

RESUMEN

La ausente correlación entre las nuevas prácticas artísticas y los modelos bienalísticos ‘actuales’ nos impulsan a buscar puentes que logren una reciprocidad entre éstos. Debemos iniciar aseverando que la praxis del arte se presenta, lógicamente, muy disímil de la conocida en tiempos pasados; el Fin del Arte planteado por Danto¹ nos indica que ciertas manifestaciones dieron paso a la culminación de una etapa, que catapultó al sentido artístico hacia otros modos de discernimiento. En los sesenta, metafóricamente hablando diríamos que el ‘nuevo arte’ vivía su infancia y al ser un ente en constante desarrollo, actualmente vive sus años de plenitud, de los mismos que no podríamos determinar su tiempo de culminación, pues con el avance caótico del arte no conseguiríamos renunciar a hipótesis como que otro deceso de las prácticas se puede estar aproximando.

Mundo actual... arte actual, entidades difícilmente comprensibles; existen muchas cosas, incluso nuestro pensamiento, que llegaron hasta cierto punto en la línea de progreso, guardando una distancia cada vez mayor con las nuevas prácticas y perennizando modelos institucionales, despojándolos de transformaciones.

La Bienal, desde su surgimiento (siglo XIX), ha mantenido un modelo de exposición específico que ya no concuerda con los parámetros contemporáneos; dicho modelo debe ser reformulado, replanteado; advirtiendo ciertamente los entornos de cada una de las bienales a tratar, pues constituyen cuatro realidades muy distintas entre sí y dichas diferencias serán las que marquen los puntos a reestructurar, en tanto escenarios del arte existente en un mundo pluralizado con una hiperinflación de discursos.

INDICE

Resumen	1
Abstract	2
Introducción	3
CAPÍTULO 1.	6
ENFOQUES TEÓRICOS.	
CAPÍTULO 2.	12
LA INSTITUCIÓN BIENAL.	
2.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LAS BIENALES	13

¹ DANTO, Arthur C. *Después del Fin del Arte* Paidos. Pg. 35.

2.1.1. Bienal de Venecia	13
2.1.2. Bienal de Sao Paulo	19
2.1.3. Bienal de la Habana	23
2.1.4. Bienal de Cuenca	33
LAS BIENALES EN SINOPSIS	38
2.2. PARÁMETROS CONCEPTUALES DE LAS ÚLTIMAS EDICIONES.	
2.2.1. BIENAL DE VENECIA – 53 ^a EDICIÓN –	39
“Fare Mondi – Creando Mundos”	
2.2.2. BIENAL DE SAO PAULO – 28 ^a Edición –	44
“Em vivo contato”	
2.2.3. BIENAL DE LA HABANA – 10 ^a Edición –	47
“Integración y Resistencia en la Era Global”	
2.2.4. BIENAL DE CUENCA – 10 ^a Edición –	52
“Intersecciones: memoria, realidad y nuevos tiempos”.	
CAPÍTULO 3.	58
BIENALES VS. EVENTOS CONTEMPORÁNEOS.	
3.1. LAS CUATRO BIENALES ACTUALMENTE	58
(Pros y Contras Frente a lo Contemporáneo).	
3.2. EVENTOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS.	64
3.2.1. Documenta de Kassel.	65
3.2.2. Colectivos Españoles.	66
• Todo por la Praxis.	
• Democracia.	
3.2.3. Bienal de Venecia de Bogotá – Colombia.....	68
3.2.4. Encuentro Internacional de Arte Urbano ‘Al Zur Ich’ Quito – Ecuador.	70
3.2.5. Colectivos Artísticos Latinoamericanos y Ecuatorianos.	71
3.3. Echando Puentes entre Entes Disímiles.	77
3.4. Análisis de Resultados. Entrevistas y Muestreos.	79
CAPÍTULO 4.	85
NUEVO MODELO BIENALÍSTICO ¿UTOPIA O POSIBILIDAD?	

4.1. PLANTEAMIENTOS GENERALES.	87
4.2. ESPACIO vs. ESPACIOS.	92
4.3. APORTE EDUCACIONAL.	95
 CONCLUSIONES.	101
 BIBLIOGRAFÍA	107
 ANEXOS	
 A. BIENAL DE VENECIA – 52 ^a Edición –	113
“Piensa con los sentidos, siente con la mente”	
B. COLOQUIO: “ENCRUCIJADA DE HOMILÍAS:	115
Planteamientos en busca de la aproximación del arte contemporáneo con sus públicos, partiendo del contexto bienalístico local e internacional”.	
C. LISTA DE ARTISTAS PARTICIPANTES	
DE LA 53 ^a BIENAL DE VENECIA.	168
D. LISTA DE ARTISTAS PARTICIPANTES	
DE LA 28 ^a BIENAL DE SAO PAULO.	172
E. SEDES DE LA 10 ^a BIENAL DE LA HABANA Y	
ARTISTAS PARTICIPANTES POR PAÍSES	174
F. ESPACIOS EXPOSITIVOS DE LA X BIENAL	
INTERNACIONAL DE CUENCA Y ARTISTAS	
PARTICIPANTES POR ESPACIOS.	180

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE POSTGRADO EN ARTES

“LOS LÍMITES DEL MODELO

BIENALÍSTICO FRENTE

A LAS NUEVAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.

Hacia un Nuevo Modelo de Bienal”

Por:
Paola Vázquez Neira.

Cuenca, marzo 2010.



Yo, **Paola Silvana Vázquez Neira**, estudiante de la **Maestría en Artes con mención en Teoría y Filosofía del Arte**, declaro conocer y aceptar las disposiciones del **Programa de Estudios de Postgrado en Artes**, que en lo pertinente dice: “Es patrimonio de la Universidad de Cuenca, todos los resultados provenientes de investigaciones, de trabajos artísticos o de creación artísticas o científicos o técnicos o tecnológicos, y de tesis o trabajos de grado que se realicen a través o con el apoyo de cualquier tipo de la Universidad de Cuenca. Esto significa la cesión de los derechos de propiedad intelectual a la Universidad de Cuenca”.

F.-.....

PAOLA SILVANA VÁZQUEZ NEIRA

Estudiante-PEPA



La presente Tesis de Grado, en cuanto a las ideas, conceptos, procedimientos, resultados patentizados aquí, son de exclusiva responsabilidad del autor.

Tanto el tema como el contenido, es producto del trabajo del autor, y en ningún caso ya sea en parte o totalmente es copia o plagio de otra investigación presentada en cualquier tiempo y lugar. De comprobarse esto, entiendo que se deberá proceder conforme estipula la normativa vigente y pertinente aplicable al caso.

F.-.....

PAOLA SILVANA VÁZQUEZ NEIRA

Estudiante-PEPA



MASTER HERNAN PACURUCU,
PROFESOR TUTOR DEL PROGRAMA
DE ESTUDIOS DE POSTGRADO EN
ARTES DE LA FACULTAD DE ARTES
DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA,
CERTIFICO:

Que la presente TESIS DE GRADO, intitulada ““LOS LÍMITES DEL MODELO BIENALÍSTICO FRENTE A LAS NUEVAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS. HACIA UN NUEVO MODELO DE BIENAL”, realizada por la estudiante Paola Silvana Vázquez Neira, como requisito constante dentro del proceso académico para obtener la Maestría en Artes con mención en Teoría y Filosofía del Arte, ha sido orientada, supervisada, dirigida, y revisada, por lo tanto se encuentra aprobada. Se recomienda el trámite pertinente ante la Comisión Académica, para su aprobación definitiva.

Cuenca, a 31 de marzo de 2010.

F.-.....

Profesor Tutor-PEPA

ABSTRACT

The missing correlation between the new artistic practices and the present biennialistics models impel us to look for bridges that achieve reciprocity among them. We must begin asseverating that the art's practice turns up very different of the well known in past periods; the Art's End, establishment of Danto, shows us that some manifestations produced the culmination of a stage, that throwed the artist sense to others ways of discernment. In the sixty's, metaphorically talking, we should say that the "new art" should live its infancy and how this is a entity in constant development, actually it lives its plenitude's years, of which we should can't determine their time of culmination, there for whit the chaotic advance of art, we don't should get to renounce the hypothesis, like the other death of the practices can be coming near.

Present world ... present art, entities difficultly comprehensible; there are many things, included our thought, that reach until a point in the progress's line, keeping a distant each time bigger with the new practices and everlasting institutional models, despoiling them of transformations.

The Biennial, since her arise (century XIX), has sustained an exposition's model specific that no longer is in accord with the contemporary parameters; this model must be re-prescribed, re-established; noticing certainly the contexts of each one of the biennials to treat, then constitute four realities very different between themselves and these differences will be which mark the points to reform, in the meanwhile art's stages existing in a world pluralized with a hyperinflation of discourses.

INTRODUCCIÓN

Debemos iniciar el presente estudio con la aseveración lógica de que la praxis del arte se presenta muy disímil de la conocida en tiempos pasados; el Fin del Arte planteado por Arthur Danto² nos pudiese indicar que ciertas manifestaciones dieron paso a la culminación de una etapa, importante en la historia del arte, que catapultó al sentido artístico hacia otros modos de discernimiento.

En los sesenta, metafóricamente hablando pudiésemos decir que el 'nuevo arte' vivía su infancia y al ser un ente en constante desarrollo en estos días vive sus años de plenitud³, de los que no podríamos determinar su tiempo de culminación, pues con el avance caótico del arte no es fácil renunciar a hipótesis como que otro deceso de las prácticas se estaría aproximando.

Sociedad actual... mundo actual... arte actual, todas entidades difícilmente comprensibles y, de la misma forma, ontológicamente inestables <nos vemos enfrentados a la necesidad por tanto de reformular los horizontes, las mediaciones: necesitamos nuevos mapas para entender nuestro tiempo, nuevas miradas que nos ayuden a articular nuestra relación con el mundo y todo lo que en él significa "ser humano">>⁴ ¿Cuál es la razón por la cual nos referimos a la 'novedad'? , pues porque existen muchas cosas, incluso nuestro pensamiento, que llegaron hasta cierto punto en la línea de progreso, guardando una distancia cada vez mayor con las nuevas prácticas y perennizando modelos institucionales, despojándolos de transformaciones que sin duda enlazarán su relación con el mundo.

La Bienal, desde su surgimiento (siglo XIX), ha mantenido, en cierta forma, un modelo⁵ de exposición específico que ya no concuerda con los parámetros contemporáneos; por lo que debe ser reformulado, replanteado; advirtiendo ciertamente los entornos de cada una de las bienales a tratar, pues constituyen cuatro realidades muy distintas entre sí, cuyas diferencias serán las que marquen

² A. Danto. 'Después del Fin del Arte' Paidós. p. 35.

³ Actualmente se habla de una era plural en la cual las nuevas prácticas artísticas hacen uso de todo recurso para expresar los conceptos de los ejecutores contemporáneos.

⁴ J. L. Brea "Online Critique. Transformaciones de la crítica en las sociedades actuales". www.joseluisbrea.net

⁵ Este modelo corresponde al del museo convencional en el cual la posición física del público y su experiencia no se encuentran al mismo nivel, siempre existe una sutil barrera entre lo expuesto y el espectador "contemplativo".

los puntos a reestructurar, en tanto escenarios del arte existente en un mundo pluralizado con una hiperinflación de discursos.

Al introducirnos en el mundo del arte, ineludiblemente nos aproximamos a territorios cotidianos, siendo estos particulares y comunes; en el plano individual hablaríamos de un concepto de gusto⁶ y por supuesto de formación en lo referente al arte, obteniendo diversos criterios que irán de la mano de lo antes expuesto. En el aspecto general, enunciaríamos un enfoque común frente al tema artístico; común en el sentido de comunidad, en el sentido de colectividad habitante de un territorio que respira arte, el mismo que es la cuna de una Bienal Internacional que ya lleva 25 años de existencia o podríamos decir, de supervivencia.

El hecho de ser parte del acervo cultural de la ciudad de Cuenca, sede de este evento de importancia en el ámbito artístico, justifica un detenido análisis y el abordaje del problema planteado, en la perspectiva positiva de mejores realizaciones, situándonos en una posición inquisidora que nos impulsa, tal vez de manera utópica, a vislumbrar un camino alterno para llegar a destinos mucho más enriquecedores y productivos en el campo del arte. Y ¿por qué tomamos a la utopía en este punto?, pues no podemos dejar de lado que en ese universo de propuestas, eventos, ferias, concursos, etc., la bienal cuencana es todavía pequeña, sin embargo, no pudiésemos negar la posibilidad de que de este centro del arte latinoamericano, puedan surgir planteamientos que las demás precisen.

En el inmenso océano de las nuevas prácticas artísticas a nivel mundial, varias son las corrientes que nos hacen navegar de un lado hacia otro, muchas veces sin tocar tierra firme; el poder estructurar, o intentar armar, una nueva visión dentro de uno de los entes del campo de la plástica, sin lugar a duda, aportará a la reconceptualización de lo que esas nuevas prácticas representan, siendo esto de gran prioridad en el desarrollo de toda sociedad, pues el arte no es hermético, no puede ser inescrutable; el arte ha sido, es y será parte de la vida

⁶ Nos referimos a la noción de gusto en tanto que designa una cierta posibilidad o facultad de formular juicios estéticos. Los análisis sobre el concepto de gusto son sobresalientes sobre todo a partir del siglo XVIII, pues en éste se manifestaron casi todas las posiciones fundamentales relativas a dicho problema 'estético': platonistas, sensualistas, naturalistas, empiristas, idealistas y variantes de las mismas. Posteriormente el problema del gusto ha sido tratado por otros filósofos, pero sin que haya ocupado el lugar central que tuvo en la estética del siglo XVIII. Las primeras doctrinas (Montesquieu (1689-1755), Addison (1672-1719)) muestran ya claramente que desde los primeros análisis explícitos del problema del gusto se han suscitado con mayor o menor claridad las principales cuestiones que dominarán luego a todas las investigaciones al respecto: la cuestión de si el gusto es racional o sensible; la de si es universal o individual; la de si es seguro o arbitrario; la de si es una facultad o una mera apreciación. J. Ferrater Mora. 'Diccionario Filosófico'.

del ser humano⁷, el hombre ha avanzado a través del tiempo y en ese progreso muchas entidades han caminado de su mano; últimamente una de ellas ha estado un tanto distante de muchos de los hombres, grupos muy particulares han podido gozar de su presencia, sin embargo, es preciso que todo un mundo lo haga y de esos grupos particulares deben surgir las claves necesarias para que las embarcaciones y su tripulación no naufraguen en un mar turbulento, sino lleguen a tierra firme y descubran las nuevas propuestas que están presentes en el mundo del arte.

Una investigación a cerca de los límites y problemas existentes dentro de cuatro bienales a nivel mundial, otorgará las pautas para lograr concretar el círculo del arte entre la producción y el espectador. El análisis de las diferencias tempo – espaciales y políticas del arte contemporáneo y el arte moderno, pondrá también en relieve la pertinencia de las nuevas prácticas en nuestro medio, pues como se mencionó con anterioridad las bienales a considerar son entes disímiles poseedores de sus propios logros, límites y proyecciones; hablamos de la emblemática Bienal a nivel mundial (Venecia), la más importante de América Latina (Sao Paulo), la periférica del Nuevo Continente (Habana) y la más cercana a nosotros (Cuenca).

Sumergirnos en el océano bienalístico motivará el surgimiento de varias interrogantes, las mismas que se intentarán responder a lo largo de este trabajo; podríamos identificar algunas de ellas: ¿el modelo institucionalizado de Bienal es adecuado para acoger a las nuevas prácticas?, ¿dicho modelo bienalístico cumple con los objetivos del mundo contemporáneo?, ¿el arte contemporáneo necesita de las bienales para legitimarse?, ¿el evento bienal contribuye al campo educativo del público o promueve un efecto contraproducente?, ¿se pudiese examinar la posibilidad de que la institución bienal desaparezca, desplazada por otros eventos de índole contemporánea?, ¿qué estrategias pueden mejorar la relación del arte actual y su público?.

⁷Tomando al arte en el sentido amplio de la palabra, a pesar de que tan sólo desde el siglo XVIII se empieza a distinguir a éste como un valor puramente estético poseedor, además, de una función práctica; de esta manera se centra en la estética, esto cambiaría con el surgimiento del arte moderno a principios del siglo XX y daría un giro radical con la aparición del 'nuevo arte' a mediados de ese mismo siglo.

1. ENFOQUES TEÓRICOS

'La teoría de la muerte del arte se proclama paradojalmente desde la institucionalidad del arte mismo, un suicidio entonces, un suicidio anunciado mediante obras de arte, llevado a cabo con posibilidades de resurrección permanente. La tesis de la muerte del arte se vuelve estrategia de supervivencia'.

Ximena Subercaseaux⁸

El arte actualmente se ve como un agente generador de discursos en, con y para él; y al mismo tiempo de espacios alternativos para su exposición, desistiendo repetidas veces de los lugares convencionales que albergaron a las manifestaciones artísticas durante un largo período de la historia. Los entes que giran en torno a las nuevas prácticas, indudablemente reciben el efecto de este arte provocador, sagaz, pluridisciplinario y frecuentemente caótico; llegando a situarse en posiciones conflictivas tanto dentro como fuera de su eje de acción.

Cuando se menciona la palabra 'arte' muchos traerán a su mente un concepto convenido que dejará de lado a mucho de lo que en nuestros días se ejecuta bajo el nombre de 'arte'; ¿a qué factor responde mencionada actitud frente a las manifestaciones de los creadores contemporáneos?, quizá pudiésemos determinar como causa: al anhelo o apego hacia un pasado; a la falta de interés por parte del común de las personas; o lo que resultase peor, a la inexistencia de información suficiente para otorgar al camino del mundo del arte, un tanto opacado, destellos de luz que lleven a una comprensión de todo lo que hoy abarca dicha palabra.

Tomando palabras de Ortega y Gasset, diríamos que *el arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo*⁹, sin embargo, no podríamos cruzarnos de brazos y dejar que el citado fenómeno sociológico planteado por dicho autor, determine

⁸X. Subercaseaux. "La Muerte del Arte y las Bienales". 2005.

www.debatecultural.net/Observatorio/XimenaSubercaseaux.htm

⁹ José Ortega y Gasset. "Impopularidad y Deshumanización del Arte Nuevo". 1956. p. 429.

que un público se divida en dos fragmentos. De esta negación surge el poder, que para una perspectiva personal, poseen las – instituciones – que giran en torno a este ente impopular; pues son éstas las que deben proveer a las sociedades de un soporte educativo que pueda en un futuro cambiar el panorama para dicho arte echado a menos.

En tiempos pasados la división del público estaba marcada por el acceso que se tenía al arte, pues la historia a lo largo de su transcurso ha determinado la encapsulación de los diferentes sujetos habitantes de un espacio, en el arte y en todo aspecto humano; en la actualidad ya no podemos ‘culpar’ a la accesibilidad de las prácticas artísticas, hoy el – arte – está por todas partes, éste ha sobrepasado fronteras y ha roto con muchos de los criterios contemplados hasta su época ‘histórica’¹⁰; por lo tanto, el efecto sociológico que se produce actualmente tiene relación con la comprensión que un público posee del arte que se vislumbra ante sus ojos, tomando en cuenta que el porcentaje de público que capta los significados de las nuevas prácticas resulta muy reducido, en comparación con el número que representa a los alejados de los mismos; sin embargo, resultaría conveniente analizar el por qué de dicho distanciamiento, pues parecería ilógico que cuando más cerca el arte está físicamente, más se aleja de una comprensión analítica.

¿Qué es arte hoy? Lo más palpable que pudiésemos anotar es que es un arte con minúscula, que ya no se encierra en un espacio ni se limita a uno u otro direccionamiento; es un arte libre, indagador y provocador, pues frecuentemente, se diría que éste no quiere ser comprendido sino anhela ser impugnado. Objetado en un mundo cada vez más globalizado y caótico, plural e intimidador; en el cual un nuevo régimen del arte está en juego, régimen dentro del cual ‘la novedad’ o ‘lo nuevo’ traza la ruta por la cual se dirige todo acto artístico y tiene la capacidad de hacer desaparecer y/o descalificar lo que en un presente o en el pasado, es o era advertido. Así, para Yves Michaud, *el tiempo del arte debe ser un tiempo de acontecimientos (...) En el fondo, no importa mucho lo que ocurra, lo importante es que ocurra*¹¹. La gran multiplicidad de propuestas coloca al arte contemporáneo en un espacio difuso, sin un suelo firme, por no decir, sin él; y en

¹⁰ Para Danto hoy hablaríamos de un arte poshistórico.

¹¹ Y. Michaud. ‘El Arte en Estado Gaseoso’. *La Demanda de Estética*. p. 143-144. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 2007.

este punto sería oportuno tomar al tema arte – sociedad, como materia de análisis, pues de dicha relación surge todo el razonamiento de la presente investigación.

Muchos dirán: *el arte no es para todos, en nuestro tiempo no era así, cómo se va a comparar esto con una obra de Da Vinci, que se entiendan entre locos*, y así muchas otras frases, muchas con aires de resignación, algunas con anhelo de otros tiempos y otras hasta con sentido despectivo... todas haciendo referencia a ‘eso’ que hoy es denominado arte. Un arte que, de acuerdo a aseveraciones de Elena Oliveras¹², es un reflejo de mundo; empero, no guarda ninguna relación con una gran parte de dicho mundo, pues nos atreveríamos a determinar que más de un 60% del público general no se relaciona con el arte actual, se ha dado en el curso del tiempo un divorcio entre el público y las manifestaciones artísticas, pero no se ha advertido que la ‘explicación’ del arte debe ser circular, se debe ratificar un sistema en el cual ningún elemento se entienda por separado; de esta forma, una obra creada debe ser presentada a un público, dicho público debe tener conciencia de lo que se le presenta es arte, y de la misma manera dicha obra se encuentra ‘ajustada’ a determinado contexto que argumenta que la misma es arte. Este procedimiento se repite una y otra vez, y en uno y otro lugar del mundo; si no hay un creador... pues no existe obra, si no hay obra... no hay propuesta artística y por ende no existiese la necesidad de argumentos que determinen su pertenencia al mundo del arte; si no hubiese ninguno de los tres elementos antes citados... poco importase la presencia de un público frente a ‘pretendida’ obra. De esta manera, estaríamos otorgando puntos a favor de la teoría institucional planteada por George Dickie¹³

Dickie contempla en su teoría la importancia de la existencia de dicho círculo, pues a pesar de que el mundo del arte constituye, en cierta forma, un sistema aislado de los demás; dentro de éste el funcionamiento de sus partes debe llevar un ritmo inequívoco, pues, al igual que en una máquina, hablando en su sentido de aparato, si una pieza funciona mal el mencionado mecanismo falla

¹² Investigadora y crítica de arte de origen argentino. Doctora en Estética y Profesora en Filosofía. Recibió el primer premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes (1993), la mención especial en el Premio Nacional de Lingüística, Filología e Historia de las Artes de la Secretaría de Cultura de la Nación (1995), el Premio Arlequín de la Fundación Petoruti (1997) y el Diploma al Mérito en la categoría Estética, Teoría e Historia del Arte de los Premios Konex (2006).

¹³ George Dickie (1926) es profesor emérito de la Universidad de Illinois (Chicago). Sus obras más importantes: *Aesthetics: An Introduction* (1971), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974), *Evaluating Art* (1988), *El siglo del gusto* (1996) y *Art and Value* (2001), *El Círculo del arte* (2005).

indiscutiblemente. De esta manera, en la ‘máquina’ artística las piezas no pueden poseer un mal funcionamiento, ahora bien, al tocar el término *máquina*, correspondería señalar que la ‘máquina del arte’ debe gozar de características tanto de la máquina de guerra como del aparato del estado tratados por Deleuze y Guattari en ‘Mil Mesetas’¹⁴, pues para una mirada muy personal, si se busca un correcto ejercicio del aparato o mundo del arte no debe existir un apego a los extremos, dicho de otra forma, no debemos por un lado, codificar, regular e institucionalizar extremadamente, así como tampoco, no podemos circular sin una línea, sin un territorio y/o ideas claras; se debería optar por una posición intermedia.

Posición intermedia que al ser advertida sin lugar a fluctuaciones aportará al discernimiento del arte por parte de los ‘públicos’ y de esta forma a una correcta correlación de éstos con todo lo que gira en torno al ente artístico. Pues la idea de consolidar una relación entre el arte y la sociedad no es tan solo presente, dicho discurso viene dado desde el siglo XVIII con pensadores como Hume, Winckelman y Baumgarten; quienes quizá con el afán de buscar una *autonomía del arte*, concluyeron afirmando la existencia de una implicación mutua entre el arte y las sociedades con su capacidad de mutación; resulta evidente dicha interdependencia al receptar prácticas artísticas enlazadas a formas de gobierno, aspectos económicos, la existencia de minorías y clases aventajadas, etc.; y por el echo de tratarse justamente de conflictos de la vida cotidiana, toda manifestación o la mayor parte de éstas debe ser asimilada por los ‘públicos’ cotidianos; de esta manera aseveramos que ‘en las últimas décadas, la reflexión sobre los vínculos entre la sociedad y el arte se viene ocupando de una manera especial de los problemas de la recepción’¹⁵; se diría que dicha deliberación oscila entre una ‘estética de la recepción’ y una ‘estética de la producción’, pues mientras los creadores contemporáneos optan por lenguajes diversos y alternativos, muchos de los receptores no están alertas para descifrar las mencionadas expresiones.

Por otra parte, la diversidad de lenguajes y la también diversa malla social traen consigo mayor conflicto, pues ni el sujeto es un ente singular, como plantea

¹⁴ G. Deleuze / F. Guattari. ‘MIL MESETAS. Capitalismo y Esquizofrenia’. - *Tratado de Nomadología: La Máquina de Guerra* - . p. 359 – 422.

¹⁵ V. Bozal (ed.) ‘Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas’ Volumen II. - Arte y Sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental - . p. 159.

Brea: ‘*la aparición de la cultura de masas no sólo señala la emergencia de una cierta industria (...), sino, más allá, un auténtico trastocamiento antropológico que señala una transformación crucial de los modos del ser sujeto en las sociedades de la información*’¹⁶. Heterogéneos son los enunciados y disímiles son sus receptores, dentro de un mundo cuya característica fundamental es lo plural, ya no existen las ideas, los sujetos, el arte, las obras, los lugares como singularidades; de aquí las inmensas alternativas de exposición de ese *arte plural*, de aquí la huida del cubo blanco para dar paso a espacios no convencionales como plataformas del arte, espacios que pudiesen ser designados como el *Museo Contemporáneo*.

Refiriéndose al mencionado ente, Brea lo conceptúa como un sistema fragmentarizado poseedor de escenarios multiplicados que estimula a la multiplicación de diferencias; por esta razón este museo debe reestructurar sus mecanismos de recepción pública, promoviendo para un futuro, un museo como sistema de dispositivos *deteritorializados* cuyo accionar se conduzca a favor de la multiplicación creciente de los imaginarios colectivos y su colisión impulsada en el dominio público. El acto de reestructurar es una ingerencia necesaria pues ‘*cualquier cosa que las prácticas visuales, lleguen a ser, nuestra responsabilidad es intervenir para conducir sus procesos de transformación conforme a objetivos éticos, sociales y políticos, libre, voluntaria y racionalmente definidos y asumidos*’¹⁷. Así como se condujese a las prácticas, de la misma forma debe existir una conducción para el público, siendo éste, como ya lo hemos mencionado en líneas anteriores, múltiple, disperso, diverso; propio de las sociedades actuales poseedoras y ejecutoras de una estética difusa, una estética triunfante según Yves Michaud, una estética libre que ha dejado para la ‘historia’ al término aurático tan utilizado en el pasado; ya no hablamos de objetos rodeados de un *aura*, dicha *aura* fue destruida por la reproductibilidad técnica, así se terminó con la existencia singular y delicada de la obra y de su autenticidad en un espacio único.

Para Benjamin, ese valor único de la obra, esa autenticidad se establece en el ritual, dentro del cual tuvo su original valor útil; sin embargo, por otra parte

¹⁶ J. L. Brea. ‘*La Obra de Arte y el Fin de la Era de lo Singular*’ www.joseluisbrea.net

¹⁷ J. L. Brea. ‘*El Museo Contemporáneo y la Esfera Pública*’ www.joseluisbrea.net

con el orden de la reproductibilidad dicha autenticidad llega a su fracaso y con este hecho se altera la función del arte de manera integral. 'A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual; aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos'¹⁸; de ahí que, como ya se mencionó con anterioridad, actualmente las nuevas prácticas ya no se encierran, sino buscan salir hacia espacios poco o nada convencionales que hoy constituyen los escenarios para el arte de la vida, pues cada vez más éste la refleja en cada una de las tantas formas de manifestación que se receptan. La vida de sociedades que viven en superficies diferentes a las de un pasado, que visualizan y participan de conflictos antes no pensados, que sienten y reflexionan frente a cuestiones precedentemente no asimiladas, que divagan en el vaivén del día a día lleno de elementos de importación y exportación que nos ha traído la era de las masas, que ya no reconocen qué es lo propio y qué lo ajeno... que difusamente marcan el ritmo de un mundo plural dentro del cual, y no solo en el arte, existe un problema de comunicación, es palpable un conflicto de recepción de señales emitidas; ¿por qué no dar inicio a un enlace entre disímiles partiendo del hecho artístico?.

¹⁸ W. Benjamin. "La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica" p. 29.

2. LA INSTITUCIÓN BIENAL.

“En lo pasado está la historia del futuro” diría José Donoso¹⁹, y tomando este pensamiento debemos retroceder en la historia, con el objetivo de encontrar las raíces de la institución a considerar; de esta manera nos remontamos a la Italia del siglo XVI, cuyas ciudades de Florencia, Roma y Venecia constituyeron las cunas de *academias de arte*, las cuales fueron el primer modelo institucional con relación al mundo artístico. Éstas desarrollaron el nuevo modelo de artista como humanista; fueron lugares destinados para el debate teórico, así como establecimientos de modelos ideales, destacados para el tema de exposición de obras de arte.

Sin embargo, la historia de dichas academias nos desplaza hacia otro foco, Francia, cuyo modelo, refundado en el año de 1663, bajo la inspiración de Colbert, ministro de Luís XIV, planteó un reglamento dentro del cual los artistas debían reunirse, aportando con parte de su obra que sirviese para decorar la Academia durante algunos días, en una asamblea general. Poco después, esta especificación cambiaría para que dicha reunión se produjera con carácter *bienal*, durando una semana y coincidiendo con la Semana Santa en el mes de abril.

Con esto, consideraríamos a la academia de arte como un punto de inicio, pero no podemos dejar de lado al Salón, del cual pudiésemos señalar como fecha de generación al año 1699 y como lugar de afincamiento, París; aunque su institucionalización y proyección social se dio en 1737, en donde el Salón Carré, del Palacio de Louvre se plantea como un evento con carácter bienal que coincidiría con la Festividad de San Luís en el mes de agosto, quedando abierto generalmente entre tres y seis semanas. Años más tarde (1751) veríamos el afianzamiento del Salón como un acontecimiento cultural de primer orden²⁰ al cual asistía un público no restringido que abarcaba todas las capas sociales, convirtiéndose lo artístico ‘en un elemento de obligada referencia social’. No obstante, como todo hecho humano la institución a cuestión presentó inconvenientes que no pudieron ser superados, avizorándose su disolución y

¹⁹ (1924-1996), novelista y cuentista chileno, uno de los escritores más representativos y originales de su generación por la creación de ambientes alucinantes y personajes obsesivos.

²⁰ Calvo Serraller en su texto ‘El Salón’ (Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. I. p. 176.) manifiesta que dicho calificativo responde a las cifras de ventas de ‘libretos’ en salones de los años 1759, 1765, 1779, etc.; que corrobora el carácter masivo del consumo del arte y su práctica profesional.

dando paso a otra forma de muestra, como foro artístico: las Bienales, o deberíamos hablar de forma singular, la Bienal Veneciana en el año 1895.

2.1 APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LAS BIENALES

2.1.1 BIENAL DE VENECIA

La bienal veneciana tiene como punto de inicio el año 1895, en el cual nace como una *exposición internacional*, gracias a la iniciativa del alcalde de Venecia,



Riccardo Selvático. En la Junta Municipal del 30 de marzo de 1894 se asumen las primeras decisiones: adoptar el sistema de invitaciones; reservar una sección de la Exposición también a artistas extranjeros; admitir, tras la selección de un jurado²¹, obras de artistas italianos no invitados. El 6 de abril el alcalde hace la convocatoria para llevar a cabo el año siguiente la primera Exposición. Durante el invierno de 1894-1895 se procede a la construcción del palacio para la Exposición en los Giardini di Castello (jardines del castillo). El proyecto fue del arquitecto del Municipio Enrico Trevisanato, el de la fachada neoclásica del pintor veneciano Marius De Maria. Inicialmente el nombre fue "Pro Arte", luego devino "Italia". De esta manera, el 30 de abril se inauguró la I Exposición Internacional de Arte de la ciudad de Venecia, con la presencia de sus reinantes Umberto I y Margarita de Saboya y con la notable afluencia de 224.000 visitantes.



Como consecuencia de ciertos acontecimientos históricos y políticos la Bienal fue interrumpida en algunas ocasiones; específicamente en 1916 y 1918 a causa de la I Guerra Mundial; en 1942 y 1946 por la II Guerra Mundial.

En el año de 1948, después de la guerra, se reanuda la Exposición Internacional de Arte, la primera de posguerra y del posfascismo, con una gran muestra de carácter de compendio. El Secretario General, el historiador del arte

²¹ En la que se refiere al arte, a lo largo del tiempo siempre ha existido una persona o grupos de personas destinados para dilucidar qué debe ser reconocido como tal y qué se queda fuera o entra en otra categoría.

Rodolfo Pallucchini, retoma a los impresionistas (propuestos por Roberto Longhi) y a otros protagonistas del arte contemporáneo (Chagall, Klee, Braque, Delvaux, Ensor, Magritte). Se expone también una retrospectiva de Picasso y una muestra de cine: Gran Premio Internacional a Hamlet de Laurence Olivier.

Entre 1948 y 1954 con Pallucchini las exposiciones de arte adquirieron un rol observatorio sobre el arte contemporáneo y la vanguardia. Fueron premiados: Braque (1948), Matisse (1950), Dufy (1952), Ernst y Arp (1954). En el año de 1950 se instituye el Leone de San Marco, luego '*León de Oro*'. En 1950 el pabellón americano presenta obras de Pollock, Gorky y, por primera vez, De Kooning (en 1954 regresó con 27 pinturas). Alexander Calder, en 1952, es el primer gran artista americano en ganar el Gran Premio de Escultura.

Años más tarde, en 1958, la Bienal de Arte presentó la muestra "Jóvenes artistas italianos y extranjeros", abriendo las puertas a figuras nuevas del ámbito tanto local como de fuera; en dicha ocasión fue premiado Chillida. Para el año 1962 se consagra el arte informal con Fautrier, Hartung y Vedova. La exposición de arte de 1964 es de gran importancia, puesto que en ella el Pop Art americano se deja conocer en Europa, gracias a una muestra realizada en la sede del ex consulado norteamericano en San Gregorio; en dicha ocasión el Gran Premio lo recibió Robert Rauschenberg, siendo el primer pintor americano en recibir dicho galardón y el más joven hasta ese momento.

En 1968²² una protesta estudiantil obstaculiza la apertura de la Bienal, dando paso a un período de cambios institucionales²³, al año siguiente luego de las protestas no son asignados premios, dichos premios serían restablecidos en 1980 para la muestra de cine y en 1986 para la exposición de arte.

La Exposición Internacional de Arte, por primera vez, en el año 1972 posee un tema: 'Obra o Comportamiento'.

El 26 de julio de 1973, con la aprobación de un nuevo estatuto de la entidad, se instituye un consejo directivo de 19 miembros compuesto por

²² Desde finales de la década de 1960, Italia experimenta una serie de dramáticos cambios sociales, económicos, políticos y religiosos. En 1968 los estudiantes se enfrentaron con la policía en el campus universitario de Roma y otras ciudades en demanda de reformas en el sistema educativo. Por su parte, los trabajadores convocaron huelgas generales para pedir la reforma de la seguridad social. Las demandas feministas llevaron a la aprobación de la ley del divorcio en 1973 y la legalización del aborto en 1978. Los problemas de inflación, desempleo y depreciación monetaria se agravaron como consecuencia de la recesión de 1974 y el incremento del precio del petróleo. Esto produjo una subida del déficit y la necesidad de recurrir a los créditos internacionales por sumas elevadísimas para evitar la bancarrota del país.

²³ Esta serie de cambios concluyen en el año de 1973 con la elaboración de un nuevo estatuto para la exposición.

representantes del Gobierno, de las más importantes entidades locales, de las organizaciones sindicales, además de un representante del personal, elegido por el Presidente, quien también designará a los Directores del Área (Artes visuales, Cine, Música, Teatro). La anuencia de dicha ley reformativa dio un nuevo orden a la Bienal, las diferentes manifestaciones asumen un carácter experimental y de búsqueda. Tres años después del nuevo estatuto, en julio de 1976, se inauguró la sede del Nuevo Archivo Histórico de las Artes Contemporáneas²⁴ en el palacio de Ca' Corner de la Reina en San Stae.

En el mes de noviembre de 1977, se abre la denominada Bienal del disentimiento, con exponentes del ámbito internacional y de la URSS. Para 1978, "De la naturaleza al arte, del arte a la naturaleza", sería el punto de partida de la Exposición de Arte subdividida en seis estaciones; así bajo la presidencia de Giuseppe Galasso (1979 – 1982), se establece el principio por el cual cada uno de los sectores o áreas artísticas deberían poseer un director estable para la organización de las actividades.

El área dedicada a la Arquitectura, se establece en 1980, el director de dicha área, Paolo Portoghesi abre al público por primera vez el espacio de las Corderil del Arsenale, transformándolo en una vía completamente nueva. Portoghesi sería el nuevo presidente de la entidad, cubriendo el cargo desde 1983 hasta 1992.

Con la dirección en el área de las Artes Visuales de Maurizio Calvesi, la Exposición de Arte del año 1984, toma al tema 'Arte y Artes'; Calvesi restablece los Grandes Premios, no asignados desde la protesta de 1968. En el año 1986 la muestra investiga las relaciones entre 'Arte y Ciencia'.

En el año de 1988 con el nombramiento de los directores por cuatro años: Giovanni Carandente (Artes Visuales), Guglielmo Biraghi (Cine), Francesco Dal Co (Arquitectura), Sylvano Bussotti (Música), Carmelo Bene (Teatro); la 43 Exposición de Arte, dirigida por Carandente, se titula "El lugar de los artistas".

La edición número 44 se tituló 'Dimensión Futuro', entre las muestras especiales podemos anotar el Homenaje a Chillida y Ubi Fluxus ibi Motus. En 1991 se realizaron dos muestras en la sede del Archivo Histórico en Ca'Corner

²⁴ El Archivo Histórico de las Artes Contemporáneas está integrado por una biblioteca, una cinematoteca, un archivo fotográfico y sonoro, y una hemeroteca.

della Regina: una sobre Tadeusz Kantor con materiales escénicos, trajes, máquinas y objetos, y la otra sobre cuatro maestros de la gráfica contemporánea – Friedländer, Goetz, Hayter, Vedova –.

En Roma y Venecia, por la proximidad al centenario de la Bienal, en 1992, se llevan a cabo dos convenios para analizar las perspectivas de reforma de dicha entidad. De esta manera la exposición 45 se llevaría a cabo en el año 1993 para que la edición posterior coincida con el centenario de la Bienal. En 1994, el presidente Gian Luigi Rondi (1993 – 1996) señala seis jornadas de estudio dedicadas a los sectores de actividades del evento. La pregunta que habría de surgir diría: ¿cómo está la entidad Bienal luego de 100 años?, refiriéndose a su identidad, a las perspectivas y las reformas. En ese mismo año son nombrados los directores de área con la responsabilidad de organizar las manifestaciones para el festejo del centenario: Lluis Pasqual (España) para el Teatro, Jean Clair (Francia) para las Artes Visuales, Hans Hollein (Austria) para la Arquitectura, Mario Messinis para la Música y Gillo Pontecorvo para el Cine.

Por ocasión del centenario, en 1995, la Bienal promueve manifestaciones para todos los sectores de actividad: la 46 Exposición Internacional de Arte, el 34 Festival de Teatro, el 46 Festival de Música, la 52 Muestra de Cine. En medio de las manifestaciones del Centenario encontramos la muestra histórica “Identidad y alteridad”, en colaboración con Palazzo Grassi, ideada y curada por Jean Clair; un gran reconocimiento sobre el cuerpo y el rostro humano en la obra de los mayores artistas del 900, con obras provenientes de los más importantes museos del mundo. La 6 Muestra Internacional de Arquitectura cierra las actividades del centenario.

Para la siguiente edición del evento, la exposición de arte número 47, curada por Germano Celant, gira en torno al tema: ‘Pasado, Presente y Futuro’; en ésta se encontraron tres generaciones de artistas desde 1967 a 1997. La exposición acogió a 58 países, los Leones de Oro fueron para Marina Abramovic y Gerhard Richter.

Con la aprobación del decreto legislativo, el 23 de enero de 1998, la bienal se transforma en entidad jurídica de derecho privado y asume una nueva denominación: ‘Sociedad de Cultura: Bienal de Venecia’. Así los sectores de

actividad se convierten en seis: Arquitectura, Artes Visuales, Cine, Teatro, Música, Danza.

A finales de los años 90 (1999) un nuevo orden legislativo caracteriza a la Bienal, la cual en el nuevo milenio se convierte en Fundación. En la 48 edición del evento se inauguran nuevos espacios expositivos recuperando sitios históricos del Arsenale, son fomentados los sectores de los espectáculos en vivo con diversos festivales, en un lapso de cuatro meses (julio – octubre) dichos sectores presentan obras de música (21 conciertos), teatro (14 espectáculos) y danza (13 espectáculos); de la misma forma, del 1 al 11 de septiembre se lleva cabo la 56 Muestra de Cine. En general la Bienal se coloca en una posición de primacía para el interés del público a nivel mundial.

Para el año 2001, en el mes de marzo, se realiza el festival Shakespeare & Shakespeare, proyecto interdisciplinario que implicó a todos los sectores de la Bienal en un común homenaje a la ópera shakespeareana, resultando un conjunto de más de 45 espectáculos. El 9 de junio del mismo año se lleva a cabo la inauguración oficial de la 49 edición de la Exposición Internacional de Arte Platea de la Humanidad; dicha cita registró la más amplia participación de países extranjeros en su historia (63) y un récord de visitantes (243.000) en los últimos 20 años. Así también, se realiza la 58 Muestra de Cine del 29 de agosto al 8 de septiembre.

En febrero de 2002 se lleva a cabo el Festival de Tiempos de Imágenes o Imaginarios, cuyo objetivo fue relacionar el espectáculo en vivo, las nuevas formas de creatividad y los medios televisivos y cinematográficos; dicho festival tuvo lugar también en Bruselas y París. Ese mismo año las actividades de la entidad continúan regularmente, realizándose la estación de Danza, Música y Teatro desde el 2 de mayo hasta el 29 de septiembre. De la misma manera se efectúan, por un lado en los meses agosto y septiembre la 59 Muestra de Cine; y por otro, la 8^a Muestra Internacional de Arquitectura desde el 8 de septiembre hasta el 3 de noviembre, registrando la misma más de 101.000 visitas.

La quincuagésima edición de la Bienal veneciana tiene lugar en el año 2003, con el título 'Sueños y Conflictos: la dictadura del espectador' y Francesco Bonami como director. El tiempo de exposición que fue desde el 15 de junio hasta el 2 de noviembre registró una afluencia récord de 260.000 visitas, aquel público

tuvo la oportunidad de encontrar en el Arsenal personalidades de la cultura en los más de 120 encuentros organizados. Los sectores del espectáculo en vivo regresan al formato del *festival* – el primer festival de Danza se lleva a cabo entre los meses junio y julio, el 47 Festival Internacional de Música en septiembre, el 35 Festival Internacional de Teatro entre octubre y noviembre y la 60^a Muestra de Cine desde el 27 de agosto al 6 de septiembre – . Al final del año se aprobó un decreto de reforma con el cual la Bienal se convierte en una Fundación abierta a la contribución de los sectores privados.

Las manifestaciones del año 2004 inician con el 2º Festival Internacional de Danza Contemporánea en junio y julio, el 36º Festival de Teatro en septiembre y octubre, el 48º Festival de Música Contemporánea en octubre, la 61^a Muestra de Cine en septiembre y la 9^a Muestra de Arquitectura desde el 12 de septiembre hasta el 9 de noviembre, ésta última alcanza, en el Arsenale y los Giardini, la cifra de más de 115.000 visitas. Además, la Bienal a partir del 29 de mayo, presenta en 7 regiones del sur de Italia algunas secciones de su 50^a edición desarrollada en 2003, bajo el título ‘Sentidos Contemporáneos’.

Como todos los años, los diferentes festivales se desarrollan regularmente en el año 2005; la 51^a edición de la Bienal se lleva a cabo desde el 12 de junio hasta el 6 de noviembre, ésta abre al público dos muestras internacionales; la una en los Giardini, titulada ‘La Experiencia del Arte’ y la otra en el Arsenale, titulada ‘Siempre un poco más Lejanos’. Esta cita tuvo 70 participaciones nacionales y 30 eventos colaterales. El año concluye con un Simposio Internacional sobre las problemáticas del Arte Contemporáneo organizado por Robert Storr.

Para el 2007, luego de un año con la regular presentación de las manifestaciones de los sectores de Teatro (38º Festival), Música (50º Festival), Danza (4º Festival), Cine (63^a edición) y Arquitectura (10^a muestra), se desarrolla la 52^a edición de la Bienal de Venecia, dirigida por Robert Storr, titulada ‘Piensa con los Sentidos – Siente con la Mente: el arte en el presente’. Esta cita reunió a cerca de 320.000 visitas en sus 165 días de apertura, la más alta afluencia de público en los últimos 25 años de vida de la entidad.

2.1.2 BIENAL DE SAO PAULO

Hasta la década de los 40 la inversión por parte del gobierno para la producción cultural y artística moderna, estaba destinada a la ciudad capital Río de Janeiro, sin existir una amplitud de programas culturales dentro del país. En la ciudad de Sao Paulo, al contrario de la capital del país, la producción artística estuvo históricamente ligada a la iniciativa privada de una manera peculiar, puesto que no había grandes inversiones con bases empresariales. Individuos de la élite tradicional se limitaban a hacer pequeñas donaciones de partes de herencias, acudían a los artistas con adquisiciones de piezas o cuadros, intermediaban relaciones y contactos con políticos.

En los años 40, un grupo remaneciente del movimiento pionero de la Semana de Arte Moderno, y junto a éste, representantes de la élite paulista, y nuevos artistas e intelectuales de la recién-creada Facultad de Filosofía de la Universidad de Sao Paulo; buscaban instituir asociaciones y clubes con el fin de divulgar el arte moderno brasileño nacional e internacional. Sin embargo, con la Guerra Mundial en curso, un contacto estrecho con Europa se tornaba difícil, siendo éste un centro importante, en cuanto formación e inspiración de los artistas modernos paulistas durante los primeros 20 años del siglo.

De esta forma, Brasil asistía a un proceso de sustitución de las referencias del modelo europeo para el modelo norteamericano, con la implementación de la llamada "Política de Buena Vizinhança", que tuvo como coordinador al millonario norteamericano Nelson Rockefeller, dueño de la Standard Oil y presidente del Museum of Modern Art (MoMA). Así, el interés por la creación de una institución para la conservación y divulgación del arte moderno empieza a tomar cuerpo, inspirado en instituciones norteamericanas. Al terminar la guerra, brasil disponía de divisas acumuladas para invertir en diversos sectores, entre estos, la cultura.

A finales de los años 40, como iniciativa por parte de grupos emergentes de la sociedad paulista, se fundaron dos grandes museos: el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP) y el Museo de Arte Moderno (MAM). El MASP fue creado por Assis Chateaubriand en 1947 y el MAM por el industrial Francisco Matarazzo en 1948; éste último contó desde el inicio con la participación de representantes de todas las áreas de las artes y de la cultura, quienes trazaron el perfil y la política

de adquisición y de formación de su colección, se financió particularmente la compraventa de las obras y posteriormente se fomentó el crecimiento de la misma con el ‘premio adquisición’ promovido por las bienales.

Las disposiciones de dicho museo preveían la creación de comisiones de cine, arquitectura, folclore, fotografía, gráfica, música, pintura y escultura. Su sede fue instalada en una sala del edificio de los Diarios Asociados. Fue inaugurado célebrememente con la exposición “Del Figurativismo al Abstraccionismo” el 8 de marzo de 1949, mencionada exposición reunió a 51 artistas, entre estos tres brasileños: Cícero Días, Waldemar Cordero y Samson Flexor.

Luego de la apertura del MAM, Cecilio Matarazzo, con la inspiración de la bienal de Venecia, planteó la realización de una muestra internacional; la gestión dinámica dentro de una aventura de magnas proporciones, por parte de Cecilio y las personas que colaboraban con él, permitió que se dé la Primera Bienal en el Ayuntamiento de Sao Paulo, ésta con 5.000 m². con 1.854 obras representantes de 23 países, fue inaugurada el 20 de octubre de 1951.

El éxito obtenido en la primera edición, llevó a que a finales de 1953, abriendo las conmemoraciones del IV Centenario de la Ciudad de Sao Paulo, se programara la segunda de sus ediciones, en el área de Ibirapuera. Para mencionado fin, fue invitado Oscar Niemeyer, para proyectar un conjunto de edificaciones; del proyecto presentado, fueron edificados: el Pabellón de las Industrias, el Pabellón de los Estados y el Pabellón de las Naciones; éstos integrados con el Parque, el Pabellón de la Agricultura y el Gimnasio de Deportes. Esta segunda edición concentró las obras de los artistas modernos más importantes; entre estas 51 telas de las fases de Picasso²⁵. Con 3.374 obras de 33 países provenientes de Europa, Oriente y las Américas, en un espacio de exposición de 24.000 m²., el 12 de diciembre de 1953 la muestra fue inaugurada. En dicha edición y en su tercera (1953 y 1955), la cita artística ocupa el Pabellón de las Naciones y el Pabellón de los Estados.

Su local definitivo, el Pabellón Cecilio Matarazzo ubicado en el Parque do Ibirapuera de Sao Paulo, Brasil se inaugura para la cuarta edición (1957). El

²⁵ Hasta la Segunda Bienal de Sao Paulo, ‘Guernica’, posesión del MOMA mientras España estaba bajo la dictadura franquista, dejó para dicha exposición la ciudad de Nueva York.

Pabellón fue diseñado por el equipo de arquitectos liderados por Oscar Niemeyer y Hélio Uchôa. Éste cuenta con una superficie de aprox. 30.000 m².

Tras el éxito de la segunda edición, el esfuerzo y el trabajo implícito en la realización de dichos eventos ponía en tela de juicio la función del MAM, de esta forma, se da la disociación entre el MAM y la Bienal. El 8 de mayo de 1962, se crea la Fundación Bienal de Sao Paulo, una institución privada sin fines lucrativos; y en enero de 1963, el MAM desaparece, transfiriendo su patrimonio para la Universidad de Sao Paulo.

Para el final de la XIII edición, su fundador y director, Cecilio Matarazzo, se aleja definitivamente de la dirección de la Fundación Bienal; dos años más tarde, en 1977 fallece dejando a la Bienal como su más importante realización. La edición correspondiente a ese año (XIV) fue el primer evento realizado bajo el mando de un nuevo presidente – Oscar Landmann – sucesor de Matarazzo; las siguientes ediciones asumieron las direcciones de diferentes nombres involucrados con la cultura, entre estos: Luiz Fernando Rodrigues Alves, Luís Diederichsen Villares, Roberto Muylaert, Jorge Wilheim, Alex Periscinoto, Jorge Eduardo Stockler, Edemar Cid Ferreira, Julio Landmann, Carlos Bratke, Alfons Hug, hasta el último, Ivo Mesquita.

Varios datos se pudiese anotar sobre la Bienal Paulista, se debe señalar que ésta constituye la segunda en importancia a nivel mundial después de Venecia y la primera en el ámbito latinoamericano²⁶, sus citas congregan aproximadamente a 670 mil visitantes, desde el año 2004 (26^a) su entrada es gratuita, las exposiciones se organizaban inicialmente de acuerdo a los países participantes y más tarde para las versiones entre 1981 (16^a) y 1987 (19ta) se organizaron por analogías temáticas, desde su versión de 1989 vuelve a organizarse en secciones nacionales, a partir de 1973 también se realiza la Bienal Internacional de Arquitectura y Diseño.

Más de medio siglo de actividades, 28 ediciones con la participación de 148 países, 10.660 artistas y cerca de 56.950 obras, dentro de un espacio que ha permitido a lo largo de los años, la proyección de Brasil en el escenario mundial; y

²⁶ Esta aseveración corresponde a la importancia a nivel mediático de las dos bienales nombradas y a los años de existencia de las mismas, que surgieron como pioneras en sus respectivos contextos y han sido a lo largo de los años los referentes para los otros eventos de carácter bienal existentes a nivel mundial.

la estimulante convivencia de las artes plásticas, escénicas, gráficas, de la música, el cine, la arquitectura y muchas otras formas de expresión artística.

2.1.3 BIENAL DE LA HABANA

Evento “nacido al calor de un pujante y vigoroso movimiento artístico nacional, de un contexto internacional asomado a profundos cambios con el arribo pleno de la postmodernidad, sobre todo lo relacionado con la creación y circulación de las obras, “fin del arte” motivado por su excesiva desterritorialización, cruces y desbordamientos incontrolables para la crítica y la historia, y como modo de rendir homenaje a la vida y obra de Wifredo Lam”, manifiesta Nelson Herrera Ysla en su texto – *Años Intensos en Pocas Palabras* –, publicado en el sitio oficial de la bienal como historia de la misma; en el cual señala de la misma manera, como un elemento de gran importancia para el surgimiento y desarrollo del hecho artístico, a la creación del Centro Wilfredo Lam²⁷; el cual ha permitido la ejecución de las diferentes citas desde un año 1984 hasta nuestros días.

Las tendencias ‘terciermundistas’ y universales, y por supuesto la afición de la propia cultura cubana; serían la riqueza en la celebración llevada a cabo cada dos años, como manifestación condensada del aporte de artistas habitantes de América Latina, África y Asia, cuyas obras muchas veces permanecieron al margen de ciertos circuitos legitimadores al ser ignoradas o subvaloradas.

Su primera edición tuvo lugar en el año de 1984, bajo los auspicios de la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura y con el apoyo de numerosas instituciones cubanas, especialmente las vinculadas a la creación artística; y con la ayuda de historiadores, galeristas, críticos de arte y diversas entidades culturales latinoamericanas. Basada en géneros y soportes convencionales (pintura, grabado, dibujo y fotografía) debido, a la magnitud y proporciones del evento y a las facilidades de transportación de las obras; la bienal nace *sin el predominio de un criterio curatorial*, pero sí convocando a artistas sobresalientes, de diferentes generaciones, en los ámbitos latinoamericano y caribeño. La muestra concurso premió, de entre las miles de obras recibidas desde el continente y sus islas, a las pertenecientes a Arnold Belkin (Méjico), Carmelo

²⁷ “Gracias a un decreto oficial emitido por el Gobierno Revolucionario de la República de Cuba en el año 1983, dicho Centro nació con el propósito fundamental de investigar y promover la riqueza de las expresiones artísticas de América Latina, África y Asia”. www.bienalhabana.cult.cu

Arden Quin, (Uruguay), Branca de Olivera (Brasil), Alirio Palacios (Venezuela), Fernell Franco (Colombia), Roberto Fabelo y Rogelio López Marín (Cuba). Además de la exposición principal, se presentaron importantes exhibiciones individuales, tales como la de Jacobo Borges (Venezuela), Oswaldo Guayasamín (Ecuador), Roberto Matta (Chile) y Francisco Toledo (México), constituyendo homenajes a los creadores reconocidos del contexto regional incluido. Al mismo tiempo y por vez primera, se celebró un Coloquio Internacional sobre la obra de Wifredo Lam en el Palacio de Convenciones de la capital cubana; al que acudieron algunos de los más notables intelectuales de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

Para 1986, llevándose a cabo su segunda edición, la bienal cubana daba inicio a la búsqueda de elementos auténticos y diferenciadores de las expresiones artísticas de Latinoamérica y el Caribe, así como también de países de África, Medio Oriente y Asia, así como de similitudes en tanto sociedades y culturas identificadas por sus historias y desarrollo en los planos económicos y políticos. Por primera vez una institución, vinculada a los espacios “anónimos” en materia de las críticas e historias eurocéntricas del arte, pondría énfasis en el análisis de los fenómenos de la cultura visual de numerosas comunidades, pueblos, zonas, sin excluir ninguna de sus manifestaciones, reconociéndolas y legitimándolas como expresiones genuinas del hombre en sus contextos específicos. Cerca de 700 artistas de 56 países participaron, manteniéndose con ello cifras altas todavía para un evento tan joven que transitaba en busca de su definición mejor. Entre los artistas premiados en mencionada edición estuvieron: Lani Maestro (Filipinas), Antonio Ole (Angola), Marta Palau (México), Jogen Chowdury (India), José Tola (Perú) y José Bedia (Cuba). Dentro del Coloquio Internacional, constituido como uno de los pilares primordiales del evento, en aquel año centró su atención en el arte caribeño; de esta manera continuando con el punto de interés, se efectuó una exposición individual del artista haitiano radicado en Francia, Hervé Télémache. Además de otras exposiciones individuales como de la artista Baya (Argelia), Nja Mahdaoui (Túnez), Valente Malangatana (Mozambique), y el arquitecto Oscar



Niemeyer²⁸ (Brasil). En la muestra colectiva titulada 'Maestros Latinoamericanos' figuraron 39 artistas de la región. Ya en esta segunda edición se da la inmersión artística en espacios públicos, gracias a talleres realizados con la participación de artistas cubanos, entre estos podemos mencionar a los trabajos liderados por la mexicana Marta Palau con una intervención del edificio del Museo de Artes Decorativas con fibras y textiles de diverso tipo; y los dirigidos por el argentino Julio Le Parc en un parque del populoso barrio de El Vedado. Por otra parte, por primera vez los estudiantes del *Instituto Superior de Arte de La Habana* organizaron una exposición colectiva en su sede, que desde entonces constituye una de las actividades paralelas al evento central.

Como deducción de la observación acerca de la premiación dentro de un horizonte bastante heterogéneo basado en circunstancias materiales y sociales



disímiles dentro de cada región y país específico, a partir de la III Bienal de La Habana, celebrada en 1989, se eliminaron los premios para abrir las puertas a un encuentro *plural* que posibilitara una confrontación y reflexión más democrática, planteándose como objetivo la participación de artistas, el diálogo entre estos y el público, su mutuo conocimiento y un intercambio libre de presiones motivadas por la competitividad. De esta forma, desde esta tercera cita, cada edición debería idear y estructurar su desarrollo en torno a un eje de reflexión o eje curatorial identificado por el equipo de curadores del Centro Lam; esta decisión permitiría conocer la diversidad de enfoques sobre un determinado eje o "tema", así como estrategias y recursos manejados por los artistas para proyectarse en torno al mismo y en relación con el público. Desde entonces, el Coloquio Internacional, llamado posteriormente 'Encuentro Teórico' o 'Forum de Ideas', seguiría dicha pauta también al convocar al análisis y la discusión teórica en estrecha vinculación con las peculiaridades curatoriales de cada Bienal. En el plano institucional, el Ministerio de Cultura crea en dicho año el Consejo Nacional de las Artes Plásticas que tomaría las riendas para custodiar el desarrollo del Centro Wifredo Lam y la Bienal de La Habana.

²⁸ Uno de los arquitectos que realizaron el diseño del Pabellón Cecilio Matarazzo, ubicado en el Parque do Ibirapuera en Sao Paulo – Brasil, sede de la bienal paulista.

Esta tercera edición tuvo como eje reflexivo a la "Tradición y Contemporaneidad" en el arte de las regiones comprendidas. La Bienal conjugó armónicamente manifestaciones artísticas populares, tales como muñecas mexicanas hechas de tela en múltiples tamaños, bolívares de madera realizados en Venezuela, juguetes africanos de alambre, entre otras; con la obra de artistas reconocidos como Sebastián Salgado (Brasil), Ahmed Nawar (Egipto), José Bedia (Cuba), Graciela Iturbide (Méjico), Eduardo R. Villamizar (Colombia), José Tola (Perú), Antonio Ole y Víctor Teixeira (Angola) y Roberto Feleo (Filipinas), como prueba de apreciación de la creación desde perspectivas y destrezas desemejantes. Participaron más de 300 artistas de 41 países, quienes buscaron expresar la complejidad del multiculturalismo y llamar la atención frente a la pluralidad de tiempos y espacios.

La cuarta edición de la bienal cubana en 1991, al haber estado próxima a la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento, tomó como eje curatorial la



indagación acerca del significado de la colonización y neocolonización, tanto en los contenidos de las sociedades y culturas, como en los lenguajes e instrumentos empleados por artistas que han vivido dichas situaciones históricas. Para esta cita se invitó a artistas pertenecientes a minorías étnicas establecidas en países altamente industrializados²⁹, con el fin de proyectarse hacia una mayor integración, acercando cada vez más a creadores que trabajan y viven en distintos contextos socioculturales cuyas obras conservan estrechos vínculos con nuestras culturas. Más de 200 artistas de 45 países, quienes expusieron en el evento central, y además las exposiciones paralelas individuales y colectivas, ratificaron la presencia de una compleja cadena de preguntas y respuestas por parte de los diversos creadores de distintos contextos frente al tema y a los lenguajes empleados. Por otra parte, un punto importante dentro de esta edición es la introducción, por primera vez y a gran escala, de la arquitectura como elemento trascendente en el configurar del ambiente y la cultura visual de las sociedades y pueblos; para esto se destinó una sección de la bienal, utilizando por primera vez los recintos abovedados de la *Fortaleza de La Cabaña* (al otro lado de la bahía habanera), para la obra de algunos maestros de la

²⁹ Exposición 'Amerindios en Canadá.'

arquitectura contemporánea latinoamericana como: Luis Barragán (México), Walter Betancourt (Cuba), Joao Vilanova Artigas (Brasil) y Carlos Raúl Villanueva (Venezuela). De ese modo, la Bienal de La Habana se extendió con fuerza más allá del ámbito del Museo Nacional de Bellas Artes, el cual hasta ese momento había sido su sede principal, incorporando otras históricas edificaciones de la red urbana³⁰.

Para 1994, "Arte, Sociedad y Reflexión", configuraría la propuesta curatorial central de la V edición; esto pondría de manifiesto los estrechos vínculos existentes entre la producción artística y los contextos sociales en determinadas zonas y regiones del mundo. Al advertir la amplitud del tema, el equipo curatorial jerarquizó cinco de los múltiples aspectos abordados por los artistas dentro de sus contextos específicos, para articular de esta manera las exposiciones principales del evento: entorno físico y social; marginación y relaciones de poder; migraciones y procesos interculturales; conflictos del ser humano que habita en "la periferia de la postmodernidad" y, por último, apropiaciones y entrecruzamientos culturales. Con esto se diría que La Bienal de La Habana alcanzó un grado de madurez indiscutible y ganó un mayor reconocimiento internacional en el panorama mundial. Entre las exposiciones individuales dentro de esta edición nombramos las de Víctor Gripo (Argentina), Miguel Río Branco (Brasil), Eugenio Dittborn (Chile), Milton Becerra (Venezuela), Sue Williamson (Sudáfrica), Rasheed Araeen (Pakistán-UK), Mona Hatoun (Palestina-UK), Marcos Lora (República Dominicana), María Fernanda Cardoso (Colombia), Carlos Capelán (Uruguay), entre otras. Dicha edición tuvo la participación de más de 200 artistas de 43 países; incluyendo por primera vez a artistas de Turquía, Corea del Sur e Irán; así también se sumó un nuevo espacio, el del *Castillo del Morro*, otra gran fortaleza militar colonial al lado de *La Cabaña*, referencia arquitectónica casi obligada cuando se trata de identificar la ciudad de La Habana. Cabe señalar que esta quinta edición fue realizada en medio de serias dificultades económicas en el país³¹, sin embargo, el evento cultural

³⁰ Esto difiere de las ediciones anteriores y da la pauta de una salida de los espacios convencionales hacia otros alternativos pero igualmente válidos para la presentación de las formas artísticas.

³¹ Crisis social, en materia de alimentos, tecnología, transporte, vivienda, servicios en general, sintetizadas bajo el nombre de "período especial". Consecuencia de la caída del campo socialista y la desaparición de la URSS, principales socios comerciales y políticos de Cuba por más de 30 años.

lograría sostenerse gracias a personas e instituciones del mundo solidarizadas para apoyar y mantener el proyecto; en este sentido se da la invitación cursada por la *Fundación Ludwig* de Alemania, para que una parte de la Bienal fuese exhibida, por primera vez fuera de La Habana; en el *Ludwig Forum* de Aschen, situado en el centro del país germano.

En su sexta edición, celebrada con un intervalo de 3 años, la Bienal de La Habana tuvo como eje reflexivo a “El Individuo y su Memoria”, a manera de una



recapitulación de lo acontecido dentro de las regiones y países, incluidos en las citas, a nivel colectivo e individual en el siglo que tendría en un futuro cercano su fin. La temática tan dilatada trajo como resultado una muestra sumamente homogénea³², por lo que, las obras fueron articuladas en dos núcleos: los ‘Recintos interiores y Rostros de la memoria’, que mostrarían la memoria individual, familiar e íntima; y las ‘Memorias colectivas’, que discursarían sobre la memoria social, histórica y cultural; este acto constituiría la introducción de cambios y modificaciones dentro de la estructura del evento; otro cambio efectuado en dicha edición fue el eliminar el apartado de las exposiciones individuales, para tener concentración tan solo en 3 núcleos colectivos, de esta forma se dejó atrás la exaltación del artista particular, elevando esencialmente al proyecto general, el mismo que para esa ocasión tuvo la participación de 170 artistas de 41 países, contando con artistas nacidos o nacionalizados en Europa y Japón, invitados por primera vez por el interés de dilatar las fronteras geográficas y culturales.

Un debate acerca de las relaciones y el diálogo entre los seres humanos inmersos en proyectos globales y a la vez apostadores por particularismos étnicos, religiosos y culturales, sería el argumento que habría llevado al planteamiento curatorial en el año 2000, para la séptima edición de la cita habanera, con el título “Uno más cerca del otro”. La relación esbozada en el lema de la edición marcaría la importancia de los proyectos efectuados en el espacio público, al buscar a los espectadores en el conjunto de habitantes de una ciudad, dicha



³² Proyectos acerca del cuerpo, el rostro, el uso de objetos que asumen una connotación simbólica en el individuo y la familia, que revelan un sentido de pertenencia o explicitan su capacidad de evocación; interés por una revisión de la propia historia del hombre y su sociedad; la reivindicación de elementos relegados de las llamadas culturas subalternas; el recuperar pasajes de la historia; la reconquista del patrimonio arquitectónico; lo vernáculo; lo kitsch, entre otros temas de interés individual y/o colectivo estuvieron presentes en la muestra número VI de la bienal cubana.

inmersión en la urbe se evidenció en la realización de proyectos en barrios humildes de la zona histórica, en la intervención dentro de plazas y parques, muros, espacios baldíos, fachadas de edificaciones antiguas y modernas; además en el diseño de un programa de performances. Por otra parte, se convocó a varios talleres (cerámica, grabado, máscaras), se organizó un proyecto dedicado a la arquitectura incluyendo exposiciones de Cuba y Latinoamérica y se dio el ciclo de conferencias y encuentros; todo esto logrado con la aportación de 170 artistas de 44 países. La cita tomó nuevos espacios del Centro Histórico y de las zonas modernas de la isla, más de 30 edificaciones brindaron sus locales, algunos de ellos por primera vez: Museo del Ron, Biblioteca Nacional, Teatro Nacional, Convento de San Francisco, Barrio de San Isidro, Parque Mendoza, Academia de Bellas Artes de San Alejandro, UNAICC, Consejo de la Administración Municipal de La Habana Vieja, Museo de la Ciudad, entre otros. La teoría estuvo presente también en esta muestra al celebrarse el Encuentro Internacional de Curadores y Directores de Bienales (patrocinado por el Instituto Goethe), el Encuentro de Teoría y Crítica (citó a más de 60 expertos en Arte y Arquitectura) y por primera vez el Encuentro Internacional de Profesores y Estudiantes de Arte (auspiciado por la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte de La Habana); además se realizaron tres importantes exposiciones individuales dentro del panorama de la Bienal: Wifredo Lam (Cuba), Helio Oiticica (Brasil) y Jean Michel Basquiat (EEUU), auspiciadas estas dos últimas por la Fundación Oiticica en Brasil y por el galerista Enrico Navarra en Francia, respectivamente. Por otro lado, se llevaron a cabo 2 muestras colectivas de importancia – afiches cubanos de cine y cerámica cubana contemporánea –, y se organizó la Primera Muestra Internacional de Expresiones Audiovisuales y Multimedia, en la cual intervinieron video artistas de Latinoamérica, Suecia, Canadá. Otro dato particular del evento fue la participación de artistas europeos en proyectos especiales: ‘Diálogo entre Islas’ (Isla Baleares y Cuba), ‘Pintura Canaria’ (Isla Canarias), ‘el Mural 2000’ (obra colectiva con creadores invitados a la Bienal) y el taller de ideas ‘Window onto Venus’, organizado por el colectivo Zerinthya (Italia). Cabe denotar que la UNESCO eligió esta edición de la Bienal de La Habana para otorgar premios a las

mejores obras, acorde con la decisión de un jurado internacional presidido por Pierre Restany³³.

En el año 2003, para la octava edición, la bienal decide profundizar en la relación del “Arte con la vida”; así continuando con el impulso hacia un vínculo con el público se idearon proyectos especiales como: ‘Mover las cosas’, en Alamar, con la colaboración de artistas invitados y arquitectos para la remodelación visual y objetual de espacios interiores de modestos apartamentos familiares; ‘Isaroko’, en la ciudadela La California, con una amplia participación colectiva de los avecindados. Se invitó al equipo curatorial Rain (Austria y Alemania) para la realización de un proyecto multidisciplinario de intervención, en el cual, artistas de varias partes del mundo cuyas propuestas en objetos, instalaciones, fotografías, impresos y video, agruparían sus creaciones alrededor de una gran estructura de acero tubular, en el Pabellón Cuba. Citada estructura acogería al Primer Festival de Performances, organizado por Richard Martel³⁴, quien reunió a importantes artistas de esta expresión, entre estos: Roi Vaara, Barthélémy Toguo, Alma Quinto, Julie Andrée, Joel Hubaut, el grupo Enema. En esta edición bienalística participaron más de 140 artistas de 48 países, así como también, varios colectivos.

A pesar de que las condiciones difíciles se han presentado como un ingrediente iterativo dentro de la realización del evento cultural, en el año 2006, se diseña y se realiza la novena edición del mismo; el equipo de curadores, manteniendo una apelación vinculada con problemáticas de la ciudad y la cultura generada por ella, en tanto espacio de la civilización contemporánea; ratifica el papel jugado por la ciudad como fuente inagotable de ideas y prácticas artísticas y presenta el proyecto curatorial que marcaría el ritmo de la mencionada edición “Dinámicas de la cultura urbana”. Se lleva a cabo un conjunto de exposiciones individuales focalizadas en el tema central del evento; una serie de proyectos colectivos como: ‘Agua-Wasser’ (México), ‘Cartele’ (Argentina), ‘OMNI Zona Franca’, ‘Dinámica de un viaje’ y ‘La ciudad y la

³³ (1930-2003) crítico de arte francés internacionalmente reconocido como fundador del Nuevo Realismo Francés que proclamó un nuevo enfoque perceptivo de lo real.

³⁴ Performer y director de *Le Lieu*, Centre en art actuel, de la ciudad de Québec – Canadá.

fotografía' (Cuba), entre otros; y la exhibición de obras y proyectos de más de 130 artistas invitados de más de 50 países, en las edificaciones históricas y modernas que hasta entonces habían servido de sedes, más otras vinculadas a sectores poblacionales urbanos como fueron una estación de ómnibus y trenes, y un barrio de pescadores al oeste de la capital.

El movimiento plástico cubano que encabezó una conciencia crítica que no se había pronunciado públicamente en el país, inicia según Gerardo Mosquera³⁵ en la década de los 80; coincidió con el nacimiento de este evento que hoy en día es considerado como una de las más importantes citas a nivel mundial de índole



socialista; en su última edición que tuvo lugar en los meses de marzo y abril del año en curso (2009), la Bienal se enfocó hacia un perímetro más amplio; además al coincidir con los 25 años de aniversario, fue una buena

oportunidad para reflexionar frente a su propia historia, sus conceptos y sus fundamentos. Para la edición de aniversario sin lugar a dudas, la institución buscó que las cifras de participación se incrementen y que las dificultades tiendan a desaparecer. Se debe reconocer el gran mérito que supone el haber mantenido firme a dicha institución durante todos estos años, para que la cultura cubana continúe proclamando su propia identidad en el orden latinoamericano. La 10ma Bienal de la Habana posee como título la siguiente frase: 'Integración y resistencia en la era global'. "La Bienal tiene lugar dentro de un mundo pretendidamente globalizado que se presenta ante nosotros con muchos rostros, complejidades y conflictos, sobre todo cuando el discurso referido a este tiende a jerarquizar la hegemonía económica, la dependencia y el control de la información, desconociendo los diferentes estadios del desarrollo y las orientaciones sociopolíticas que conviven en el planeta.

Asimismo, la convivencia de expresiones, aún en estado prístino de conservación, junto a las más sofisticadas manifestaciones de producciones simbólicas influidas por el desarrollo de las nuevas tecnologías, pone en evidencia la falacia del discurso homogeneizador de la globalización³⁶. Esta afirmación que forma parte de la convocatoria realizada para la décima edición, pone en

³⁵ G. Mosquera. "La Plástica Cubana en un nuevo Siglo" <http://fp.chasque.net>

³⁶ Convocatoria Décima Bienal de La Habana. www.bienalhabana.cult.cu

manifiesto el sentido del título de la misma, pues si bien el fenómeno globalización va cada vez más lejos, aún existen elementos que se resisten a formar parte activa de lo global, otros se integran para resistir en un mundo global y un último grupo que se muestra alejado reflexionando sobre el concepto de lo global y su auge. Los creadores son quienes poseen la última palabra, pues con sus obras pondrán en 'on' al sistema crítico y reflexivo del público.

2.1.4 BIENAL DE CUENCA

El proyecto cultural ‘Bienal de Cuenca’ surgió por la proposición de un grupo de ciudadanos cuencanos involucrados con la cultura y el arte. Se institucionalizó como Bienal Internacional de Pintura en el año de 1985, mediante decreto presidencial; se encuentra coordinada por una organización sin fines de lucro, establecida especialmente.

Esta cita del arte tiene la responsabilidad de dar a conocer el arte actual tanto del Ecuador como de América, de esta manera su misión es la de investigar, exponer, documentar y difundir periódicamente las manifestaciones contemporáneas de los artistas; está estructurada por envíos nacionales, cuyos artistas participantes son seleccionados por instituciones en los respectivos países, de acuerdo con los organizadores en Cuenca. Para cada edición se realiza una convocatoria, a la cual se pueden postular los artistas; entre los trabajos exhibidos, un jurado elige tres a los que otorga premios adquisición, actualmente dichos premios son de \$20.000 cada uno.

En su recorrido de más de veinte años en la vivencia artística se ha consolidado en el contexto cultural americano, constituyéndose en un atractivo espacio tanto para artistas visuales que inician su actividad como para creadores con trayectoria.

Con la participación de 135 artistas de 21 países, quienes expusieron 321 obras del arte pictórico del continente; en el mes de abril del año 1987, se llevó a cabo la primera edición de la Bienal de Cuenca, paralelamente se efectuó un certamen prebienal, cuyo objetivo consistía en incentivar el desarrollo de las nuevas promociones de artistas en el Ecuador, en dicho certamen se presentaron 286 obras de 121 artistas del país; dicho proyecto se mantuvo hasta la IV Bienal en el año 1994. Las obras que recibieron los premios de esa primera edición fueron: “Modulación 892” del argentino Julio Le Parc, “Paraguay III” del paraguayo Carlos Colombino, “El Marco Dorado” de la puertorriqueña Mirna Báez.

La segunda edición realizada en el mes de mayo de 1989, pretendió el rescate de formas ancestrales, ignoradas, soslayadas y despreciadas por el

hecho de encontrarse asociadas con la presencia de lo popular y lo indígena.

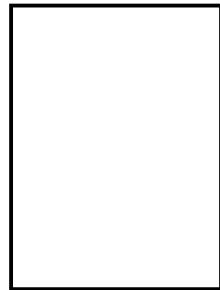
Para esta edición se dieron cita 119 pintores procedentes de 22 países, se expusieron 285 obras. Dentro de la prebienal de aquel año participaron 217 artistas con 408 obras. Los artistas galardonados en mencionada edición fueron: Arcángelo Ianelli de Brasil con su obra “Vibración en negro y azul”, el ecuatoriano Enrique Tábara con la obra “Arbusto en Loma Rosa” y Arnaldo Roche Rabel de Puerto Rico con la obra “Quema, Quemándome, Quemado”.

En octubre del año 1991, centrando la propuesta en la unidad dentro de la diversidad de los pueblos de América Latina, Caribe y Estados Unidos, se realizó la tercera bienal cuencana con la participación de 82 artistas de 22 países con 314 obras. Desde esta edición se establece la apertura de *Salones Paralelos* con el interés de difundir el desarrollo artístico de los pueblos del continente, de esta manera, se invita a consagrados artistas para que expongan sus obras; de la misma manera, se organizan foros y conferencias referentes a los movimientos estéticos de la actualidad de aquellos años.

En 1994, en el mes de octubre, se celebra con una renovada estructura la cuarta edición del encuentro artístico, con la participación de 176 artistas de 29 países, exponiendo al público un total de 429 obras; dicho público en esta ocasión, tuvo la oportunidad de votar por sus obras preferentes para las menciones de honor, de esta manera se distinguió con una medalla de oro a la obra del artista argentino José A. Marchi “Observadores de Cúpula”. Se contó con una destacada participación de artistas ecuatorianos en la prebienal: 59 participantes con 111 obras, algunos de estos fueron seleccionados para participar en el evento internacional.

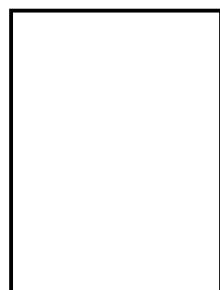
Entre fines del año 1996 y comienzos del 1997, fue realizada la quinta Bienal de Cuenca, ésta tuvo como aspectos conceptuales el percibir las transformaciones pictóricas de América Latina y de todo el continente. De esta forma se reunirían aquellos pintores que se encontrasen en una base de búsqueda estética, descubriendo nuevas tendencias no sólo en la pintura sino

también en el dibujo, manifestación a la cual se dedicaron salones de exposición. El evento internacional convocó a 130 artistas de 25 países, obteniendo como resultado una exposición de 239 obras. A partir de esta edición la prebienal, llevada a cabo antes del evento internacional, se vería eliminada de la estructura interna de dicho programa.



La VI Bienal, llevada a cabo entre noviembre de 1998 y enero de 1999, se inclinó por una curaduría directa a través de una comisión técnica de selección a partir del lema “América, vidas, cuerpos e historia”; mencionada selección fue realizada según propuestas conceptuales, de ahí que se incluye el arte digital dentro de las obras seleccionadas. En dicha cita participaron 139 artistas pertenecientes a 26 países con 287 obras. Los tres premios fueron compartidos. Se concedió una mención de honor para la representación brasileña, así como menciones de estímulo a artistas de Argentina, Bolivia, Cuba, Estados Unidos, México, Paraguay, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela.

La VII Bienal se efectuó entre noviembre de 2001 y enero de 2002; esta se celebró con cambios muy importantes. En primer lugar, y de acuerdo a innovaciones conceptuales de actualidad, se pregonó el *“arte total”*, incluyendo no sólo a la pintura tradicional, sino también a todas o casi todas las manifestaciones, como dibujo, instalaciones, arte electrónico, entre otras³⁷. Se nombró curadurías en cada uno de los países representados, éstas serían las responsables de la selección de los artistas en sus respectivos países. Para la premiación se optó por conceder tres premios de igual valoración, es decir sin la modalidad de jerarquías como se había venido realizando en las anteriores ediciones de la Bienal. Se llevó a cabo, en fechas previas, un Salón



³⁷Es importante señalar que luego de controvertidas discusiones previas a la edición anterior, es decir, la VI Bienal para limitar las participaciones a obra bidimensional; dicha edición presidida por Eliécer Cárdenas, apoyó un proyecto paralelo de Madeleine Hollaender y Freddy Olmedo, denominado “Invade Cuenca”, que presentó diez instalaciones y “performances” en distintos puntos de la ciudad. Hecho que constituiría el primer paso hacia la presencia de arte urbano dentro de la Bienal de Cuenca.

Nacional con una destacada participación de artistas ecuatorianos – 51 participantes con 59 obras – de los cuales sus tres galardonados fueron seleccionados para participar en la muestra internacional; dicha muestra exhibió obras de artistas de 19 países con un total de 84 artistas y 145 obras. Cuatro menciones de honor fueron concedidas a artistas de Paraguay, Ecuador, Perú y Panamá; los Salones Paralelos fueron relevantes, éstos exhibieron obras electrónicas, escultóricas, instalaciones y performances de artistas consagrados de Argentina, Chile, Uruguay, Colombia, España y Ecuador.

Entre abril y junio de 2004, se realiza la VIII edición de la Bienal, en ésta se parte del concepto de la *Iconofilia* como una corriente de rescate de antiguos íconos y de creación de nuevos símbolos para conciliar las manifestaciones plásticas, sin abandonar la tesis de *arte total*³⁸; de esta manera se da cabida a múltiples manifestaciones artísticas, tales como la misma pintura pero incluyendo también a la fotografía, las instalaciones, los performances, el arte digital, etc. En la premiación se mantiene la modalidad de conceder tres premios de igual valoración. Permanece la realización del Salón Nacional, en dicho año se efectúa con la participación de 55 artistas con 56 obras, los seis galardonados de ese Salón fueron también seleccionados para la muestra internacional conjuntamente con los artistas escogidos por la curaduría ecuatoriana. En esta edición hubo la participación de 23 países, con 78 artistas que presentaron 75 obras. Se concedieron 4 menciones de honor a artistas de Panamá, Argentina, Perú y Cuba, y el Premio París otorgado por la Alianza Francesa para artistas ecuatorianos, menores de 30 años.

En el año 2007, entre abril y junio, la edición número IX se celebra, coincidiendo con el vigésimo aniversario de creación de la Bienal y, además, con los cuatrocientos cincuenta años de fundación española de su ciudad sede, Cuenca. Fue una oportunidad propicia

³⁸ Término que creó el compositor Richard Wagner para definir un tipo de obra de arte que integraba todos los tipos de arte: el musical el teatral y el de las artes visuales. Con el tiempo, el término Arte Total se ha aplicado a distintas disciplinas, en contextos diferentes, pero siempre con la característica de describir la combinación de diferentes elementos de varias artes. En Arquitectura se utiliza el término Arte Total, refiriéndose al edificio en el que cada parte está diseñada para complementar a otras dentro de un todo. En otras disciplinas como el cine o los videojuegos, se ha utilizado las palabras *obras de arte total* para describirlos por su integración casi perfecta de la música, la imagen, la interpretación... Pese a que estas disciplinas comparten el hecho de ser combinaciones de diferentes disciplinas, no comparte la máxima del Arte Total: la unión de esos elementos para representar una idea.

para conmemorar, para traer a la memoria el espacio-tiempo de la ciudad, gesto conmemorativo para ampliar el sentido de lo urbano. Señalada edición presentó pintura, instalaciones, video arte, fotografía, dibujo y demás manifestaciones de las artes visuales de la actualidad. Instituciones o centros vinculados con la gestión del arte contemporáneo fueron designados para la realización de la curaduría y selección de los artistas representantes de los respectivos países que conformarían la participación internacional. La premiación consistió en tres reconocimientos económicos de igual categoría y tres menciones de honor. Se contó con la participación, en concurso, de 19 países y 49 artistas quienes expusieron 135 obras.

La Bienal cuencana a lo largo de sus 9 ediciones ha enfocado su interés en diferentes aspectos; ahora para su décima cita, la curaduría “Intersecciones: memoria, realidad y nuevos tiempos” planteada por José Manuel Noceda Fernández³⁹, busca enlazar a la ciudad anfitriona con la realidad, la memoria y los procesos artísticos contemporáneos. “(...) instrumentar **intersecciones** constantes entre lo vivencial, las cartografías sociales y la estructura urbana, considerando el protagonismo de los nuevos actores sociales, la voz de sus habitantes, la apropiación y el uso que estos seres anónimos hacen del espacio público -que incide directamente en la imagen que identifica la ciudad-“⁴⁰ Esta propuesta curatorial, que guarda mucha relación con la de la edición anterior, dará lugar al evento a realizarse en el mes de octubre del año en curso, incluyendo por primera vez a artistas de Europa, Asia y África.

³⁹ Subdirector del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana – Cuba.

⁴⁰ J. Noceda. Fundamentación Conceptual de la X Bienal de Cuenca. www.bienaldecuenca.org

• LAS BIENALES EN SINOPSIS

BIENAL	AÑO DE FUNDACIÓN	EDICIONES	ESPACIOS EXPOSITIVOS	CURADURÍAS	PREMIOS	Nº DE ARTISTAS PARTICIPANTES	Nº DE PAISES	Nº DE VISITAS
VENECIA	1895	53	El Arsenale y los Giardini (88.000 m2.)	Desde 1972.	- 2 Leones de Oro. - 1 León de Plata - 4 menciones de honor.	+ de 90 (2009)	77 (2009)	376 mil (2009)
SAO PAULO	1951	28	Pabellón Cecilio Matarazzo (30.000 m2.)	Desde 1981.		190 (2006)	70 (2006)	535 mil (2006)
HABANA	1984	10	16 espacios (sedes)	Desde 1989.	En 1989 se eliminan los premios.	+ de 300 (2009)	54 (2009)	
CUENCA	1985	10	15 espacios internos, 8 espacios públicos (5.900 m2.)	Desde 1998.	3 premios : \$ 20.000 3 menciones de honor	84 (2009)	30 (2009)	82.700 (2009)

2.2 PARÁMETROS CONCEPTUALES DE LAS ÚLTIMAS EDICIONES.

2.2.1 BIENAL DE VENECIA – 53^a EDICIÓN –

“FARE MONDI – CREANDO MUNDOS”



Si hablamos de la Bienal de Venecia, nos referimos a la bienal de arte contemporánea, más antigua (comenzó en 1895) y sin duda la de mayor impacto mediático en el mundo; así una vez más y en su última edición, la veterana italiana llama a la percepción de todos los confines del planeta con obras de más de 90 artistas de todo el mundo que presentan sus trabajos disímiles, acordes a sus contextos propios y ejecutadas en diversos idiomas, para comunicar o dar a conocer un solo punto principal: las prácticas artísticas llevadas a cabo en la actualidad.

El director de esta edición número 53, el sueco Daniel Birnbaum⁴¹, manifestó que ya en el título de la muestra se encuentra el sentido general de todo el evento, pues su deseo radica en poner énfasis en el aspecto creativo; para éste ‘una obra de arte es una visión del mundo que considerada seriamente puede ser vista como una manera de – crear un mundo –. Tomando el – crear mundos – como punto de partida, también nos permite poner de relieve la importancia fundamental de varios artistas, como la clave de la creatividad de las generaciones futuras’⁴².

Todos unidos ‘Creando Mundos’ en una gran exhibición en diversos lugares de Venecia, teniendo como distintivo por una parte al últimamente creado, nuevo palacio de exposiciones, denominado ‘Área de los Jardines’, que en palabras de Paolo Baratta, presidente del evento, supone “por primera vez en la historia de la Bienal una sede donde poder desarrollar actividades permanentes, de forma paralela a los festivales y las grandes exposiciones”⁴³; y por otro lado, la

⁴¹ Daniel Birnbaum (1963) Estocolmo - Suecia. Desde 2001 se desempeña como rector de la Escuela Estatal de Artes Visuales (Städelschule) en Frankfurt/Meno y director de la sala de exposición Portikus en aquella ciudad. Ha contribuido en numerosas ocasiones con bienales, entre otras como co-curador de la 1a y 2a Bienal de Moscú (2005 y 2007). En el 2008 es co-curador de la Trienal de Yokohama. Desde el 2001 pertenece al consejo directivo de la bienal europea Manifesta.

⁴² Texto tomado de la página de presentación de la 53^a edición traducida, del sitio oficial de la Bienal de Venecia. www.labienale.org

⁴³ M. Cobanillas. “La Bienal de Venecia busca conservar su ‘magnetismo’”. www.elmundo.es/elmundo/2009/06/04/cultura/1244136655.html

creación de un nuevo puente que une la zona del Arsenal con la de los jardines, dicha infraestructura otorga mayor conexión a los diversos circuitos.

La participación más extensa en la historia de la muestra (77 países), según el criterio de su presidente, fue disfrutada desde el 7 de junio al 22 de noviembre del año 2009, participando por vez primera países como Israel e Irán; y teniendo como invitados especiales tanto a figuras de reconocido prestigio como Miquel Barceló, quien exhibió en el pabellón español a manera bastante convencional, mucha pintura: marinas, paisajes de África, obras más abstractas, cerámicas y un particular homenaje al escritor francés François Augiéras. Así como también, artistas de países recientemente presentados al circuito internacional del arte, como el indio Nikhil Chopra, artista que sorprendió con su performance ejecutado durante 48 horas ininterrumpidas, asumiendo la identidad del Yog Raj Chitrakar.



Aproximadamente 88 mil metros cuadrados de espacios expositivos, 44 exposiciones paralelas y 48 pabellones adicionales saturan con arte cada rincón de la ciudad italiana; y por otro lado, las calles de dicha ciudad se ven invadidas por la presencia normal de turistas que contrasta con la distinción de otros tantos con especial interés en el arte⁴⁴.

El jurado que determinó los premios el día 6 de junio del año 2009, estuvo presidido por Angela Ian (Italia), quien contó también con: Jack Bankowsky (USA), Homi K. Bhabha (India), Sarat Maharaj (Sudáfrica) y Julia Voss (Alemania); siendo dichos premios para el Pabellón de Estados Unidos como mejor participación nacional con un León de Oro, por la obra de Bruce Nauman



Bruce Nauman

⁴⁴ Se hace referencia a figuras como coleccionistas de arte y sus consultores, críticos y curadores representantes de las embajadas de los países participantes, propietarios de galerías, directores de museos y/o fundaciones, entre tantas otras que giran en torno al mundo del arte.

“Topological Gardens”, en la cual, partiendo del significado de topología⁴⁵ el artista norteamericano exhibe cuerpos desmembrados y luces de neón que procuran interrumpir los límites normalmente establecidos para separar el espacio personal del social, dicha cualidad de dificultar o impedir es la propiedad de los cuerpos independientes de su tamaño y forma, posiblemente el ejecutor y/o mentor del trabajo haya buscado la idea del espacio social problematizado por la presencia de aquellos cuerpos; además resulta interesante al mismo tiempo la disposición de estos en el área expositiva y entre ellos.



Tobias Rehberger

Otro de los galardones entregado fue al alemán Tobias Rehberger, éste recibió otro León de Oro como mejor artista con su obra “Was du liebst, bringt

dich auch zum Weinen”. Trabajo instalativo que estuvo ubicado en el pabellón central de la Bienal; consistía en una confitería que funcionaba simultáneamente como comedor y obra de arte, poniendo el toque de arte relacional y la idea de reflejo de mundo de la cual ya hemos hablado con anterioridad, pues el ingreso de las personas podía tener diferentes objetivos: tan solo visualizar la obra, simplemente tomarse algo al paso, descansar en uno de los taburetes de la instalación entre otros, llevando a estos actos quizá a un sentido de simulacro⁴⁶ de la vida, muchos de los visitantes habrán salido de ahí pensando que ese lugar realmente era una cafetería cuando se trataba de una de las obras ganadoras del evento.

Por otra parte, la artista sueca Nathalie Djurberg se hizo acreedora al León de Plata, premio destinado a los jóvenes artistas. Su instalación denominada “Experimentet” recrea un jardín químérico que crece en la penumbra con sus



Nathalie Djurberg

⁴⁵Rama de las matemáticas que trata especialmente de la continuidad y de otros conceptos más generales originados en ella, como las propiedades de las figuras con independencia de su tamaño o forma. ENCICLOPEDIA SALVAT. Tomo 12.

⁴⁶ ‘hoy el arte está realizado en todas partes. Está en los museos, está en las galerías, pero está también en la banalidad de los objetos cotidianos; está en las paredes, está en la calle, como es bien sabido; está en la banalidad hoy sacrilizada y estetizada de todas las cosas, aun los detritos, desde luego, sobre todo los detritos’. Jean Baudrillard. “La simulación en el arte”. Segunda de tres conferencias dictadas en el Centro Documental de la Sala Mendoza por Jean Baudrillard, en Caracas en 1994, compiladas por MonteÁvila Editores en el año 1998 bajo el título: *La ilusión y la desilusión estéticas*.

flores gigantescas, junto a desagradables personajes de plastilina, trastornados por el sexo y la violencia; en las sombras, como en una linterna, se despliega el alma de los muñecos que giran en carruseles de Feldmann.

El jurado también otorgó cuatro menciones especiales; una de estas – Rehacer Mundos – es la asignada a la artista brasileña Lygia Pape (1927-2004) a título póstumo, de quien se pudieron ver algunas obras en las salas expositivas de la organización. Otra de las menciones especiales – Tratamiento de los Mundos – fue para el danés Michael Elmgreen y para el noruego Ingar Dragset, quienes



Lygia Pape



M. Elmgreen e I. Dragset

estuvieron a cargo del Pabellón de Dinamarca y los países nórdicos (Finlandia, Noruega, Suecia); dentro de dicha exhibición se pudo visualizar la obra "Death of a

collector" (2009), en la que el coleccionista de arte flota muerto en una piscina. El Pabellón de Singapur recibió también una mención especial – Mundos Emergentes – por la obra del artista Ming Wong, denominada "13 polaroids". La última de las menciones – Mundos T radurre – fue asignada al italiano Roberto Cuoghi. Además los Leones de Oro como reconocimiento a la trayectoria artística por parte de la Junta de la Bienal fueron para: Yoko Ono⁴⁷ y John Baldessari.

La bienal italiana, un escaparate



del arte que a diferencia de la última cita de la bienal paulista, llenó cada rincón de la ciudad de los canales de arte, dejando muchas interrogantes flotando en las aguas mansas de sus alrededores y disímiles opiniones frente a todo lo percibido en sus días de muestra. La marea sube en cada edición en cuanto a número de visitantes que se dan cita en todos los lugares expositivos, las calles venecianas

⁴⁷ 'Como figura clave del arte de posguerra, fue una pionera en los campos de la performance y del arte conceptual de Japón y del mundo occidental', señaló el presidente de la Bienal, Paolo Baratta. www.elmundo.es/elmundo/2009/06/04/cultura/1244136655.html

se convierten en pasarelas por donde circulan grupos heterogéneos de personas, incitadas por la ‘curiosidad’ de mirar qué es lo que presentará la madre de las bienales; y solo nos queda una duda, es interés por el arte o búsqueda de espectáculo, pues como manifiesta Rocca ‘el discurso contemporáneo en torno al arte nace, no de la historia o la filosofía y la investigación, sino de la prensa (...) La prensa esnobista es la sangre que corre por las venas del “arte contemporáneo”’⁴⁸

⁴⁸ A. Vásquez Rocca. *¡El arte abandona la galería! ¿a dónde va?*
http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/542_vazquez_abandono.html

2.2.2 BIENAL DE SAO PAULO – 28^a Edición –

“EM VIVO CONTATO”



Celebrada cada dos años desde 1951, constituye la segunda Bienal de artes en importancia después de la de Venecia y una de las principales exhibiciones del arte latinoamericano. En los últimos años ha incorporado a artistas de África, Asia, Oceanía, Europa oriental y Latinoamérica, tornándose más global y resultando un evento artístico dentro del cual se visualiza obra de artistas de todos los puntos del mundo; de esta forma poniendo en cifras hablamos de 190 artistas de 70 países.

Mientras en ediciones anteriores, curadores como Alfons Hug y Lisette Lagnado, apostaban por temas como 'el caos de la metrópoli' o 'cómo vivir juntos' en ella; para la edición número 28 el curador Ivo Mesquita planteó una bienal de Arte sin obras para provocar en el espectador la reflexión, en torno al arte en sí mismo, así como también a la institución bienal. 12.000 metros cuadrados que corresponden a la segunda planta del pabellón, quedaron completamente vacíos en la edición celebrada del 26 de octubre al 6 de diciembre del 2008. En los otros espacios estuvo presente la obra de 42 artistas participantes.

Un vacío total que ambiciona reflexión, imaginación, creación por parte del espectador, pues para Mesquita, “en este momento, una bienal sólo tiene sentido si demuestra capacidad analítica y crítica”⁴⁹. En dicho espacio reflexivo lo visual se esfumó, apelando a la conceptualización, a un ‘arte conceptual’ que da paso a considerar que la existencia palpable de un objeto no garantiza que algo sea o no una obra de arte.



⁴⁹ A. García. “Sao Paulo, la bienal del vacío”.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Sao/Paulo/bienal/vacio/elpepucul/20081024elpepucul_1/Tes

Como en todo y decisivamente dentro del arte, y al encontrarnos en una era pluralista; existieron, existen y existirán variables opiniones con respecto a la decisión del curador Mesquita, pues la vaciedad del área, en otras ocasiones llena de arte, a algunos hechiza y a muchos perturba; por ejemplo, en una encuesta



realizada por el diario *Folha de Sao Paulo*, entre nombres representativos del mundo artístico en Brasil pudiésemos

determinar bipolaridades, opiniones positivas por parte de artistas principalmente, como Ana María Tavares y José Resende; y apreciaciones negativas como del comisario de exposiciones Teixeira Coelho⁵⁰. Acciones violentas como la de un grupo de grafiteros el día de la inauguración y quejas profundas como la de Jochen Volz, uno de los encargados de la curaduría de la próxima Bienal de Venecia, quien explica que "la decisión de Mesquita, si quería poner en tela de juicio el concepto de bienal de esta forma, debió haber organizado una muestra, en vez de una bienal. Esto es muy triste para muchos artistas, críticos y curadores. Porque el segundo piso, hoy vacío, tiene un valor simbólico: la historia del arte ha sucedido ahí, lo que es muy difícil de borrar. Y Brasil tiene además hoy un movimiento muy relevante e inquieto de artistas que no está reflejado"⁵¹. La propuesta desde un inicio provocó desconcierto y al mismo tiempo gran expectativa, en la cita misma suscitó asombro y pasión, así el presidente de la Fundación, Francisco Pires da Costa, afirma que esta edición le satisface plenamente por el hecho de convertirse en un espacio de discusión, y la curadora, Ana Paula Cohen, con quien trabajó Mesquita agrega que se ha dado a los artistas la oportunidad de construir 'documentos', como una memoria visual de la historia colectiva.



Marina Abramovic

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ C. Valdés Urrutia. 'Artes y Letras'. <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id=%7bd68ba024-40f0-4f1a-9024-67ad063d9330%7d#>

Entre las obras de los artistas invitados a la cita podemos hacer mención a las fotografías del artista italiano Armin Linke, éstas son escogidas por el público, sacadas con guantes blancos de sus estantes y luego editadas a través de un magneto escondido. Otras obras importantes son: la obra del chileno Carlos Navarrete que consiste en recortes de prensa y dibujos que muestran su visión de la evolución de la Bienal en 18 años y la evolución de su familia que vive en la ciudad de Sao Paulo; la videoproyección de la finlandesa Eija Liisa Ahtila, sobre



Eija Liisa Ahtila.

las alucinaciones de una mujer; la brasileña Dora Longo con su suelo pintado; y los performances de Marina Abramovic documentados y presentados en una serie de videos.

Área de exposición para 42 artistas, una 'plaza pública' con videos, happenings y documentación, y un vacío que continuará incitando a la reflexión, imaginación y por supuesto a la crítica, tanto por parte de los teóricos del arte como de los artistas y público en general.

2.2.3 BIENAL DE LA HABANA – 10^a Edición –

“INTEGRACIÓN Y RESISTENCIA EN LA ERA GLOBAL”

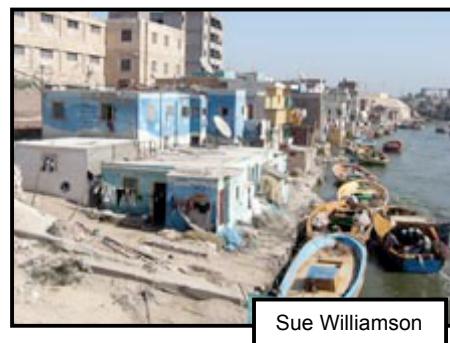


Celebrando sus 25 años de vida, la bienal de la ciudad de la Habana de Cuba abrió sus puertas con una muestra dentro de la cual intervinieron los creadores de 54 países con diversas manifestaciones incluyendo pinturas, esculturas, grabados, fotografías e instalaciones todos estos representativos de los más de 200 artistas convocados por el Centro Wilfredo Lam.

La 10^a Bienal ‘es como un servicio gastronómico, donde hay para comer y para llevar. Todo según el gusto. Hay alta y baja cocina. Hay la cocina popular, barata y el fast food, y más abajo aún, chatarra. Hay también la miseria, el plato vacío, la nada’⁵². Una muestra plural que se ha caracterizado, a lo largo de sus años de vida, por poseer un compromiso con los valores humanistas y por abrirse a una amplia participación de artistas extranjeros y cubanos.

Para la última edición quizá el punto sobresaliente fue la presencia de nueve referentes del arte contemporáneo universal, designados por los directivos del evento como invitados especiales, cuyas obras se ubicaron en los principales espacios expositivos; procedentes de diversos sectores del planeta, su participación se enlazó con el tronco conceptual de la exposición ‘*Integración y Resistencia en la Era Global*’.

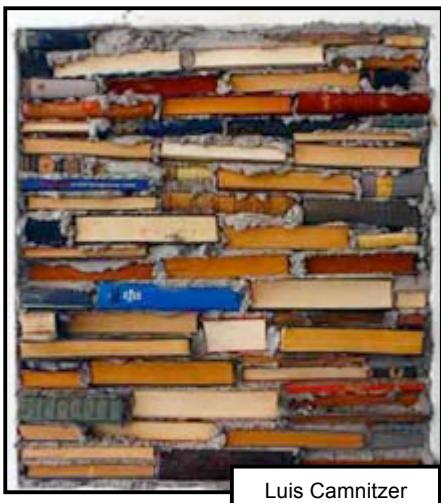
Entre estos personajes del circuito artístico mencionamos a la sudafricana Sue Williamson, quien ha centrado sus propuestas en la capacidad crítica del arte; esta artista desarrolló un proyecto de inserción en una comunidad del litoral habanero, tratando de establecer un diálogo entre ella y los pobladores del lugar, entre el universo creativo y el peculiar entorno. Actividad similar fue ejecutada por la artista hace algún tiempo en una pequeña comunidad de pescadores cerca de la ciudad de Alejandría – Egipto, constituyendo esto un punto de partida para un proyecto de



Sue Williamson

⁵² J. Muñiz La Vallée. “La Décima Bienal de La Habana”. http://www.unasletras.com/v2/articulo/arte-visuales_7/Decima-Bienal-de-La-Habana-Tercera-visita_783

inserción del arte en espacios no convencionales; de esta manera su obra titulada 'What about el Max' lleva el arte a la gente y conduce a la gente hacia el arte.



Luis Camnitzer

Otro de los nombres participantes es Luis Camnitzer cuya inclinación es por el arte conceptual. El desarrollo y la producción artística de este alemán nacionalizado uruguayo están marcados por un compromiso ético y político, abordando temas como el exilio, la libertad y la identidad del individuo y el grupo, provocando la imaginación del espectador y la implicación del mismo para resultar disímiles interpretaciones. La Bienal cubana ha contado con la presencia de

este artista repetidas veces, ya sea como artista invitado o como jurado.

Siendo esta su primera vez en la cita habanera, el artista y filósofo canadiense Hervé Fischer, presentó su muestra: El retorno paradójico a la pintura en la era digital. 'Con pintura acrílica, el artista evoca sobre tela este "mundo algorítmico" sobre el que se sustenta el mundo más palpable'⁵³. Para mencionado creador los números pueden hacer la crónica del progreso de la humanidad, con este concepto los lenguajes numéricos marcarían las rutinas de la gente, de manera más o menos visible.



Hervé Fischer



Guillermo Gómez Peña y Tania Bruguera

Otro que forma parte por primera vez de la lista de artistas participantes es el artista performático Guillermo Gómez Peña; este mexicano debutó en al noche del 28 de marzo, invitando a la cubana Tania Bruguera. Los mecanismos de dominación, las tensiones entre el centro y la periferia son temas abordados por el artista y la Bienal de la Habana a través de su historia. Dicho performance causó gran commoción, pues un grupo de

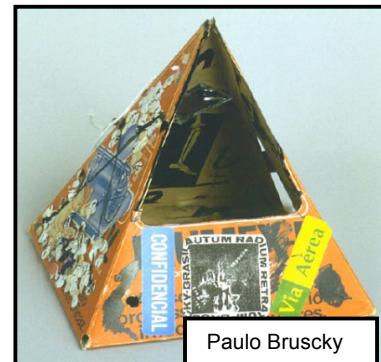
⁵³ Y. Nórdo "Décima Bienal de La Habana: Invitados de lujo".

<http://www.cubasi.cu/desktopdefault.aspx?spk=160&clk=231261&lk=1&ck=118308&spka=35>

personas encabezado por una “disidente” profesional fabricada por el poderoso grupo mediático PRISA⁵⁴, lo utilizó para efectuar una proclama contra la Revolución Cubana. Ante este hecho el Comité Organizador de la Décima Bienal de La Habana se pronunció manifestando que se trataba de un acto anticultural, ofensor para los artistas tanto nacionales como extranjeros, para todo el grupo humano que durante varios meses trabajaron para que todo salga adelante en la décima cita de la bienal y en general para el pueblo cubano que disfruta del arte, siendo éste en cierta forma una línea de fuga para escapar de la rutina comunista.

Las intervenciones en el espacio público también se hicieron presentes en la cita, por la obra denominada “Un almendrón barroco” perteneciente a otro de los artistas invitados, el puertorriqueño Pepón Osorio, cuya propuesta fue “intervenir” uno de los vehículos más singulares del paisaje habanero, conocidos popularmente como “almendrones”. La acción consistió en recorrer las calles de la ciudad en dicho vehículo de estilo barroco, gracias a las intervenciones realizadas por el artista, llegando a la parte frontal del Centro Wilfredo Lam para estacionarlo.

En la galería de la Biblioteca Rubén Martínez Villena se ubicó una perspectiva del trabajo del artista brasileño Paulo Bruscky. Con fuerte énfasis en la experimentación, este invitado especial realiza una exploración en las dinámicas de la sociedad contemporánea, haciendo una fuerte crítica a las obsoletas estructuras sociales, económicas y políticas que influyen en buena parte del mundo. Son de particular importancia sus intervenciones urbanas y su exploración en la multimedia.



Paulo Bruscky

⁵⁴ Y. Fontana. “Declaración del Comité Organizador de la Décima Bienal de la Habana”. es.wordpress.com/tag/decima-bienal-de-la-habana

Uno de los mejores fotógrafos colombianos del siglo XX: Fernell Franco, estuvo presente en la Fototeca de Cuba. Con este artista de la fotografía, las



Fernell Franco

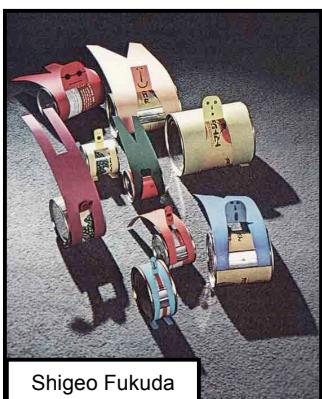
imágenes de la supuesta gris cotidianidad van construyendo un lenguaje de alto grado estético. Su discurso se encuentra centrado en el conocimiento de las dinámicas urbanas influidas por la violencia y la destrucción, por un lado; y por

otro, las estrategias de sobre vivencia y mecanismos de adaptación, situándose así en dos perspectivas distintas. La obra que formó parte de la exposición de la 10^a Bienal de la Habana, denominada “Amarrados”, mostró la fuerte influencia del contexto en constante ebullición: su país, Colombia; un continente, América Latina.

La exposición situada en la Casa de las Américas, del argentino León Ferrari, fue, sin duda, una de las principales atracciones de la Bienal. Este polémico creador latinoamericano presentó un compendio de obras que en cierta forma relatan su recorrido creativo, desde heliografías y esculturas elaboradas en alambre, hasta algunos de sus más recientes collages.



León Ferrari



Shigeo Fukuda

Por otra parte, para uno de los invitados especiales, la Décima Bienal le rindió homenaje con la muestra “Inquietud lúdica”, la misma que reunió varias de las propuestas del diseñador japonés Shigeo Fukuda en el Centro Wilfredo Lam. Su fallecimiento consternó a muchos de sus amigos que lo esperaban en esta edición de la muestra cultural. El interés de Fukuda era destruir la forma para hacerla interactuar lúdicamente con el espectador.

Estos constituyeron los trabajos de los invitados especiales, de gran renombre en el mundo artístico; sin embargo, no podemos dejar de mencionar a los más importantes, a la nómina de aproximadamente 200 artistas que se dieron cita en la muestra apostando por un quiebre positivo en su carrera. Como se

mencionó anteriormente, fue una cita plural; desde las obras más tradicionales de las artes visuales, hasta el performance, las muestras de videos y los lenguajes más contemporáneos, estuvieron presentes. Con relación a espacios, el enfoque también fue plural, pues como en casi todas las Bienales, los espacios del evento incluyeron a las principales instituciones de la plástica del país caribeño: el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, la Fototeca de Cuba, los espacios de la Oficina del Historiador de la Ciudad, entre muchos otros, acogieron las manifestaciones del arte contemporáneo.

Quizá entre las participaciones más relevantes podríamos situar a la macro instalación denominada “Retrátese con arte”, proyecto que corresponde a un grupo de artistas plásticos de Cuba. Éste hace del espacio un estudio fotográfico al aire libre, rompe los límites entre el artista y el público invitando al espectador a integrarse en la acción plástica, al convertirse en parte de la obra. Mencionando a algunos de los integrantes del colectivo tenemos a: Nelson Domínguez, Ever Fonseca, Manuel López Oliva, Eduardo Abela, Alicia Leal, Ernesto García Peña, Lesvia Vent Dumois, Dania Fleites, entre otros.

2.2.4 BIENAL DE CUENCA – 10^a Edición –

“Intersecciones: memoria, realidad y nuevos tiempos”.



Sin abandonar la perspectiva conceptual de la edición número nueve, la última cita de la Bienal Internacional de Cuenca contó con aspectos diferenciadores con relación a sus antecesoras; por una parte, la institucionalidad otorgada al evento tras haberse convertido en una Fundación Municipal⁵⁵; otro aspecto constituyó la integración de otros países en la participación de la muestra y por otro lado, la utilización de espacios heterogéneos de la urbe convirtiéndolos en áreas de exposición para las nuevas prácticas artísticas.

El concepto curatorial planteado por el cubano José Manuel Noceda, se vio apoyado en cuatro subtemas que para el curador ‘ponderan una mayor dialogicidad con la región del Azuay en la cual está enclavada Cuenca’⁵⁶. Estos subtemas fueron: “Las poéticas del agua”, “Con las glorias no se olvidan las memorias”, “Los laberintos de la realidad”, “Los imaginarios sobre Cuenca”. La pregunta frente a la presencia de mencionadas temáticas radicaría en que si fue o no oportuna la presencia de las mismas, pues al recorrer los diferentes espacios expositivos no se pudo visualizar un correcto hilo conductor dejando a los públicos en un terreno aún más inestable; por una parte lo multidisciplinar de las prácticas y por otra la diversidad de conceptos.

Para esta edición el jurado, integrado por Leonor Amarante, de Brasil; Julia Herzberg y Kevin Power, de EE.UU.; y, María del Carmen Carrión y Cristóbal Zapata, de Ecuador, dio el veredicto de los ganadores de la cita, siendo éstos: el cubano Saidel Brito con su obra “Nacidos Vivos”; Magdalena Fernández, de Venezuela, con el video – instalación “2iPM009, 2009i”; y el colectivo Sub Cooperativa de Fotógrafos, de Argentina con la obra “San Darío del andén, la memoria viva de Darío Santillán”. Éstos se hicieron acreedores a los tres premios

⁵⁵En 1962, la Bienal de São Paulo optó por el mismo “cambio” constituyéndose como Fundación, una institución privada sin fines lucrativos.

⁵⁶Entrevista al curador general de la Bienal, José Manuel Noceda. Textos de Charo Guerra. [http://www.revistasexcelencias.com/arte/a\(276533\)-Bienal-cuenca-Realidad-nuevos-tiempos.html](http://www.revistasexcelencias.com/arte/a(276533)-Bienal-cuenca-Realidad-nuevos-tiempos.html)

de la bienal cuya dotación fue de USD. 20.000. Otro de los premios conferidos fue el “Premio París”, dotado de USD. 5.000 al cual se hizo merecedor el ecuatoriano Geovanny Verdezoto con la obra “Buses Dedicados”.

Por otra parte, las menciones honoríficas, sin dotación económica, fueron otorgadas a los artistas: Óscar Acuña, de Nicaragua; Duvier Del Dago, de Cuba y Luis Simón Molina, de Venezuela; con sus obras: “Manifiesto”, “Levedad del Error Humano” y “Estudio Informal de la Arquitectura Híbrida” respectivamente.

La obra del artista nicaragüense, como habría mencionado el veredicto del jurado, recibió la mención gracias a la sagacidad en cuanto a utilización de medios para mostrar claramente el concepto perseguido, por cierto, un tema muy actual dentro de toda sociedad a nivel mundial.



Por otra parte, el video-instalación del artista cubano, da fe de un trabajo extremadamente minucioso para poner en escena, con una práctica que vacila en ser escultura y / o dibujo, el aterrador ejercicio armamentista. Del Dago manifiesta: “La tecnología, creada y recreada por hombres a lo largo de su desarrollo, no escapa, ni escapará jamás de un factor inevitable de riesgo: el error humano. Ese margen de error marca esencialmente la diferencia entre el individuo y la máquina...”⁵⁷

La serie fotográfica del artista venezolano cuestiona el caso de transición, por no decir, desviación cultural, ocasionada por la construcción de contextos que parten de elementos simbólicos y cotidianos instaurados por los mecanismos de



⁵⁷ <http://bienaldecuenca.org/noticias.aspx?nid=175&cid=2>

dominación de la ‘cultura del narcotráfico’ reflejada en la arquitectura captada.

Un punto importante que cabe anotar es que la Bienal de Cuenca es una de las pocas bienales que aún confiere premios, situándonos frente a algunas interrogantes: ¿Continúa siendo preciso entregar dichos premios a las obras ‘ganadoras’? ¿Cuál es la razón de mantener dicha premiación? ¿El capital económico de los premios no pudiese ser destinado a un mejoramiento de espacios expositivos u otros fines de la institución bienal? Así pueden surgir aún más preguntas, sin embargo, las normativas del evento continúan de esa manera y posiblemente no se han planteado las interrogantes predecesoras en esta última edición, lo más seguro es que dichas inquietudes han estado presentes repetidas veces en las reuniones del directorio de la bienal.

Haciendo un recorrido por las obras antes mencionadas, debemos advertir un latente apego a la pintura, pues los tres premios principales pudiesen ser vistos como manifestaciones de renovación del campo pictórico, al tratarse de; un video – instalación, que alude a la acción de *pintar* sobre las paredes con las proyecciones ejecutadas; una serie de fotografías que si bien hace que la pintura pierda protagonismo, al mismo tiempo mantiene los determinantes de lo que caracteriza a las obras pictóricas; y por último un conjunto de cuadros cuya configuración no dista del modelo tradicional pictórico. De aquí que la opinión del curador general frente al perfil fundacional de la Bienal es muy oportuna al plantear que debía adscribirse a las estrategias de “lo que hoy se conoce como pintura expandida o pintura híbrida”⁵⁸, para de esta forma continuar con el sentido originario de la Bienal y al mismo tiempo ser contemporánea; posiblemente si se hubiese optado por este tipo de variante, no existiese aún conflictos con parte de la población de la ciudad y de los entendidos del arte. Con esto no se quiere decir que los cambios acaecidos en la historia de los 25 años de vida de la Bienal no hayan sido valiosos, pues ésta ha evolucionado hacia un enfoque más contemporáneo acercándose cada vez más al acontecer artístico internacional, sin embargo, el adoptar un enfoque de innovación dentro del mismo campo originario pictórico, tal vez no hubiese diseminado los conceptos y hubiese

⁵⁸ Entrevista al curador general de la Bienal, José Manuel Noceda. Textos de Charo Guerra. [http://www.revistasexcelencias.com/arte/a\(276533\)-Bienal-cuenca-Realidad-nuevos-tiempos.html](http://www.revistasexcelencias.com/arte/a(276533)-Bienal-cuenca-Realidad-nuevos-tiempos.html)

contribuido para que los públicos se centrasen en una perspectiva de opinión y discernimiento frente a obras contemporáneas con un lineamiento homogéneo; ahora bien, es propicio analizar que detrás de esa imagen de apertura total hacia las nuevas prácticas artísticas, puede estar una inclinación justamente hacia lo antes mencionado.



La obra “Nacidos Vivos” del cubano radicado desde hace varios años en Ecuador, Saidel Brito, consiste en un conjunto pictórico que describe “Historias e imágenes que están vaciadas de contenido en el tiempo,,, de espacios que ideológicamente se han desvanecido o sobre los cuales aparecen como una especie de fantasmas ideológicos... tiene que ver con la fragilidad de memoria y con el cambio de los signos y la vaciedad de esos signos: geográficos, objetuales,

literarios con relación a los hechos históricos, los datos y los rastros dejados en los museos, en la memoria colectiva y en el espacio físico donde ocurrieron”⁵⁹.

Esta obra ya fue presentada en el año 2007 en Miami – EEUU en la *dpm gallery*⁶⁰.

“2iPM009, 2009”, video-proyección de la artista venezolana Magdalena Fernández, redime gracias a la utilización de un lenguaje abstracto (visual, auditivo impreciso) la naturaleza tropical, transportándonos tal vez a un paisaje húmedo en la noche dentro de un espacio encontrado en las regiones calientes de nuestras naciones latinoamericanas, a pesar de que la artista se



⁵⁹Palabras del artista Saidel Brito, citadas en el texto escrito por Rodolfo Kronfle, para la exposición en DPM gallery en Miami – EEUU. <http://riorevuelto.blogspot.com/2008/10/saidel-brito-nacidos-vivos-miami-dpm.html>

⁶⁰ dpm gallery (GYE 1989/MIA 2006) se especializa en arte contemporáneo con énfasis en autores provenientes de Latino América. Su larga lista de actividades incluye una agenda anual de cuatro a cinco participaciones feriales y, diez exhibiciones tanto en su sede de Guayaquil como en Miami. Durante sus veinte años de actividades dpm se ha dedicado principalmente en promover artistas emergentes como de carreras intermedias, sintiendo gran orgullo en presenciar el reconocimiento para con sus autores por parte de la comunidad especializada; varios autores de la galería han sido invitados a participar en bienales universalmente acreditadas, así como en muestras vía invitación por parte de prestigiosos curadores. <http://www.dpmgallery.com/dpm.php>

refiere a los jardines del Valle de Caracas.

La obra del colectivo argentino Sub – Cooperativa de Fotógrafos,



denominada “San Darío del Andén, la memoria viva de Darío Santillán”, recibió el premio por su compromiso con la comunidad, pues se refiere a hechos reales y claros de la historia económica y social de Argentina. La descripción dada por este colectivo fotográfico señala que después de la crisis del año 2001, adquieren importancia los “movimientos de desocupados” que buscan escenarios para sus reclamos, dentro de uno de dichos reclamos en el año 2002, por la represión

policial, son asesinados dos personajes – Darío y Maxi – los ángeles piqueteros, desde entonces éstos son caracterizados como un símbolo santoral en múltiples representaciones, convertidos en estampa popular, como ejemplos de dignidad.

El Premio París concedido por la Alianza Francesa y la Embajada de Francia en Ecuador, se otorgó a la obra ecuatoriana “Buses Dedicados” por su acertada inserción en el espacio público. Para Verdesoto el uso de los autobuses urbanos como soporte para su obra, permite traspasar las encrucijadas de la realidad y la memoria de nuestra ciudad en la actualidad. Fotografías que plasman los contextos humanos, los laberintos de la cotidianidad, permitiendo a los públicos receptar parte de la vida de aquellos seres representados.



Además de todas las propuestas plásticas en esta X edición, la institución avanzó en el acercamiento del arte hacia la sociedad por un lado, con la realización del evento teórico abierto a todo público llevado a cabo del 19 al 28 de octubre, días en los cuales la sociedad cuencana tuvo la oportunidad de escuchar, las intervenciones de algunos de los responsables de las curadurías

nacionales, así como también a artistas participantes; e indagar sobre éstas, al existir una total apertura de los ponentes para con el público asistente. Sin



Núcleo Teórico. Teatro 'Carlos Crespi'. UPS.

embargo, el esfuerzo de la institución y su equipo de trabajo no se vio correspondido pues una vez más el interés por las charlas se despertó solo en un grupo de la sociedad, es decir, en los conjuntos humanos que están en contacto cotidiano con el arte,

hablemos de estudiantes de arte y arquitectura, docentes de facultades de arte, diseño, arquitectura de la Universidad, teóricos del arte y artistas. Así, el Teatro Carlos Crespi de la Universidad Politécnica Salesiana, pasó de ser un espacio abierto a todo público y a todo pensamiento, a una burbuja que internó las conversaciones del círculo consentido del arte.

Por otra parte, la bienal hizo el lanzamiento de un nuevo cuaderno didáctico para el trabajo con escuelas fiscales; la labor de edición y publicación estuvo a cargo del Grupo Santillana, frente a esto solo nos quedaría preguntarnos si todo el gasto y esfuerzos unidos para sacar adelante esta iniciativa tendrán sus frutos a corto o a largo plazo, incluso si existirán frutos o no.

3. BIENALES VS. EVENTOS CONTEMPORÁNEOS.

La vivencia artística actual, pone en evidencia una era plural, y dicha pluralidad conlleva sin duda una diversidad de propuestas y al mismo tiempo una multiplicidad de espacios que las acogen. Dado el tema de nuestra investigación, sin vacilar nombramos a las bienales como espacios legitimadores del arte, pues a pesar de muchos conflictos y desaciertos éstas continúan ejerciendo el papel de plataformas para los creadores contemporáneos. Sin embargo, no se puede ignorar la presencia de otros eventos que han surgido en una época contemporánea, siendo sus lineamientos mucho más relacionados con las nuevas prácticas; con lo planteado no se pudiese decir que los unos se superponen a los otros, sino se buscaría mediar y buscar una correlación y una interacción, mas no una división entre éstos. Además es oportuno señalar que el surgimiento de nuevos eventos en el campo del arte no solo se dirige hacia entes fuera de la institución, pues en los últimos tiempos se ha visto aparecer nuevas bienales a pesar de su supuesta impopularidad.

Posiblemente pudiésemos recurrir a una hipótesis con respecto a lo que gira actualmente en torno al ente arte, pudiésemos decir que no se trata de desechar ningún elemento sea antiguo, moderno o contemporáneo; sino la acción que se debería ejecutar es el llegar saber qué aspecto de uno u otro es válido para hacerlos concordar entre sí y con los diferentes contextos sociales en los cuales se desenvuelven.

3.1 LAS CUATRO BIENALES ACTUALMENTE. (PROS Y CONTRAS FRENTE A LO CONTEMPORÁNEO).

La institución bienal en un enfoque general posee de primera mano un aspecto contrario al régimen actual del arte, éste constituye su nacimiento en la línea del tiempo, pues es una institución cuyo surgimiento se dio en el siglo XIX y, aunque muchos quieran plantear lo contrario, aún responde al modelo de aquella época a pesar de todo el tiempo transcurrido, con todo esto no podemos manifestar que no han existido cambios dentro de los eventos en cuestión, los ha

habido y éstos han permitido la supervivencia de los mismos, pues sin cambios oportunos muchas de las instituciones hubiesen desaparecido.

Ya en terreno particular y habiendo hecho un seguimiento por la historia de las cuatro bienales en cuestión en el capítulo anterior, podríamos definir algunos puntos particulares que no están permitiendo la correcta fluidez de las acciones de dichos eventos, los que como se ha planteado con anterioridad constituyen entes disímiles en tanto especialidad, contexto social y tiempo de acción.

Si tomamos como primer punto a abordar a la bienal de Venecia, nos damos un baño de hábito artístico, pues en sí, Italia a través de la historia siempre ha estado un paso adelante en la apreciación y el manejo del arte, además en terreno bienalístico el evento veneciano es el más antiguo (1894), cuyo nacimiento procede de la disolución del Salón Carré, por ende se planteó dentro de un contexto moderno que poco o nada tiene que ver con el actual.

Por sus años de tradición y al haber surgido como preponderante foro artístico, pudiésemos decir que el gran nombre de dicha bienal, no puede ni podrá ser objetado; el nombre definitivamente no, pero nos deberíamos preguntar: ¿qué sucedió en LA 52^a edición de esta veterana? Estuvieron representados 76 países y las muestras de arte fueron visitadas por unas 232.000 personas dentro de las instalaciones en el Arsenale y los Giardini de la ciudad de los canales. Por primera vez la curaduría estuvo a cargo de un norteamericano – Robert Storr –; quien sostiene que "El arte es un network (red) mundial"⁶¹, éste rompió con el tradicional euro centrismo del evento y abrió la muestra al arte de todos los continentes, creando el primer pabellón africano de la historia e invitando a los "meninos de rua", los niños de la calle de Río de Janeiro. Estos actos dieron paso a calificar a dicha bienal como "democrática", resultando así con un fuerte toque político evidenciado en la obra "La Civilización Occidental y Cristiana" que denuncia la dictadura militar y la hipocresía de la iglesia católica, del artista argentino León Ferrari, quien se hizo acreedor al principal premio del evento el 'León de Oro'.

Storr buscó el arte en los países más vitales, según comentarios de ciertos críticos; sin embargo, se hizo palpable también la decepción e irritación, por parte de los artistas participantes, respondiendo a la negligencia con que se los había

⁶¹ "RECORD DE ARTISTAS LATINOAMERICANOS EN LA BIENAL DE VENECIA 2007" www.latinartmuseum.com

tratado, llegando a dar lectura tras el programa oficial de inauguración, a un manifiesto de protesta dirigido tanto a los organizadores de la Bienal como a las entidades responsables en los países de origen. Reacciones de esta índole no pueden darse dentro de una máquina con un correcto funcionamiento, por lo tanto, se asevera la presencia de conflictos en estas áreas, pues mientras el curador Storr rompía el euro centrismo para democratizar la escena artística, el sentimiento de los ‘incluidos’ era otro, mirando a un ‘animador’ presentando el programa como si fuese un *show de televisión* en la lengua materna de los dueños del evento.

Lo contemporáneo se identifica con lo mediático, en el tiempo actual según Brea⁶², el pensarnos como particularidades constituye una *quimera esfumada*, y tal vez de esta aseveración se derive la emergencia de una transformación en los modos del sujeto dentro de las sociedades de la información, así emergen las industrias del espectáculo y el entretenimiento, hablamos de un “régimen del arte y de la estética en el que prevalece la renovación continua de los acontecimientos”⁶³. Dicha renovación mencionada por Michaud, pudiese ejemplificarse con los nuevos lineamientos planteados por el presidente de la Bienal Internacional de Cuenca y su Comité de Gestión, que compendian un modelo enriquecido para ser efectuado desde la edición número 10 de dicho evento planificada para el mes de octubre del año en curso. Este esquema posee como principios fundamentales: una política cultural de ciudad, un eje educativo como aspecto prioritario, diversos núcleos equitativos por géneros artísticos y participación nacional e internacional, entre otros; afirmando claramente un interés, de la institución, por entrar con pie firme en el círculo de arte a nivel mundial. Así mismo, siendo otro logro por parte de la administración actual de la bienal cuencana, desde el mes de abril del año 2009, la institución pasó a ser la “Fundación Municipal Bienal de Cuenca” adquiriendo una base jurídica ausente hasta el mencionado echo. Empero, sin pretender parecer fatalista sino realista, el conflicto no radica en las palabras escritas en un papel, sino mas bien en una

⁶² José Luis Brea, Profesor Titular de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo de la Universidad Carlos III de Madrid. Director de las revistas *Estudios Visuales* y *:salonKritik:*. Crítico de arte independiente, colabora con diversas revistas nacionales e internacionales, siendo corresponsal para España de la revista *ARTFORUM*. Director de las colecciones de Estudios Visuales de las editoriales AKAL y del CENDEAC. www.joseluisbrea.net

⁶³ Y. Michaud. . “*El Arte en Estado Gaseoso*” p. 163. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 2007.

cierta actitud frente a manifestaciones artísticas que se desligan de las formas y lenguajes convencionales, en una falta de paralelismo entre directivos y directrices conceptuales que deben asumir los eventos en un contexto contemporáneo y en un hermetismo de carácter relacional, hablemos de la relación arte – sociedad, arte – bienal, arte – “críticos”, público – críticos, críticos – críticos, etc.; pues una correcta relación entre los entes participantes en el goce estético y contextual, sería de una u otra forma el salvavidas para el arte y su valor, de aquí la importancia que otorga José Ramón Fabelo Corzo⁶⁴, a la educación estética para la adecuada apreciación del arte en su texto “Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos”.

Hablamos de democratización, de apropiada relación, de educación estética, de goce estético; quizá esto y muchos otros puntos hayan sido advertidos por Ivo Mezquita para plantear su modelo curatorial en la 28^a Edición de la Bienal de Sao Paulo; una muestra de arte sin obras, provocando al espectador, incitándolo a la reflexión, deliberación en torno a 12.000 metros cuadrados vacíos, en torno a un arte carente de un determinante, así como también cercano a la institución bienal. Un vacío total que ambicionó, como ya hemos mencionado en las líneas anteriores y en el capítulo 2, el protagonismo del análisis, la invención, la apreciación y hasta la censura por parte de los públicos.

Ya mencionamos la variable opinión frente a la decisión tomada por Mezquita, claramente en muchos aspectos de la existencia no podemos llegar a un consenso, mucho menos al tratarse del arte; varias son las posiciones y múltiples son las apreciaciones, con respecto al arte en sí mismo y con relación al pensamiento de quienes conforman el mundo del arte, el círculo del arte o tal vez, la burbuja artística. Una propuesta puede ocasionar desconcierto tanto en la sociedad que la percibe, como en los teóricos que disten con ella; así el proyecto del curador de la 28 edición de la bienal paulista desde un inicio provocó confusión y al mismo tiempo un gran interés; probablemente este sea el objetivo de muchas acciones dentro del arte, el simple hecho de llamar la atención. Una bienal vacía que conlleva agitación, imputación a un régimen político o un recurso de último momento frente a una falta de tiempo a causa de una crisis

⁶⁴ Investigador titular del instituto de Filosofía de la Habana, profesor – investigador titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla. www.filosofia.cu/contemp/Fabelo.htm.

administrativa de la institución; con todos los halagos y las críticas de los diferentes frentes de la sociedad tanto local como internacional la última edición de la bienal brasileña terminó con buenos augurios para el futuro; quizá el curador de la próxima edición, con el mismo impulso reflexivo y creativo, lleve a los espacios expositivos del Pabellón Cecilio Matarazzo obras que impulsen al conocimiento y a la especulación, desde una perspectiva artística, frente a los problemas que actualmente atraviesa el mundo.

Varios son los aspectos que pueden influir en el desequilibrio de los entes de la sociedad, pueden ser de carácter político, económico y especialmente de índole social. Al tocar el tema social, nos referimos al movimiento en sí de las disímiles sociedades que habitan el planeta y tornamos nuestra atención hacia la Bienal de la Habana en Cuba, que desde su primera edición, en el año 1984, ha sido la plataforma de presentación para la actividad creadora principalmente de artistas provenientes de África, Asia, América Latina y el Caribe o artistas cuyas raíces culturales están ligadas a dichas regiones.

En la realidad de la bienal cubana hay que advertir en primera instancia los problemas económicos que se han presentado a través de su historia, así como también los choques políticos e ideológicos con el resto del mundo. Cuba es reconocida como un centro de gran importancia en el desarrollo cultural y es un tanto irónico al tratarse de una isla en cierta forma aislada de lo global. Mientras comúnmente se piensa que el éxito de adquirir nuevos lenguajes, nuevas formas de expresión radica en el explorar nuevos mundos con el acto de emigrar en busca de una investigación que conlleve una actualización, reestructuración, etc.; la plástica cubana se alimenta invitando al desplazamiento humano en forma contraria, artistas que inmigran invitados a participar en este evento cultural.

Tomando aspectos generales, pudiésemos afirmar que esta bienal constituye, de las cuatro exemplificadas, la carente de crisis profunda, pues sus distintas ediciones han transcurrido sin conflictos difíciles y han servido para que dicho foro continúe aportando al mundo artístico tanto nacional como internacional. “La política cultural de la Revolución Cubana ha permitido un margen de libertad aprovechado por los artistas con astucia brechtiana, (...). Lo curioso es que la plástica cubana de planteo social parte de posiciones socialistas, arremetiendo contra males internos desde una eticidad revolucionaria

que busca recuperar la pureza primigenia y a la par actuar con realismo en el presente. Es una mezcla de idealismo y pragmatismo típica de la juventud cubana y de su afán renovador⁶⁵. Todo esto agrega nuevos ingredientes a la receta artística dentro de un contexto liberal y socialista, que refiere claramente a dos puntos importantes en el tema vivencial, la sociedad y la libertad, haciéndolo uno 'la sociedad libre'; de esta manera probablemente en dicho punto se encuentre el as para una jugada magistral, pues la libertad de una sociedad debería ser el timón que guíe todos los actos contenidos en la vivencia humana, al hablar de la expresión artística y sus imágenes a través de un tiempo, vemos que la libertad a la cual nos hemos referido anteriormente ha marcado pautas en el desarrollo de la historia de las mismas, completando también con un aporte relacionado con las culturas y tradiciones de los pueblos, así, parafraseando a Hans Belting afirmariamos que "sólo es posible indagar acerca de la imagen por caminos interdisciplinarios que no le temen a un horizonte intercultural"⁶⁶, el mundo del arte es el mundo de las imágenes; actualmente lo referente a la imagen se encuentra en mayor relación con los medios masivos que con el mismo arte, así vislumbraríamos la posibilidad de que dentro de esta cultura de masas, el elemento arte también se masifique, en un sentido de democracia y quizá si se han dado ciertos pasos hacia esa aseveración, sin embargo, el gran público de las masas continúa sin asimilar las nuevas prácticas artísticas, dentro de las cuales, como manifiesta Yves Michaud, el *artista* realiza una instalación con la que los espectadores entran en interacción o participan en una *transacción*, el *curador* pretende ocasionar una situación de comunicación y hacer que la "institución" tome conciencia de la apuesta de comunicación, el *crítico* está consciente de contribuir a la toma de conciencia de la época como época de comunicación; sin embargo, frente a todo esto nos encontramos tan solo con la expresión desnuda y naïve de una *identidad contemporánea* que posee problemas de comunicación⁶⁷.

El sentimiento de prepotencia, el presentar al evento cultural como si fuese un *talk show*, la crisis administrativa dentro de las instituciones, el extremo convencionalismo de las sociedades que acogen a los eventos, los conflictos

⁶⁵ G. Mosquera. "La plástica cubana en un nuevo siglo" <http://fp.chasque.net>

⁶⁶ H. Belting. "Antropología de la Imagen" www.adncultura.lanacion.com.ar/anexos/Informe/08/36937.pdf

⁶⁷ Y. Michaud. "El Arte en Estado Gaseoso" p. 167. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 2007.

económicos y políticos marcan sin dudación la pérdida del prestigio de la institución Bienal a nivel mundial; sin embargo, en cierta perspectiva, el problema de comunicación antes expuesto es el que ocasiona inconvenientes en el acontecer artístico. La percepción y la representación deben mantener una correspondencia simétrica, pero dentro del arte actual dicha correspondencia se torna casi invisible tan solo persiste en un perímetro muy reducido conformado por los ‘entendidos y teóricos’, quienes tejen un entramado muy difícil de penetrar, incluso el gran grupo de eruditos muchas veces se divide para envolverse con los suyos y comprenderse tan solo entre ellos, dando paso a un hermetismo hasta dentro de la misma burbuja inmune; cabe señalar que esto no solo forma parte del espacio bienalístico, nos atreviésemos a manifestar que todo ente artístico padece del mismo desacuerdo.

3.2 EVENTOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS.

De primera mano iniciamos con la afirmación de la existencia de un hermetismo dentro del sistema artístico incluyendo en éste a todo evento de todos los tiempos y de la misma manera a los más actuales; considerando que dicho calificativo para mencionado sistema posee diferente perspectiva en las determinadas etapas de la vivencia humana. En la actualidad, como hemos mencionado con anterioridad, viene dado por la falta de conciencia de un nuevo tiempo o nuevo régimen del arte, para el cual resulta necesario el surgimiento de un *nuevo espectador*⁶⁸.

Por este sentido de novedad y cambio justamente es que el mundo artístico ha dado paso al aparecimiento de eventos artísticos que se mueven con los aires de la atmósfera actual y que por ende, poseen mucha más relación con las prácticas artísticas del tiempo vigente.

El propósito de enunciar a ciertos eventos de dicha índole es el intentar otorgar al evento BIENAL algunas características de éstos, actualizando de esta manera las bases de las bienales que responden en ciertos aspectos a modelos concernientes a tiempos pasados.

⁶⁸ Término del cual hace uso la teórica argentina, Elena Oliveras, en su libro: “Cuestiones de Arte Contemporáneo”.

Para nuestro interés, y respondiendo en cierta forma al mismo plan de selección nombraremos a algunos eventos y / o ejecutores de los mismos: la Documenta de Kassel, en Alemania, la cual a pesar de estar totalmente institucionalizada acoge a las manifestaciones escultóricas más actuales a nivel mundial; los colectivos españoles "Todo por la Praxis" y "Democracia", que enfocan su accionar en intervenciones dentro de los espacios públicos con un sentido de crítica sociopolítico; la Bienal de Venecia de Bogotá – Colombia, que iniciando con un sentido irónico frente a la bienal italiana actualmente cuenta con un premio otorgado por ésta dentro del evento; y el Encuentro Internacional de Arte Urbano AL ZUR-ICH en Quito – Ecuador, que constituye un claro ejemplo de cómo plantear un acercamiento cada vez mayor entre el arte y las comunidades. Además, nos detendremos en el ámbito latinoamericano y nacional para nombrar el trabajo de algunos colectivos de arte que se han esforzado por presentar propuestas de un corte más alternativo e independiente.

3.2.1. DOCUMENTA DE KASSEL.

Considerada como uno de los eventos artísticos más importantes a nivel



Edificio Fridericianum – Sede de la Documenta

mundial, utilizándose en relación a ella en muchas ocasiones el término equívoco de "Exposición Mundial del Arte", se lleva a cabo desde el año 1955, por la iniciativa de Arnold Bode y el historiador de arte Werner Haftmann, quienes presentan en dicho año una retrospectiva

de la Modernidad clásica, que había sido difamada por los Nazis como arte "degenerado", en dicha exposición se incluyeron también obras contemporáneas. Luego de cuatro años (1959), por la gran acogida de la primera exposición, se realiza una más amplia para la cual se utilizaron el Museum Fridericianum y otros lugares de exposición. El prólogo del catálogo trabajado por Bode de la edición de 1964, denominó a la documenta como un '*museo de los cien días*'⁶⁹, este calificativo clarifica la tendencia

⁶⁹ DOCUMENTA DE KASSEL. www.universes-in-universe.de

retrospectiva que en un inicio poseía dicho evento, pues a partir de 1968 en las muestras estarían presentes casi exclusivamente obras de producción de tiempo presente. De esta manera, desde el año 1972 la documenta es realizada cada cinco años, tendiendo para cada edición un director artístico diferente, siendo éstos quienes plantean los conceptos y los lineamientos a seguir en la muestra a su cargo; varios nombres de heterogéneas nacionalidades han recorrido la historia de este evento contemporáneo planteando conceptos como: el "Cuestionamiento de la Realidad - Mundos Visuales Hoy", la "Dimensión Histórica y Social del Arte", el "Cuestionamiento Crítico de la Actualidad", entre otros; y dando paso a nuevas manifestaciones poniendo énfasis en medios tales como el cine, la fotografía y el video; así como también instalaciones, performances, arquitectura y diseño. La documenta con sus datos de historia muestra su versatilidad y su gran compromiso crítico y práctico para con el mundo artístico actual, inició con un interés de rescate del pasado, sin embargo, giró hacia un enfoque contemporáneo para mostrar el presente y proyectarse a un futuro.

3.2.2. COLECTIVOS ESPAÑOLES.

- “Todo por la Praxis”**

Este colectivo se constituyó en el año de 1999, como un fusionado de áreas de actividad teórica heterogéneo. Sus integrantes Rafa Turnes, Luís Díaz, Javier Blanco, Pablo Galán, Francisco Gil, Diego Peris y Marco Godoy visualizaron a dicho colectivo como un sujeto político activo, generador de proyectos que propicien una transformación; proyectos estéticos de resistencia cultural, que ofrezcan herramientas para la intervención dentro del espacio público urbano; todo esto constantemente con el objetivo de crear acciones activistas y de oposición a las estructuras dominantes, a los mecanismos de segregación urbana y en general a los aparatos de control social.



- “Democracia”**

Colectivo de arte fundado en al año 2006, como derivación de un antiguo colectivo denominado “El Perro”⁷⁰. Sus bases de conformación continúan presentes, pues su interés aún está dirigido a los asuntos sociales y sus acciones a las intervenciones comprometidas con el contexto real actual. Los proyectos planteados manifiestan una preocupación sobre la creciente escenificación de los ámbitos de convivencia; visible, no sólo en la importancia que se otorga a la imagen, sino también en la progresiva incorporación del simulacro en múltiples campos de la vida cotidiana, entre estos la política, la tecnología o la cultura. El equipo de trabajo está conformado por Iván López y Pablo España, éstos están representados por la galería Salvador Díaz de Madrid. El colectivo a más de la realización de sus proyectos, publica la revista “Nolens Volens”; y por otra parte, han realizado curadurías de exposiciones como “No Futuro”, “Madrid Abierto 2008”, “Creador de Dueños.

Estos dos colectivos junto con el artista Santiago Cirugeda realizaron un proyecto denominado “Sin Estado”, desde marzo del año 2008 a enero de 2009,



mencionado proyecto tuvo como objetivo ejecutar intervención multidisciplinar, desde el campo artístico y arquitectónico en el espacio de unos asentamientos ilegales de población dentro del sector La Cañada Real en sur este de la ciudad de Madrid, dichos asentamientos en ese entonces estaban sometidos a un proceso de desalojo y derribo. El nombre del proyecto se refirió al territorio marginal, no regulado y ajeno a las estructuras legales y administrativas; por otra parte, esta unión de ejecutores artísticos destinan fondos públicos para el ámbito del arte a intervenciones de carácter social en un espacio dentro del cual la administración no lleva a cabo un servicio público. “Sin Estado” se acercó a La Cañada Real desde distintas perspectivas de actuación: desde la cartografía a la negociación con los movimientos sociales allí asentados para la dotación de

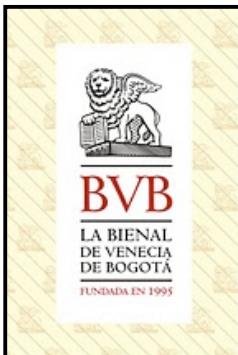


⁷⁰ Colectivo conformado por Pablo España, Iván López y Ramón Mateos en 1989 y disuelto en 2006. Las obras de “El Perro” estaban centradas en temas sociales y políticos que criticaban duramente. Para sus acciones, se inspiraban en la propia actualidad sobre la que reflexionaban a través de instalaciones, acciones callejeras o performances. Algunos de los temas que trataron son: la guerra, la inmigración, la sociedad de consumo, los mass media o la violencia como forma de expresión. Compartían su labor artística con el comisariado de exposiciones. http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=7652&Itemid=7

infraestructuras o servicios de uso comunitario; de la generación de procesos de visibilización y simbolización del territorio a una reflexión sobre las contradicciones del propio proceso.

3.2.3. BIENAL DE VENECIA DE BOGOTÁ – COLOMBIA.

La Bienal de Venecia – Bogotá surgió en el año de 1995, ante la imposibilidad de jóvenes artistas locales para acceder a salones de importancia



en el ámbito mundial. Partiendo de este hecho, el grupo "MATRACAS", compuesto por estudiantes de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, decide abrir su propio espacio en el barrio Venecia, una zona popular de la ciudad de Bogotá.

Con un amplio apoyo por parte de la comunidad, se realiza de esta manera, la Primera Edición de la Bienal de Venecia. En la actualidad este grupo ha evolucionado, afianzando gracias a sus nuevos integrantes, su carácter multidisciplinario y se ha convertido en "TÄI / The Art Incubator"⁷¹, es decir, un espacio que busca crear líderes cuyo interés sea el gestionar eventos polivalentes y nómadas, así como también estrategias de fusión – interacción entre el arte, el diseño, la arquitectura y la gestión cultural contemporánea.

En su primera edición se hizo uso de la imagen y del concepto de la Bienal de Venecia italiana con un marco de referentes culturales propios latinoamericanos; de esta forma el evento nace en torno a un trabajo de apropiación de referentes universales y al mismo tiempo, de ratificación de una propia cultura local.

Para la segunda edición continúa la concordancia con la bienal europea, pero guardando la diferencia en cuanto a proyectos, contenidos y sobre todo a sus audiencias, pues si la italiana estaba dirigida a una élite social y a la plástica internacional; la colombiana buscaba reducir la distancia existente entre la comunidad de un barrio popular y las manifestaciones artísticas; desarrollándose dicho acercamiento en dos sentidos: por una parte la comunidad se acercó a las

⁷¹ <http://bienal-venecia-bogota.blogspot.com>

expresiones plásticas que les habían sido siempre ajenas y por otra, veinte de los más destacados artistas de Colombia se acercaron a un sector específico de la ciudad capital, para interpretar la realidad local y devolverle a la comunidad las impresiones plasmadas como expresiones plásticas.

Esta búsqueda de la continua interacción del arte con la comunidad fue, es y será el eje fundamental del evento bienalístico colombiano, cuyos proyectos artísticos se inspiran en una realidad social, económica y cultural de aquel barrio perteneciente a la ciudad de Bogotá. Para dicho ente es de gran importancia que se desarrollen procesos pedagógicos desde y hacia la comunidad mediante manifestaciones artísticas, dotando al barrio Venecia de espacios simbólico – culturales donde se desarrollen las prácticas que surgen desde su interior.

Para dicha *institución*, las maneras o fórmulas de aproximación entre el arte y la comunidad deberán ser buscadas mediante estrategias pedagógicas enlazadas con el contexto de la colectividad. Mencionadas estrategias podrían estar reflejadas en la acción de los artistas, quienes deben realizar una actividad académica en la bienal, siendo éstas conferencias, talleres y visitas guiadas; estas actividades retribuyen el valioso apoyo de los habitantes, generalmente están dirigidas a los niños y jóvenes del sector o a las personas de la tercera edad y son efectuadas de manera gratuita en las instalaciones de la Bienal durante la muestra. De esta manera, cuando se habla de pedagogía en el marco bienalístico, se la entiende como un espacio donde circulan y se confrontan distintos saberes en torno al arte, su papel, sus públicos.

Las convocatorias están dirigidas a todos los artistas plásticos, artistas emergentes, artistas profesionales y artistas locales de Bogotá, Colombia y Latinoamérica, y en cada edición a los provenientes del país invitado de honor, hasta la fecha los países invitados han sido: Venezuela, España y Venezuela.

Las obras y/o proyectos a participar dentro de la bienal deben involucrar la participación activa de la comunidad, su campo de acción debe ser el espacio público y deben promover su optimización, se comprometen también a cualificar la calidad de vida de la comunidad, además se deben centrar en las nuevas audiencias y los nuevos públicos, tienen que sugerir nuevos vínculos didácticos con la colectividad y promover la conservación del patrimonio intangible.

La Bienal de Venecia de Bogotá proyecta alentar una búsqueda por parte de la propia comunidad para transformar sus formas de vida, explorando nuevos elementos interpretativos de su cotidianidad, nuevos referentes para analizar y distinguir su relación con el espacio urbano, el barrio y consigo mismo. Se manifiesta igualmente que esto implica para los artistas un compromiso de diferente índole con los resultados de su obra, pues la propuesta de la bienal es el buscar 'otras' soluciones, condiciones y campos de acción para los proyectos dentro de un único escenario: el barrio Venecia de Bogotá – Colombia.

3.2.4. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTE URBANO AL ZUR ICH. QUITO – ECUADOR.

Este encuentro de Arte Urbano es producido por el Colectivo de Arte Contemporáneo Tranvía Cero, éste convoca a creadores de dentro y fuera del país promotor para desarrollar proyectos artísticos, los cuales son ejecutados en diez barrios o sectores del sur de la capital del Ecuador. Durante los meses de junio y agosto mencionados proyectos son trabajados y sus resultados se presentan en el mes de septiembre. El sur de Quito constituye un espacio históricamente diverso (más de quinientos barrios y setecientos mil habitantes aproximadamente) que ha sido construido por diversas organizaciones, quienes han creado sus propias alternativas de convivencia. Como resultado del trabajo conjunto entre artistas y comunidad, surge AL ZUR ICH, dicho encuentro es una nueva propuesta de relación con la ciudad y sus habitantes, mediante estrategias de integración y la concepción de propuestas consolidadoras del imaginario, las tradiciones, las costumbres, la memoria histórica de los diferentes sectores.



Es un espacio sostenido de reflexión e intercambio sobre la actualidad, los movimientos, los artistas e iniciativas relacionadas con el Arte en lo Urbano en el Ecuador y en el mundo. La finalidad de este evento es el promover la participación creadora y la conformación de una red de encuentro entre los protagonistas del movimiento, las iniciativas emergentes, la sociedad y los medios.

Para los promotores de dicho evento, éste ‘desafía al creador para redefinirse como tal’ y lo que busca dicho grupo es ‘que a línea creador – observador desaparezca para que tanto artistas como comunidad puedan ser parte de un mismo proceso de creación y apropiación de la urbe, en donde las obras gestadas construyan y/o revaloricen imaginarios comunes involucrando aspectos culturales, económicos, políticos y sociales, en una visión urbana múltiple que decodifique e interprete permanentemente las vivencias y experiencias cotidianas’⁷²

La convocatoria está abierta a creadores de cualquier nacionalidad, sin límite de edad, sin ser requisito una formación plástica, ni el poseer título universitario, técnico o tecnológico; de la misma forma, los proyectos pueden ser de cualquier disciplina artística o lenguaje creativo sin limitación temática.

3.2.5. COLECTIVOS ARTÍSTICOS LATINOAMERICANOS Y ECUATORIANOS.

En el panorama artístico latinoamericano, nombraremos a algunos colectivos en cuyos trabajos dentro de sus países se hace sentir o se ha dejado ver su trabajo.

En Argentina nombramos a “Zona de Arte”⁷³, como uno de los espacios importantes al momento de referirnos a las nuevas prácticas artísticas. Dicho espacio nace el 23 abril del 2004, concebido como un territorio para encuentros y descubrimientos, para la reflexión, proyección, formación, pensamiento, Intercambio e investigación; un sitio polivalente en continua evolución, cuyo objetivo se enfocó en el incentivo y la apertura para nuevos canales dentro de las prácticas artísticas, diversificando los enfoques y multiplicando la oferta cultural en el ámbito argentino. La dirección general de Zona de Arte estuvo a cargo desde un inicio de la artista Gabriela Alonso⁷⁴, quien nos otorgó mayor información sobre éste, manifestando que el 19 de diciembre del 2009, este medio artístico cerró sus puertas para ser reformulado, la artista planteó su interés por editar un libro con

⁷²Tomado del texto de la convocatoria para el séptimo encuentro AL ZUR ICH. 2009. <http://es.geocities.com/tranviacero/basesalzurich09.pdf>

⁷³ <http://www.gazonadearte.com.ar>

⁷⁴ Gabriela Alonso, ciudad de Quilmes, provincia de Buenos Aires, 1963. Participa de exposiciones grupales e individuales dentro y fuera de su país. Ha obtenido reconocimientos en pintura, fotografías, instalaciones y video arte. Actualmente Su obra se basa en el arte de acción, la fotografía, el video, las instalaciones y el arte digital. Practica activamente en el arte correo. <http://gazona.blogspot.com>

los hechos sucedidos en los 6 años de vida del lugar cuyo financiamiento no tuvo ningún tipo de apoyo, siendo por ende un espacio auto financiado. Al presente la artista se ha sumado a la gestión y organización del Festival de Arte de Acción en Buenos Aires, junto a Nelda Ramos.

En México podemos mencionar al colectivo “Torolab”, creado en 1995 por Raúl Cárdenas Osuna, quien aún lo dirige. Es un colectivo taller/laboratorio de



Torolab. Proyecto Homeland. Bienal de Lyon.

estudios contextuales que identifica situaciones o fenómenos de interés para la investigación, el resultado de dichas investigaciones deben, de alguna manera, mejorar la "calidad de vida". Entre las huellas que se han ido marcando con estas

investigaciones podríamos mencionar intervenciones urbanas, proyectos de medios de comunicación, sistemas de construcción, unidades de supervivencia a cosas cotidianas como muebles y ropa. Su obra más actual quizá constituya la que el colectivo presentó en la Bienal de Lyon⁷⁵ en el año 2009; dicha obra denominada “Homeland: The Iu Mien Farm Tapes” nos puede guiar para conocer un poco sobre los lenguajes utilizados por el colectivo, se trató de un “proyecto en curso sobre la construcción de territorios de hogar y la constante re-evaluación de identidades en el marco de comunidades nómadas, migratorias y de refugiados”⁷⁶. El proyecto realiza un seguimiento al recorrido de la comunidad Iu Mien, su migración y su participación en la Guerra de Vietnam, su vida en campos de refugiados y su asentamiento en el oeste de los EEUU.

⁷⁵ Arte Contemporáneo de Lyon, dirigido por Thierry Raspail desde su fundación en 1984. Desde 1984 hasta 1988, la Bienal fue precedida por un evento anual titulado "Octubre de las artes", que culminó con la exposición "Sólo color: La experiencia de la monocromía" (...) Este evento dio origen a la edición inaugural de la Bienal de Lyon en septiembre de 1991. http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_de_lyon

⁷⁶ http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_de_lyon

En Brasil tenemos la presencia del colectivo “BijaRi”⁷⁷ que se forma en 1996 por arquitectos y artistas, en Sao Paulo – Brasil; es un centro de creación de artes visuales y multimedia que mediante proyectos desarrollados en diversos soportes y tecnologías, tanto analógicos como digitales, actúa proponiendo



experimentaciones artísticas sobre todo de naturaleza crítica. Intervenciones urbanas, performances, videos, diseño y diseño web se convierten en medios para establecer la posibilidad de una vivencia allí donde la realidad aparece más cuestionada. “BijaRi buscó primeramente maneras de posicionarse críticamente y propositivamente frente a los problemas urbanos a través de acciones que en principio no se identifican con los formalismos pensados para el arte, pero con la creación de mensajes contra-medios, imágenes disidentes, acciones provocativas, con el paisaje urbano como contexto –siempre fue una intención en el modo de actuar de nuestro colectivo: estar en contacto con la calle, con las nuevas construcciones, con los muros, con las zonas fronterizas, los habitantes desclasificados y las personas en general. Y, así, naturalmente esas creaciones fueron apropiadas poco a poco en la esfera del arte, que es un terreno donde todo está permitido, donde todo es apropiado con revisión de sentidos, de valores éticos”⁷⁸, manifiesta el colectivo distinguiendo su compromiso con la sociedad y con el arte.

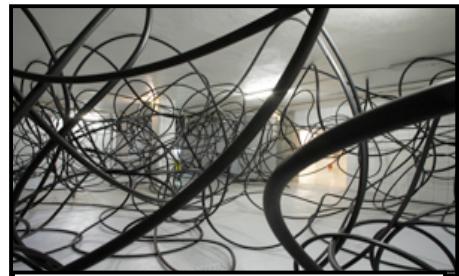
Dentro del espacio nacional vemos el trabajo de colectivos en las tres ciudades principales del país, cuyo trabajo se encuentra entrelazado y posee en una perspectiva general un mismo objetivo: dar a conocer el ejercicio del arte contemporáneo mediante sus prácticas multidisciplinarias, ejecutadas en su mayoría para y con las comunidades.

⁷⁷ <http://www.bijari.com.br>

⁷⁸ Tomado de una entrevista realizada por Virginia Gil Araujo (Doctora en Historia del Arte de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo) al colectivo BijaRi.
http://www.corneta.org/no_46/corneta_presenta_colectivo_bijari.html

Entre los nombres de los colectivos a los cuales nos referimos tenemos a: Tranvía Cero, Artlab, El Bloque, Experimentos Culturales y Wash en Quito; Déjame Ver, Full Dollar y La Limpia en Guayaquil; y Ñukanchi People en Cuenca.

Quito, quizá por ser la capital del país acoge a la mayor parte de estos colectivos, la trayectoria y ejercicio artístico del primero ya lo hemos visualizado en el proceso del presente capítulo; continuando con los nombrados tenemos al colectivo ARTLAB,



La Limpia. Mención de Honor. IX Bienal

considerado como una plataforma y un laboratorio independiente de creación, reflexión, intercambio, experimentación, producción y difusión interdisciplinario, en cuyos proyectos conjuga teorías y prácticas de inserción en la esfera pública con el uso de tecnologías informáticas y digitales, incluyendo también proyectos de activismo y cultura libre. Este colectivo misceláneo está dirigido por Fernando Falconí (Falco). Uno de los proyectos de mencionado colectivo de realizó paralelamente a la IX Bienal de Cuenca, en éste, valiéndose de la plataforma de gestión artística y cultural que constituye la Bienal, se convocó, produjo, documentó y se visibilizó en la ciudad de Cuenca y a través de Internet varias propuestas no oficiales a la Bienal, siendo éstas teóricas y prácticas; y completamente independientes, con el fin de dialogar, repensar y criticar los mecanismos institucionales.

Continuando con este recuento escueto de los colectivos nacionales nombramos a El Bloque, que intenta promover el encuentro entre artistas emergentes cuyas prácticas exigen nuevos espacios y nuevas formas de estructurar la visualización de su trabajo. Actualmente el colectivo funciona como un conjunto no definido que vincula la participación de artistas que trabajan independientemente en proyectos e intervenciones puntuales; un ejemplo de su trabajo se pudo observar en la X Bienal de Cuenca con su obra "Las Representaciones del Miedo", que consistió en un video – instalación que mostraba elementos audio visuales que daban testimonio de la creciente inseguridad percibida entre la ciudadanía.

Por otra parte, está el colectivo "Experimentos Culturales" que trabaja basándose en el intercambio de opiniones y reflexiones desde la investigación, la

creación artística, la gestión y producción de eventos culturales y la comunicación de los mismos. Posee una revista en línea⁷⁹ consolidada como un importante medio de difusión del arte contemporáneo y la reflexión en trono a la cultura urbana en el Ecuador.

Terminando con los colectivos capitalinos, tenemos a WASH: lavandería de arte, que funciona como colectivo inestable desde el año 2003, se caracteriza por su movilidad y conciencia de que todo está en constante transformación e intercambio, de aquí que dentro de éste participan integrantes de diversas ramas, conformando prácticas artísticas colectivas y multidisciplinarias para llamar a la reflexión sobre las relaciones humanas y los procesos creativos. Trabaja con mecanismos de producción como la minga y el trueque, así como introduciéndose en empresas e instituciones. Paralelamente a su producción como lavandería de arte, se juntó con el colectivo El Taller, para formar *WASH + El Taller Estudio*. Desde este espacio se dedica a diversas actividades de carácter institucional y comercial, solventando así parte de su producción independiente y a la vez, observando y jugando con las posibilidades de movimiento en las distintas áreas; siendo parte importante las negociaciones y niveles de intercambio.



En Guayaquil nos detenemos a señalar el trabajo de “Déjame Ver”⁸⁰, “Full Dollar” y “La Limpia”. El primero es un combinado de arte conformado por: Xavier Blue, Carlos Vaca, Isabel Mármol, Patricia Rodríguez y Susana Murrieta. Las aspiraciones de este colectivo “son implementar motores de desarrollo social, a través de acciones y propuestas de carácter artístico, estableciendo precedentes que puedan servir como referentes para futuras políticas en el ámbito artístico cultural⁸¹. El conjunto de acciones realizadas por

Déjame Ver, tiene como fin también posicionarse y establecer vínculos con las comunidades de artistas, a través del ejercicio plástico con la comunidad, la investigación y experimentación del arte contemporáneo. Este colectivo organiza cada año un encuentro de arte de bajo presupuesto denominado “Todo por un

⁷⁹ www.experimentosculturales.com

⁸⁰ <http://dejameverarte.blogspot.com>

⁸¹ Texto tomado de la ponencia “Atajos Estéticos y Desfiladeros Conceptuales” presentada por el artista Xavier Blum, en el coloquio “Encrucijada de Homilías”.

Yorch”; el concepto del evento puede estar resumido en estas palabras: “para que el dinero no sea excusa para no hacer arte y para que el arte no sea excusa para no hacer dinero”⁸², este concepto se enmarca en tres categorías: 1) **Obras Bidimensionales y Arte Objeto**. En esta categoría participan instalaciones, ilustraciones, pinturas, fotografía, etc. o cualquier otro tipo de medio de representación visual físico. 2) **Artes Escénicas**. Participan todo tipo de representaciones de arte escénico, performance, danza y teatro, música, etc. 3) **Video y Audio**. Participan todo tipo de realizaciones audiovisuales y sonoras, videos tomados desde celulares, animación, gráficos en movimiento, arte sonoro, etc.

Para el colectivo Full Dollar⁸³, dirigido por Xavier Andrade, fueron múltiples las razones de su surgimiento en el año 2004; para Andrade las más importantes fueron, por un lado, los límites de la representación textual que es el modus operandi privilegiado por la academia, que lo empujó a la búsqueda de estrategias del arte contemporáneo con sus formas de apropiación de lenguajes más experimentales, incluyendo aquellas que no son bienvenidas en la academia; y por otro, el interés de focalizarse en la investigación sobre los efectos de la renovación urbana en Guayaquil, anhelando crear un archivo visual alternativo, dicho objetivo ha sido posible por las intervenciones de Full Dollar⁸⁴. La principal plataforma de Full Dollar es virtual, denotando así que está abierta a toda persona que se interese en conocer sobre las intervenciones o que “tenga tiempo para perderlo en su exploración” manifiesta Andrade.

La Limpia, por otro lado, surge en el año 2002 con el afán de generar reflexión en torno al espacio del arte y la institución mediante diversos proyectos. Este colectivo se ha hecho acreedor a dos premios de la Bienal de Cuenca, en el año 2004 al Premio París por su obra sin título, trabajada con “adoquines de grillos” dispuestos en el piso de uno de los espacios del Museo de Arte Moderno; y en el año 2007 una Mención de Honor por su obra “Movilizaciones”.

Terminando con este recuento del trabajo de los colectivos en el Ecuador, nombramos a Ñukanchi People, colectivo cuencano conformado por Juan Pablo Ordóñez (artista visual) y Melina Washima (creadora audiovisual); interesado en

⁸² Texto tomado de la ponencia “Atajos Estéticos y Desfiladeros Conceptuales” presentada por el artista Xavier Blum, en el coloquio “Encrucijada de Homilías”.

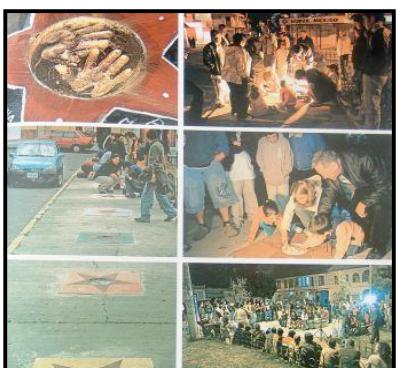
⁸³ <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/actividades.html>

⁸⁴ Entrevista realizada a Xavier Andrade en el mes de julio de 2009.

la reflexión y redescubrimiento de los diversos entornos – cultural, tecnológico, geográfico, político, etc. – invisibilizados en la sociedad global. Acudiendo al trabajo audiovisual, este colectivo se motiva y dirige sus creaciones hacia el registro y las múltiples posibilidades del documental, la investigación y el desarrollo de conceptos visuales, la memoria en sus diferentes formas de abordaje; todos sus proyectos plantean un diálogo entre las nuevas prácticas artísticas y los lenguajes audiovisuales. En 2007 Ñukanchi People diseño y desarrolló el video denominado “El Sol de las Cinco”, registro audiovisual del proyecto “Graffías”, con el cual Juan Pablo Ordóñez obtuvo el premio en la IX edición de la Bienal de Cuenca. Al presente el colectivo rastrea la vida cotidiana de las comunidades migrantes en su proyecto llamado “Video – Cartas Abiertas”, dicho proyecto aspira crear un archivo nacional de video – cartas y la realización de un largometraje documental partiendo de éstas.

3.3 ECHANDO PUENTES ENTRE ENTES DISÍMILES.

La institución bienal y los eventos contemporáneos renegadores de una ‘institucionalidad’, no distan mucho en su ejercicio dentro de las sociedades de cada contexto al que corresponden; por qué esta aseveración, pues las bienales



Tranvía Cero y moradores de la Ciudadela México. “El Paseo de la Fama. Al Zur – Ich 2008.

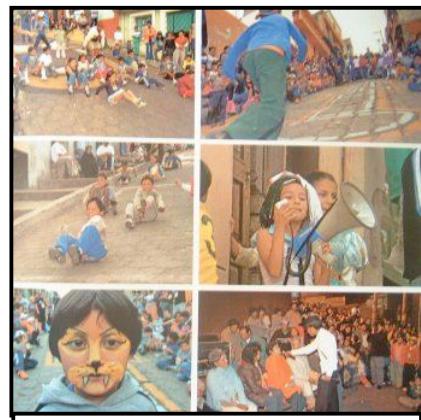
acogen a todas las manifestaciones contemporáneas y muchos de los grupos mentores de los proyectos no institucionales participan en estas grandes plataformas artísticas. Con referencia a esto pudiésemos mencionar al colectivo ecuatoriano Tranvía Cero, mentor y ejecutor del Encuentro Internacional de Arte Urbano *Al Zur Ich* en la ciudad de Quito, el cual formó parte de la lista de artistas participantes en la X Bienal de Cuenca con su

projeto “La Cachina Dominguera”.

La relación entre estos entes, ‘disímiles’ a primera vista, radicaría en el acto de escogimiento de ambas partes; qué está fallando en la gestión de determinada institución o qué le falta a este u otro proyecto para poseer mayor organización, por mencionar un ejemplo; de la comparación y la reflexión positivamente

realizada surgen muy probables soluciones a los problemas. No sería extraño dilucidar que muchos de los pequeños eventos poseen un mayor orden y organización que los grandes o que la expectativa, en cuanto grupos humanos, frente a las ediciones realizadas progresivamente son de índole mayormente diferente.

Desarrollando la idea, diríamos que los eventos de gran formato llaman la atención de casi todo el conglomerado social, incluso muchas veces de grupos que poco o nada tienen que ver con el arte, sino tan solo siguen a las masas en búsqueda de espectáculo; del otro lado, los pequeños despiertan la curiosidad y el interés de comunidades relacionándolas directamente con el arte, convirtiéndose sus manifestaciones y sus proyectos en laboratorios de enseñanza para las colectividades, y por qué no, para los grandes también; pues mientras la inversión de los unos está dirigida su mayor parte a logística, la inversión de los otros va para el aspecto educativo y relacional.



Guido Gómez y moradores del barrio León. "El León de la León" Al Zur – Ich 2007.

La Fundación Municipal Bienal de Cuenca en su última edición reseñada en el capítulo anterior, contó con 602.000 dólares para llevar a cabo el evento; de este rubro 300.000 fueron asignados por el Ministerio de Cultura y lo demás corresponde a la autogestión de la institución. Dentro de los gastos que la bienal debe efectuar en cada una de sus ediciones se incluyen los tres premios de 20.000 dólares que entrega el evento, el correcto traslado de las obras e invitados, las publicaciones, la difusión medial, equipo museográfico, entre otras cosas, como por ejemplo en la última edición, el alquiler de transporte para realizar los recorridos gratuitos para la ciudadanía. Al hacer referencia a cifras financieras no hay intención de abordar de lleno el tema, tan solo se menciona muy superficialmente las cifras, para poder tener una idea de los montos de capital que manejan eventos de esta índole, tomando en cuenta además, que la bienal a la cual nos referimos no es ostentosa o imponente como sus análogas, italiana y brasileña; así como tampoco puede ser comparada con eventos contemporáneos institucionales europeos y / o norteamericanos.

Dando fin a la referencia de capitales económicos, vale advertir un punto que radicaría en la comparación, casi doméstica, del manejo de una economía familiar; una familia con un gran capital, muchas veces ya no sabe ni en que invertir su dinero, tan solo lo gasta sin fijarse si su inversión está aportándole algo a su patrimonio futuro; en cambio, una familia con un capital reducido, buscará la mejor forma de invertir ese pequeño capital para que todo movimiento económico otorgue a los suyos resultados positivos a futuro. Así funcionan estos mencionados eventos, mientras más dinero, más espectáculo y ostentación; y por otra parte, con poco presupuesto decisiones muy difíciles de tomar, para poder acertar en lo que hace falta a cierta cita artística; de aquí también surge una vez más la necesidad de reevaluar la presencia de los premios dentro de estos eventos, pues en el caso de la bienal de Cuenca, esos 60.000 dólares pudiesen ser invertidos en un verdadero programa educacional, que posiblemente de un giro de la institución a futuro. Vaya problema de siempre estar a la expectativa de los pendientes, pero al ser la cultura un bien intangible, solo se podrán medir resultados con el paso del tiempo, tiempo que debe ser trabajado por las nuevas generaciones, éstas serán quienes den un cambio de mentalidad, una evolución en conocimientos y quizá sean quienes sientan al arte como parte vital de sus vidas sin estar dentro de los grupos que desde ya conviven con éste.

3.4 ANÁLISIS DE RESULTADOS. ENTREVISTAS Y MUESTREOS.

Dentro del proceso investigativo del presente trabajo se han llevado a cabo distintas acciones para poder obtener información más cercana y en cierta forma más actualizada en cuanto al contexto especialmente, pues el basarse en pensamientos y / o información de fuera no definiría de forma correcta la situación de nuestra sociedad y sus manifestaciones del arte.

Entre estas acciones, siendo quizá la que mayor información ha otorgado al desarrollo de la investigación, podemos mencionar al Coloquio “Encrucijada de Homilías” desarrollado en el mes de octubre de 2009, el mismo que tuvo como eje conceptual el generar planteamientos en busca de la aproximación del arte contemporáneo con sus públicos, partiendo del contexto bienalístico local e

internacional⁸⁵. Las conclusiones generadas en la cita de dos días se resumirían quizá en el trabajo que se debe ejecutar para que, por un lado, exista el interés de acercar el arte a los públicos y viceversa y por otra parte, mirar a los espacios expositivos con ojos contemporáneos y no modernos, otorgándoles cualidades de actualidad alejándonos de la concepción de los museos modernistas resguardados de obras auráticas.

La ponencia que abordó la visión ciudadana frente a las ediciones bienalísticas⁸⁶, planteó el sentimiento de intimidación generado al estar ante obras de arte contemporáneo, sumándole además que el interés por el mismo es mínimo por parte de los receptores, pues, existiendo tantos problemas en el aspecto social los grupos humanos otorgan poco o nada de importancia a las



Katrin Woelger. Austria. "Over Rolled". Documenta Mishqui Public. Quito 2008.

manifestaciones culturales. Quizá esto pueda tener una respuesta, tomando el ejemplo de la bienal de la Habana, pues para la sociedad cubana pasar por conflictos políticos y sociales es un elemento de su cotidianidad, sin embargo, ésta pone todo su interés en el evento artístico celebrado cada dos años; ahora bien hay que advertir asimismo que en

cierta forma muchos de los habitantes de Cuba, adquieren una posición conformista y solo viven el día como les ha tocado vivir, ya no se esfuerzan por algo mejor, porque no se los permite escalar posiciones y no luchan por tener mejores condiciones de vida para sus familias, pues el gobierno lo determina todo, entonces en esa realidad... el arte tal vez sea un desfogue, una manera de vivir otra realidad por lo menos unos pocos días cada dos años.

Otra intervención nos ayudaría a notar una diferencia entre el artista contemporáneo y sus predecesores, otorgando la calidad de productor de significados al primero y productores de objetos a los otros, afirmando que al igual que este cambio de perspectiva tanto el museo como la bienal se debe volcar hacia una vía de reorganización, de replanteamiento si su deseo no es

⁸⁵ La información sobre el coloquio y las ponencias participantes se encuentran en los ANEXOS.

⁸⁶ Tomado de la ponencia de la Dra. M^a Cecilia Alvarado en el coloquio 'Encrucijada de Homilías'. ANEXOS.

desaparecer o convertirse en un simple entretenimiento⁸⁷. Sin lugar a duda, la intención de ninguna de estas dos instituciones constituye lo antes mencionado, sin embargo, se teme que la visita a estos dos entes es un entretenimiento, y con pesar se podría manifestar que esta distracción es solo para pocos; pues junto a la aseveración de que la obra de arte “no cesa de colocar un gran signo de interrogación crítico sobre lo real y sobre los límites de lo real”⁸⁸, se encuentra asimismo la afirmación de que dichas obras actualmente no cesan de plantear interrogantes sobre sí mismas y no dejan de generar desconcierto en sus receptores; con esta verdad todo esfuerzo grande o pequeño por parte de las instituciones del arte se va ver truncado, por el desinterés, cada vez mayor, de la sociedad.

¿Qué busca la sociedad? ¿Cuál es el interés de las personas que deciden visitar una muestra artística? ¿Con qué o con quién desean encontrarse? Para el teórico Carlos Rojas estas y otras interrogantes similares se resumirían en una



T. Lambeida, P. Viteri y moradores de la calle Necochea. “Del cielo cayó una rosa” Al Zur – Ich 2008.

palabra “la belleza”, y ciertamente la sociedad anhela encontrarla en el arte actual; tropezando muy contrariamente con obras que poco o nada han guardado de ella, pues los ejecutores de las nuevas prácticas artísticas no se preocupan por denotarla, éstos buscan la utilización de nuevos lenguajes en el arte,

indagan para que se conozcan sus inquietudes frente al mundo actual, persiguen

en general objetivos que distan mucho del objetivo romántico, impresionista o de tantos otros movimientos artísticos cuyas obras al ser contempladas, robaban de la boca del espectador un término muy usual, qué bello!. Hoy lo bello “se ha trasladado a los objetos de consumo, a la publicidad”⁸⁹ al mundo del mercado, de aquí la creciente importancia del diseño en todas las empresas de toda índole, pues la imagen vende. Imágenes bellas en vallas publicitarias a lo largo de los caminos que recorre la sociedad a diario, productos bellos en las vitrinas de los espacios que la sociedad visita diariamente, atuendos bellos que visten las

⁸⁷ Planteamiento del exponente Hernán Pacurucu en su ponencia dentro del coloquio ‘Encrucijada de Homilías’. ANEXOS.

⁸⁸ Planteamiento del ponente Carlos Rojas en su intervención dentro del coloquio ‘Encrucijada de Homilías’. ANEXOS.

⁸⁹ Planteamiento del ponente Carlos Rojas en su intervención dentro del coloquio ‘Encrucijada de Homilías’. ANEXOS.

personas que se miran mutuamente... y ¿el arte? ¿Arte *bello* que la sociedad admira cotidianamente? No, no existe tal cosa, pues según entrevistas realizadas, “el arte o la cultura es accesible solo para cierto tipo de gente”⁹⁰. Muchos dirán – si ahí están las obras, lo que hace falta es interés – pero, éstos no advierten que gran parte del arte actual es descifrable tan solo por sus ejecutores y sus curadores, incluso muchas veces queda la duda si es que los ‘entendidos’ en arte descifraron o no determinada práctica artística. La complejidad de los lenguajes del arte han puesto una barrera invisible entre éste y los públicos, por qué invisible, pues el arte ya no está encerrado, al menos gran parte de este ha salido a las calles, a los parques, etc.; sin embargo, la comunidad no posee un sentimiento favorable hacia éste, por qué, pues porque no lo comprenden; y es así que dentro de más del 85% de las respuestas de las entrevistas realizadas, lo que debe existir, para suscitar una correcta relación entre este arte y sus públicos, es mayor información y educación sobre arte contemporáneo, para que todos le otorguen la importancia que se merece. De esta manera se consolidaría la necesidad de un correcto plan educativo con relación al arte a todo nivel.



Cecilia Vignolo. Uruguay. “Doy”. Documenta Mishqui Public. Quito 2008.

Frente al tema educativo, Juan Pablo Ordóñez, manifestó su preocupación con relación al hecho de que la gestión de la bienal cuencana aún no haya resuelto ciertas interrogantes como: “cómo piensa la Bienal a su público, espectadores pasivos o activos, y cómo esto se traduce en su programa?, cómo debe construirse un proyecto de exposiciones entre bienales para el acercamiento efectivo del arte contemporáneo al público?, qué tipo de profesionales, gestores, investigadores se deben sumar para alcanzar todos estos retos?”⁹¹. Edición tras edición, los equipos de guías para los espacios expositivos se vuelven un dolor de cabeza para el equipo organizativo; por otra parte, las redacciones de la prensa no especializada muchas veces más que dar información, confunden a los

⁹⁰ Respuesta textual de una de las entrevistas realizadas. Se efectuaron 100 entrevistas en diferentes sectores de la sociedad, el texto citado corresponde a una secretaria de 40 años de la ciudad de Quito.

⁹¹ Tomado de la ponencia presentada por el artista Juan Pablo Ordóñez en el coloquio “Encrucijada de Homilías”. Anexos y revista Bienalarte N° 7.

lectores; además tendríamos que pensar también, según lo planteado por Ordóñez, en la correcta difusión de los talleres o clases programadas dentro de los cuadernos didácticos por parte de los maestros y maestras en las aulas.

Los proyectos realizados por Tranvía Cero y Déjame Ver, en Quito y Guayaquil respectivamente son ejercicios que en cierta forma si ayudan a que el arte se acerque a los públicos, quizá la cita capitalina haya tenido mayores resultados, pues quienes eran receptores de las obras, se vuelven partícipes de



Rodolfo Kronfle. "Curaduría Pirata". Todo por un Yorch. Guayaquil 2009.

ellas, ya no las miran desde fuera, pues son parte de ellas. En este punto es cierto también que tanto las obras como el interés por éstas tienen la característica de efímero; dicha cualidad debería cambiar hacia su antónimo y buscar una posición de importancia frente a la formación integral de los niños y jóvenes, quienes serán los ejecutores del tiempo futuro. Dentro de las conclusiones de una de las ponencias del coloquio llevado a cabo se identifica al arte como "un medio de información mucho más didáctico, un medio de reflexión mucho más profundo, un medio de educación mucho más abierto"⁹² que se obliga a dilatar su radio de acción, proyectándose a áreas rurales y a puntos alejados del eje

central.

La relación existente entre el arte y los públicos, el arte y las instituciones, el arte y su círculo; son temas difíciles de abordar, pues siempre existirán diferencias condicionadas por los diferentes contextos, grupos y espacios del accionar cotidiano. Si hablamos del público pudiésemos citar una respuesta de X. Andrade – "el público es un ente difícil de etiquetar puesto que viene condicionado por la locación desde la que se emite el mensaje artístico. Si la obra o el proyecto es exhibido en una galería o museo, es un tipo de público que quiere ver "arte". Si el proyecto, actividad o concepto es expuesto básicamente en internet, a manera de un archivo, puede ser de interés para estudiantes e investigadores. Si el proyecto es realizado en el espacio público, interesan los

⁹² Tomado de las conclusiones de la ponencia presentada por la Dra. M^a Cecilia Alvarado en el coloquio "Encrucijada de Homilías" Anexos.

cortocircuitos con los paseantes o con el paisaje construido como tal"⁹³. La institución constituye otro tema de suma complejidad, por una parte, por no haber llegado a una delimitación del radio de acción de las distintas instituciones o por no la carencia de especialidad en las mismas; y por otro lado, por no obtener un consenso por parte de los grupos teóricos y entendidos frente a preguntas tales como: ¿el arte necesita de la institución? Si los públicos y la institución enredan las respuestas en el campo artístico, el arte y su círculo las oscurecen aún más, al ser un tema con una fuerte dosis de subjetividad y con un sentido claro de camaradería, por lo tanto muy cambiante.

⁹³ Entrevista a Xavier Andrade, creador y miembro de Full Dollar, realizada en el mes de julio de 2009.

4. NUEVO MODELO BIENALÍSTICO ¿UTOPIA O POSIBILIDAD?

A lo largo de los tres capítulos que preceden a este, se ha optado por un estudio general de la situación de la institución bienal y de algunas de las citas artísticas que actualmente constituyen una suerte de plataformas para un sinnúmero de artistas a nivel mundial; con toda la investigación y tomando una posición realista, pudiésemos decir que se torna difícil el pensar en los límites del modelo bienal, por un lado, y el pensar en un nuevo modelo, si es que viene al caso, para ésta; pues, es clara la presencia del modelo veneciano y es claro también el afán de institucionalizar la mayoría de eventos artísticos, una muestra perceptible de esto es el hecho de no poder mencionar de primera y de manera determinante a un evento europeo que no esté ligado a la institución; América es heredera queramos o no de los aconteceres externos, desde toda perspectiva en un pasado y aun en este presente, nuestros países se alienan al accionar de países con mayor desarrollo.



"Virgen de la Bienal" Corporación, Fundación de Arte Contemporáneo y Experimentos Culturales. VIII Bienal de Cuenca.

Esta posición sociopolítica, probablemente no cambie, pero es responsabilidad de los pequeños escoger los puntos útiles para sí mismos, para poder en algún momento llegar a ser superiores en varios aspectos, con relación a los grandes mentores de modelos que conquistan, atraen y envuelven por su novedad, su magnitud; situándose una vez más la interrogante de que si todo es cuestión de novedad, hablamos de sociedades del espectáculo; no importa qué ocurra, simplemente lo primordial es que algo suceda.

Pero, qué sucede con nuestros entes culturales y artísticos, qué está aconteciendo con las prácticas artísticas y sus ejecutores, cuál es el accionar dentro de los centros educativos de arte, cómo es el comportamiento de las sociedades receptoras; y así más que en ningún aspecto de la vida, el arte despierta interrogantes, incluso se pregunta sobre sí mismo, pues llegan momentos en que su base gnoseológica se ve devastada o desequilibrada.

El correcto funcionamiento del arte y sus entes afines viene determinado por una dilucidación de qué es arte, actualmente ausente; desde un análisis de esta índole progresaríamos hacia una determinación de las diferentes prácticas artísticas, actualmente podríamos dividir a dichas prácticas de alguna manera o simplemente estamos frente a una ola de posibilidades sin un norte o sur. Si fuese posible mencionada especificación, las instancias culturales deberían especializarse o destinar sus esfuerzos para la o las prácticas concretas y todo el trabajo que conlleva el estar a cargo del impulso para las mismas.

Posiblemente esta idea, con todo lo que se ha venido manifestando con relación al arte contemporáneo, se vea como una utopía, mas, si nos cruzamos



Juan Pablo Ordóñez. "Grafiás" Una de las obras ganadoras de la IX Bienal de Cuenca.

de brazos quizá nunca se pueda pensar en un norte para el arte. Con esto no se impugnaría por un regreso a la antigüedad para intentar clasificar las manifestaciones artísticas, no se buscaría quitar la libertad al

accionar de los ejecutores contemporáneos; sino se trata de encontrar un poco de orden dentro de todo este escaparate de conceptos, técnicas, lenguajes. Dicho orden debe ser el que ayude en cierta forma a la existencia de una correspondencia del arte con sus públicos.

El hecho de llegar a un lugar expositivo en el cual encontramos todo y a la vez nada, dista mucho de la situación de conocer que en determinada zona de la urbe se presenciará una serie de performances relacionados con la preservación del medio ambiente, por poner un ejemplo; esto de cierta manera permite al grupo receptor de estas manifestaciones, por un lado, estar en sobre aviso de qué es lo que puede estar presente en dichos performances, además si se trata de un grupo humano que poco o nada le importa la conservación, muy probablemente tampoco le interese presenciar dichas acciones.

Ahora bien, hay otro punto importante que surge aquí: si se tratase del interés e importancia, lamentablemente el arte se quedaría con pocos adeptos, y ahí es dónde radica la responsabilidad de los entes artísticos, para que el interés

por el arte y su rango de importancia sea mayor en una sociedad, no puede seguir siendo un grupo reducido el que acredite importancia al mundo artístico, debería ser toda la sociedad la que lo haga. Por ejemplo, en nuestra ciudad Atenas del Ecuador el interés y el compromiso con la Bienal por parte de la sociedad en general no se hace sentir, por el contrario la mayor parte de la colectividad se dedica a criticar una y otra vez tanto a la institución como a las prácticas presentadas en los lugares expositivos de la cita, siendo la mayoría de estas críticas sin buenos argumentos conceptuales.



Obra del artista Santiago Reyes censurada en la IX Bienal de Cuenca.

El objetivo no radica en dar una última palabra frente al arte, en ningún aspecto de la vida existen los ultimátums y no se pretende un consenso en cuanto a opiniones y discernimientos, quizá tan solo se trate de plantear una muy particular posición que puede o no ser tomada en cuenta; sin embargo, solo un punto debe ser fijado, existen contrariedades dentro del círculo del arte; círculo “al cual acceden únicamente quienes quieran ser parte de sus códigos y que ha hecho poco por acercarse a los públicos que están fuera de su mundo ficcional”⁹⁴.

4.1 PLANTEAMIENTOS GENERALES.

Dentro de este punto se deben incluir las respuestas a las interrogantes cuyas palabras de cabecera sean: qué, cómo, cuál / cuáles, dónde, quién / quiénes, cuándo, por qué y para qué.

¿Qué ha sido la Bienal de Cuenca, qué es en nuestros días y qué debe ser en un futuro? Nuestra Bienal ha sido un espacio importante en el ámbito artístico local, que permitió la difusión del arte pictórico nacional e internacional dentro del continente americano. En la actualidad esta institución ha traspasado sus propias fronteras tanto conceptuales como geográficas, para dar a conocer las manifestaciones artísticas contemporáneas a nivel global, esta totalidad se refiere a la multiplicidad de lenguajes artísticos y la diversidad de nacionalidades

⁹⁴ Tomado de la ponencia presentada por Diego Carrasco dentro del Coloquio “Encrucijada de Homilías”. ANEXOS.

participantes. Fácil es hacer un recuento escueto sobre lo que fue y lo que vive actualmente la institución, sin embargo, como en toda área de la vida, resulta complicado planificar un futuro, y más aún lograr que dicha planificación se cumpla, pudiésemos añorar un sin fin de nuevos parámetros para la institución y todo puede quedar en textos.

Hay un punto claro que se debe tomar como verdadero, la completa pluralidad no lleva, por un lado a un correcto trabajo curatorial y crítico por parte de los especialistas; ni tampoco a un discernimiento válido por parte de los públicos; pues quedan conceptos sueltos, perspectivas dispersas y conocimientos



Jean Yves Vigneau. Canadá. V Bienal Vento Sul. Curitiba – Brasil. 2009.

imprecisos; probablemente esta sea la primera respuesta que ayude a generar un nuevo modelo de bienal, es necesario precisar un norte para las prácticas que se presenten en las ediciones de la bienal, quizá concebir al evento como una bienal en la cual se presenten obras que se integren en la catalogación de “pintura expandida”, de

esta manera no se estaría abandonando del todo su concepto primigenio y al mismo tiempo se tendría un abanico de posibles lenguajes que remiten al arte pictórico. Con una acción de esta índole las partes que pugnan consistentemente en cada edición estarían tranquilas, pues como se manifestó no se renuncia al originario de la Bienal, mas bien a éste se recurre para otorgar un norte al evento, pero las obras no pueden retroceder cien años y dejar de lado a todos los lenguajes contemporáneos, se deben visualizar las innovaciones en cuanto a técnicas, soportes, lenguajes.

¿Cómo es vista la Bienal de Cuenca en el ámbito local e internacional, y cómo debería ser percibida? Para responder esta interrogante, una vez más se dividen las opiniones, por la presencia de los grupos de la sociedad divididos en círculo artístico y colectividad en general. El primero dará su respuesta tajante y dirá que la bienal constituye una plataforma artística para dar a conocer las manifestaciones del arte, instancia que permite que la ciudad se vista de arte cada dos años, lugar en el cual se generan reflexiones en torno al desarrollo cultural de la ciudad, entre otras afirmaciones; el segundo grupo, por su parte,

manifestará que la “fiesta del arte” solo la viven unos pocos, que el arte es inentendible y hasta intimidador, incluso se dirá que se trata de un *dineral mal gastado en un evento que ha perdido su calidad de cultural para convertirse en un evento social*⁹⁵.

El asunto presupuesto, como lo habíamos manifestado, no es un punto de desarrollo dentro de este estudio; sin embargo, pudiese ser abordado en otra investigación ya que despierta ciertas inquietudes en cuanto a difusión e invitación realizadas en y a otros países. Por haber tenido algunos cursos dentro de la formación del postgrado y por haber trabajado en uno de los equipos de la X Bienal, se tuvo la suerte de poder entablar amistad con algunas personas estrechamente vinculadas al arte; para no referirnos a un espacio muy amplio, se hará referencia a respuestas de Argentina, a través de los ojos y el pensamiento de tres catedráticos de dicho país radicados en la ciudad de Buenos Aires, a manera de entrevista se les preguntó su opinión muy personal sobre la Bienal de Cuenca y en general dentro de Argentina. Entre las tres respuestas dos llamaron la



M. Teresa Ponce y Fabiano Kueva. Premio París. IX Bienal de Cuenca.

atención, pues una de ellas manifestó haber escuchado varias cosas sobre la cita, pero que él no poseía mayor información; y la otra, sorprendió al revelar que sabía de la existencia de una bienal aquí en la ciudad, pero que no sabía casi nada de ésta. La tercera, por su parte, declaró que “tiene un alto concepto en Argentina; el prestigio de los Jurados es un elemento importante en la apreciación. También los artistas premiados. Lamentablemente no es una Bienal con la promoción de otras, como la de San Pablo, lo que hace que el conocimiento de la misma quede muchas veces muy restringido”⁹⁶. Con solo tres ejemplos respondemos al cómo planteado en las líneas antecesoras; y es clara la falta con referencia a ese punto, hace falta una mayor difusión y un mayor realce del evento, mayor difusión de medios y amplitud y apertura en cuanto a las invitaciones circuladas, posiblemente se esté limitando el área de acción a grupos

⁹⁵ Esto hace referencia al artículo “La X Bienal de Cuenca”, escrito por Rodrigo Villacís Molina en el diario HOY, el día 30 de Octubre de 2009. <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/x-bienal-de-cuenca-2-375526.html>

⁹⁶ Respuesta dada por Elena Oliveras, en una entrevista vía mail.

muy específicos de pensadores y curadores, quizá la invitación sea realizada en un ambiente de 'familiaridad', al igual que muchas veces es realizada la selección de obras y / o curadores para las diferentes ediciones.

¿Cuál ha sido y cuál debería ser el objetivo primordial de la institución? ¿Cuáles son las perspectivas a futuro de la misma? Su objetivo ha constituido el dar a conocer el arte tanto del Ecuador como de América, siendo su misión investigar, exponer, documentar y difundir periódicamente las manifestaciones contemporáneas de los diferentes artistas, según este planteamiento el objetivo



Nan González Venezuela. 1^a Bienal de Arte Contemporáneo Fin del Mundo. Argentina 2007.

debería continuar con el mismo enfoque, posiblemente otorgando mayor importancia a los artistas jóvenes y por supuesto con un horizonte más ampliado en cuanto a límites geográficos; sin embargo, habría que cuestionar cuánto de investigación

existe a lo largo del proceso, cuánta documentación está disponible y cuánta

difusión se da a las obras y a los artistas, no solo en el tiempo de duración del evento, sino durante todo el tiempo de vida de la institución. ¿Le interesa a la Bienal promover a los artistas ganadores de sus ediciones? ¿Qué hace la Bienal para impulsar la carrera de sus artistas jóvenes locales e internacionales? Tal vez estas preguntas se respondan con un vacío. Las perspectivas a futuro de la institución deberían apuntar hacia un accionar más responsable con respecto a la investigación, documentación, difusión y exposición; agregándole a estos verbos otros tales como educar, evaluar, impulsar, provocar.

¿Dónde se hace visible el ejercicio de la institución? A lo largo de sus años de vida el trabajo de la Bienal de Cuenca dentro de la sociedad local, se diría que se deja ver los meses previos al evento, el tiempo de desarrollo de la cita hasta el día de clausura, ese es el período dentro del cual se siente el trabajo de la institución bienalística, constituyendo este hecho un punto que despierta reflexión, pues si bien es cierto la cita se lleva a cabo cada dos años, pero la labor que debe ser ejecutada y sentida por la sociedad debe hacerse visible constantemente; en dicha perseverancia puede estar la respuesta al conflicto de relación entre el arte y sus públicos, ya que si la ciudadanía escucha, ve, percibe, experimenta

aspectos del mundo artístico a diario o de una manera más insistente, poco a poco se irá familiarizando con las prácticas artísticas e irá generando pensamientos críticos y conceptos válidos frente a las mismas.

¿Quién es el responsable de la apatía frente al hecho artístico? ¿La Bienal como institución carga con dicha responsabilidad? No se puede culpar tan solo al círculo del arte con sus instituciones y personajes, muchas fallas se dan como hemos analizado a nivel educativo e incluso se podría decir que mucho tiene que ver con la idiosincrasia de la sociedad; siendo válido destacar que la sociedad local tiene ciertas características bien conocidas a nivel de país, sociedad mezquina y conservadora, que guarda apariencias y vive muchas veces de los comadreos sobre los demás; en fin, el objetivo de este estudio no es de índole sociológico, pero este tipo de aspectos deben ser tomados en cuenta para poder en cierta forma sacar algunas conclusiones.



Jesús Soto.
Venezuela.

¿Por qué la Bienal cuencana posee limitantes con relación a otras similares? ¿Por qué debería visualizarse como un evento diferente a futuro? Un claro limitante a simple vista puede ser el hecho de realizarse en la tercera ciudad de importancia de un país de Sudamérica en vías de desarrollo y estabilidad, sin embargo, este aspecto al mismo tiempo pudiese ser considerado como una fortaleza de la institución, pues a pesar de ser realizado el evento en una ciudad de un país con dichas características ha conseguido permanecer en el foco artístico local e internacional. Otro limitante, como se dijo anteriormente, es el desarrollo de la cita paralelamente a la sociedad particular de la ciudad. En general frente a cualquier limitante surgirá sin duda un sentimiento que se resumiría en el dicho tradicional “peor es nada”, y ya no se puede seguir estancando un accionar por un conformismo. Se realiza en una ciudad con una sociedad complicada de un país pequeño de Latinoamérica, sí, pero la visión que debe buscar la institución desde fuera, es la de un evento con gran potencial

artístico, muy buen nivel curatorial y un excelente programa educativo, merecedor de ser el ejemplo a seguir por otros tantos eventos en perímetros cercanos y lejanos a nivel mundial.

¿Para qué buscar una consolidación de la institución y no dejarla de lado? Se quiera o no, no se puede privar a la institución bienal de su calidad de plataforma artística para los ejecutores del arte, y es por esto que no podemos permitirnos el pensar en prescindir de este evento en el ámbito local; la razón de dicha consolidación está en la importancia de continuar dando a conocer el arte contemporáneo, hayan sido o no correctas las políticas llevadas a cabo, se han realizado ya diez ediciones; todo ente evoluciona y se transforma, dichos cambios muchas veces son ese elevar de anclas que permite que el barco continúe con su rumbo y no se estanque; para lograr una consolidación de la institución de nuestro interés es necesario analizar qué se debe rever y realizar una mudanza de aires.

4.2 ESPACIO VS. ESPACIOS.

Es inminente la necesidad de espacios para el arte contemporáneo, hágase de espacio cerrado o espacios abiertos. Claro ha sido el interés de varios teóricos en manifestar la salida o la huida de las prácticas artísticas del mausoleo del arte, del cubo blanco, del espacio sacralizador; sin embargo, se diría tal vez que dicho éxodo no solo posee como fin espacial, los espacios públicos o los



Salas de Exposición del Museo de los Metales.

territorios no institucionales, mas bien nos atreveríamos a decir que el desplazamiento debe ser hacia un espacio apropiado y profesionalizado, en tanto espacio cerrado, frente a la presente aseveración Valentina Brevi manifiesta que “los espacio de exhibición necesitan diversificarse y adaptarse para dar cabida a las nuevas prácticas”⁹⁷; dicha diversificación y adaptación, pudiese ya haber estado presente en la migración de las prácticas hacia espacios de las urbes intervenidas, que en

⁹⁷ Tomado de una entrevista vía mail realizada a Valentina Brevi. 5 de marzo de 2010. *Valentina Brevi: Bachelor of Architecture, Irwin S. Chanin School of Architecture of The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, Nueva*

cierta forma han obtenido resultados positivos, por el mismo hecho de que las obras precisan instaurarse en los espacios públicos, pues esa es la naturaleza de sus intervenciones; dichas obras no funcionan ni para sus ejecutores ni para sus receptores, si se las encierra entre cuatro paredes.

Empero, hay que advertir la otra cara de la moneda, pues existen muchas obras que forman parte de las nuevas prácticas artísticas que no se obligan a ser presentadas en un espacio público, sí necesitan de ese lugar interno; no podemos negar la importancia de los mencionados espacios para el arte, Brevi refiere que “ha conocido muy pocos artistas que verdaderamente no estén interesados en el circuito oficial, incluso los que reniegan de él, hablan y trabajan sobre el circuito, entonces obviamente mantiene su importancia”⁹⁸. Por poner un ejemplo, la obra ganadora de la X edición de la Bienal de Cuenca, “2iPM009, 2009i” de Magdalena Fernández, no hubiese tenido la misma visión y el mismo impacto al momento de ser expuesta en un lugar externo, pues solo ingresando en ese espacio totalmente oscuro se pudo percibir claramente los elementos visuales y auditivos que se conjugaban en la obra.

El objetivo de esta investigación, no fue en ningún momento determinar estructuras arquitectónicas para mostrar cómo deberían ser los espacios; sin embargo, si se planteó corroborar cuáles serían los límites del modelo bienal frente a las prácticas; y así identificamos una limitación muy clara, el problema de los espacios expositivos, pues “el hecho de plantear nuevos formatos de exposición es una consecuencia lógica de los ‘nuevos’ modos de producción del arte. Necesariamente hay que modificar las estructuras y modos de entender la ‘exposición’ –desde puntos de vista distintos- si queremos ‘hacer visibles’, de un modo adecuado, las propuestas de los artistas”⁹⁹. La bienal de Cuenca, ya con 25 años de ejercicio en su ciudad sede no cuenta con el espacio apropiado, especializado y concretamente pensado para poder acoger a obras que forman

York, 2001. Profesora de Diseño Arquitectónico, Facultad de Arquitectura de la UEES, desde 2003. Directora del proyecto Espacio Vacío, galería de arte en construcción, desde 2008.

⁹⁸ Entrevista a Valentina Brevi. 5 de marzo 2010.

⁹⁹ Entrevista a Beatriz Herraez. <http://zerom3.net/pdf/1159783995.pdf>

parte del grupo de las nuevas prácticas artísticas; no podemos seguir disfrazando esta ausencia con el supuesto afán de “ampliar las posibilidades de exposición para los artistas e incorporar a nuevos sectores de la ciudad a la experiencia de las nuevas artes visuales”, como manifestó el Licenciado René Cardoso, presidente ejecutivo de la Fundación municipal en una nota de prensa en un periódico local¹⁰⁰. Es verdad que determinados artistas buscarán en su momento que su obra sea instalada en un edificio con las características del Museo de la Medicina, por poner un ejemplo; sin embargo, también habrán artistas que no se sentirán cómodos al tener que poner su obra en una edificación con paredes de adobe y ambiente húmedo, como es el caso del Museo de Arte Moderno o el Museo de los Metales.

No se busca menospreciar el aporte que han dado estos espacios y en sí misma la institución al gestionarlos, para poder dar a conocer las manifestaciones artísticas actuales; pero debe existir el planteamiento por parte de la misma institución, que ya forma parte de las entidades municipales, para que se conciba un espacio conveniente para las obras que cada dos años nos brindan un trago del gran cóctel de arte contemporáneo a nivel mundial, advirtiendo que no todas las obras entrarán en dicho espacio, pues la pluralidad de personajes ejecutores determinará la diversidad de espacios externos importantes para la presentación de obras. En definitiva lo que se plantea en estas líneas es que la ciudad con sus calles, plazoletas y rincones puede ser el espacio de exposición de muchas obras, pero los trabajos que precisan espacios internos todavía no cuentan con un sitio adecuado. Cardoso habla sobre el interés de planificar a Cuenca como una ciudad para las artes, siendo éste un pensamiento muy alentador para el futuro de la institución, sin embargo, se espera que se tome en cuenta esta limitación mencionada, entre otras, para dicha planificación para no continuar disfrazándonos, sino tener hechos concretos y efectivos, pensados y trabajados por equipos especializados acorde con el desarrollo del arte. Además deberíamos



Sala de Exposición de la Galería Illescas. Muestras Paralelas.

¹⁰⁰ R. Cardoso Segarra. “PLATAFORMA PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO: La X Bienal de Cuenca” Diario ‘El Mercurio’ 29 de noviembre de 2009. Sección 1B.

señalar que al referirnos a espacio no podemos limitarnos a pensar en ese algo con tres dimensiones (largo, ancho y alto), sino nos referiríamos a un ámbito que necesita, en este caso el arte, para desarrollarse¹⁰¹; ya no son importantes las dimensiones, sino la concepción de ese territorio que está en un contexto y en un tiempo determinado.

4.3 APORTE EDUCACIONAL.

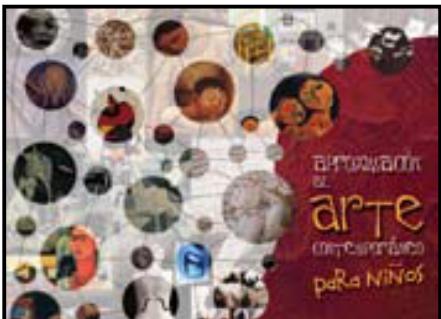
Como se mencionó en el capítulo tres, una parte esencial dentro de la política organizativa de todos los eventos artísticos, sean estos de carácter institucional o independiente, debería ser la educación. Dicho elemento conviene ser abordado posiblemente como una alteración congénita, pues mucho del sistema de educación de nuestro país precisa ser reformulado en términos generales; y al hablar del aspecto artístico, este cometido se torna más difícil.



Muchos educadores del área de estética y plástica dentro de los diferentes planteles educativos locales, escoltan a sus alumnos, o peor aún, los envían para que visiten los espacios expositivos de la bienal y se sumerjan en un viaje 'prometedor' para el conocimiento de las manifestaciones artísticas; todo más o menos bien, hasta ahí; sin embargo, los escolares o colegiales se sienten satisfechos con el acto de copiar las cédulas de las obras, resultando así un 'paseo' que concluye con una vasta lista de obras, entre las cuales hay muchos 'S / T' y dimensiones varias. ¿Qué tipo de formación estética están recibiendo estos estudiantes?

¹⁰¹ Valentina Brevi: "Si hablamos de Espacio en mas amplio sentido de la palabra, no he conocido aun ninguna obra que no requiera de el para su existencia. Sea el espacio público (calles, plazas, parques) privado (viviendas, dormitorios, escuelas, etc.) íntimo (el cuerpo, la mente) virtual (la Web); siempre será necesaria su existencia, tanto para presentar como para realizar o contextualizar el trabajo. Entrevista 5 de marzo 2010.

La bienal de Cuenca ya en su novena edición dio inicio a su labor interesada en la educación estética de los niños, con la publicación del Cuaderno



Didáctico Nº 1, financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo, el proyecto piloto fue ejecutado en el mes de mayo del año 2007, beneficiando a alrededor de 900 niños de nueve escuelas fiscales de la ciudad. Dando continuidad al proyecto educativo para la décima y última

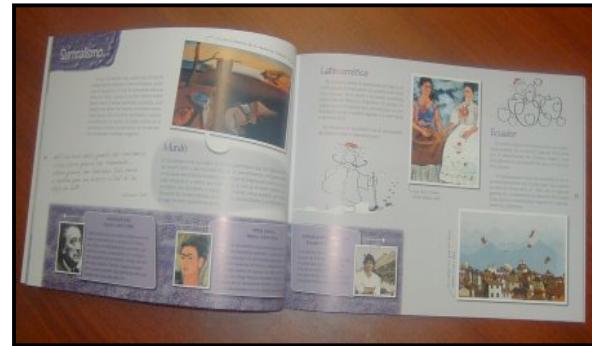
edición se crea el cuaderno denominado “Aproximación al Arte Contemporáneo para Niños”, con el apoyo de la Subsecretaría Regional de Educación del Austro, el Grupo Santillana, la Embajada de España y otras instituciones de corte estatal y privadas, para que forme parte de los textos que los alumnos de 7mo de básica dentro de su plan de estudios. El plan piloto de trabajo se lo planteó con 11 escuelas de la ciudad, todas ellas de carácter fiscal, llegando a repartir en dichos planteles 1.200 ejemplares que ya están siendo utilizados en las respectivas clases.

Para implementar el correcto uso de dicho cuaderno la Bienal efectuó ciclos de capacitaciones y talleres dirigidos a los docentes de las once escuelas beneficiadas con el proyecto, así como también, al personal de la Subsecretaría Regional de Educación del Austro, ya que desde este círculo humano saldrán las explicaciones y ejercicios que permitan a los niños la comprensión del mundo artístico. Entre las escuelas que recibieron los cuadernos mencionamos a: la Escuela Francisca Dávila, Tres de Noviembre, Federico Proaño, Luís Cordero, Dolores J. Torres, Ciudad de Cuenca, Manuel Muñoz Cueva, Doce de Abril, Honorato Vázquez, Manuela Cañizares y Víctor Manuel Albornoz.

Estas dos publicaciones son un aporte importante por parte de la Bienal para el sistema educativo, sin embargo, este pudiese constituir el acto de sembrar y hay que esperar a la cosecha; y dicha cosecha dependerá de la correcta utilización de los recursos. Mientras para el equipo de la Bienal todo está correctamente dispuesto, para otros “aún se advierten síntomas de aquella forma extemporánea de pensar el rol de los públicos como espectadores pasivos, desprovistos de herramienta alguna para acceder al disfrute estético; esa visión paternalista en la que el público necesita ser instruido para ayudarle a determinar

qué es arte”¹⁰². Quizá ante esta percepción se diga que sí se necesita de esa *instrucción*, pero no en el sentido de erudición, sino más en el de experiencia, en un sentir el arte, en un vivir y hacerlo parte de la realidad cotidiana. Es muy diferente pensar al arte desde una perspectiva convencional y otra, dinámica y vivencial; además es importante advertir que el pensamiento del cuerpo docente, puede ser muy disímil al de su paralelo, pues los alumnos sean estos de primaria, secundaria o universitarios, por cuestiones temporales y contextuales tienen enfoques completamente distintos.

Para los niños por ejemplo, un libro es un libro por más colores y fotografías que se utilicen, partiendo de esta afirmación podríamos tomar el concejo de una artista que plantea la importancia de la utilización de materiales o recursos didácticos más acordes con el pensamiento de los niños¹⁰³, quienes en cada momento sienten curiosidad por entender mejor el mundo, dicha inquietud por el conocimiento debe ser explotada al máximo, pero con elementos que la despierten y la desarrolle, además que no se trata de dar una *cantidad* excesiva de información, se debe precisar la *calidad* de información que debe recibir el cuerpo estudiantil. La artista plástica Gabriela Andrade pone como un ejemplo de material propicio para el estudio del arte a la obra de Ana Fernández “Museo en una Caja: Arte Contemporáneo ecuatoriano para niños”; sin embargo, tal vez ni en ese punto podamos tener un consenso de opiniones, pues mientras para la artista es un buen material, para otros se trata de una caja de 14 x 14 cm. aproximadamente en cuyo interior se puede encontrar un pequeño libro – folleto bilingüe sobre algunos artistas contemporáneos ecuatorianos y un desplegable con obras contemporáneas junto a diferentes pequeños materiales para realizar actividades; advirtiendo que para este otro grupo humano dicha caja no llama su atención y no ve interesante el hecho de adquirirla en la librería que la tiene; al momento de escuchar la descripción realizada por Andrade en la entrevista, uno se imagina una caja 100% didáctica, colorida y llamativa; y al lograr verla en la



¹⁰² Tomado de la Ponencia de Juan Pablo Ordóñez, presentada en el coloquio “Encrucijada de Homilías” Anexos y Bienalarte N° 7.

¹⁰³ Tomado de la entrevista realizada a Gabriela Andrade, artista participante de la X Bienal de Cuenca y profesora de arte del nivel primario del Plantel educativo particular Santa Ana. Viernes 19 de febrero de 2010.

entrada de la sala de preembarque en el aeropuerto de la ciudad¹⁰⁴, toda la idea primera se esfumó y el interés que existía de adquirirla de igual manera se evaporó. No hay duda que posee características nuevas con relación a un ‘libro’, pero le falta mucho para atraer a un público consumidor literario; probablemente una mezcla entre esta obra mencionada y el cuaderno de la Bienal rendiría buenos resultados, pues el texto ya poseería material para que las actividades propuestas sean realizadas.

Con esto no se declara una falta en el hecho de haber realizado o estar efectuando los planes piloto en el aspecto educativo, sino se trataría de una



observación que debería ser tomada a futuro, pues todo proceso necesita ser evaluado. Juan José Cordero, Administrador Educativo y Subdirector de la



Escuela Superior Luís Cordero¹⁰⁵, manifiesta su complacencia al referirse al proyecto ejecutado por la Bienal de Cuenca, alegando la preocupación, por

Talleres de Sensibilización Artística para profesores.

parte del plantel, para formar de una mejor manera a sus estudiantes, revelando la importancia de dicha formación para el futuro de cada educando y también de la sociedad en general, pues para Cordero las inquietudes o intereses de los alumnos inducen al interés por parte de los padres de familia¹⁰⁶. Todo lo revelado posee una fuerte carga de positivismo, sin embargo, surge el problema de carácter económico para las escuelas fiscales de nuestro país, que tienen un presupuesto recortado y se ven obligadas a priorizar sus gastos en todo su proceso educativo; dando como resultado la falta de dinero para la adquisición de materiales para la formación artística, pues los cuadernos donados pro la Bienal están ahí y están siendo utilizados, pero los estudiantes no poseen hojas en blanco para poder hacer volar su imaginación y tal vez ejecutar un trabajo con características del expresionismo que están revisando en sus clases de arte; ésta es una realidad de todas las

¹⁰⁴ En la ciudad hubo tan solo un ejemplar en el local de la librería ‘Libri Mundi’ ubicado en la sala de preembarque del aeropuerto Mariscal Lamar, por lo tanto, para poder mirar la obra de Ana Fernández se tuvo que esperar para que la encargada la lleve al exterior y la muestre.

¹⁰⁵ Una de las escuelas que están trabajando con los cuadernos didácticos entregados por la Bienal.

¹⁰⁶ Datos de entrevista realizada a Juan José Cordero, Subdirector de la Escuela Superior ‘Luis Cordero’. Jueves 25 de febrero de 2010.

escuelas fiscales y al plantearnos la interrogante ¿cuáles son las prioridades de dichas instituciones educativas?, advertiremos con tristeza que la formación en arte no es una de ellas. Por otra parte, la mayor parte de docentes, tanto en planteles fiscales como en particulares, no poseen una formación especializada en arte; por ejemplo, en la escuela que hemos referido entre los docentes del área artística encontramos a bachilleres y a un orientador vocacional; éstos recibieron la capacitación por parte de la Bienal, para la correcta utilización de los cuadernos, sin embargo, Cordero afirma que se necesitaría otro ciclo de capacitación para poder ir avanzando con el proceso. Un punto importante en una perspectiva generalizada, sería que cada plantel cuente por lo menos con un docente cuya formación tenga un enfoque artístico, ¿dónde están los egresados y graduados de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca¹⁰⁷ y de otras ciudades del país? Ellos son quienes deberían estar formando parte del grupo de docentes de los



Alumnos de Escuelas Fiscales el día de entrega de los textos didácticos.

diferentes planteles educativos primarios y secundarios, pues éstos pudiesen ser quienes realicen un trabajo interno en cada institución; sería tal vez como instaurar una pequeña célula artística en cada conjunto heterogéneo, la misma que se proliferará dejando efectos a su paso.

Sin lugar a duda, en el aspecto educativo está localizado el punto clave para poder cambiar los enfoques sociales con respecto al arte y su mundo; dar un giro a dicho aspecto no es trabajo de una sola entidad, se trata de un reto que debe ser planteado por muchas de las instituciones que se conectan a dicho epicentro. La institución bienal “debe profundizar su destino de evento público, por tanto entregar más a ese público que la muestra internacional y nacional, centrándose su accionar (...) en los ámbitos de capacitación, con espacios para la discusión y el encuentro entre creadores, conceptuadores y público vivo”¹⁰⁸.

Dentro de los proyectos para este y el próximo año, la institución visualiza un seminario dirigido especialmente a los profesores de escuelas y colegios,

¹⁰⁷ Según las cifras registradas en la secretaría de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en el año 2009 hubo un total de 25 egresados de la Escuela de Artes Visuales y 23 graduados de la misma escuela.

¹⁰⁸ Tomado de la ponencia presentada por Diego Carrasco en el coloquio “Encrucijada de Homilías”. Anexos.

según la planificación este se llevaría a cabo en el mes de abril de 2010 con la denominación “Cátedra Abierta”¹⁰⁹; la Bienal está dando pasos, como este ejemplo, pero necesita de una respuesta positiva por parte de la sociedad y en este caso específico de los diferentes planteles educativos, los cuales deberían estar interesados en la formación de sus educadores a todo nivel y en todas las áreas.

¹⁰⁹ Información otorgada por la responsable del Departamento de Coordinación de la Bienal de Cuenca, Gabriela Sánchez.

CONCLUSIONES

El panorama institucional artístico local se vislumbra difuso, en el camino recorrido por los personajes y entidades ligadas al mundo de lo “estético”, las rutas han sido en cierta manera limitadas, siendo este linde el que ha obligado a determinadas colectividades a dar un vuelco e ir en contracorriente. Nos referimos a los responsables de la acción y de la intelectualidad de las nuevas prácticas; generadores de una limitación en la labor de galerías con una concepción netamente mercantil, que dependían de una estabilidad económica estatal para su correcto funcionamiento, y que ante recesiones financieras se vieron afectadas, llegando a desaparecer. Por otro lado, dichas prácticas, como pudimos aseverar en los capítulos de este estudio, optaron por “soportes” y “técnicas” completamente divorciadas de la academia, siendo este un punto igualmente influyente en el ejercicio galerístico y también un asunto que ha afectado en el campo perceptual de las diferentes instituciones ligadas al arte y por supuesto, de una sociedad integral; pues es claro que provocaron y continúan suscitando rechazo en ciertos núcleos de las mismas.

Para tener una visión más general en torno a la institución, podríamos tomar ciertos datos curiosos suscitados en este campo. Las galerías, por ejemplo, refiriéndonos a las que cuya perspectiva fue íntegramente de mercado fueron desapareciendo en el tiempo por cierta recesión económica, así como también por un cambio en la agenda del arte ecuatoriano, por una indagación en diferentes lenguajes, ligados a una visión de fuera, por parte de sus ejecutores. Así el cierre, en el año 2000, de “La Galería” en Quito, constituyó un momento representativo de la crisis de las galerías, puesto que este hecho dejó un vacío en el cuadro institucional artístico, ya que ésta al haber funcionado más de veinte años, vio pasar por sus estancias a los nombres representativos del arte ecuatoriano de las dos últimas décadas. Mientras en el plano internacional una galería ciertamente es la encargada de la comercialización de obras y la promoción de sus artistas, la máquina plástica en nuestro país muestra la otra cara de la moneda, por esto divisamos el nacimiento y la supervivencia de galerías con otro tono, dicha permanencia responde a un interés por propuestas innovadoras atendiendo específicamente a la creación contemporánea y a tesis

curatoriales; tal es el caso de la galería DPM en Guayaquil que, con un manejo estratégico, desde 1989 ha sido el foco impulsador de artistas tanto nacionales como latinoamericanos y se ha convertido en una plataforma de intercambio del arte. Otros espacios similares y de importancia actual, constituyen las galerías “Arte Actual” y “Proceso – Arte Contemporáneo”, en Quito y Cuenca, respectivamente, “que tienen la peculiaridad de ser como empresas mixtas, hasta cierto punto; porque siendo costeadas con presupuesto institucional, manejan agendas independientes, tienen libertad de acción (...) no están sujetas a intervención y menos imposición de las administraciones, tanto de la FLACSO como de la Casa de la Cultura del Azuay”¹¹⁰. ¿Pudiésemos calificar a estos espacios como protagónicos en el movimiento artístico de las tres ciudades principales de nuestro país?, a simple vista tomaríamos al positivo como respuesta, pero quizá la realidad sea otra.

Centrándonos en el plano local, es decir, hablando más sobre la galería “Proceso – Arte Contemporáneo” su director, Cristóbal Zapata, se refiere a la misma como “un espacio de expectación, de encuentro, de intercambio, eventualmente de reflexión, cuyo objetivo es el familiarizar a un público con propuestas que generalmente no son conocidas, cubriendo así un espacio que la Bienal a dejado al descubierto”¹¹¹ , aseverando que a dicha institución le corresponde, la difusión de los artistas ecuatorianos, sin agotarse en el “mega evento bianual”, sin embargo, sería de dedicar una investigación extra al funcionamiento de dicho espacio, pues no existe la correcta difusión a las muestras presentadas y no se deja ver un interés por el acercamiento del arte que ocupa su área de exhibición con la colectividad que transita por la calle céntrica de la ciudad diariamente.

Otra de las instituciones en conflicto es el “salón”, hágase de “Salón Mariano Aguilera”, “Salón de Julio” en Guayaquil, “Salón Femenino” en Cuenca, que han sido tema de conversación dentro del acontecer artístico nacional. Sus dificultades, no solventadas, revelan una falta de paralelismo entre sus directivos y las directrices conceptuales que deben asumir estos eventos en un contexto contemporáneo; aún existe resistencia a muchas de las propuestas de las nuevas

¹¹⁰ Tomado de una entrevista realizada a Cristóbal Zapata. Martes 22 de julio de 2008.

¹¹¹ Idem.

prácticas artísticas, ¿razones? ... varias, entre estas, un apego extenuante hacia formas y lenguajes convencionales, que sin dejar de ser importantes hoy en día ya no ocupan el centro del quehacer plástico; un hermetismo de carácter relacional que deja de lado muchas veces a estudiosos del campo que pudiesen contribuir significativamente en el correcto funcionamiento de los mismos; una excesiva susceptibilidad a la crítica que causa la reprobación de algunos nombres que pueden ser elementos importantes en la tarea de dar a conocer lo que está acaeciendo actualmente con el arte.

Al exteriorizar la problemática de los salones, estamos refiriéndonos a terreno bienalístico, pues definiríamos a la Bienal como un Salón Internacional, que relativamente sufre del mismo malestar que los locales; de esta forma puntualizamos problemas como – la improvisación de curadores locales, en otras palabras, la falta de curadurías especializadas y profesionales; la influencia continua de grupos que aún no asimilan los nuevos lenguajes artísticos pretendiendo un encasillamiento de la Bienal en su pasado, atándola a sus inicios como el gran evento de la “pintura”; poseer como mayor estímulo el factor económico, que sin duda es significativo, sin embargo, dicha persuasión debería constituir la legitimación como artista en el ámbito internacional, pues la mirada de fuera no ubica a la bienal ecuatoriana como un centro de consagración para los artistas; agotar todo esfuerzo en el evento de cada dos años y dejar de lado un plan *continuo* de familiarización del arte nuevo con el público; el repetitivo círculo burocrático institucional; por último y constituyendo un elemento determinante, la proyección educativa que debe formar parte del plan continuo mencionado en líneas predecesoras.

Para esto alegamos, refiriéndonos a palabras de Juan Martínez¹¹², que la única razón de ser de eventos como la Bienal, es la creación de una sensibilización, de un momento en el cual desde la perspectiva del arte contemporáneo, un público pueda comprender el papel fundamental que el arte puede jugar dentro de su propio mundo conflictivo; para la existencia de una “fiesta del arte” debe haber la presencia de una reciprocidad <público – arte>, tomando a “arte” como la palabra que abarca todos los entes relacionados a él. Todos estos son puntos que la Bienal como institución debe tomar para

¹¹² J. Martínez. “Arte, Públicos y Curaduría” DOCUMENTARTE N° 3. Bienal Internacional de Cuenca. 2005.

emprender una ardua labor a favor de una visión renovada como estructura, como sociedad artística y como evento en sí.

Sin duda, parafraseando al curador guayaquileño Rodolfo Kronfle “la Bienal es el acontecimiento artístico más relevante en el país y constituye además una importante parada en el itinerario bienalero continental”¹¹³, sin embargo, no nos podemos cegar y dejar de lado una serie de conflictos dados en las diferentes ediciones; dificultades que han sido advertidas y que con los planteamientos actuales desde la Bienal podrían mejorar, mas no girar el timón hacia un nuevo modelo que lleve de manera apropiada la vivencia artística.

Los procesos curatoriales y la crítica de arte local, deberían tomar un sentido de mediación entre el ente artístico y los públicos receptores; ese grupo de curadores y críticos debe constituir el equipo que propicie el diálogo de la sociedad con las subjetividades de los ejecutores de las nuevas prácticas artísticas. Como plantea Hans Ulrich¹¹⁴, el curador debería convertirse en una figura que opere simultáneamente dentro y fuera de las instituciones oficiales, generando “esa figura de ‘comisario freelance permanente’, que se plantea los lugares en los que trabaja como un laboratorio, – esto – implica una actitud diferente frente a la memoria; la exposición, el arte y su archivo se encuentran así entrelazados en un ‘estudio-archivo’”¹¹⁵. Los curadores que devienen críticos y viceversa, deben dejar de ser ese clan hermético incomprendido y pasar a ser el puente que conecte el arte actual con las sociedades actuales.

Por otra parte, y siendo tal vez un punto clave en todo este accionar, es imprescindible que la institución adopte una forma de auto evaluación pos evento¹¹⁶, pues cada edición debería avanzar hacia una casi perfección y no retroceder en las diferentes acciones, tales como: la difusión, la organización, el traslado de obras y el montaje de las mismas, los espacios de exposición, los grupos de guías, los eventos para los artistas, entre otras tantas situaciones, dentro de las cuales siempre existirán aciertos y desaciertos que marcarán los

¹¹³ “Arte, Públicos y Curaduría” DOCUMENTARTE Nº 3. Bienal Internacional de Cuenca. 2005.

¹¹⁴ Hans Ulrich Obrist (Zurich, 1968) es uno de los comisarios de arte contemporáneo más prestigiosos y uno de los que más ha teorizado sobre la idea de la exposición. Actualmente es codirector de la Serpentine Gallery de Londres. En 2009 publicó “A brief history of curating”, una compilación de entrevistas a algunos pioneros de la práctica comisarial, entre ellos, Szeemann.

¹¹⁵ H. Ulrich Obrist. “La curaduría, un proceso de investigación y metodología. A propósito del texto: *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann” <http://laboratoriodepensamiento.blogspot.com/2009/11/la-curaduria-un-proceso-de-.html>

¹¹⁶ Dicha acción va a ser llevada a cabo por primera vez en este año, posterior a la X Bienal; según información proporcionada por el Departamento de Coordinación de la Institución.

patrones a seguir en las futuras ediciones. La Bienal ya cuenta con 25 años de vida y aún deja ver serios problemas en cuanto a organización, guías, museografía y difusión, este hecho debe cambiar, y para esto la institución debe hacer un llamado a todos los entes relacionados, para que el trabajo no solo sea de un elemento sino de todo un conjunto de entidades que busquen la vivencia del arte para toda la colectividad, dejando de lado los hermetismos y los círculos cerrados, formando mas bien una línea horizontal que se deje ver y que vea a los demás, y permita que por ella se entrecrucen y curven diversos lineamientos, diferentes pensamientos y disímiles conceptos.

Debe existir una concepción de la exposición enfocada a que sea un complejo sistema de aprendizaje, así Ulrich afirmaría que “la exposición nace



“Fun Palace”. Homenaje a la cultura de lo efímero.

cuando lanzas una serie de interrogantes, es decir, una investigación. Las exposiciones deberían estar inmersas en un proceso de construcción permanente. Tu exposición puede ser el punto de arranque de otras: una exposición

autogeneradora”¹¹⁷. De esta manera se incitaría a una reacción en cadena, pues las interrogantes conducen a la investigación, esta indagación hará surgir múltiples caminos desde los cuales cada espectador o receptor desarrollará su sendero propio creando y cuestionando su propia historia, desde su perspectiva muy particular; esa meta es la que convendría ser perseguida por la institución bienal, para que los públicos no se crucen de brazos dejando escapar de sus labios frases como ‘el arte es solo para pocos’, pues este ente vivencial abarca casi todos los aspectos de la existencia y si se aprehende a descifrarlo, ciertamente nos puede dar un aporte positivo a nuestra vida.

Culminaríamos planteando, por qué no, a la bienal como una institución transdisciplinar del siglo XXI, cual si adoptase el modelo del Fun Palace de Cedric Price¹¹⁸; con actividades experimentales en espacios cambiantes, que generen el

¹¹⁷ H. Ulrich Obrist. “La curaduría, un proceso de investigación y metodología. A propósito del texto: *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann” <http://laboratoriodepensamiento.blogspot.com/2009/11/la-curaduria-un-proceso-de.html>

¹¹⁸ Cedric Price, nació en 1934 y ha sido una de las figuras más influyentes en la arquitectura actual. Muy cercano a las propuestas utópicas de Archigram y Yona Friedman, con sus propuestas en las que siempre resaltó la importancia de la

deleite tanto dinámico como contemplativo. 'Fun' se traduce al español como 'divertido' y sin duda lo lúdico forma parte de la vida y está inmerso en el arte, sólo nos permitiríamos dejar la incógnita: ¿por qué los niños muchas veces resuelven lo percibido más eficazmente que un adulto?

flexibilidad en el diseño arquitectónico, logró posicionarse también como un teórico importante de la segunda mitad del siglo XX. Sus proyectos representaban una adaptabilidad extrema, siempre pensando en la posibilidad de que su uso cambiase de forma impredecible. Sin lugar a dudas, uno de sus proyectos más importantes fue el 'Fun Palace', diseñado en colaboración con la directora de teatro Joan Littlewood entre 1961 y 1972, que proponía unas escenas sin precedente para interactuar con el entorno urbano, que dieron como resultado un edificio que, en cada una de sus partes, respondía adecuadamente a las necesidades de sus visitantes. Esencialmente "re-programable", el Fun Palace se adelantó a su tiempo al mostrar un interés y apoyarse ampliamente en las nuevas tecnologías. El diseño se basó prácticamente en un sistema de andamios y pasarelas móviles, junto a muros también móviles, todo enlazado mediante un sistema virtual que permitía reorganizar el programa de acuerdo al flujo de la gente. Diseñado con una capacidad para 55,000 personas, el único elemento fijo era una gran red con 75 torres de acero que se levantan sobre una gigantesca base horizontal y que al cabo de 10 años sería desmontada, dejando el espacio disponible para futuros proyectos. El Fun Palace era un homenaje a la cultura de lo efímero, una enorme máquina para las fuerzas creativas. Lamentablemente fue un proyecto incomprendido y en 1974 su propuesta fue rechazada por última vez.

BIBLIOGRAFÍA

- DANTO, Arthur. "Después del Fin del Arte" Barcelona – España. Paidós Transiciones. (s.f)
- BOZAL, Valeriano (ed.) "Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas". Vol. I. / Vol. II. Madrid – España. 2000.
- DICKIE, George. El Círculo del Arte. Paidós. 2005.
- MICHAUD, Yves. "El Arte en Estado Gaseoso" Fondo de Cultura Económica. México D.F. 2007.
- OLIVERAS, Elena (ed.) "Cuestiones de Arte Contemporáneo" Emecé Editores. Buenos Aires – Argentina. 2008.
- FERRATER MORA, José. Diccionario Filosófico. Ed. Sudamericana. Buenos Aires – Argentina. Documento PDF.
- ORTEGA Y GASSET, José. "Impopularidad y Deshumanización del Arte Nuevo". 1956. Material otorgado por el postgrado.
- DELEUZE, Gilles. / GUATTARI, Félix. 'MIL MESETAS. Capitalismo y Esquizofrenia' Traducción de José Vázquez Pérez. Les Editions de Minuit, París. 1980. PRE – TEXTOS. Valencia – España. 1997.
- BENJAMIN, Walter. "La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica". Documento PDF.
- BELTING, Hans. "Antropología de la Imagen". Traducido por Gonzalo María Vélez Espinoza. Documento PDF.
- CARDOSO SEGARRA, René. "PLATAFORMA PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO: La X Bienal de Cuenca" Diario 'El Mercurio' 29 de noviembre de 2009. Sección 1B.
- VARIOS AUTORES. DOCUMENTARTE Nº 3. Bienal Internacional de Cuenca. 2005.

SITIOS WEB.

- www.labiennale.org
- <http://bienalsaopaulo.globo.com>
- www.bienalhabana.cult.cu
- www.bienaldecuenca.org

- www.consejodelacultura.cl/portal/home
- www.joseluisbrea.net
- www.escaner.cl
- www.revistasulturales.com
- www.letralia.com
- www.universes-in-universe.de / www.universes-inuniverse.org
- www.edufuturo.com
- <http://bienal-venecia-bogota.blogspot.com>
- www.elpais.com
- www.hoy.com.ec
- www.e-valencia.org
- www.astrolabio.net/expresiones/articulos
- <http://laventana.casa.cult.cu>
- <http://riorevuelto.blogspot.com>
- www.artfacts.net
- www.debatecultural.net/Observatorio/XimenaSubercaseaux.htm
- www.geocities.com/nomfalso
- <http://fp.chasque.net>
- www.elmundo.es/elmundo/2009/06/04/cultura/1244136655.html
- http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/542_vazquez_abandono.html
- http://www.elpais.com/articulo/cultura/Sao/Paulo/bienal/vacio/elpepul/20081024elpepul_1/Tes
- <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id=%7bd68ba024-40f0-4f1a-9024-67ad063d9330%7d#>
- http://www.unasletras.com/v2/articulo/artes-visuales_7/Decima-Bienal-de-La-Habana-Tercera-visita_783
- <http://www.cubasi.cu/desktopdefault.aspx?spk=160&clk=231261&lk=1&ck=118308&spka=35>
- es.wordpress.com/tag/decima-bienal-de-la-habana
- [http://www.revistasexcelencias.com/arte/a\(276533\)-Bienal-cuenca-Realidad-nuevos-tiempos.html](http://www.revistasexcelencias.com/arte/a(276533)-Bienal-cuenca-Realidad-nuevos-tiempos.html)

- <http://riorevuelto.blogspot.com/2008/10/saidel-brito-nacidos-vivos-miami-dpm.html>
- <http://www.dpmgallery.com/dpm.php>
- www.latinartmuseum.com
- www.filosofia.cu/contemp/Fabelo.htm
- www.adncultura.lanacion.com.ar/anexos/Informe/08/36937.pdf
- http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=7652&Itemid=7
- <http://es.geocities.com/tranviacero/basesalzurich09.pdf>
- <http://www.gazonadearte.com.ar / http://gazona.blogspot.com>
- <http://www.bijari.com.br>
- http://www.corneta.org/no_46/corneta_presents_colectivo_bijari.html
- www.experimentosculturales.com
- <http://dejameverarte.blogspot.com>
- <http://www.laselecta.org/archivos/full-dollar/actividades.html>
- <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/x-bienal-de-cuenca-2-375526.html>
- <http://zerom3.net/pdf/1159783995.pdf>
- <http://laboratoriodepensamiento.blogspot.com/2009/11/la-curaduria-un-proceso-de-html>
- <http://aprendiz-de-brujo.blogspot.com/2007/06/dos-entrevistas-robert-storr.html>

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.

- HEINZ HOLZ, Hans. “De la Obra de Arte a la Mercancía” Versión castellana de Joan Valls i Royo. Editorial Gustavo Pili, S.A., Barcelona – España. 1979.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “La Globalización: productora de culturas híbridas”. Documento PDF.
- VARIOS AUTORES. “Ensayos sobre Arte Contemporáneo en Colombia” Ediciones Uniandes. Bogotá D.C. – Colombia. Documento PDF.
- HILLAIRE, Norbert. “El Arte o las Fronteras: arte, comunicación y mediación cultural”. Traducción Emma Cristina Montaña R. Signo y

Pensamiento. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá – Colombia. 2006.
Documento PDF.

SITIOS WEB.

- <http://www.artespain.com/03-07-2009/pintura/miquel-barcelo-en-la-53-bienal-de-venecia>
- http://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-05-2009/abc/cultura/barcelo-lleva-a-la-bienal-de-venecia-los-chorreos-de-la-cupula-de-ginebra_921076657429.html
- <http://www.abc.es/20090605/cultura-arte/espana-bienal-venecia-poco-200906051805.html>
- <http://info.elcorreodigital.com/territorios/articulo/artes-plasticas/932296/venecia-el-escaparate-del-arte.html>
- <http://www.fundacionbiacs.com/fundacion/index.php?id=58&cat=a&tipo=general>
- <http://www.esquife.cult.cu/agendaesquife/2009/bienal/01.html>
- <http://salonkritik.net/08-09/2009/04/>
- <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/x-bienal-de-cuenca-374845.html>
- <http://ecuadorenemergencia.blogspot.com/2008/09/experimentos-culturales.html>
- <http://www.neldaramosperformance.blogspot.com/>
- <http://revista.escaner.cl/node/1149>
- <http://zonadeartenaccion2009.blogspot.com/>
- <http://www.torolab.org/>
- http://www.seacex.es/Spanish/Activities/Activity_Library/Paginas/ACTIVI TY_227_1.aspx?vid=1_1_227_37
- <http://www.elmundo.es/2001/06/10/cultura/1007914.html>
- <http://mx.franceguide.com/El-Bienal-de-arte-contemporaneo-de-Lyon-Del-16-de-setiembre-de-2009-al-03-de-enero-de-2010.html?NodeID=1&EditoID=213964>
- <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/noticia/archive/cultura/2009/10/25/L-a-X-Bienal-de-Cuenca-y-sus-ganadores.aspx>

- <http://oswaldopaezbarrera.blogspot.com/2008/12/crtica-la-10-bienal-de-cuenca-x.html>
- www.inversionesbarbaras.com/category/arte
- www.edufuturo.com
- <http://catalinavaughan.wordpress.com/2009/02/08/%c2%bfquiere-ser-el-mejor-artista/>

ANEXOS

A. BIENAL DE VENECIA – 52^a Edición –

“Piensa con los sentidos, siente con la mente”

La veterana bienal internacional, en su recorrido por la vivencia artística del mundo ha contemplado diversos temas en sus realizaciones, desde criterios de estética inspirados en gran medida por la secesión de Mónaco (Jugendstil), pasando por tendencias simbolistas, divisionistas, expresionistas, impresionistas, vanguardistas, etc. Poniendo en escena a nombres cumbres dentro del ámbito artístico, desde una Italia docta con sus representantes hasta llegar a ser integradora con todo el resto del mundo, logrando jugar hoy un papel de suma importancia para un centenar de artistas quienes presentaron sus obras en los 77 pabellones nacionales y las 34 exposiciones anexas a la bienal, desde el 10 de junio hasta el 21 de noviembre del 2007 en su 52^a edición.

Un evento de tal trascendencia, multiplicidad y magnitud sin lugar a dudas constituye un eje referencial para todo hecho relacionado con la institución bienal, de ésta surgieron en un pasado paulatinamente las demás bienales y a pesar de haber ya pasado considerable tiempo, aún se torna la mirada hacia la veterana para buscar respuestas.

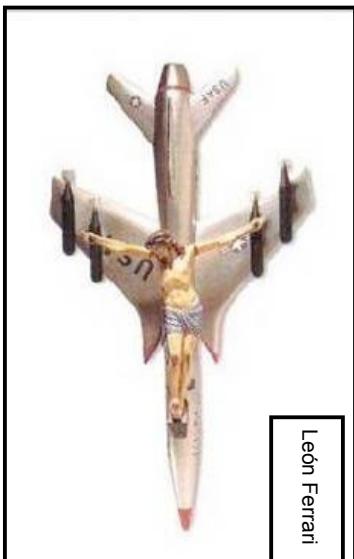
Con la propagación de eventos artísticos a nivel mundial, el nombre Bienal ha perdido un poco de terreno, sin embargo, como plantea Robert Storr, curador de la 52^a Bienal de Venecia, *“las instituciones, como las tradiciones, se renuevan o mueren, pero las grandes instituciones y las largas tradiciones artísticas pueden experimentar metamorfosis constantes. A veces, estas transformaciones pueden ser sutiles y otras más dramáticas, como mini revoluciones”*¹¹⁹. Venecia como la gran institución ha evolucionado desde su año de creación y se ha mantenido con vida por su tornar de timón constante, pues celebrando sus 110 años de vivencia artística, ésta alberga a lo más representativo del arte contemporáneo, continuando con su perfil de espacio al cual todo artista anhela llegar en el transcurso de su carrera como tal; un punto que vale acotar radica en



¹¹⁹ P. Achiaga. El Cultural. España. <http://aprendiz-de-brujo.blogspot.com/2007/06/dos-entrevistas-robert-storr.html>

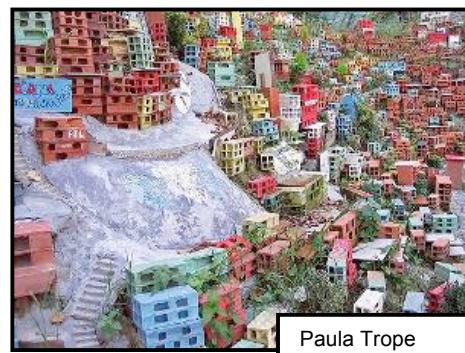
que el público concurrente a dicha cita de la cultura posee una relación mucho más cercana con el arte actual en comparación con otros focos de difusión.

En mencionada edición titulada 'Piensa con los sentidos, siente con la mente', su



curador planteó el interés de una aproximación al arte partiendo de la forma de pensar sobre él; teniendo como resultado una variedad de manifestaciones que apostaron asimismo por infinitos lenguajes, algunos tomaron a la tecnología como medio de expresión, así referiríamos a obras como "Proyecto para un memorial", cinco videos sincronizados que invitan a reflexionar sobre la memoria, del artista colombiano Oscar Muñoz; colombiano también Mario Opazo, presenta un video con una persona que realiza el acto de enterrar y

desenterrar haciendo alusión metafórica a la situación de su país; la serie de videos repartida en siete estaciones titulada *Seven intellectuals in the Bamboo Forest* del artista pequinés Yang Fudong; un ejemplo especial fue la obra del artista malinés Sidibé Malick, canciones tradicionales recuperadas que le otorgaron al artista africano un galardón en la Bienal veneciana. Cabe señalar de la misma manera la fuerte alusión política y social en las diferentes obras del evento como la ganadora del León de Oro del argentino León Ferrari "La Civilización Occidental y Cristiana", que con una técnica mixta presenta a un Cristo crucificado sobre un bombardero estadounidense. Una investigación documentada de la artista brasileña Paula Trope, sobre los niños de la calle en Brasil, también hace alusión a la situación social de dicho país. De esta forma, el evento veneciano llegó a ser como un amplio desván del cual podemos obtener múltiples elementos de diversa índole y nacionalidad, con un solo objetivo claro: el presentar a los "públicos" el espíritu del tiempo plasmado en obras abyectas, indefinidas, no evidentes que los invita a la reflexión, tanto sobre lo que tienen ante sus ojos como sobre su propia preparación.



Paula Trope

B. COLOQUIO

“ENCRUCIJADA DE HOMILÍAS: Planteamientos en busca de la aproximación del arte contemporáneo con sus públicos, partiendo del contexto bienalístico local e internacional”.

- **OBJETIVO**

Obtener diversas opiniones con relación a la función del evento Bienal como plataforma conectora entre el arte contemporáneo y sus públicos.

- **TRAMA COLOQUIAL**

La ausente correlación del arte contemporáneo y sus públicos, lleva a una deliberación generalizada que repetidas veces culmina con un facilismo – el arte es inentendible o entendido por muy pocos – la realidad es que si aseveramos que el arte es un segmento de la vida, no puede formar parte tan solo de la vida de unos pocos, sino por el contrario se ve obligado a ser correctamente percibido por todos; demandando de esta forma estrategias para lograr un acercamiento entre los entes vivenciales. Los eventos culturales constituyen plataformas propicias para llevar a cabo dicha aproximación, sin embargo, no ha habido respuestas positivas, planteándose de esta manera una necesaria reformulación. Tomando una perspectiva abarcadora, las técnicas o tácticas no deben venir tan solo de grupos especializados, sino de colectivos heterogéneos de personas que aporten con sus disímiles puntos de vista en las concepciones de su opinión institucional, independiente, artística, histórica, política, etc. sabiendo que los diferentes puntos convergerán en uno común que posiblemente otorgue un camino a seguir para lograr el objetivo planteado.

- **LUGAR.**

Bienal Internacional de Cuenca. (Calle Bolívar 12 – 60 y Juan Montalvo)

- **PROGRAMACIÓN.**

JUEVES 1º DE OCTUBRE

9H00 BIENVENIDA E INTRODUCCIÓN AL COLOQUIO.

9H30 PONENCIA: Lcdo. Juan Pablo Ordóñez – Artista ganador de la IX Bienal de Cuenca.

10h00 PONENCIA: Dra. M^a Cecilia Alvarado - Concejala del cantón Cuenca.

10h30 RECESO.

11H00 PONENCIA: Mst. Hernán Pacurucu - Catedrático, Curador y Crítico de Arte.

VIERNES 2 DE OCTUBRE

9H30 PONENCIA: Mst. Diego Carrasco – Director de Educación y Cultura de la Municipalidad de Cuenca

10h00 PONENCIA: Mst. Carlos Rojas - Catedrático, Curador y Crítico de Arte.

10h30 RECESO.

11H00 PONENCIA: Samuel Tituaña (Quito) - Artista miembro del Colectivo de Arte TRANVIA ZERO.

11h30 PONENCIA: Xavier Blum (Guayaquil) - Artista miembro de 'DEJAME VER' y 'BIENAL DE ARTE NO VISUAL'.

PONENCIA 1.

“LA BIENAL DEL ARTE PÚBLICO”

Juan Pablo Ordóñez V.

Aproximadamente cada dos años se dan cita en Cuenca, a través de sus obras, decenas de artistas de las más distintas procedencias y tendencias. La pequeña ciudad se desborda, llega el arte del continente: bombos, platillos y hasta alfombra roja, una gran fiesta de la que cada vez más personas son partícipes.

Diez ediciones son motivo de celebración y admiración; la Bienal cierra una década más en un nuevo milenio, como un evento que ha sabido mantenerse a pesar de la convulsión política de las últimas décadas en el Ecuador. Hay Bienal para rato.

En esta edición, finalmente, la Bienal se inclina por las prácticas artísticas actuales; recordemos que tan solo en la edición anterior la normativa que rige a la Bienal y a sus premios no tenía prevista su actuación ante la inmaterialidad de uno de los proyectos ganadores. Igualmente se evidencia en el debate público la necesidad urgente de redefinir su apuesta a que la Bienal Internacional de Cuenca debía seguir siendo una bienal de caballete o no.

Es curioso constatar que, ya hace 20 años, los jurados de la 2da. Bienal (1989), fueron precisos en recomendar: “que se propicie la apertura a otras técnicas además de pintura”; recomendaciones que sumadas a muchas otras desde los artistas, actores culturales, la escena local y nacional, han venido asumiéndose tímidamente a lo largo de estas dos décadas.

Hoy la Bienal recibe una serie de propuestas ya no solo desde este continente. África, Asia y Europa se suman, y muchos de estos proyectos se han anunciado reiteradamente en los medios como propuestas que “intervienen”, o mas bien, participan en el espacio público cuencano, lo que resulta alentador para quienes hemos hecho del arte público una vivencia por más de una década en el país.

Partiendo de las prácticas artísticas contemporáneas, el espacio público se ve como un territorio complejo y fascinante, en plena exploración y expansión. Un

verdadero laboratorio social que tiene lugar fuera del museo y las instituciones, aunque a veces vuelve a ellas. El arte en los medios masivos y en el mundo virtual de la red, entre otros, son una muestra de esta nueva forma de participación en un espacio público expandido, propiciando una reconciliación entre estos dos actores, el público y el arte.

A diferencia de lo que acontecía hasta los años sesenta, cuando oficialmente arte público se reducía a monumentos, murales, teatro callejero y poco más; hoy esta noción se ha ampliado gracias a artistas, ciertos procesos políticos y al desarrollo tecnológico. Desde hace 7 años, el Colectivo Tranvía Cero y su proyecto “Al Zur-ich Encuentro Internacional de Arte Urbano”, con sede en el sur de Quito, permite medir de manera palpable el impacto en esta creciente relación entre arte y público, sin mediadores.

Cada año en este Encuentro se desarrollan proyectos participativos y multidisciplinarios de arte en el espacio público, propuestas que dialogan con los habitantes de esta zona de la capital, quienes toman parte, inclusive, en la selección y definición de la pertinencia de los proyectos participantes. Experiencia que deja entrever los retos del accionar en el espacio público y lo determinante que resulta en muchos casos el entorno inmediato en el proceso. No son lo mismo los vecinos de ONG Long que los del sur de Quito, o los de la isla Santas; como tampoco lo es la cultura, legislación o ambiente en cada comunidad o capa social.

Es conocida la preocupación de la Bienal para con sus públicos. Las diversas acciones que la organización de las sucesivas bienales ha tomado y asumido, han sido ampliamente difundidas: catálogos y publicaciones, caravanas culturales, premio del público, visitas guiadas, material promocional, estrategias publicitarias, espacios radiales, programas de visita, mediaciones estéticas con niños y jóvenes, títeres, clowns y en los últimos dos años interviniendo directamente en el currículum de los alumnos y alumnas de los grados superiores de educación básica de varias escuelas de la ciudad, a través, entre otras cosas, de funciones de teatro alusivas a la Bienal, talleres para maestros y un cuaderno didáctico, de uso de los y las estudiantes.

Reconociendo estos esfuerzos –de los que en algunos casos he participado cercanamente-, al estudiar con detenimiento los contenidos y formas

de, por ejemplo, el cuaderno didáctico que la Bienal ha puesto en servicio de la instrucción en las escuelas, aún se advierten síntomas de aquella forma extemporánea de pensar el rol de los públicos como espectadores pasivos, desprovistos de herramienta alguna para acceder al disfrute estético; esa visión paternalista en la que el público necesita ser instruido para ayudarle a determinar qué es arte. Lamentablemente estos síntomas se replican con mayor o menor intensidad en otros componentes como en la aplicación de los talleres por parte de los maestros y maestras en las aulas, el discurso y rol de los guías durante el evento, la descuidada y confusa información impartida por el medio oficial a nivel televisivo, por lo menos en la IX Edición, etc.

Es preocupante que la Bienal, a pesar de haber tomado la iniciativa de asumir la gestión para lo que define como “acercamiento efectivo de las manifestaciones artísticas contemporáneas a todos los segmentos de la colectividad”, no haya conseguido resolver en la práctica algunas definiciones importantes, entre otras: cómo piensa la Bienal a su público, espectadores pasivos o activos, y cómo esto se traduce en su programa?, cómo debe construirse un proyecto de exposiciones entre bienales para el acercamiento efectivo del arte contemporáneo al público?, Qué tipo de profesionales, gestores, investigadores se deben sumar para alcanzar todos estos retos?

Resulta inquietante el proyecto o componente educativo que la Bienal, a partir de esta edición, vaya a accionar frente a las prácticas contemporáneas, y concretamente las que el arte público pone en escena, cuando el espectador lejos de ser un actor pasivo se convierte en artífice.

La Bienal Internacional de Cuenca, ha superado aquel primer momento fundacional dando un esperado y reclamado paso de apertura integral hacia las tendencias actuales del arte; decisión que exige acelerar los pasos hacia la concreción de un proyecto riguroso, profesional, con indicadores y en permanente evaluación y revisión, que ponga al evento a tono con los tiempos; pero sobre todo y más allá de la retórica, defina su identidad, su apuesta, una vez que ha cumplido su mayoría de edad.

PONENCIA 2.

“EL ARTE CONTEMPORANEO: COMPRENSIÓN O INTIMIDACION” **Una visión ciudadana**

María Cecilia Alvarado Carrión

Metodología:

Exposición dialogada con los y las asistentes.

Objetivo:

Plantear la visión del arte contemporáneo desde la mirada de la ciudadanía, haciendo énfasis en la diversidad de ésta y las opciones de acercamiento y comprensión del arte.

Puntos de reflexión:

- Mi propia experiencia personal: Soy mujer, urbana, universitaria, que vivo en una ciudad en donde “ocurren” varias expresiones de arte. A pesar de ello, ¿cuanto entiendo, cuanto me interesa, cuanto me identifico, cuanto me motivan?
- Las diversidades de la gente: ¿Qué oportunidades de acercamiento al arte tienen otros segmentos de la población? ¿Qué pasa con la población rural, cuántas veces el arte se acerca a la gente que no la busca, que no tiene la oportunidad de ir a su encuentro?
- El rol del arte contemporáneo y del artista: ¿qué quiere expresar el artista? ¿qué busca, que reacción pretende de la ciudadanía, o no busca nada en específico? ¿Como se ve el artista frente a la gente? ¿Nos intimidan los artistas? ¿Hablar de arte solo lo pueden hacer quienes la entienden? ¿Se puede no entender el arte y solo sentirlo?

Conclusiones: (a más de las que se puedan sacar por el diálogo)

- El arte tiene que salir en busca de la gente, tiene que salir de los museos, de las galerías, para tomarse espacios públicos, para enfrentarse con el ciudadano “a pie”, con aquel que no lo busca planificadamente pero que lo requiere.
- El arte tiene que acercarse a los niños y niñas, a las nuevas generaciones que aún ahora siguen estando excluidas de espacios culturales y artísticos, tiene que crear espacios para la comprensión y la interacción con los niños y niñas.

- El arte contemporáneo expresa los problemas contemporáneos. Refleja los nuevos debates de género, de ambiente, de política... de la sociedad a la que se debe y a la sociedad mundial, en consecuencia, el arte puede ser un medio de información mucho mas didáctico, un medio de reflexión mucho más profundo, un medio de educación mucho más abierto y por lo tanto tiene que agrandar su radio de acción, llegando sobre todo a las ruralidades y los puntos más alejados de la “centralidad”.

PONENCIA 3.

INADECUACIÓN DE LOS DISPOSITIVOS DE DIFUSIÓN DEL ARTE FRENTE A LOS CAMBIOS EN EL INTERIOR DEL QUEHACER ARTÍSTICO

Hernán Pacurucu Cárdenas¹²⁰



“...de esta manera la publicidad con su pretendida transparencia y criterios de pragmática discursiva, da cuenta brevemente sobre la razón de ser de los museos: “albergue de tesoros” sin embargo, las imágenes que componen el mensaje audiovisual sugieren y refuerzan códigos que contextualizan y localizan al espectador dentro de la trama-mundo que se pretende promover. Queda claro quiénes albergan los tesoros del mundo y queda claro quiénes son considerados “el mundo” –en su defecto el primer mundo- y por lo tanto del tesoro.”

Gerardo Zavarce

La imagen de la fachada concierne al proyecto artístico denominado “pizztza” de Olmedo Alvarado, sugestivo trabajo que utiliza como mecanismo de distribución y difusión a la famosa cadena transnacional de alimentos “Pizza Hot”

¹²⁰ Profesor de Crítica de Arte, Teoría de la Cultura e Historia del Arte Contemporáneo. Universidad de Cuenca. Cuenca-Ecuador. hernanpacurucu@hotmail.com / hernan.pacurucu@ucuenca.edu.ec

para enviar pizzas a domicilio a una suerte de críticos, curadores directores de instituciones artísticas, y demás personajes de poder en el circuito artístico. La pequeña pieza de pan redondo propio de los pueblos lombardos, comprende en su interior imágenes de los clásicos de la modernidad artística constituida del alimento propio de relleno.

Entonces, una vez que se indaga en lo característico de dicho proyecto se me viene un razonamiento a manera de pregunta: ¿en todo el proyecto, que papel juega la institución? Así como: ¿cuál es el rol del museo entendido como el archivo de la memoria? o ¿en dónde calzaría la institución como la constructora de un imaginario epocal? Mas aún, cuando la ironía se apodera del proyecto al usar como un medio de difusión y promoción artística las pequeñas motonetas de los repartidores de una cadena internacional de comida rápida.

Lo cual nos remite a pensar que, si existe un proyecto emancipatorio, -un telos- en lo profundo de las prácticas contemporáneas, éste estaría vinculado con el desmantelamiento del descomunal andamiaje de “la institución arte” en su era moderna.

En primera instancia y para emprender esta serie de reflexiones, hilvanaremos nuestro enfoque, con lo que pensamos es el atributo a priori por el cual se sostiene que preexiste en el imaginario del productor artístico contemporáneo una fatiga y desgaste el momento de esbozar un proyecto en un espacio expositivo oficializado que contiene resguarda y promociona arte, sea este: museo, bienal, galería, etc. Evento que ha desencadenado hoy en día, en el desprestigio de tales organismos.

Palparemos por un momento cuales son las necesidades de la obra de arte imperante, a manera de pregunta: ¿que actualmente es el arte? El conflicto para responder, así como el extenso abanico proyectado por una figura endogámica y dogmática nos cobija a manera de sombra; asiendo imposible responder tal pregunta sin que nos quede la duda de poder compensar nuestra propia exigencia gnoseológica frente a magnánima cuestión.

Y es que ciertamente, para concretar la posibilidad de asignar a algo como arte contemporáneo, los críticos en cuantiosas circunstancias nos valemos de conceptos estables que definen lo que no es contemporáneo (su antípoda) para desde este frente saber lo que si es contemporáneo, definiendo lo que no es, para

así formular lo que si lo es y en este sentido las categorías de lo moderno se esgrimen muchas veces de forma superflua.

Sin embargo para entender esta lógica antitética acudimos a señalar, por ejemplo: que en la modernidad artística, las vanguardias buscaban una verdad absoluta en lo profundo de la obra de arte, aglutinada en lo que logramos denominar “master piece” u “obra maestra” lo que se asemeja al gran relato Lyotardiano entonces por descarte todo lo habitual, frecuente, cotidiano, común, corriente, esas historias mínimas, cercanas que narran de lo nuestro (pequeño relato) deberían aflorar como arte contemporáneo. Así mismo alcanzaríamos a decir que en la modernidad militaba una marcada propensión por lo novedoso, entonces, la función del arte contemporáneo, igualmente por añadidura, estaría anclada en una simple necesidad de re-significar la realidad, lo ya existente, igualmente y del mismo modo, conseguiríamos aseverar que la autoría evidenciada en la famosa “firma de autor” que confluye en la necesidad del artista moderno de concretar en un estilo propio, se siente hoy opacada y da paso a proyectos colectivos que asumen la importancia que les da tanto el momento (efímero) así como su contexto (lugar), volviéndose intrascendentes para una meta-historia pero imprescindibles para su tiempo-espacio.

Aunque no sea del todo cierto la aseveración de que lo contemporáneo se vuelca antitético por una suerte de simple negación; sin embargo, para motivos de nuestro estudio intentamos demostrar que la designación de lo contemporáneo en las artes esta ligada a un modelo menos de definición en cuanto más de contraste y oposición.

Por lo que asumiendo nuestro reto de responder: ¿que mismo es el arte en la actualidad? aseveraríamos que los términos: producción, concepto, significado, proceso, experiencia, contexto, son relevantes en la producción actual del arte, en tanto nos apegaríamos a la que creemos es una definición más cercana para explorar lo que podría ser el arte en el mundo contemporáneo:

“no existe “obras de arte”. Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significante, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente

con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos..."

Entonces, y a pesar de encontrarnos otra vez con una definición que asoma por antagonismo, lo interesante es comprender a las prácticas del arte contemporáneo no como objetos particulares, sino como efectos circulatorios de diversos géneros, puesto que solamente una vez que advirtamos que la experiencia del arte supera a su concreción física, sabríamos concebir la inutilidad del espacio de exhibición.

En la manera mas extrema, Brea lo subscribe diciendo: "no ya que mucha de la energía resultante de una práctica artística cualquiera no requiere culminarse o concretarse en objeto único alguno. Ni siquiera en objeto multiplicado alguno".

Y es que el instante que el objeto de arte se desvanece frente a la presencia de su esencia (entendida como sustancia que se opone a su forma), tanto el mercado así como su tradicional espacio de exposición, difusión y cuidado sucumben y junto a ello todos los mecanismos ideados para hacer del arte objeto de consumo, que el mercado así como la industria cultural tanto se han balido de ellos para sus aspiraciones de mercado y de poder, así como de acumulación de "capital simbólico", como sería el caso de ciertos eventos de prestigio como son los salones, documentas, bienales, ferias y demás programas tanto estatales como privados, que aparte de posicionar intelectualmente al lugar donde se producen, generan lo que se ha dado en llamar turismo cultural.

Desde esta perspectiva, el museo es la institución fundamental del estandomación, al adquirir símbolos de poder (objetos de arte avaluados tanto por su carga histórica como por su valor de mercado) que a su vez elevan el estatus de poder para reflejar fortuna valiéndose del museo como el instrumento predilecto para ser exhibida tal riqueza en forma de trofeos.

Desde luego, el artista contemporáneo se reusa a ser la herramienta que posibilita tal situación y obviamente no permitirá que su producción artística se transfigure en el triunfo económico de ciertos organismo hegemónicos, lo cual empeora en gran medida el avance de estos espacios otorgados para exhibir y promocionar el arte, sin embargo -que no se nos malinterprete- no decimos que el

objetivo terminal de dichos eventos siempre fue el poder o el mercado, (eventos como la Documenta, que arranca en 1955, en un principio se enarbó como una declaración anti-fascista) lo que tratamos de citar es que en su crecimiento se tiende a ceder el proceso de calidad -que indudablemente poseen estos eventos- a favor del show a gran escala, pasando de ser las instituciones encargadas de administrar la distribución social del conocimiento artístico, a simple entretenimiento, derivación de la supremacía del modelo liberal de desarrollo económico y cultural, en el marco de lo que los frankfortinos se esmeran en llamar “sociedad del capitalismo desarrollado”.

Si revisamos brevemente la historia, nos daremos cuenta que uno de los principales objetivos de la investigación mantenida por los productores artísticos en estos últimos -por lo menos- cincuenta años, se ha mantenido bajo el emblema ligado a la elaboración del modelo radical de subversión o incluso abolición, que permita atravesar la institución arte, debido a que ésta neutraliza y absorbe sus prácticas, falseándola a nivel de puro espectáculo.

Esta aguda cuestión, toma mayor resonancia el instante en que alertamos la inadecuación del espacio de exhibición bajo la astuta mirada de varios teóricos que acertadamente han sacado a relucir la estrecha relación de este tipo de espacio neutralizado de cualquier interferencia externa, con la modernidad y su ideal de pureza, a manera del ya bastante debatido “cubo blanco” y su compleja lógica de aislamiento, siendo el elemento necesario para cobijar a una serie de obras que requieren no ser contaminadas por las interferencias de su contexto.

Sin embargo, -y para continuar hilvanando esta secuencia de ideas- debemos anotar que las propuestas actuales del arte requieren muchas de ellas discutir en los espacios mismos (contaminados cultural, política y económicamente) en donde se desarrolla la acción, espacios no museables, que renuncian al resguardo, cobijo y seguridad que provee el “cubo blanco” para contagiarse de una afanosa dosis de realidad, realidad que a su vez le devuelve al arte su valor político, muy venido a menos desde el renacimiento, cuando deja de ser un instrumento que produce y reproduce contenidos trascendentales relacionados con las necesidades y sentires de toda una sociedad, para convertirse en simples productores de objetos relacionados con el escueto regocijo estético de las élites dominantes que surgen con la figura del mecenas, la

realeza y la aristocracia para más adelante continuar con la burguesía, los nuevos ricos y los estados-nación, -tal como lo mencionamos- en el interior del modelo civilizatorio.

En el continuo agotamiento del paradigma moderno de las artes, el museo germina como proyecto ilustrado que se instaura como solicitud última de legitimación en el campo de las artes, cuyas formas de producción de una verdad última -y además única-la cual se aferra como rezagado reducto de un extenuado legado moderno, en cuyo controvertible sentido de inclusión se encuentra la materia prima con la que se erige como ente del poder, basando su potestad, en la hegemonía autoritaria de terror que a su vez alimenta un mecanismo hermético de lo que se ha dado en denominar “circuito artístico”.

Sin embargo debemos preguntarnos cual es la función del museo, ya que como proyecto ilustrado, es y depende de un momento histórico muy bien definido del cual –al menos si concordamos con muchos pensadores- estaría llegando a su final, entonces como nos habla Vásquez Rocca:

“como cualquier otra institución humana debe situarse social, histórica y epistémicamente, ya que pertenece a un determinado proyecto cultural, civilizatorio cabría decir, y cobra sentido como parte de un conjunto de prácticas de representación y asentamiento de la verdad específicas de una época.”

Por lo que desde la crítica cultural es innegable la devastación del concepto de museo, sustentado en la instituida figura de valor de verdad del arte, para ser entendida más como el lugar de su deceso.

Sin duda, los 12.000 metros cuadrados vacíos, que corresponden a la segunda planta del pabellón, en la edición número 28 de la Bienal de Sao Paulo, celebrada del 26 de octubre al 6 de diciembre del 2008, en lo que su curador Ivo Mesquita ha dado en llamar “una bienal de Arte sin obras” desvanece los proyectos como los de los curadores de ediciones anteriores Alfons Hug y Lisette Lagnado, que apostaban por temas como “el caos de la metrópoli” o “cómo vivir juntos”, para desplazar el problema del arte a un problema propio de la ontología del arte, elevándolo a una reflexión sobre su propia existencia, lo cual nos hace

repensar sobre la validez de tanta producción artística así como de la fetichización de las artes.

Ahora bien, el desplazamiento tanto del museo así como de la bienal, desde la perspectiva del artista como un productor de objetos, hacia la mirada más contemporánea del artista como un productor de significados, que asimila críticamente la información del contexto en el que se desenvuelve, para reorganizar tal información y aplicarla en su producción; se vuelca en una vía sin retorno en la que la institución debe embarcarse si no quiere desaparecer o por lo menos transmutarse a simple entretenimiento, en una suerte de deriva hacia la dinámica propia de la distracción y el turismo cultural.

Si a todo ello sumamos las veteranas pero muy atinadas críticas que ostenta el mismo arte, de ser una figura endogámica cuyos problemas y discusiones le conciernen a una minoría, la minoría entendida que curiosamente puede descifrar sus códigos “circuito artístico” o la modificación radical que sufre las nuevas prácticas artísticas en su relación con la difusión de ideas y la aceleración de la divulgación telemática tanto de conocimiento como de imágenes generando nuevas comunidades virtuales que en palabras de Virilio deslocalizan su espacio físico, en este contexto, que valor se le otorga a la institución artística frente a una “estética de la desaparición” que destruye la lógica de valor del objeto real para asumirse como un simbólico valor de la virtualidad, y sus estrategias de descentramiento que propone la red.

Estos “asentamiento nómadas” generados por los dispositivos digitales y la velocidad mediática que le caracteriza, proporcionan al arte la clase de activismo político que los artistas siempre han buscado en su afán de desestabilizar la tiranía de la institución y contenida en ella, al museo así como la bienal, como las regentes de la verdad del arte de una época.

PONENCIA 4.

LAS REGLAS PARA EL PARQUE HUMANO EN LAS RUINAS CIRCULARES

Una brevísima reflexión sobre la Bienal de Cuenca

Diego Carrasco

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra. Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes y se arrastró, mareado y ensangrentado, hasta el recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra, que tuvo alguna vez el color del fuego y ahora el de la ceniza.

Este intento contendrá un grupo pequeño de ideas en torno a lo que creo puede ser la Bienal de Cuenca, después de mi experiencia en ella entre septiembre del 2008 y mayo del 2009. Está estructurado desde dos entradas conceptuales: la primera metafórica y poética, a través del cuento Las ruinas circulares de Jorge Luis Borges; la otra desde un texto de Peter Sloterdijk Reglas para el Parque Humano. Una respuesta a la “Carta sobre el Humanismo” que es, por supuesto, teórica.

La cita inicial es el principio del cuento de Borges que todos conocerán. Una sutil, sugerente, magistral y mágica narración, iniciática para muchos. Un soñador, literalmente, arriba a las húmedas playas de un río, acodera su falúa y a rastras llega hasta unas ruinas circulares en medio de la selva. Proviene de otras devastaciones, derruidas y humeantes, que han quedado aguas abajo. Duerme, descansa. Al despertarse descubre vituallas, provistas seguramente por los indígenas del entorno que lo aceptaron tal vez porque vieron en él al augur respetable que es. Inmediatamente inicia su plan “Quería soñar un hombre:

quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad" Así comienza la historia. El primer intento del soñador le lleva a crear, en su mundo onírico, una escuela del pensamiento – remembranza de los seminarios helénicos – en la cual sueña a cada uno de sus alumnos y a sí mismo enseñándoles, intentando encontrar entre ellos a ese hombre perfecto que pudiera ser impuesto a la realidad.

En innumerables sueños va descartando uno a uno a sus discípulos hasta quedarse con uno solo. De repente no puede soñar más ni convocar al colegio: "comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior: mucho más arduo que tejer una cuerda de arena o que amonedar el viento sin cara".

Su segunda jornada soñadora comienza ubicando un corazón. En años de ardua imaginación va completando el resto del cuerpo todo. Una vez completo, el muchacho es entrenado en cada sueño. Aprende y se vuelve sabio. Le llama Fuego. El soñador retarda su partida, hasta que le envía, en sus sueños, a las ruinas circulares originales de las cuales él mismo provino. Y ya le fue más difícil volver a soñarlo. Amén de otros detalles, al final su hijo el fuego regresa donde él en un incendio de la selva y lo va consumiendo suave y amorosamente, el soñador mismo se da cuenta que es un sueño de otro soñador en otras ruinas circulares, mientras a la vez es consumido por su sueño.

No pretendo caer en la tentación kitsch de comparar al sueño de Borges y a los soñadores con la Bienal y su proceso para tenerla 22 años ya en el ámbito cultural de Cuenca y el país.

La fábula borgiana me servirá para otros fines.

El cuento en cuestión plantea un primer aserto: todo acto de creación responde al mundo de la fantasía, del sueño.

Sloterdijk en la primera parte del ensayo – y ahí el vínculo con el cuento del argentino – se pregunta "¿Qué son las naciones modernas sino poderosas ficciones de públicos letrados, convertidas a partir de los mismos escritos en armónicas alianzas de amistad?" Resumiendo en esta, su planteamiento de esta primera parte del texto.

Sloterdijk recuerda: “Los libros, dijo una vez el poeta Jean Paul, son voluminosas cartas a los amigos. Con esta frase llamó él por su nombre de modo refinado y elegante a lo que es la esencia y función del Humanismo: una telecomunicación fundadora de amistad por medio de la escritura” Y así inicia su disertación que le llevará a afirmar que toda forma de cultura, al final, incluidas las naciones como ya vimos, no son sino ficciones fundadas en la literalización de la vida, al menos hasta 1945 que aparece el iluminador ensayo post humanista, el primero, de Heidegger sobre el humanismo. Fundado en esto Sloterdijk incluso afirma que las naciones burguesas eran hasta cierto grado ellas mismas productos literarios y postales (...) por tanto eran ficciones: como en el caso del recurso borgiano una nación soñando a otra, mientras se da cuenta que a su vez es otra ficción de alguien que también está soñando. Sloterdijk, fiel a su estilo, nos enrostra verdades abrumadoras con una simpleza casi cándida.

Sloterdijk sigue “tras 1945 (...) la coexistencia de las personas en las sociedades del presente se ha vuelto a establecer sobre nuevas bases. Y no hay que hacer un gran esfuerzo para ver que estas bases son decididamente post-literarias, post-epistolográficas y, consecuentemente, post-humanísticas”. A mi parecer, las nuevas sociedades que prefigura Sloterdijk, se sustentan en bases ya no literarias sino de la imagen. Ahora, la pregunta es ¿escapan estas sociedades a ser imaginadas, ya no ahora por pleyades de letrados cultos, sino por cultivadores recios de la imagen? Pues no. Así como en el paso de la premodernidad a la postmodernidad la ciencia sustituyó el papel hegemónico e imperialista que antes tenía la religión, en el paso de las sociedades literalizadas a las otras, la imagen asumió el mismo papel imperialista, fetichista y hegemónico que antes tenía la escritura. O para ser más precisos, la imagen, lo visual se constituyó en una nueva forma de escritura, codificada y superpuesta sobre la escritura literaria pero también sustentada en esta.

Queda, con lo dicho, configurado el escenario para el aparecimiento del mundo del arte propuesto por Danto. Sobre todo del arte post – moderno sobre el cual he sido frecuentemente crítico.

¿Cuáles son las características de ese mundo del arte? Volvamos a Borges. Cuenta el escritor en sus *Ruinas Circulares*, que el que sueña estaba “consagrado a la única tarea de dormir y soñar” Es decir, a estar fuera de la

realidad, dentro del mundo de su sueño, como el artista post - moderno está dentro del mundo del arte. Pero, ambos en definitiva, están fuera de la realidad.

Seguramente ante esta última afirmación, saltará más de una voz proclamando las tramposas verdades postmodernas tales como que “la realidad no existe o que está predeterminada, al menos en buena parte, por quien la percibe” o que “la realidad no es algo independiente del ser, sino una interpretación, por tanto, es en buena medida construida por el lenguaje, lo que le convertiría en parte de la ficción que el lenguaje es”. Verdades a medias, que, embusteramente, por la pomosidad y complejidad lingüística como fueron expuestas, se volvieron pobres verdades en el arte, sin asidero alguno, debido a su evidente contradicción performática.

En esta perspectiva, el arte y los artistas se me antojan como el soñador del cuento, que soñando a una creación terminan por descubrir, cuando son devorados por ella, que también eran una obra soñada por alguien. En definitiva, no eran parte de la realidad, a no ser que aceptemos que sean parte de una realidad ficcional – en los términos de Sloterdijk – como las naciones y sociedades, sustentadas solo en sus propios códigos. Así es el mundo del arte contemporáneo: un mundo ficcional que existe solamente en los límites del propio lenguaje que lo sustenta, pero que no es parte del mundo real. Sin embargo, Sloterdijk, es muy claro en señalar que al final, el objetivo del libro y la literalización de las sociedades no era otro que llegar a potenciales “amigos” desconocidos que leerían los textos. Es decir, recalca que el objeto final de ese lenguaje era traslativo, llegaba al otro.

¿Estas formas del mundo del arte actual, contemporáneo y todavía irremisiblemente postmoderno, tienen como objetivo llegar al otro? Creo que no, o al menos han buscado complicarle sustancialmente ese acercamiento al otro, que para este caso es el público. Irreparablemente inmersos en el mundo del arte, hemos acudido solo a quienes están en él: artistas, críticos, curadores; ignorando a todos los que están por fuera de ese mundo, el público.

En tal sentido, la Bienal ha sido también, según mi criterio, una clara expresión de esta tara. Un evento autocentrado, al cual acceden únicamente quienes quieran ser parte de sus códigos y que ha hecho poco por acercarse a los públicos que están fuera de su mundo ficcional.

Porque no podemos dejar de reconocer que el mundo de la bienal, reflejo del mundo del arte, es ficcional, está fuera de la realidad y ha sido tan excluyente como los sueños de los soñadores de las ruinas circulares, con quienes no entraban en él; recuerden que el mundo real, de estos indígenas de la selva que acogía a las ruinas, alimentaban al soñador sin recibir nada de él. Así parecen muchos artistas post – modernos, alimentados de la realidad y por ella, pero incapaces de entregarle a esa realidad otra cosa que no sea su propia autocontemplación infinita y narcisista. Del mismo modo la Bienal ha sido como el soñador borgiano que sueña construir a otro, el arte, pero que al final es subsumida en este. Por tanto ha estado ajena a la realidad, incluso a la realidad del propio arte, y ajena de los públicos de la realidad.

Creo sin embargo, que la actual edición ha dado pasos firmes para corregir esta distorsión:

- 1) Se ha abierto, al fin, a las realidades del mundo del arte contemporáneo, sin distingos – a veces risibles – de formatos, géneros, soportes, tendencias.
- 2) Ha comenzado a pensar otra vez en los públicos, promoviendo una cantidad considerable de obras hechas a partir de la realidad de esta propia ciudad, lo cual puede prefigurar cuando menos dos cosas: que las obras se ajusten más a estos contextos y que con ello sean más comprensibles a los públicos que se verán soñados en ellas.
- 3) Ha diseñado nuevos y más amplios procesos comunicativos y educativos que, al menos eso auguran, permitan al público decodificar mejor los lenguajes que contienen las obras y el propio concepto que sustenta esta edición, concepto que, lo he repetido innumeradas veces, considero el más pertinente que se ha emitido hasta hoy en las citas bienales en Cuenca.
- 4) La Bienal de Cuenca, en este intento transformador, se toma espacios de la realidad para intervenir en ellos, crear desde ellos como ya dije, y apelar, interrumpir o interactuar con el público que habita esos espacios reales.

La Bienal está próxima a abrirse. Solo entonces sabremos si lo que anoto de verdad mejora y reincluye a los públicos y la realidad en su devenir, sacándole de su sino ruinoso y circular de un soñador que siendo soñado, sueña a otro.

Prefigurando lo que vendrá, creo que el evento deberá romper la perspectiva de feudo que aún subsiste en sus estructuras, para abrirse a sistemas más contemporáneos y transparentes que permitan definir mediante concursos internacionales – como sucede en Kasel o en otras citas similares – la administración y concepto de las futuras ediciones.

Sin embargo, ello no será posible si de una buena vez no se asume la conceptualización clara del evento, de la cual carece desde su nacimiento, lo que le ha privado de un apellido definitivo que, a todas luces, no puede ser ya la pintura.

Debe profundizar su destino de evento público, por tanto entregar más a ese público que la muestra internacional y nacional, centrando su accionar también en los ámbitos de capacitación, con espacios para la discusión y el encuentro entre creadores, conceptuadores y público vivo. Lo lúdico forma primaria y primigenia de apropiación del mundo, por ejemplo, sigue estando ausente del evento.

Y por fin, es hora de que los artistas, sobre todo de las generaciones más nuevas, sean parte – con voz y voto – de lo que debe y puede ser este evento, como un salmo necesario al riesgo, la renovación y los nuevos sueños. Sueños que a mi parecer, deben incluir más la realidad y al público que los sueños soñados por los administradores de los pasados treinta años, quienes crearon enteléquicamente este mundo del arte del que ahora debemos escapar para entender la realidad del arte y evitar con ello, como pretendía el soñador de Borges, que el mundo soñado nos sea impuesto a la realidad.

PONENCIA 5.

POLÍTICAS DE LA IMAGEN: INDAGACIONES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE POLÍTICA Y ESTÉTICA.

Carlos Rojas Reyes

Si una persona que se inicia en la historia del arte llegara al siglo XX y lo recorriera hasta nuestros días, se hiciera una pregunta que resulta espontáneamente: ¿a dónde ha ido a parar la belleza? Y con ella, ¿de qué se trata la estética si, precisamente, su objeto ya no está más?

Lejos de intentar responder a esta pregunta de una forma directa, hay que dar un rodeo; hay que evitar las respuestas demasiado fáciles o evidentes porque se han demostrado equivocadas, como aquella del fin del arte. (Danto, Despues del fin del arte 1997).

Así que tenemos que por un lado está el arte y por el otro, la belleza. No es que esta última haya desparecido; por el contrario, se ha trasladado a los objetos de consumo, a la publicidad, ha entrado a la lógica del mercado y del consumo. El arte ha tomado el camino contrario, alejándose de aquello que en cualquier sentido, desde la mirada de cualquier escuela, pudiera considerarse bello.

Se ha desplazado de tal manera que su objeto ya no es la belleza y ni siquiera cabe la pregunta por ella:

“Quisiera centrarme en un episodio en la historia del arte durante el cual, con inmenso beneficio para la comprensión filosófica del arte, se abrió definitivamente una brecha lógica entre arte y belleza.”(Danto, El abuso de la belleza 2005, 87)

Habría que añadir que este corte no solo es lógico sino ontológico; es una ruptura en la realidad y no solo en el concepto; más aún, es una escisión en el concepto porque primero lo ha sido en la realidad. Su origen proviene de un punto exterior al mundo de las abstracciones:

“Considero que el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte en el

siglo XX, aunque quienes lo realizaron fuesen todos artistas..." (Danto, El abuso de la belleza 2005, 102)

Al diluirse el objeto de la obra de arte, que era poner en obra la belleza, y al no ser reemplazado por otro núcleo constitutivo, los límites del arte se diluyen, los criterios para saber qué es arte y qué no lo es se desvanecen. Todos los experimentos son posibles, todos los recursos válidos, todos los medios aceptables. Pero si todo puede ser obra de arte, ¿cómo conocer cuándo una obra es efectivamente obra de arte?

Hay que estar de acuerdo que en estas condiciones hace falta de manera indispensable una teoría de la obra de arte, una estética si todavía cabe, que nos permita reflexionar sobre lo qué es ahora el arte:

"Tras reflexionar sobre lo que se hizo de aquel momento algo tan especial, se impone aclarar dos cosas. La primera es que, una vez se ha proclamado que cualquier cosa puede ser obra de arte, de poco sirve preguntarse si esto o lo otro pueden serlo, ya que la respuesta siempre será afirmativa. Tal vez no sean obras de arte pero podrían serlo. De modo que –segundo punto ahora la pregunta más urgente se refería a si ese el caso, si son obras de arte. Es decir, de golpe se nos ha vuelto imprescindible disponer de una teoría del arte, más imprescindible de lo que nunca pareció ser."(Danto, El abuso de la belleza 2005, 26)

La dirección de las respuestas únicamente se la podrá encontrar en el arte y no fuera de él; sin embargo, la obra de arte está conectada directamente con las condiciones históricas de su producción y de su recepción, con el mundo del cual surgen y al cual vuelven:

"Es la obra de arte en ese curioso sentido, como algo distinto al objeto físico, la que yo imagino transportada a un momento histórico anterior: la Caja de Brillo como una especie de diseño formal. Pero lo que se perdería en ese tránsito imaginario es eso a lo que yo me he referido aquí como los significados que dan vida a la obra. Porque el significado se basa en la conexión del arte con el mundo,

y las relaciones entre el diseño y el mundo son históricas." (Danto, El abuso de la belleza 2005, 19)

Me aproximo ahora a dos caminos recorridos para responder a estas cuestiones: Lukács y Eagleton.

No voy a referirme a la estética elaboradísima de Lukács ni a sus principales hallazgos. Y no se trata de que haya perdido actualidad. Por el contrario, en medio de la necesidad de rehacer una estética adecuado a los nuevos tiempos e intentando salir de la posmodernidad, su lectura sería en extremo útil.

Quiero introducir una pregunta mucho menos visible en la historia del marxismo y de la propia estética, que lleva directamente a la relación entre la política y la estética, porque también en el caso de Lukács se encuentran escindidas, por más que este intente mostrar los nexos del arte con el mundo. Las dos esferas permanecen allí sin poder dialogar, que no hacen otra cosa que reproducir el curso trágico de la Revolución Rusa y, consecuentemente, de la vida del propio Lukács.

De una parte tenemos Historia y conciencia de clase (Lukács, Historia y conciencia de clase 1985), quizás una de las obras conformadoras del pensamiento del siglo XX; y por otra, su Estética (Lukács, Estética 1965) que igualmente iluminó gran parte de las reflexiones sobre el arte, hasta si en ambos casos las citas sean indirectas y los préstamos subterráneos.

No es este el lugar y el momento de emprender esta tarea. Cabe señalar para los propósitos de este artículo que las respuestas sobre las relaciones de la estética con la política, quizás provienen del reconocimiento de los vínculos entre la forma de la constitución de la conciencia de clase y la creación de un mundo propio de la obra de arte. Digamos que los dos son efectos de una misma deriva histórica, de una corriente subterránea que las desplaza, aunque no siga un patrón ordenado y determinado y produzca en la superficie, catástrofes.

En otros términos, ¿de qué manera la toma de la historia en sus propias manos por parte de las masas con la finalidad de transformar el mundo fractura el tiempo del capital e inaugura otro tiempo que, se postula aquí, no es otro que aquel que la obra de arte sueña?

Veamos esta problemática enunciada en términos actuales en las reflexiones sobre la estética y la ideología en Terry Eagleton.

Se precisa de una inversión de los términos de Eagleton. Este intenta reconstruir el pensamiento moderno desde la estética, para aclarar cuestiones que se habrían quedado insuficientemente dilucidadas y se demuestra como un camino productivo.

“Este libro constituye más bien un intento de encontrar en la categoría de lo estético un modo de acceder a ciertas cuestiones centrales del pensamiento europeo moderno; de arrojar luz, desde este particular ángulo de visión, sobre el conjunto de cuestiones sociales, políticas y éticas mucho más amplio.” (Eagleton 2006, 51)

Sin embargo, es una cuerda sobre la que hay que caminar de un extremo a otro, una y otra vez, en un recorrido incesante, es una oscilación permanente. Quedarse en uno de los extremos solo produciría extremos.

Se quiere aquí utilizar “el conjunto de cuestiones sociales, políticas y éticas” para repensar la estética en nuestra época y, desde luego, una vez que ciertas aclaraciones se hayan producido, regresar a la política para reflexionar, a su vez, sobre esta.

Si hay un vínculo entre subjetividad y estética, cabe preguntarse ya no solo por el modelo conformado en la modernidad, sino por las transformaciones en la subjetividad posmoderna y tardo capitalista que se expresa en el arte de los dos últimos siglos.

“Lo estético es a la vez... el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador de la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo.” (Eagleton 2006, 60)

Ciertamente autores como Fredric Jameson (Jameson, El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado 1995) mostraron los nexos internos entre posmodernidad y capitalismo tardío. La insuficiencia de su análisis radica más bien la unilateralidad del análisis, en donde no se muestran sino de modo muy precario las contradicciones y tensiones de la posmodernidad. Difícilmente se encuentra en Jameson visibilizado el lado “liberador de la particularidad concreta” y eso que la posmodernidad está centrada en la exaltación de los fragmentos.

El camino que se adopta conduce a un callejón sin salida, en donde se renuncia a la estética, a la reflexión sobre el arte en nombre del arte, o se reemplaza el concepto de la obra concreta por el concepto general, como es el caso del conceptualismo. No deja de haber un juego hegeliano de particularidad y universalidad detrás de todo esto.

Como señala Eagleton:

“...parece entonces que solo queda una ruta libre, la de un arte que rechazase la estética. Un arte en contra de sí mismo, capaz de confesar la imposibilidad del arte, como esas teorías posmodernistas tan de moda que proclaman la imposibilidad de la teoría.” (Eagleton 2006, 451)

Entonces, ¿cómo aproximar estética y política de tal forma que nos permita reconstruir una teoría del arte acorde a las necesidades de nuestro tiempo y a las obras tal como se producen ahora, alejadas de la belleza? Además de poner las bases para entender qué es el arte y cuál es su relación con las sociedades contemporáneas, en plena crisis del capitalismo tardío.

En este trabajo se quiere únicamente plantear de la manera más adecuada posible la pregunta con sus implicaciones y que se pueda incluir en esas reflexiones la dirección o direcciones que debería tomar la respuesta.

Introduzco una hipótesis de trabajo que solo se justificará al final, en el caso de que muestre su productividad; esto es, su capacidad para abrir un campo nuevo de reflexión sobre el tema que nos ocupa.

Entre el tiempo cronológico y el final de los tiempos –entendido como cierre de la cronología y como su realización- hay otro tiempo, que abre una brecha, que

corta la linealidad del transcurrir y que tampoco es su clausura y peor aún su plenitud. Es una temporalidad especial, que viene cargada de implicaciones.

Y la hipótesis de trabajo señala que ese tiempo es simultáneamente político y estético; que ambos lo expresan, cada uno a su manera y que ambos le son igualmente de fundamentales para su pleno desarrollo y realización, para su cumplimiento. La política y la estética emergen del arrugamiento de esa temporalidad, de la fisura del tiempo cronológico, de la ansiedad de cumplimiento del fin de los tiempos.

Hace falta introducir una primera caracterización de esa temporalidad especial, de ese aspecto del tiempo en el que estamos inmersos en tal grado de inmediatez que no lo percibimos; de ese tense, que muestra cómo el tiempo puede transcurrir y transcurre de otro modo. Gramaticalmente hablando de ese suelo que permite la emergencia de los aspectos verbales y del subjuntivo.

Llamaré, con Agamben, a ese tiempo: tiempo que resta, tiempo que queda, aquel que se ubica entre el ya no más y el todavía no. En el contexto de la lectura de la Carta a los Romanos de San Pablo, Agamben señala la emergencia del concepto de “resto, como un no-todo”:

“Pero este no es ni el todo ni la parte, sino que significa la imposibilidad para el todo y la parte de coincidir consigo mismo o entre ellos. En el instante decisivo el pueblo elegido –todo el pueblo- se constituye como un resto, como un no-todo-”(Agamben 2006, 60)

Quiero recuperar aquí la idea que yace detrás, más allá de la problemática y del lenguaje religiosos: que ese tiempo se instaura desde y para un sujeto histórico, que es en este caso algo así como un pueblo elegido, que jamás llega a identificarse completamente con el pueblo histórico-concreto.

Ciertamente se trata de la salvación, o en otro contexto: de la revolución, y por eso la apertura de esa otra temporalidad, en la que actúa la máquina soteriológica, en medio de la instauración del tiempo mesiánico:

“El resto es, pues, a la vez un excedente del todo respecto a la parte, y de la parte respecto al todo, que funciona como una máquina soteriológica muy especial.

Como tal, el resto concierne solo al tiempo mesiánico y existe solo en él.” (Agamben 2006, 61)

El tiempo abierto para el sujeto político y para la transformación de la sociedad, coincide parcialmente con el pueblo y con la coyuntura en la vive. Es irreducible a cualquier opción política y la rebasa; va más allá de las expresiones políticas que pueda y que encuentra efectivamente. Esa no coincidencia es un motor que le impulsa hacia adelante, que no le permite detenerse.

Esta escisión es la que tiene que es imaginada por el arte y se presenta como tarea urgente a la política; cómo el pueblo se imagina a sí mismo –cómo construye las imágenes que le representan y que le expresan- y cómo diseña los métodos que llevarán cada vez más cerca de su sueño al convertirse en sujeto político real:

“El pueblo no es ni el todo ni la parte, ni mayoría ni minoría. El pueblo es más bien lo que no puede coincidir consigo mismo, ni como todo ni como parte, es decir, lo que queda infinitamente o resiste a toda división, y que – a pesar de aquellos que gobiernan- no se deja jamás reducir a una mayoría o minoría. Y esta es la figura o la consistencia que adopta el pueblo en la instancia decisiva, y como tal él es el único sujeto político real.” (Agamben 2006, 62)

Así que ante nosotros se abre ese otro tiempo, ese que resta, ese que queda, el que nos permite ir más allá del orden establecido, partiendo del orden establecido y es el que se hace forma en el arte, como expresión de su pura posibilidad fragmentada en innumerables fragmentos que son, precisamente, las obras de arte:

“Lo que interesa al apóstol no es el último día, no es el instante en que concluye el tiempo, sino el tiempo que se contrae y comienza a acabarse... o, si lo desean, el tiempo que resta entre el tiempo y su final.” (Agamben 2006, 68)

El arte y la política siempre son un corte de Apeles, en el sentido que están obligados a comportarse de modo performático, a crear aquello que enuncian, a producir una “cesura” en el tiempo lineal, aunque simultáneamente se alejan de

cualquier ilusión utópica; es decir, se trabajar únicamente en función de la conclusión del tiempo:

“...ni el tiempo cronológico ni el éschaton apocalíptico; es –una vez más-, el tiempo que queda entre estos dos tiempos, si se divide con una cesura mesiánica, con un corte de Apeles, la división misma del tiempo.” (Agamben 2006, 68)

El arte como tiempo dentro del tiempo y la política como coyuntura en el sentido de Maquiavelo. Si el tiempo que resta puede ser completado o entendido, también puede ser figurado, encarnado, abstraído, conceptualizado... en cualquier corriente artística, incluidas aquellas de la posmodernidad:

“El tiempo ulterior no es, sin embargo, otro tiempo, algo así como un tiempo suplementario que se añade desde fuera al tiempo cronológico; es, por así decirlo, un tiempo dentro del tiempo –no ulterior sino interior- que mide solo mi desfase respecto de él, mi ser en cuanto desfasado y no coincidente respecto a mi representación del tiempo, pero precisamente por esto, también mi posibilidad de completarla y entenderla.” (Agamben 2006, 72)

La obra de arte es aquella que pone en obra no tanto el ser sino los sujetos sociales en cuanto es su posibilidad, al fuerza constituyente que no cesa de colocar un gran signo de interrogación crítico sobre lo real y sobre los límites de lo real. No nos dice, no tenemos que pedirle que lo haga, que nos diga cómo efectivamente se debe actuar dentro del tiempo que resta –lo que es tarea de la política- sino que nos abre la brecha que escinde el presente para mostrar la temporalidad que habita en su interior:

“Podemos, pues, ahora, proponer una primera definición del tiempo mesiánico: es el tiempo que nos da para acabar –o más exactamente el tiempo que empleamos para realizar la conclusión, para completar nuestra representación del tiempo. Este tiempo no es una línea –representable, pero impensable- del tiempo cronológico, ni el instante –igualmente impensable- del fin, tampoco es simplemente un segmento tomado del tiempo cronológico, que va desde la

resurrección al final del tiempo; es más bien el tiempo operativo que urge en el tiempo cronológico, que lo elabora y lo transforma desde el interior, tiempo del que tenemos necesidad para concluir el tiempo... y en este sentido, el tiempo que resta.” (Agamben 2006, 72)

Lejos de ser una reflexión abstracta, tiene que ver con la realidad social y de manera especial en aquellos momentos históricos en donde la apertura de esa temporalidad se la vive a plenitud; esto es, en los períodos revolucionarios.

Con mucha más fuerza que en otras coyunturas, en los procesos revolucionarios el tiempo que resta se hace presente y grita por tomar forma y convertirse en algo visible y concreto a los ojos de todos. El tiempo que queda tiene ansiedad de forma, de encarnarse en imágenes de cara a todo el pueblo:

“... un movimiento revolucionario necesitaría verse a sí mismo como un escenario, a la vista de la sociedad, en el que las múltiples prácticas representadas por los ciudadanos intérpretes proporcionaran imágenes visibles de la democracia y el socialismo, que son procesos sociales más que etapas realizables históricamente...” (Buck-Morss, Mundo soñado y catástrofe 2004, 86)

El poder constituyente que empuja el proceso revolucionario está del todo contenido en la subjetividad revolucionaria y no es otra cosa que la voluntad popular en ejercicio inmediato. Es en estos instantes, fulgurantes y pasajeros, en donde arte y política se vuelven uno solo, aunque inmediatamente se separan para enunciar cada uno, una perspectiva diferente de la realidad social en proceso de transformación.

Como señala Agamben, el arte se ha hecho política:

“El poder político necesita renunciar a la fantasía según la cual, al monopolizar los instrumentos de violencia se tiene la potestad de decidir lo que es real. La soberanía es tan imaginaria como el arte y el arte es tan político como la soberanía.” (Buck-Morss, Mundo soñado y catástrofe 2004, 86)

Por eso en el momento revolucionario la actividad de los artistas se torna directamente política, porque muestran la posibilidad y la direccionalidad de los cambios contenidos en las corrientes subterránea que en esas fases históricas arrastran a todos:

“Las ideas políticas revolucionarias necesitan tomar en serio el hecho de que la soberanía democrática representa a las masas y que los actos políticos representan a la historia al darle forma sensible y material. “ (Buck-Morss, Mundo soñado y catástrofe 2004, 86)

La respuesta que da el arte a la situación revolucionaria está lejos de ser evidente e inmediata; y, sobre todo, está alejada de cualquier realismo vulgar o de las representaciones inmediatas de la situación que el poder exige en su preocupación por someter todo al nuevo orden, al querer finalmente disolver el arte en la política, sin dejar que cada ámbito exprese el tiempo inaugurado a su manera.

En la Revolución Rusa el caso paradigmático es el suprematismo de Malevich. El gesto revolucionario en el arte se coloca del lado de la abstracción geométrica. Las urgencias de la primera fase empujan hacia el figurativismo, que la degeneración estalinista convertirá en realismo vulgar.

Así que el movimiento de las masas para tomar el destino en sus propias manos y construir una sociedad socialista, toma la forma de un cuadrado negro sobre fondo blanco o de un cuadrado blanco sobre un fondo blanco.

Se trata para Malevich, y la vanguardia rusa, de mostrar en el arte la absoluta novedad de la nueva época que ha comenzado, del primer intento de superar la sociedad capitalista y la democracia burguesa y de construir otra cosa que hasta ese entonces en la humanidad era una experiencia inédita del todo.

Esa fractura en el orden evolutivo de la modernidad, esa quiebra completa, no halla una figura directa y simple en la que pueda ser mostrada. La abstracción es el mejor recurso para decir aquello que es casi imposible de decir y por eso solo alcanza a ser expresada mediante el extremo de la abstracción, como la anulación de todas las formas anteriores para dar comienzo a algo totalmente nuevo.

Un ejercicio de limpieza radical de todas las figuraciones y las visualidades anteriores, junto con el color y el movimiento puros, tal como el proletariado lo había en el plano de la política en los soviets. Ambos fenómenos fueron poco tiempo después violentamente perseguidos.

Ilustración 1 Malevich, Cuadrado negro, 1923



Más aún, como señala Buck-Morss:

“Se percibía la armonía geométrica como un modelo para la armonía espiritual, y desde ahí, para la armonía social. En la medida en que sus obras de arte todavía tengan el poder de evocar esta sensación en el observador, esto será una señal de éxito político de las mismas.” (Buck-Morss, Mundo soñado y catástrofe 2004, 83)

Ilustración 2 Malevich, Cuadrado blanco sobre blanco, 1918



PONENCIA 6.

PROCESOS LOCALES

(Desde el Sur de Quito)

Martín Samuel Tituña Lema

La construcción de la ciudad ha estado sujeta a un sinnúmero de fenómenos: políticos, sociales, migratorios internos y externos, a políticas de planificación urbana que han determinando sus características socioculturales y políticas en todas sus etapas. En el intento de profundizar en los planteamientos de Tranvía Cero anotaremos tres momentos importantes en la transformación de la ciudad que nos parecen relevantes para esta ocasión. El sur como parte de un todo integral, complementario, reciproco, interrelacionado, parte de un sistema de relaciones y ubicado en el valle de Turupamba (Llanura de Lodo) (Enríquez, 1928:3) y Chillogallo, en cuya geografía y en el período de integración (1500 a. n. e hasta el 500 d. n. e) convivieron sus habitantes en los sitios de Chillogallo, Chilibulo, Machángara, Machangarilla, Guahaló y Chimbacalle, (Boada 1993:33) aglutinados en llactas cunas o parcialidades indígenas; la caza y la agricultura eran sus actividades principales articuladas a un sistema de intercambio con las poblaciones de los Yumbos de la región occidental a través del sector de Huairapungo en el antiguo camino a Lloa. Este sector fue un sitio de descanso para el Inca y su corte en la época de la invasión, con la conquista española ahí se organizó reducciones y encomiendas.

Esta conquista y la fundación de Quito marcaron un corte en la evolución histórica del asentamiento de los Shirys. “En 1543 se instala el primer cabildo Quiteño, a este se inscriben 203 hombres que se reparten la tierra de acuerdo a su condición social. Este acto fundacional significa la destrucción del asentamiento primario y el despoblamiento de la capital de los Shirys”, reordenando la ciudad en función del estatus y jerarquía de la clase ibérica que ocupan los centros de desarrollo, ubicando en su entorno a la comunidad nativa. La ciudad mantuvo su acceso de comunicación entre la zona norte, seguramente asentado en Huanacaure (San Juan) o zona de consumo con el valle de Turupamba, ubicado al sur, o zona de producción, entre estas prevaleció la zona

española provocando una clara segregación social y espacial. Debido al suelo fértil del sur, éste se consolidó en un sistema de haciendas dedicado a la ganadería y obras de propiedad religiosa y luego de las familias que tomaron el poder político y económico al finalizar la ocupación española en el Ecuador. Los límites de la ciudad se situaban a la altura del Panecillo, el resto -hacia el sur, correspondía a las haciendas y a poblados de indígenas asentados en los sectores actuales de Chillogallo, Machángara, la Magdalena, Chimbacalle y Guahaló.

Quito se representa por dos partes complementarias y opuestas: Norte y Sur, espacios con valores humanos y sociales contrapuestos y evidentes en la conformación y distribución de la urbe, de la que se desprenden manifestaciones concretas de segregación entre el norte-sur.

Del siglo XX retomamos datos de las políticas de planificación planteados por los organismos seccionales de la ciudad para un proceso de construcción y división de Quito “en ciudad obrera y ciudad jardín a partir de la planificación ejercida por el cabildo en 1939-40”, con el antecedente de la estación del ferrocarril en el sector de Chimbacalle a partir del 25 de junio de 1908 el sur se transformó en un sector netamente fabril y determinó las particularidades obreras del sector. Entonces se conforman los primeros barrios obreros de Quito: Chimbacalle, La Ferroviaria, La México y la 1ro de Mayo y fábricas como la Internacional, mientras el norte acaparó la infraestructura educativa, cultural, política, comercial etc.

Actualmente el sur se divide en dos sectores según el modelo de descentralización del 2001: la zona Eloy Alfaro que limita al norte con Luluncoto y al sur en la Av. Morán Valverde, y la zona Quitumbe inicia en la Av. Morán Valverde y concluye en la salida sur de Quito. Estas dos administraciones concentran a más del 32% de los habitantes de Quito, que corresponderían aproximadamente a 600 mil habitantes.

Otro referente de la transformación del sector de un carácter industrial a uno residencial y comercial; es la afluencia de centros comerciales como: Atahualpa, Artesanal, las cadenas Aki, Mercado Mayorista y sobre todo el Centro Comercial EL Recreo proyecto que nació a mediados de 1994 en los terrenos de la fabrica la Internacional, basados en un estudio de mercado que da cuenta que:

el potencial económico del sur no fue antes reconocido por los inversionistas, “el sur es un sector muy afirmado, mas del 55% de la población de la zona tenía propiedad de sus casas y la mayoría de ellos totalmente pagadas, lo que daba un gran ingreso disponible. El 44% eran pequeños comerciantes, transportistas, industriales pequeños, además el 82% de las transacciones se lleva acabo en efectivo”.

Después de la apertura del centro comercial en 95 este contaba de 157 a 300 locales con el complejo de cine más grande la ciudad, empleo a mas de 2 mil personas de la cuales el 95% pertenece al sur. EL Recreo recibe 8 mil autos y su nivel de ventas para el 2006 alcanzo la cifra de 200 millones de dólares (Revista Capital). Adjunto a este fenómeno enumeramos: la Estación del Trole Bus de el Recreo, Ciudad Quitumbe, los Centros Comerciales del Ahorro producto del reordenamiento comercial del Centro Histórico, la nueva Terminal Provincial de Buses y las ampliaciones de los corredores de la Ecovía y Trolebús. Sin embargo todas estas transformaciones que han contribuido al desarrollo del sector no incluyen proyectos de carácter cultural y artístico.

Problemática

A partir de esa concepción bipartita podemos ver una ciudad con desigualdades sociales, políticas, económicas y culturales que se ahondado con el acelerado crecimiento demográfico en estas últimas décadas en las formas de relaciones y convivencia que todavía mantienen esos rezagos y otros que incluso llegan al racismo, más las políticas actuales de regeneración urbana y blanqueamiento implementadas en función de una ciudad turística, comercial, museográfica que esconde sus problemas sociales y los desplaza hacia las periferias. Entonces podemos apreciar qué, el Quito del siglo XX, se planificó desde una visión centralista y fragmentaría con dos conceptos, una ciudad obrera y una ciudad jardín, ideas que establecen los parámetros estéticos y la separación entre el sur y norte, feo-bello, indio-blanco respectivamente.

La reproducción y perpetuación del poder en la “convivencia”, es decir la negación de lo “mestizo” como posibilidad de convivencia real, dio paso a una ciudad de blancos y una ciudad periférica, marginal. Ante la ciudad jardín aparece este otro Quito, poseedor de una estética particular: la estética de la periferia,

derivada de una práctica constructiva, producto del crecimiento de los sectores populares, de procesos migratorios internos, de limitaciones, de segregaciones materiales que rebasan la linealidad de lo planificado: una suerte de agrupación natural inspirada en la necesidad de los vecinos, los panas, los comités

El sur, creado como una especie de urbanidad inconclusa, donde la fuerza lúdica e imaginativa de la gente se apropia simbólicamente de sus espacios grises como la construcción de su identidad, que no se remite sólo a la oposición norte - sur, sino que va configurando identidades múltiples, contradictorias, mestizas a partir de sus flujos migratorios interno y externos.

Por otro lado, los bienes culturales y artísticos acaparados por museos y galerías asentados en el centro-norte de la ciudad y vinculados a la reproducción simbólica de la cultura oficial y desde una intensión homogenizante ha obviado la diversidad cultural existente en el sector, museificación que ha negado y estancado la producción de “otros” proyectos y espacios que aporten al desarrollo del arte. Mientras en el sur la ausencia de esos espacios de difusión tradicional del arte fueron y son suplantados por casas comunales, casas barriales y espacios públicos donde se expresa simbólicamente la estética de la periferia: la cultura local.

Sin embargo el crecimiento del sector en lo que se refiere a la construcción, comercio informal y formal, servicios básicos, vialidad, nivel de vida en algunos sectores es acelerado; crecimiento que no es comparable en lo que a cultura se refiere, ya que el sector no contaba con teatros adecuados, y no cuenta con galerías, museos, espacios para conciertos etc., tampoco con proyectos ni programas culturales y lo poco que se difundía se lo hacia desde la concepción de lo popular, lo otro, lo culto siempre estuvo reservado para los sectores de clase alta, fenómeno que actualmente no es una problemática sólo del sur sino de todos los sectores periféricos que crecen en la ciudad.

Muchos de estos vacíos también han conllevado a que la comunidad se organice para suplir esas necesidades básicas para un buen vivir y a partir de esa gestión fundamental se han aportado a los procesos de lucha social y política por la ampliación de los derechos ciudadanos en la década de los 70. “Desde allí se han ensayado experiencias inéditas como las organizaciones obreras y cristianas de base: grupos de género, micro empresas, cooperativas, asociaciones de

comerciantes y trabajadores informales”, delineando el sentido comunitario de un sector inmerso en un ambiente caótico, contrapuesto a la estética del sector norte. Experiencias surgidas del ordenamiento de una ciudad que delimita y configura sus espacios en torno a intereses de clase, económicos, políticos, culturales y a travesadas por relaciones de poder y jerarquías.

En esta última década varias organizaciones del sector experimentan la conformación de un frente común con propuestas provenientes de una serie de debates, foros y asambleas culturales que transitan como espacios intermedios entre las formalidades de la dirigencia barrial y la institucionalidad, cuestionando desde ese intersticio los vacíos que estas dos formas de gestión provocan.

Estas prácticas que traen implícitos lineamientos para enriquecer las relaciones colectivas trabajando desde la solidaridad, lo ético, la no-discriminación, equidad, la integralidad a partir de una estructura permeable y horizontal vinculados a una especificidad política y social como una experiencia de organización que se plantea desde la vulnerabilidad, la no espectacularidad del acto, en algunos casos, y en otros usado “el espectáculo” como herramienta discursiva para transitar aleatoriamente por los círculos institucionales, pero lejos de los modelos autoritarios, buscan y promueven que los sujetos y comunidades definan por sí mismos el sentido de su experiencia (Arte y Localidad 2006).

Además proponen otras rutas operativas y la recuperación de la comunicación y el sentido comunitario; estas problemáticas urbanas alcanzan una gran complejidad, donde ya no bastan las opiniones y las voces de los especialistas, técnicos o políticos que plantean sus propuestas como inclusivas y que no corresponden a las necesidades ciertas de la comunidad, sin embargo la comunidad propone el sentido inclusivo trastocado, que los especialistas se incluyan en la realidad de la ciudad y en los procesos sociales y organizativos que estas promueven y generen desde allí las políticas ya que el nivel de desarrollo propio de las comunidades cubren un sin números de vacíos que sus políticas exclusivas construyen (políticas culturales homogenizantes, historicistas y patrimonialista), es necesario entonces, tener en cuenta los niveles y espacios de aportación compuestos por la colectividad y localizar lugares intermedios de mediación para fomentar una interdependencia positiva en pos de mejorar la calidad de vida (Arte y Localidad 2006).

Alrededor de 1997 en el sector Sur de la ciudad de Quito se da a conocer el proyecto Centro Cultural del Sur, CCS, en el barrio de la Magdalena, este proyecto enfatiza en un discurso que contiene varias demandas políticas y culturales de carácter progresistas frente al centralismo de la ciudad; antes que reclamar la construcción de una infraestructura al gobierno local se inicia una serie de reuniones en casas de dirigentes de las organizaciones, casas barriales o espacios abiertos como la Concha Acústica etc., el CCS no gestiona desde un lugar fijo o burocrático, ni pretende esa estructura, hecho que ya lo diferencia y trastoca las relaciones con la lógica institucional, estableciéndose a manera de un organismo, de una gestión y un discurso que existe al margen del marco legal, es un organismo variable, que se acerca, se distancia y se acciona cuando las circunstancia lo amerita, y lo hace desde la praxis; es una estrategia de existencia, de demanda y cierta abstracción legal frente al oficialismo, pero con la finalidad urgente de facilitar diálogos, encuentros, intercambio e incluso debates entre las agrupaciones culturales en primera instancia, la comunidad y posteriormente con el sector institucional. Esta cualidad y sentido de organización corresponde no sólo a la idea del CCS, sino que refleja y recoge el carácter de los grupos organizados de base que lo viven y lo practican diariamente.

A mediados de la década de los 90 e inicios de 2000 los objetivos de este singular proyecto se va concretando progresivamente gracias a los aportes y a la dilatada gestión independiente de las diversas organizaciones provenientes de los núcleos barriales a partir de 1987 con el Movimiento Rockero al Sur del Cielo.

Su convocatoria fue tal que empezó a conformarse en un masivo colectivo juvenil, y es en Diciembre de 1987 cuando nace el Movimiento "AL SUR DEL CIELO" denominándose como "TRANSILVANIA CLUB", en esta fecha empezó al histórico festival "AL SUR DEL CIELO", que por ese entonces se denominó "ROCK POR LA VIDA"; el lugar en donde se llevó a cabo este concierto fue la Concha Acústica de la Villa Flora, sitio en donde se lo desarrolla hasta la actualidad. Con este nombre se mantuvo durante 5 años, a partir de aquí el movimiento se agrupa como "LOS DEFENSORES DEL ROCK", y desde este momento toma fuerza involucrándose mas con el sentido social de todos los que lo conforman e iniciar un espacio de creación, reforzando la propuesta musical

mediante las temáticas inéditas que son presentados por las bandas que participan en el evento (www.alsurdelcielo.com)

De La Ferroviaria Alta Centro Cultural Pacha Callari desde 1993 desarrollando una intensa actividad social y cultural en los sectores urbanos populares, desde un enfoque intercultural.

De La Ferroviaria Baja Nueva Esperanza Juvenil 1993, Centro Cultural del Sur 1997, de Turubamba Bajo Alquimia Teatro 1997, Alternativa Sur y Débora Expresiones Juveniles 2008 trabajando desde el audiovisual en coordinación con colegios de la ciudad, el fin del presente proyecto es reforzar el espacio –propio- que se generó en el primer año de la campaña en el cual las y los estudiantes de los Colegios Amazonas y Simón Bolívar se apropiaron del proceso para informarse, expresarse libremente; de esta manera dieron a conocer sus necesidades y plantearán soluciones viables a los problemas que les aquejan por medios del Cortometraje y a través de foros. Una parte integral del proceso es la producción de un cortometraje por cada colegio participante. También la realización de los contenidos para una página web, enmarcados en la cooperación intercolegial. Después de recibir la adecuada capacitación en los talleres de actuación, guionización, manejo de equipos, periodismo (redculturalsur.blogspot.com) del Oriente Quiteño La Escuela Andina Amauta fundada en septiembre del 1999, cuando se celebraba las fiestas del Koya Raymi cuando se siembran las semillas y se venera a todo lo que es femenino.

Amauta es una organización que comparte acciones con los grupos organizados, que defiendan el derecho a la vida, la paz, el respeto universal entre todos los seres vivientes del planeta Tierra. AMAUTA del Quichua recoge definiciones de: él que conoce, el sabio, el maestro. Amauta cumple DIEZ AÑOS de hacer, de compartir y de gestionar actividades sociales y culturales a nivel comunitario. Entre altos y bajos, por el hecho de la falta de políticas culturales de los gobiernos de turno. (Proyecto Escuela Andina Amauta, Quito 2009) 1999, de La Magdalena el Teatro Entretelones y Festival del Sur 2000, del Transito de Chillogallo Daquilema Colectivo Cultural trabajando desde el año 2002, sustentando gran parte de su accionar mediante la autogestión, lo que les ha permitido obtener experiencia en el desarrollo de sus diversas actividades, generando así desde su espacio actividades artísticas-culturales y sociales. Su principal objetivo es

fomentar y fortalecer a través de arte y sus diferentes formas de expresión una cultura con verdadera identidad, mediante el trabajo conjunto con barrios, colectivos culturales y organizaciones fraternas, permitiendo organizar, crear encuentros de música, danza, poesía, teatro, colonias vacacionales. Logrando así potencializar las destrezas de niños, jóvenes y adultos (redculturalsur.blogspot.com).

Telón de Acero es revista audiovisual, informativa, trimestral, preocupada de la escena nacional, única en su género permite a su audiencia conocer la movida tal como se presenta y difundir a nivel nacional e internacional la cultura rock del Ecuador. La revista compila eventos nacionales, video clips, videos históricos, demos, lanzamientos de cds, arte metal, entrevistas etc. (www.telondeacero.com)

Durante 20 años se ha generado múltiples demostraciones de cambio y progreso tanto en el campo musical como organizacional, lo que ha convertido al rock en el eje motor de toda una cultura subterránea, lo cual nos da la pauta para elaborar un trabajo conjuntamente con las bandas y organizaciones, al que se une un inmenso conglomerado de público seguidor de este estilo de vida. (www.telondeacero.com)

El Espacio Centro de Artes Zona Libre de Rodrigo Viera 2000, Tranvía Cero Colectivo de Arte Contemporáneo desde el 2002 da una propuesta independiente y autónoma surgida de la necesidad de confrontar, responder y resistir a una visión oficial de la cultura. Para tal objetivo: genera, apoya y ejecuta propuestas de arte plástico y visual con énfasis en la esfera urbana a través de la capacitación, asesoría y gestión comunitaria. Con lo cual crea y fortalece vínculos con otros actores sociales y organizaciones de diferentes disciplinas. Con su proyecto de arte urbano Al Zur-Ich, planteado como un proyecto independiente con una política de integración e inserción artística en la esfera urbana genera alternativas visuales que conjugan el ejercicio plástico con la comunidad a través de la investigación y experimentación del arte contemporáneo en los barrios del sur y de un adecuado acercamiento a sus organizaciones para consolidar la identidad de estas periferias en el campo cultural desde sus imaginarios, tradiciones, costumbres históricas y contemporáneas como elementos primordiales de debate (arteurbanosur.blogspot.com, Quito 2009)

La Totora Colectivo Teatral, de la Cdla. Atahualpa el Colectivo el Deposito 2003, Teatro Uña de Gato, Barrio EL transito de Chillogallo y Barrio Lucha de Los Pobres.

Estos espacios organizativos además se han generado y se sostienen a partir de núcleos familiares, otros desde los núcleos de jóvenes y amigos que no han necesitado de la elaboración de un marco teórico o proyecto definido a cabalidad, sino que, la práctica y los años de trabajo han permitido construir un discurso que muchas veces coinciden y en otras sobrepasan el campo de discusión teórico.

En 1998 el Centro Cultural del Sur y otras organizaciones, con la idea implícita de trabajar como Red, elaboran el primer Plan de Desarrollo Cultural del Sur 1998 – 2008 que discurre desde dos ejes central, comunicación y educación, planteando que estas son responsables de la recreación de valores y conductas, de la creación una nueva conciencia con relación a la responsabilidad individual y colectiva, sobre el adelanto de una sociedad, por la cual debería orientar sus programas para elevar el nivel de reflexión de los pobladores.

La educación y comunicaron debería ayudar a la resolución de uno de los problemas de mayor complejidad; encontrar un equilibrio entre la ciencia, la tecnología y la cultura, aportar para que el esfuerzo científica técnicos se manifieste como un servicio al hombre, al desarrollo de la colectividad y no como una amenaza de los seres humanos (Plan de Desarrollo Cultural 1998 - 2008).

En torno a esta experiencia este espacio intersectorial se ve se en la necesidad de discutir con más amplitud los aciertos, vacíos y objetivos de la gestión individual agenciada desde los barrios, así para el 2005 se realiza la Asamblea Cultural del Sur en el Colegio Amazonas con la finalidad de conocer con mayor amplitud el número y el nivel organizativo del sector que acciona periféricamente, pues siempre se teme crear pequeños círculos que concentren beneficio de cualquier índole, a esta asamblea concurren alrededor de 200 agrupaciones de diverso tipo y en la que se evidencia que la propuesta además de articular diálogos, encuentro y más su convocatoria no se limito ni se limita a grupos organizados desde el tema cultural o artístico.

Comité Barrial El Carmen, Colegio Vida Nueva, Colegio Amazonas, Parque Italia, Asocine, Taller Intercultural Universidad Simón Bolívar, Federación de

Barrios de Carcelen, Asamblea Popular Villa Flora, Gremio De Constructores de Guitarras de Pichincha, Universidad Salesiana, Fundación Patronato Municipal San José Centro de la Experiencia del Adulto Mayor, Academia Yolanda Quimbita, Asociación de Ligas Deportivas Barriales de Pichincha (archivo de registro del foro de las culturas 2005)

En el Foro Sur 2007 realizado en la Universidad Salesiana del Sur se elaboran las primeras cartografías culturales del sector cuyo fin es continuar trabajando la recuperación de la memoria e inicialmente se propone la creación de los polos de desarrollo, subsiguientemente varios representantes de las agrupaciones del sector intervienen en la Asamblea de las Culturas de la Universidad Andina Simón Bolívar del 2007 espacio en donde se opera como Red y en un sector ampliado y académico de la ciudad con propuestas más consolidadas. Una de las últimas experiencias que se discuten como foro es la creación del Polo de Desarrollo del Sur realizado en el 2008 y promovido por el movimiento rockero Al Sur del Cielo, en este se recalca el tema de la cartografía y la memoria, a más de plantear a la Red, como un ente consultor, de las políticas públicas que el gobierno local pretenda implementar en el sur. Entonces el proyecto CCS ampliará sus lineamientos con la intención de socializar estas experiencias que se desarrollan independientemente y plantea la conformación de la Red Cultural del Sur en base a una participación abierta cuyos lineamientos, fines, objetivos se vienen trabajando, debatiendo y procesando paralelamente a los foros y asambleas con la finalidad de superar una serie de vacíos encontrados en el trayecto.

Así, la Red Cultural del Sur en la misma lógica que el CCS no se planteó como una asociación, ni una institución en el sentido tradicional, por lo tanto, no es una propuesta generada desde una agrupación particular. Sino, una propuesta que se ha venido gestando a partir de la articulación, reflexión y trabajo materializado y del que se crea continuamente entre vecinos, organizaciones, grupos, proyectos, etc. Participando voluntariamente del espacio de trabajo a título personal y/o organizacional.

En los hechos somos: personas a título individual, personas naturales, gestores culturales, artistas, profesionales, organizaciones artísticas y sociales etc., que hemos venido funcionando como una RED con una estructura horizontal,

que se ha ido generando desde un ámbito de diversidad social y cultural, interdisciplinario e intersectorial, intercambiando experiencias y buscando nuevas soluciones a las limitadas ofertas culturales y a las problemáticas urbanas del Sector Sur de Quito (Documento preliminar FS002, RED CULTURAL DEL SUR, Quito 2005)

Sin embargo los insumos producidos en estos espacios de debate y movilización cultural no circulan y no se reconocen en los espacios oficiales y estos, a lo mucho, acrecientan los archivos institucionales o son sujetos de investigación académica pero casi nunca sus aportes son tenidos en cuenta para la generación de políticas. En este contexto de movilización se leen algunos objetivos dirigidos a deliberar en torno a aspectos como la descentralización, reordenamiento económico, simbólico, patrimonial, político, de la infraestructura, proyectos, eventos, de discurso y pensamiento implícitos en el trabajo político de estas organizaciones.

Esta labor si bien responde a inquietudes, iniciativas y necesidades específicas de los barrios, también es producto de las fallidas políticas culturales, públicas y de participación diseñada desde una institucionalidad distanciada de esas formas de gestión periféricas. Síntoma que ha llevado a la construcción de una ciudad centralista en todos los ámbitos y más en el campo cultural, pues este no ha sido debatido suficientemente y se refleja en los espacios de representación sociopolítica, sociocultural y simbólica producidos desde un sector de la ciudad que no representa la diversidad existente en ella.

Luego de un breve análisis y diagnóstico concluimos que el nivel de comunicación al interno de este proyecto no tiene una estructura que promueva la difusión de las actividades en el sur y en un sector más amplio de la ciudad, afectando a la circulación masiva de esos insumos y a la visibilización de procesos políticos, sociales, culturales anteriores y contemporáneos. Vemos a sí mismo que esta falencia ha provocado cierta fragmentación en las relaciones y ha coartado la implementación de una política amplia que visione más allá de los proyectos que desarrollan con independencia las organizaciones en sus barrios.

Otro de los temas que ha afectado a la concreción del proyecto RDS proviene de los rezagos existentes y que no terminan de superarse provocados por políticas partidistas, clientelares, privatizadoras de la economía y de los

espacios públicos y utilizados en inicio como herramientas de negociación política desde la comunidad y desde los partidos. La demanda de ética y transparencia en el manejo de lo pública es un fenómeno político notable de los últimos tiempos, fenómeno que sin duda es reflejado en la opinión pública general. La mayor parte de los hechos gubernamentales son sospechados de corrupción, de intereses oscuros, porque se procesan por métodos de gestión que ocultan y deforman, en vez de mostrar y esclarecer. La sociedad reclama transparencia en las decisiones, información de las finalidades, ética en el manejo del poder y el uso de los recursos públicos, lo que lleva implícito la demanda de un modelo diferente de gestión, que asegure un escenario de decisión visible, accesible y participativo propenso al control democrático (documento red cultural del sur 2009)

Esta adhesión y preocupación global para la obtención de una política que no tiene la intención de homogenizar sino la de facilitar diálogos e implementación de herramientas técnicas no tiene un sentido de obligatoriedad ya que es evidente que cada organización cumplen con sus objetivos y aportan con eficiencia en sus barrios y quizás ese sea un elemento positivo que no permite adherirse a compromisos más amplios. A más que su labor cuestionadora y crítica no tiene porque enfrentarse a la institución abiertamente, sino que su labor, pensamos, es más importante cuando transita periféricamente generando y detonando mayores niveles de organización con otros objetivos que no van hacia la toma del poder sino a mantener espacios reducidos de incidencia con repercusiones más fuertes, a diferencia de los que se podría obtener en base a un cuestionamiento abierto y visible pues esto detonaría fácilmente sus intenciones políticas.

Entre estas tensiones: generación de políticas amplias, trabajo independiente y circulación periférica, oposición abierta a la institucionalidad y cuestionamiento continuo a la organización barrial para promover cambios en sus formas de gestión, la Red se plantea como un espacio de debate, comunicación, intercambio de información y capacitación desde la gestión comunitaria con el fin de articular las actividades, discursos y contenidos de las propuestas organizativas del sector; implementando una mesa de discusión permanente en torno a estas experiencias (carácter cultural, social, artístico etc.). Además busca promover un intercambio mutuo de mecanismos de gestión provenientes de la práctica y la teoría con la finalidad de generar herramientas más eficientes de

investigación, tratamiento de la información de los aportes, niveles de impacto, recepción, circulación, difusión e interpretación de los insumos culturales.

En esta trama y entorno pensamos necesaria la implementación de políticas que medien entre lo global y lo particular o independiente a partir del estudio, de las formas y medios de gestión de estos organismos para esbozar sus posibles aportes e impacto de sus políticas, estrategias simbólicas y de gestión cultural, el movimiento económico y productivo que este promueve en el sector, sus modos, formas y estrategias de cuestionamiento y representación simbólicas.

En este sentido, acogemos la concepción metodológica de la Planificación Participativa y Gestión Asociada aplicada desde hace casi veinte años en distintos lugares de Latinoamérica. Con la conformación de la Red Cultural del Sur se pasa a un modelo de prácticas asociadas, cogestivas (entre estado y sociedad), asentadas en modos de elaboración que significan: trabajo conjunto, construcción de vínculo, producción de conocimiento y de soluciones adecuadas-apropiables. Un modelo con el que crece la agregación de los actores sociales y gubernamentales en una alianza capaz de configurar una contrapresión a la inercia de las prácticas descompuestas y desarticuladas de un tejido social resquebrajado inmerso en un modelo cultural que propone y reproduce fragmentación, y a los megaproyectos o grandes emprendimientos de los inversores del mercado, sostenida en otras formas del vivir (convivir) urbano.

El grupo objetivo es la población de todo el Sur de Quito en general, que a través de diferentes procesos/proyectos/escenarios/propuestas desarrolla prácticas de planificación participativa y gestión asociada, que van configurando una forma de conocer, “saber-hacer”.

En los antecedentes de estas prácticas (desarrolladas y promovidas desde fines de 1997 a la fecha), podemos hablar de un número de personas que han transcurrido por los diferentes escenarios. A su vez cada proceso/proyecto, de acuerdo a su grado de avance y etapa en la cual se encuentre, sumado a la situación socio-política contextual de coyuntura, puede en determinados momentos potenciarse o no. Como la búsqueda está orientada a la configuración de actores colectivos del orden de lo técnico-político-comunitario, sobre la base de una estructura de red mixta socio-gubernamental que aborda problemáticas de la cultura y su desarrollo, este nuevo actor que se estaría configurando no

pertenece a un sector en particular, sino más bien, es el producto de la intersectorialidad, la interdisciplinariedad y la participación abierta de los diferentes actores involucrados, necesarios e interesados en las diferentes problemáticas abordadas.

Involucrando de manera directa a un número variable de personas que se beneficiarán con la capacitación en una práctica innovadora y que ejercita sus posibilidades de incidir en la construcción de las políticas culturales y de profundización del sistema democrático, los efectos de la propuesta alcanzan a toda la comunidad al aumentar la eficiencia y eficacia de las decisiones y acciones que se desarrollan.

Este es un proyecto en red para mejorar las condiciones de la Calidad de Vida, como un proceso/proyecto de desarrollo cultural local y profundización democrática inserto en la ciudad metropolitana de Quito.

Está orientado a promover, desarrollar y sostener escenarios de planificación participativa y gestión asociada, en el área cultural, que congregate actores diversos, gubernamentales, no gubernamentales, comunitarios, académicos, para la elaboración de planes y proyectos de gestión cultural y artística. En estos escenarios debe generarse un proceso de asociación de recursos y saberes para la producción conjunta de pre-decisiones de desarrollo de la cultura, que se traduzcan en estrategias habilitadoras de las condiciones de cambio y de trayectorias apropiadas para las acciones pertinentes. La participación social en este sistema en red puede realizarse a título individual o a través de diversas formas organizativas, inclusive otras redes.

(Nelson Ullauri, Documento preliminar FS002, RED CULTURAL DEL SUR, Quito 2005)

Bibliografía

Arte y Localidad 2006

Los mestizos ecuatorianos, Manuel Espinosa Apolo.

El proceso urbano de Quito. Ensayo de interpretación. Lucas Achig Quito 1983.

C. I. Ciudad. C. A. E.

Diagnóstico de Prácticas y Demandas Culturales Del Distrito Zonal Sur 1995.
Investigación y Elaboración Patricio Melo. Asesoramiento técnico Teresa Vásquez. Procesamiento de Datos Galo Medina.
Plan de Desarrollo Cultural 1998 – 2008
Proyecto Escuela Andina Amauta, Quito 2009
Documento preliminar FS002, RED CULTURAL DEL SUR, Quito 2005
Documento Red Cultural del Sur 2009
Archivo de registro del foro de las culturas 2005
Catálogo Segundo Encuentro de Arte Urbano al zur-ich 2004
INEC 2001
redculturalsur.blogspot.com
arteurbanosur.blogspot.com, Quito 2009
www.alsurdelcielo.com
www.telondeacero.com

PONENCIA 7.

“ATAJOS ESTÉTICOS Y DESFILADEROS CONCEPTUALES”

Xavier Blum

METODOLOGÍA.

Exposición Power Point. (Secuencia diapositivas – a1, b1...– a2, b2...)

a1. III BIENAL DE ARTE NO VISUAL

Guayaquil 15 - 16 - 17 de Octubre 2008

b1. PROPUESTA CURATORIAL.

Partiendo de las “Ventanas de Johari” desarrollar un proceso participativo, cuyo objetivo es la creación de una propuesta artística no visual.

Cada participante, podrá elegir a una persona no vidente como su asesor (a) durante el desarrollo de su obra. Esto no es condición obligatoria.

Los artistas deberán explorar libremente en tema del “Punto Ciego” en alguna comunidad de su elección, sea por razones geográficas, de edad, de género, afinidades, etc.

Y luego con esta “información”, recopilada y sistematizada, producir una obra de arte no visual.

c1. VENTANA DE JOHARI.

JOHARI		OTROS	
		Lo que conocen de mí	Lo que no conocen de mí
YO	Lo conocido por mí	YO abierto (A)	YO oculto (B)
	Lo no conocido por mí	YO ciego (C)	YO desconocido(D)



f1. JOEL RAMIREZ

PRIMER PREMIO

Por evocar una reflexión interna a partir de la idea que se tiene de uno mismo, materializada a través del autorretrato como dispositivo de reconocimiento.

Cabina

Mientras el visitante dibuja su rostro siguiendo las instrucciones, el público podrá escuchar lo que sucede al interior de la cabina. El resultado de la experiencia permitirá, que la persona que ingresa a la cabina, reciba de ella su rostro en alto relieve...



i1. ILICH CASTILLO

SEGUNDO PREMIO

Por trasladar un contenido visual hacia el sentido del tacto convirtiéndolo en una herramienta poética para “ver”, poniendo en desequilibrio el entendimiento de lo visible como una categoría inalterable.

miras lo que yo diga

Películas para ciegos contadas a cargo de una comunidad de sordomudos.



j1.



k1.

I1. PABLO ALMEIDA

TERCER PREMIO

Por lograr generar una reacción psicológica de incertidumbre e inseguridad, a través de la simulación de un entorno ajeno logrado con elementos cotidianos.

La Cabalgata no espera, te pasa por encima

...los vasos desechables, cuyo sonido y textura aunque inofensivos, provocan un miedo sordo, además conversando con un muchacho ciego y muy preparado en la música me comentaba que las obras de Wagner le ayudaban mucho para afrontar su día a día, para no temerle a nada, para poder ir de un lugar a otro sin ninguna ayuda y sin bajar la cabeza.



m1.



n1.

o1. PEDRO GAVILANES

MENCIÓN DE HONOR

Paseo Regenerado

...el audio se transforma en el recurso reflexivo, de condicionamientos que se tiene, de parte de las personas que utilizan estos espacios regenerados...



p1.



q1.

r1. PAOLA ANDRADE

NIÑAS INVISIBLES

"Pero el mar también me golpeó y arrastró tantas veces...jajaja... Así es que aunque hoy vivo entre agujas y medicinas...se que de esta ola que me arrastra... también me voy a levantar!"



s1.



t1.

u1. PROFESORES DEL INNFA DE DURÁN.

T DES VISTES Y T VISTES...

En un osado intento de tocar ese PUNTO CIEGO que todos tenemos y a veces tememos llegar para poder "VER" como decía "LEONO" por el ojo de TONDERA con su famosa espada del augurio "poder ver mas allá de lo evidente" y lograr ese VACIO donde es posible el des condicionamiento de todo lo A-PRENDIDO donde es posible MUTAR...construir y de construir-NOS a nuestro antojo en un mundo hegemónico, deshumanizante y DESPERSONALIZANTE que nos IMPONE modas prefabricadas y masificadoras y en este ejercicio darnos la posibilidad de hacer ARTE con nuestro propio CUERPO-MENTE-SINTIENTE.

v1. EQUIPO: Ruth Barahona, Victoria Cruz Pincay, Franklin Bajaña, María Chila, Victoria Alvarado, Vicente Valdez, Elvia Mercado, José Sinche, Patricia Rodríguez.



y1. <http://bienaldeartenovisual.blogspot.com>

a2. DÉJAME VER

Combinado de Arte Contemporáneo
Guayaquil - Ecuador

b2. Carlos Vaca

Isabel Mármol

Patricia Rodríguez

Susana Murrieta

Xavier Blum

c2. Las aspiraciones del Combinado son implementar motores de desarrollo social a través de acciones y propuestas de carácter artístico, estableciendo precedentes que puedan servir como referentes para futuras políticas en el ámbito artístico cultural.

La presente convocatoria se enmarca en un conjunto de acciones del proyecto HAZTE VER, cuyo fin es posicionar las acciones del grupo y establecer vínculos con las comunidades de artistas y ciudadanos.

d2. PROYECTO HAZTE VER

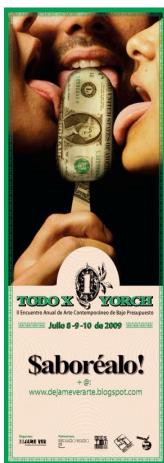
El proyecto propone para la ciudad una política de integración e inserción artística

en la esfera urbana, a través del ejercicio plástico con la comunidad, la investigación y experimentación del arte contemporáneo.

El proyecto apunta al fortalecimiento del liderazgo comunitario y el desarrollo participativo; siendo, en este caso, el arte una estrategia para estos propósitos y no un fin en si mismo.



f2. "PARA QUE EL DINERO NO SEA EXCUSA PARA NO HACER ARTE Y PARA QUE EL ARTE NO SEA EXCUSA PARA NO HACER DINERO."



h2. CONCEPTO PRINCIPAL

Las obras a presentarse en TODO x 1 YORCH deben tener un costo de producción de 1 usd. y/o incluir una referencia a esa cantidad de dinero.

CONVOCATORIA

El Combinado de Arte Contemporáneo Déjame Ver de la ciudad de Guayaquil convoca a artistas de todo el mundo para la presentación de proyectos de arte contemporáneo, enmarcados en el concepto principal del evento, dentro de tres categorías:

- 1) Obras Bidimensionales y Arte Objeto. En esta categoría participan instalaciones, ilustraciones, pinturas, fotografía, etc. o cualquier otro tipo de medio de representación visual físico.
- 2) Artes Escénicas. Participan todo tipo de representaciones de arte escénico, performance, danza y teatro, música, etc.
- 3) Video y Audio. Participan todo tipo de realizaciones audiovisuales y sonoras, videos tomados desde celulares, animación, gráficos en movimiento, arte sonoro, etc.



i2. **ESPACIO VACIO** Galería en Construcción.



j2. **Juan Fernando Ortega** "La Chispa de la Vida" Instalación.



k2. **Falco** "El Otro Capital Simbólico" Video.

12. <http://dejameverarte.blogspot.com>

C. ARTISTAS PARTICIPANTES DE LA 53^a BIENAL DE VENECIA.

- Jumana Emil Abboud. Palestina, 1971. Vive en Jerusalén – Israel.
- Georges Adéagbo. Cotonou, Benín, 1942.
- John Baldessari. USA, 1931.
- Rosa Barba. Italia, 1972. Vive en Berlín – Alemania.
- Massimo Bartolini. Italia, 1962.
- Thomas Bayrle. Alemania, 1937.
- Simone Berti. Italia, 1966. Vive en Milán y Berlín.
- Bestué /Vives. España, 1980.
- Mike Bouchet. USA, 1970. Vive en Frankfurt – Alemania.
- Ulla Von Brandenburg. Alemania, 1974. Vive en París – Francia
- André Cadere. Polonia, 1934 – Francia, 1978.
- Paul Chan. Hong Kong, 1973. Vive en Nueva York – USA.
- Chen Zhen. China, 1955 – Francia, 2000.
- Nikhil Chopra. India, 1974.
- Chu Yun. China, 1977.
- Tony Conrad. USA, 1940.
- Roberto Cuoghi. Italia, 1973.
- Keren Cytter. Israel, 1977. Vive en Berlín – Alemania.
- Nathalie Djurberg. Suecia, 1978. Vive en Berlín – Alemania.
- Anju Dodiya. India, 1964.
- Gino De Dominicis. Italia, 1947 – 1998.
- Elena Elagina, Igor Makarevich. Rusia, 1949 / Georgia, 1943. Viven en Moscú, Rusia.
- Öyvind Fahlström. Brasil, 1928 – Suecia, 1976.
- Lara Favaretto. Italia, 1973.
- Hans-Peter Feldmann. Alemania, 1941.
- Spencer Finch. USA, 1962.
- Ceal Floyer. Pakistán, 1968. Vive en Berlín – Alemania.
- William Forsythe. USA, 1949. Vive en Frankfurt – Alemania.
- Yona Friedman. Hungría, 1923. Vive en París – Francia.
- Sunil Gawde. India, 1960.

- Gilbert & George. Italia, 1943. Inglaterra, 1942. Viven en Londres – Inglaterra.
- Dominique Gonzalez-Foerster. Francia, 1965.
- Sheela Gowda. India, 1957.
- Tamara Grcic. Alemania, 1964.
- Akira Kanayama. Japón, 1924 – Japón, 2005.
- Sadamasa Motonaga. Japón, 1922.
- Saburo Murakami. Japón, 1925 – Japón, 1996.
- Shozo Shimamoto. Japón, 1928.
- Kazuo Shiraga. Japón, 1924 – Japón, 2008.
- Atsuko Tanaka. Japón, 1932 – Japón, 2005.
- Tsuruko Yamazaki. Japón, 1925.
- Jiro Yoshihara. Japón, 1905 – Japón, 1972.
- Michio Yoshihara. Japón, 1933 – Japón, 1996.
- Guyton \ Walker. USA, 1972. USA, 1969.
- Gonkar Gyatso. Tibet, 1961. Vive en Londres – Inglaterra.
- Jan Håfström. Suecia, 1937.
- Anawana Haloba. Zambia, 1978. Vive en Oslo – Noruega.
- Rachel Harrison. USA, 1966.
- Susan Hefuna. Egipto, 1962. Vive en Egipto y Alemania.
- Carsten Höller. Bélgica, 1961. Vive en Estocolmo – Suecia.
- Huang Yong Ping. China, 1954. Vive en París – Francia.
- Joan Jonas. USA, 1936.
- Miranda July. USA, 1974.
- Rachel Khedoori. Australia, 1964. Vive en Los Ángeles – USA.
- Toba Khedoori. Australia, 1964. Vive en Los Ángeles – USA.
- Koo Jeong A. Corea, 1967. Vive en París – Francia.
- Moshekwa Langa. Sud Africa, 1975. Vive en Amsterdam – Holanda.
- Sherrie Levine. USA, 1947.
- Arto Lindsay. USA, 1953. Vive en Río De Janeiro – Brasil.
- Renata Lucas. Brasil, 1971.
- Goshka Macuga. Polonia, 1967. Vive en Londres – Gran Bretaña.
- Gordon Matta-Clark. USA, 1943 – USA, 1978.

- Cildo Meireles. Río de Janeiro, Brasil. 1948.
- Aleksandra Mir. Polonia, 1967. Vive en Palermo – Italia.

Moscow Poetry Club.

- Yoko Ono. Japón, 1933. Vive en Nueva York – USA.
- Jorge Otero-Pailos. España, 1971. Vive en Nueva York – USA.
- Blinky Palermo. Alemania, 1943 – Maldivas, 1977.
- Lygia Pape. Brasil, 1927 – Brasil, 2004.
- Anna Parkina. Rusia, 1979.
- Philippe Parreno. Argelia, 1964. Vive en París – Francia.
- Pavel Pepperstein. Rusia, 1966.
- Alessandro Pessoli. Italia, 1963.
- Falke Pisano. Holanda, 1978.
- Michelangelo Pistoletto. Italia, 1933.
- Att Poomtangon. Tailandia, 1973.
- Marjetica Potrc. Eslovenia, 1953.
- Sara Ramo. España, 1975. Vive en París – Francia.
- Tobias Rehberger. Alemania, 1966.
- Pietro Roccasalva. Italia, 1970.
- Tomas Saraceno. Tucumán, Argentina, 1973. Vive en Frankfurt – Alemania.
- Amy Simon. Nueva York, USA, 1957. Vive en Estocolmo – Suecia.
- Simon Starling. Inglaterra, 1967. Vive en Copenhague, Dinamarca.
- Pascale Marthine Tayou. Camerún, África, 1967. Vive en Bruselas, Bélgica.
- Wolfgang Tillmans. Remscheid, Alemania, 1968. Vive en Londres – Inglaterra.
- Rirkrit Tiravanija. Buenos Aires, Argentina, 1961. Vive en Nueva York, USA.
- Grazia Toderi. Italia, 1963.
- Madelon Vriesendorp. Holanda, 1945. Vive en Londres – Inglaterra.
- Tian Tian Wang. Qingdao, China, 1980. Vive en Berlín – Alemania.
- Richard Wentworth. Oceanía, 1947. Vive en Londres – Inglaterra.
- Pae White. USA, 1963.

- Cerith Wyn Evans & Florian Hecker. Galles, 1958. Vive en Londres – Inglaterra.
- Alemania, 1975. Vive en Viena – Austria.
- Xu Tan. Wuhan, China, 1957.
- Haegue Yang. Seúl, Corea, 1971. Vive en Berlín y Seúl.
- Héctor Zamora. Ciudad de México, México, 1974. Vive en Sao Paulo – Brasil.
- Anya Zholud. San Petersburgo, Russia, 1981.

D. ARTISTAS PARTICIPANTES DE LA 28^a BIENAL DE SAO PAULO.

- Marina Abramović. Belgrado, ex-Yugoslavia, 1946. Vive en Nueva York.
- Eija-Liisa Ahtila. Hämeenlinna, Finlandia, 1959. Vive en Helsinki.

- Vasco Araújo. Lisboa, Portugal, 1975.
- Armin Linke. Milán, Italia, 1966. Vive en Milán y Berlín.
- Micol Ásale. Roma, Italia, 1979. Vive en Roma y Moscú.
- Assume Vivid Astro Focus. Creado en 2000. Radicado en Nueva York y París.
- Sarnath Banerjee. Calcuta, India 1972. Vive en Nueva Delhi.
- Erick Beltrán. Ciudad de México, México, 1974. Vive en Barcelona.
- Mabe Bethônico. Belo Horizonte, Brasil, 1966.
- Leya Mira Brander. São Paulo, Brasil, 1976.
- Fernando Bryce. Lima, Peru, 1965. Vive en Berlin.
- Sophie Calle. Paris, Francia, 1953.
- Mircea Cantor. Oradea, Rumania, 1977.
- Iran do Espírito Santo. Mococa, Brasil, 1963. Vive en São Paulo.
- Ângela Ferreira. Maputo, Mozambique, 1958. Vive en Lisboa.
- Fischerspooner. Creado por Warren Fischer y Casey Spooner. Radicado en Nueva York.
- Peter Friedl. Oberneukirchen, Austria, 1960.
- Israel Galván. Sevilla, España, 1973.
- Goldin+Senneby. Creado en 2004 por Simon Goldin y Jakob Senneby. Radicado en Estocolmo.
- Grivo. Creado en 1990 por Marcos Moreira Marcos y Nelson Soares. Radicado en Belo Horizonte.
- Carsten Höller. Bruselas, Bélgica, 1961. Vive en Estocolmo.
- Maurício Ianês. Santos, Brasil, 1973. Vive en Sao Paulo.
- Joan Jonas. Nueva York, EUA, 1936.
- Dora Longo Bahia. Sao Paulo, Brasil, 1961.
- Cristina Lucas. Jaén, España, 1973. Vive en Madrid y Holanda.
- Rubens Mano. Sao Paulo, Brasil, 1960.
- Alan McCollum. Los Ángeles, EUA, 1944. Vive en Nueva York.
- João Modé. Resende, Brasil, 1961. Vive en Río de Janeiro.
- Matt Mullican. Santa Mónica, EUA, 1951. Vive en Nueva York.
- Carlos Navarrete. Santiago, Chile, 1968.
- Rivane Neuenschwander. Belo Horizonte, Brasil, 1967.

- Javiel Peñafiel. Zaragoza, España, 1964. Vive en Barcelona.
- Alexander Pilis. Rio de Janeiro, Brasil, 1954. Vive en Barcelona.
- Paul Ramírez Jonas. Honduras, 1965. Vive en Nueva York.
- Nicolás Robbio. Mar del Plata, Argentina, 1975. Vive en Sao Paulo.
- Joe Sheehan. Nueva Zelanda. Vive en Auckland
- Gabriel Sierra. Colombia, 1975. Vive en Bogotá.
- Valeska Soares. Belo Horizonte, Brasil, 1957. Vive en Nueva York.
- Los Super Elegantes. Creado en 1995 por Milena Muzquiz y Martiniano Lopez-Croset. Radicado en Los Ángeles.
- Vibeke Tandberg. Oslo, Noruega, 1967. Vive en Oslo y Berlín.
- Carla Zaccagnini. Buenos Aires, Argentina, 1973. Vive en Sao Paulo.

E. SEDES DE LA X BIENAL DE LA HABANA Y ARTISTAS PARTICIPANTES POR PAÍSES.

SEDES DE LA X BIENAL DE LA HABANA.

- Casa de las Américas.
- Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam.

- Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.
- Centro Hispano-Americano de Cultura.
- Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño.
- Convento de San Francisco de Asís.
- Fortaleza de San Carlos de La Cabaña.
- Fototeca de Cuba.
- Galería de la Biblioteca Rubén Martínez Villena.
- Galería del teatro Bertold Brecht.
- Galería Habana.
- Galería La Casona.
- Instituto Superior de Arte.
- LASA - laboratorio artístico de San Agustín.
- Museo Nacional de Bellas Artes.
- Pabellón Cuba.

ARTISTAS PARTICIPANTES POR PAÍSES.

- **ALBANIA**
Paci, Adrián
- **ALEMANIA**
Groys, Boris
- **ANGOLA**
Quaresma, Julio
Yonamine
- **ARGELIA**
Adbessemed, Adel
Attia, Kader
- **ARGENTINA**
Asseff, Ananké
Bianchi, Diego
caraballo-farman
De Gracia Junín, Silvio
Di Girolamo, Martín
Golder, Gabriela
López, Marcos
Luna, Leonel
Taquini, Graciela

- AUSTRALIA
Albert, Tony
Goldberg, Michael
Grupo Punkasila
Siwes, Darren
Wedd, Gerry
Wei, Guan
- BARBADOS
Davis, Annalee
- BOLIVIA
Joskowicz, Claudia
- BRASIL
Almeida, Efraín
Angela Detanico y Rafael Lain
César, Sergio
Colectivo Aladím
Duarte, Ronald
Leandro Lima y Gisela Motta
Leite, Júlio César (Galería Cilindro)
Michelín, Simone
Paulo, José
Sequeira, Alexandre
Simões, Luiz
Tannuri, José
Uchoa, Delson
Vogler, Alexandre
- CAMERÚN
Wouete, Guy
- CANADÁ
ATSA
Hassan, Jamelie
- CHILE
Aravena, Claudia
Corvalán, Máximo
Gloria y Carolina Loyola
Hamilton, Patrick
Mariela Sola y Román Osi
Navarro, Mario
Oyarzún, Bernardo
- CHINA
Xiaodong, Liu

Xiaoyun, Chen

- COLOMBIA

Bonilla, Milena
Cardoso, Barbarita
Descarrilados y Cuatro Cuartos, Colectivo
Díaz, Wilson Díaz
Escallón, María Elvira
Opazo, Mario
Uhía, Fernando

- COSTA RICA

Albán, Jorge
Madriz, Lucía

- CUBA

Alonso, Ángel
Arrechea, Alexandre
Barroso, Abel
Beatón Galano, Alexander
Capote, Yoan
Castillo, Lissette
Elías, Ricardo
Estrada Aguilar, Raúl
Felipe Dulzaides - Roberto Gottardi
Gómez, Luis
Hernández, Inti
José Angel Toirac - Meira Marrero - Loring McAlpin
León, Glenda
Nelson Ramírez de Arellano-Luidmila Velasco
Pérez, Douglas
Prieto, Wilfredo
Reinerio Tamayo-Eulises Niebla
Rodríguez, Juan Carlos
Rodríguez, Fernando

- CURAZAO

Martha, Tirzo

- ECUADOR

Colectivo La Limpia, (Fernando, Oscar, Stéfano, Gilbert y Pilar)
María teresa Ponce y Fabiano Kueva

- EL SALVADOR

Iraheta, Walterio
Morán, Ronald

- ESPAÑA

Barba, Luis

Cuaresma, Julio
Deniz, Pedro
Gimeno, María
Guillén, Paco
Hernández, Pipo
Hierro, Rafael
Lucas, Cristina
Marcos, Angel
Rablaci

- ESTADOS UNIDOS
Kaphar, Titus
Lord, Erica
Soon Min, Yong. Corea del Sur
- GHANA
Kwame Apagya, Philip
- GUATEMALA
Escobar, Darío
Galindo, Regina
- HAITÍ
Dennis, Maxence
Désert, Jean Ulrich
- HONDURAS
Rodríguez, Léster
Vallecillo, Adán
- ITALIA
Mauri, Sebastiáno
- JAMAICA
Campbell, Charles
- JAPÓN
Hara, Takafumi
- KOSOVO
Xhafa, Sisley
- MARTINICA
Burke, Alex
- MÉXICO
Artemio
Cruz Villegas, Abraham
Díaz, Marcela

Dubrovsky, Irene
Nuevos Ricos
Rodríguez, Idaid

- NICARAGUA
Carmona, Wilbert
Quintanilla, Raúl
- NIGERIA
Black Box
Okereke, Emeka
Uzorkpa, Uche
- PANAMÁ
Conlon, Donna
Harker, Jonathan
- PARAGUAY
Casco, Freddy
Colombino, Carlos
Erika Mesa y Javier López
- PERÚ
Bryce, Fernando
Randall, Ismael
Villanes, Eduardo
- PUERTO RICO
Caycedo, Carolina
Collazo, Nayda
Trellez, Rafael
- REPÚBLICA DOMINICANA
Alba, Elia
Colectivo Shampoo, (Angel Rosario, Maurice Sánchez y Engel Leonardo)
Ortiz, Fausto
- SUDÁFRICA
Essop, Hassan y Husain
Phokela, Johannes
Putter, Andrew
Searle, Berni
Vari, Minnette
Zylla, Manfred
- SURINAM
Jugerman, Remy
- TRINIDAD Y TOBAGO

Ouditt, Steve

- URUGUAY
Abreu, Javier
Castagno, Julia
Velasco, Santiago
- VENEZUELA
Arwas, Susana
Fabiola y Luis Arroyo
León, Javier
Rodríguez, Juan Carlos
- ZAMBIA
Mutelekeshwa, Víctor
- ZIMBABWE
Halter, Dan

F. ESPACIOS EXPOSITIVOS DE LA X BIENAL INTERNACIONAL DE CUENCA Y ARTISTAS PARTICIPANTES POR ESPACIOS.

MUSEO DE ARTE MODERNO

- Agata Madejska • Cooperativa SUB • Keiko González • Cinthya Soto • Sila Chanto • Reinerio Tamayo • Saidel Brito • Edison Vaca y Susan Rocha • Nancy Friedemann • Gabriel Vallecillo • Charles Campbell • Alex Burke • Juan Javier Salazar • Miguelina Rivera • Jorge Francisco Soto • Hermine Hamman • Mohammed Abdel Karim.

CENTRO DE ALTO RENDIMIENTO

- Alida Martínez • Loreto González • Gao Shiqiang • Sila Chanto • Duvier del Dago
- Eduardo Ponjuan • Carolina Alvarado • Gabriela Andrade • Mario Santizo • Francisco Barsallo • Juan Carlos Meza • Marxs Rosado • Raquel Paiewonsky • Christopher Cozier • Luis Molina Pantin.

MUSEO DE LA MEDICINA

- Frank Thiel • Irene Dubrovsky • Sebastián Pérez y Luisa Bohórquez • Raquel Rabinovich • Oscar Acuña • Alexandra Dos Santos • Gabriel Galeano.

AEROPUERTO

- Juan Alonso y Nelly Barreto • Mauricio Esquivel • Beatriz Lecuona y Oscar Henández • Jaime Ruiz Otis • José Luis Díaz • Oscar Rivas • Francisco Mariotti • Carlos Ruiz Valarino.

MUSEO DE LOS METALES

- Lee Man Soo • Ivelisse Jiménez • Humberto Vélez.

SALÓN DEL PUEBLO

- Colectivo El Bloque • María Rosa Jijón • Fernando Toledo • Ana Fernández.

BANCO CENTRAL

- Félix Lazo • Magdalena Fernández.

GALERÍA DE LA ALCALDÍA

- Pabellón Africano.

INPC SALÓN DE PROYECCIONES

- Laurent Grasso.

ALIANZA FRANCESA GALERÍA

- Rochelle Costi.

MUSEO DE LAS CONCEPTAS

- Alexander Nikolaev.

CORTE PROVINCIAL DE JUSTICIA

- Laura Vinci • Jorge Jaén.

ZONA BAJA DE PUMAPUNGO

- Adrián Villar.

MUSEO REMIGIO CRESPO

- La Vanguardia.

MUSEO DE LA CATEDRAL VIEJA

- Tranvía Cero.

PAREDES DE LA CIUDAD

- Juan A. Urruzola.

TRANSPORTE PÚBLICO

- Geovanny Verdezoto.