcionando puentes de comunicación con la ciudadanía, las instituciones culturales existentes, formación y fortalecimiento de profesionales en arte-educación, espacios de diálogo y trabajo con profesores de primaria, secundaria y universitaria e intercambios y colaboraciones culturales con instituciones internacionales, con el objetivo de establecer aquella plataforma de trabajo. Las líneas que incorporan la propuesta son:

Metodología/Estrategia

Esta línea establece la base de organización de la propuesta, es decir, es la estructura inicial que se va acrecentando según el proceso atemporal, instaurando la metodología y las estrategias necesarias para su composición.

En términos metodológicos, se propone aplicar una pedagogía del diálogo (o dialogante), la cual permitiría construir procesos inclusivos centrados en el individuo (públicos), a partir de sus propias estructuras cognitivas, sociales y culturales. Esto significaría redefinir las funciones, buscando instaurar espacios horizontales de diálogo e intercambio, teniendo al arte y la cultura como contexto, a los artistas, curadores, profesores, mediadores, estudiantes, en general la ciudadanía, como constructores de un proceso que propone dotar de conceptos, lenguajes y experiencias cualitativas para establecer etapas que favorezcan el conocer-aprender de forma autónoma y libre.

Aprender/Construir

Se plantea construir un proceso de investigación que vaya delineando temas o reflexiones para la producción de un trabajo en arte-educación, pero a su vez,

que sea la base de análisis para las futuras realizaciones de las Bienales, es decir, este macroproceso permitiría ir identificando a la Fundación Bienal campos de investigación surgidos desde el contexto cultural, académico y artístico de la ciudad, para determinar contenidos, planteamientos e inquietudes que se transfieran a lineamientos propositivos para la realización de las futuras Bienales, generando de esta forma una integración del proceso con las ediciones. Esta línea cuenta con dos campos de acción para el desarrollo de sus propósitos, los cuales se integran paralelamente entre y durante las bienales, potenciando actividades que posibilitarían el trabajo comentado, aquellas son:

Académico: En este campo de acción se instala todo lo relacionado con la investigación, reflexión y formación en arte-educación. Acá se realiza un curso de formación para mediadores que trabajarán con los públicos de la Bienal, ciclos de conferencias con especialistas nacionales e internacionales, seminarios y *workshops*.

Experienciales: Como su nombre lo indica, este campo apunta exclusivamente a producir experiencias desarrollando actividades con escuelas y la comunidad, cuyo objetivo es la producción de ejercicios donde la creatividad y la educación trabajan conjuntamente.

Editorial

La tercera línea tiene por objetivo sistematizar y hacer circular a través de material impreso o digital, todo el proceso que surge en la línea aprender/construir con la idea de fortalecer un trabajo de reflexión, generando una memoria escritural del proceso a vivir en el programa.

El tiempo no es más fuerte busca producir un cambio de bases y procesos que se han llevado hasta el momento en educación, a lo que la Bienal de Cuenca se refiere, ya que si entendemos el formato bienal como una posibilidad de cambiar paradigmas, estamos frente a una oportunidad junto a la comunidad cuencana de reflexionar sobre formas de ver y entender al mundo, formas que permitan generar cambios mayores en términos de construir otras instancias de conocer-aprender, estimulando diversos procesos reflexivos, críticos e identificados artística, social, política y educativa-mente con la ciudadanía de Cuenca.

CRISTIÁN G. GALLEGOS
Curador Pedagógico XIII Bienal de Cuenca



Vista de la obra *El arte de la conversación*, de Cecilia Szalkowicz (2014). Museo de la Medicina. 12 Bienal de Cuenca. Foto: Archivo Bienal de Cuenca.

¿QUÉ ES UNA BIENAL?

«Bienal» es la expresión que se utiliza comúnmente dentro del ámbito de las artes para denominar a la reunión de artistas plásticos y/o visuales bajo un criterio común, cada dos años en un lugar específico. Para el crítico y curador chileno Justo Pastor Mellado, las Bienales de arte representan un «proyecto de desarrollo allí donde hay posibilidades de conducir la aceleración informativa y las transferencias del arte contemporáneo» (2009). Es decir, en tanto espacios de difusión, las Bienales son instancias de promoción de las ciudades donde tienen lugar, pero también una manera de poner al día esas escenas artísticas locales y nacionales. Estos eventos, por lo general, necesitan de un «modelo curatorial» (Del Río, 2008) que aglutine a todas las obras bajo un criterio común. Por este motivo se crea una zanja entre «Muestras de arte» y «Festivales de arte» que son, exactamente eso, una exposición de arte con cualidades netamente divulgativas y comerciales.

Algunas bienales en el mundo

La Bienal más antigua de la historia es la Biennale di Venezia, fundada en 1893. Sus organizadores –una minoría de la élite veneciana– se propusieron insertar los nuevos conceptos artísticos, distribuyendo la muestra en distintos pabellones nacionales. A pesar de las advertencias recibidas desde el Vaticano –entonces encabezado por Pío X–, privilegiaron la participación de obras «polémicas» como la provocadora pintura *Entre la agonía y el éxtasis* de Giacomo Grosso (1895) que desató un polvorín.

En 1951 se inauguró la Bienal de São Paulo (Brasil), considerada como la segunda de mayor importancia después de la Bienal de Venecia (Durzoi, 2007), y como ésta mantiene el modelo de delegaciones o representantes por países. La particularidad de esta Bienal es tener una sede única: el Pabellón Ciccillo Matarazzo, ubicado en el Parque do Ibirapuera. Hasta su 31° edición, la Bienal de São Paulo ha recibido alrededor de ocho millones de visitantes.

Quizá el antecedente y la inspiración más cercana para la creación de la Bienal de Cuenca sea la Bienal de La Habana, inaugurada en 1984, apenas un año antes que la nuestra. La Bienal de La Habana es organizada por el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La muestra reúne obras de artistas de diferentes países, expuestas en distintas sedes, bajo un criterio curatorial que tradicionalmente se ha enfocado en temas latinoamericanos y del «tercer mundo».

Otra Bienal que ha adquirido una gran presencia y prestigio es la del Mercosur, que se realiza en Porto Alegre, Rio Grande do Sul (Brasil), y cuya primera edición tuvo lugar en 1997.

Para la 6° edición de la Bienal del Mercosur (2007), hubo un cambio significativo en el modelo curatorial, traspasando la lógica de las representaciones nacionales, y de la participación exclusiva de artistas pertene-

cientes a los países del Mercosur. Pero quizá, el giro más importante que realiza esta edición fue la decisión del curador general, Gabriel Pérez-Barreiro, de invitar al artista, crítico y profesor uruguayo Luis Camnitzer como curador pedagógico, integrando con este gesto –por primera vez en el contexto de las bienales–, el núcleo de la curaduría en educación.

Bienal de Cuenca

Ideada por la artista Eudoxia Estrella, con el apoyo de otros gestores culturales de la ciudad, y con el respaldo definitivo de los representantes azuayos en el Congreso Nacional, la Bienal de Cuenca fue creada por decreto ejecutivo en octubre de 1985 con el nombre de Bienal Internacional de Pintura.

El escritor Cristóbal Zapata, actual Director de la Bienal de Cuenca, ha realizado una reconstrucción crítica de la genealogía de este evento: «Desde sus inicios la Bienal nace vinculada al Museo de Arte Moderno, fundado recién unos años atrás, en 1981, y dirigido por la misma Eudoxia Estrella. Así, si tenemos en cuenta otros ilustres antecedentes en el continente, diríamos que el Museo nace con retraso, nace a destiempo, pero enseguida se propone ganar tiempo, recuperar el tiempo perdido, pues cuatro años después su directora crea la Bienal, evento con el cual otorga al espacio una dimensión internacional. Ahora bien: coherente con su designación el Museo concibe una Bienal de arte moderno, una Bienal consagrada a la pintura».

Recién en la VIII edición, la muestra oficial rompe su dependencia de la pintura y los formatos bidimensionales para albergar todos los lenguajes del arte contemporáneo. «Casi veinte años le toma al evento ponerse al día –continúa Zapata–, hasta entonces la Bienal era como la lluvia en la percepción de Borges: *una cosa que sin duda sucedía en el pasado*, si tenemos en cuenta todo lo que había ocurrido con el arte hasta el mes de abril de 1987, cuando se celebra la primera edición: ni más ni menos la totalidad de prácticas y disciplinas con las que operan los artistas contemporáneos» (Zapata, 2016).

BIBLIOGRAFÍA

- Mellado, J. (2009). *Textos de batalla*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Del Río, V. (2008). «Prospect 1 reinterpreta la catástrofe de New Orleans». *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Prospect-1-reinterpreta-la-catastrofe-de-New-Orleans/24232>
- Durozoi, G. (2007). *Diccionario AKAL de Arte del siglo XX*. Barcelona: AKAL.
- Bienal de Venecia (2016). Gli anni recenti. Bienal de Venecia. Recuperado de http://www.labiennale.org/it/arte/storia/anni_recenti.html?back=true
- Zapata, C. (2016). «De la inocencia a la perversión: Apuntes sobre la Bienal de Cuenca» (inédito).

