



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES VISUALES

TEMA:

**Parábola del Progreso: disociaciones y derivas del individuo y el espacio o el ilusorio
resplandor de la realidad.**

Trabajo de Titulación previo a la obtención del Título de Licenciado en Artes Visuales
Mención Artes Plásticas

AUTOR:

Israel Francisco Muñoz Lasso
0104650155

DIRECTOR:

Mgst. Pablo Olmedo Alvarado Granda
0101088425

CUENCA-ECUADOR

01 / 02 / 2019



Resumen

La conformación de una obra de arte en el espacio público responde a una estructura compleja que actúa en el tiempo y en el espacio del contexto y del espectador con el fin de producir un desplazamiento múltiple. Este desplazamiento, ruptura o interferencia de la realidad, sería la finalidad de las prácticas contemporáneas actuales, cuyos lenguajes se han disuelto en una variedad desconcertante de posibilidades con el fin de permanecer vitales en un espacio cada vez más restringido y polémico. Los intercambios simbólicos, sociales y políticos que se desprenden de esta actividad, es lo que le otorga a la obra su tiempo vital, un tiempo real, disruptivo, que se desarrolla conjuntamente con el tiempo del devenir cotidiano, sus públicos y sus estructuras socio-políticas.

Palabras clave: instalación en sitio específico, realidad social, memoria, progreso , espacio público, belleza, verdad, luz, oro, simbolismo, minimalismo, patrimonio, desplazamiento.

Abstract

The conformation of an artwork in the public space responds to a complex structure that acts in the time and in the space of the context, and of the spectator in order to produce a multiple displacement. This displacement, rupture or interference of reality would be the aim of contemporary practices whose languages have dissolved into a bewildering variety of possibilities in order to remain vital in an increasingly restricted and controversial space. The symbolic, social, and political exchanges arising from this activity are what give the work its vital time, a real, disruptive time that develops in conjunction with the daily life's time, its audiences and its socio-political structures.

Keywords

Site-specific installation, social reality, memory, progress, public spaces, truth, beauty, truth, light, gold, symbolism, minimalism, heritage, displacement.



ÍNDICE DEL TRABAJO

Resumen.....	2
Agradecimientos	6
Líneas de Investigación de Carrera en Artes Visuales.....	8
Objetivo general.....	8
Objetivos específicos	8
Síntesis de pregunta de investigación o estrategia creativa	9
Justificación	9
I. UN ARTE ERRANTE.....	11
I.1. Albores del desplazamiento estético.....	13
I.2. Nuevos territorios del arte. <i>Site-specific art</i> , instalaciones y otros medios.	16
I.3. Richard Serra. El público dentro del espacio dentro del espacio.	21
I.4. Espacio público y espectador transeúnte.	25
I.5. El contexto como escenario.....	28
I.6. El tiempo vital	30
II. EL PUENTE DE "EL VADO"	36
II.1. Antecedentes históricos	38
II.2. El caso de los niños sin hogar del puente de El Vado.....	43
II.3. Arqueología de la memoria	46
III. PARÁBOLA DEL PROGRESO	53
III.1 Por qué parábola, por qué progreso	55
III.2 Características formales.....	56
III.2.1. El oro.....	56
III.2.1.1 El oro en el imaginario social cuencano.	66
III.2.1.2 Color oro: simbología.	69
III.2.2 La luz	70
CONCLUSIONES	78
BIBLIOGRAFÍA	87
GLOSARIO	88
PRESUPUESTO.....	96
ANEXOS	97



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Israel Francisco Muñoz Lasso, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "PARÁBOLA DEL PROGRESO. DERIVAS Y DISOCIACIONES DEL INDIVIDUO Y DEL ESPACIO, O EL ILUSORIO RESPLANDOR DE LA REALIDAD", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 01 de febrero de 2019

Israel Francisco Muñoz Lasso

C.I: 0104650155



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Israel Francisco Muñoz Lasso, autor del trabajo de titulación "PARÁBOLA DEL PROGRESO, DERIVAS Y DISOCIACIONES DEL INDIVIDUO Y DEL ESPACIO, O EL ILUSORIO RESPLANDOR DE LA REALIDAD", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 01 de febrero de 2019



Israel Francisco Muñoz Lasso

C.I: 0104650155



Agradecimientos:

Agradezco especialmente por el apoyo y amistad a Luis Narváez, Esteban Ávila, Fernando Vega, Carlos Tacuri y Pablo Méndez, cuyo trabajo conjunto permitió la ejecución de este proyecto; a Suamy Vallejo, por ser la primera artista en escuchar la idea y tenerle fe; a Restaurante "El Criollito" por el apoyo logístico y la buena alimentación; a Victor Nivicela por el registro aéreo, y finalmente, a todos los maestros del arte que lo cultivaron e intentaron -unos pocos- asesinarlo, aún sabiendo muy bien, dentro de sí, que no puede morir.

i.m.



*Dedico este trabajo de arte inentendible
a la razón de lo que soy, mi familia.
Por su paciencia, por todo su amor.*



Líneas de investigación artística, creación y producción de la Facultad de Artes

1. Creación y producción en las artes y el diseño.
4. Estudios de teoría, estética, crítica e historia del arte y el diseño.

Líneas de Investigación de Carrera en Artes Visuales

2. Lenguajes contemporáneos y diversidad multicultural Ecuatoriana.
 4. Arte, Ciudad y Sociedad.
- verdad, luz, oro, simbolismo, minimalismo, patrimonio, desplazamiento.

Objetivo general

Realizar una instalación site-specific en los espacios virtuales del puente de "El Vado" con la finalidad de generar una adecuada inserción de una manifestación artística en el cotidiano del contexto social y así desplegar una serie de significados y simbolismos en torno a los conceptos de espacio, tiempo, belleza, verdad, poder y progreso, dando al espectador la libertad de construir y habitar el espacio de acuerdo a sus percepciones de la realidad.

Objetivos específicos

- a) Realizar una investigación socio-histórica del espacio a ser intervenido para elaborar el sustento teórico para su adecuada intervención, tanto desde una perspectiva estética y social, como política y estructural.
- b) Estructurar una base teórica sólida y debidamente justificada que sustente la creación y utilización de conceptos como *desplazamiento estético*, *escenario estético*, *tiempo vital* e *intercontextualidad*.



c) Emplazar la obra en un intersticio social de modo que esta perdure en el tiempo con el fin de elaborar una metáfora atemporal acerca de las prácticas artísticas en la ciudad así como de las políticas de uso público en los espacios urbanos.

Síntesis de pregunta de investigación o estrategia creativa

Para la ejecución de esta instalación se requiere primeramente la obtención de los debidos permisos municipales para la intervención en una estructura urbana como es el puente de El Vado. Previamente se habrá estructurado el sustento teórico que justifique la misma, en cuanto características históricas, humanas, estéticas y estructurales. Se ha planificado la limpieza del puente, adhesión de láminas e instalación eléctrica, buscando el auspicio de empresas como ILUMINAR y CENTROSUR para la subvención de luminarias y energía eléctrica para la activación que se prevé mantener durante una semana. Se analizarán las cualidades de la luz de acuerdo a las características de los espacios con el fin de obtener la luminiscencia adecuada, así como de las cualidades del papel imitación pan de oro, esto es, textura, brillo y duración o resistencia. De no existir inconvenientes o contratiempos, la obra permanecerá activa durante una semana (siete días) con el propósito de mantenerse activa para la ciudadanía en general durante un período de tiempo considerable.

Justificación

La pertinencia del proyecto radica en su adecuada inserción en el imaginario social, de modo que el público en general acceda a esta manifestación estética y sea libre tanto de acogerla como de rechazarla, según los significados que la obra evoque en cada individuo. Se



trata además de un aporte a las escasas prácticas artísticas públicas de la ciudad, buscando promover así una mayor visibilización y legitimación de nuevos proyectos en materia de arte contemporáneo cuya falencia radica tanto en la excesiva burocratización de la cultura como en la falta de proyectos que contemplen el uso del espacio público como soporte de intervención.

Al tratarse de un proyecto indefinido en el tiempo (el papel imitación de pan de oro permanecerá en el interior del puente hasta que el tiempo lo deteriore y finalmente se desprenda), se busca fomentar una constante incógnita por parte del espectador quien en su transitar diario por el espacio apreciará y progresivamente lo hará parte de su devenir y su tiempo.



I. UN ARTE ERRANTE

- I.1. Albores del desplazamiento estético.
- I.2. Nuevos territorios del arte. *Site-specific art*, instalaciones y otros medios.
- I.3. Richard Serra. El sujeto en el espacio en el espacio
- I.4. Espacio público y espectador transeúnte.
- I.5. El contexto como escenario.
- I.6. El tiempo vital.



“El modo en que una obra altera un lugar dado es lo importante, no la persona del autor. Una vez que las obras han sido erigidas en un espacio público, pasan a ser preocupación de otros”.

—Richard Serra



I.1. Albores del desplazamiento estético.

Es un hecho ineludible que el arte haya superado su etapa contemplativa para volverse un artefacto, una estructura, una experiencia que exige y confronta a su público, provocando su desplazamiento tanto espacial, en los casos más literales, como conceptual y perceptual en los más inextricables. Sin duda, esta capacidad de desplazamiento es una cualidad intrínseca de la obra de arte, cuyo carácter extra temporal evoca momentos históricos de los cuales no se tiene más evidencia que la misma obra de arte. Es decir, el mero hecho de contemplar *Las Meninas* o la escena de *La Creación* constituye un desplazamiento hacia la época, una ruptura del tiempo del espectador que se ha movilizado al campo histórico-estético de la obra de arte. Sin embargo, no era esta la finalidad del arte renacentista imbuido de cargas simbólico-religiosas, o del arte barroco, preocupado por representar la magnificencia divina, puesto que el arte carecía de autonomía y por tanto de voluntad propia.

Son las vanguardias de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, que una vez liberadas de todo compromiso eclesiástico, acentúan y fundamentan varias nociones de este desplazamiento radical del espectador, resignado a permanecer inmóvil frente a una obra de arte estática, relegada a ser una pieza del mobiliario museístico. El impresionismo, por ejemplo, consiguió desplazar la retina del espectador, de la representación hacia la materialidad de lo representado, mediante la descomposición de la luz y el uso del color que a fin de cuentas era el sustrato y el sustento de todo lo representable -aspecto que sería acogido y explotado muchos años después por el expresionismo abstracto. Por su parte, el cubismo propició un desplazamiento perceptual del espectador, quien debería discernir la realidad desde la multiplicidad de sus perspectivas, fracturando la belleza formal que caracterizaba al arte clásico. El dadaísmo y el surrealismo provocarían el radical desplazamiento de la



percepción del arte como tal, en cuanto manifestación carente de valor, en un mundo modernizante donde el único desplazamiento posible era el de la razón unidireccional que había demostrado su rutilante fracaso en las crisis económicas y en las guerras.

Con la llegada de las vanguardias de posguerra, este desplazamiento continuaría con su radicalización en las formas del *pop-art*, desplazando los objetos de consumo masivo hacia la periferia del arte y con ello, al mismo mercado del arte que ya gozaba de un dinamismo insólito. El expresionismo abstracto, por su parte, continuó con lo fundamentado por el impresionismo y expresionismo, desplazando hasta el límite último de la capacidad ocular -y mental- al espectador cuyos ojos parecían ya no ser suficientes para apreciar las más sutiles y descarnadas expresiones del alma humana. El arte conceptual, encabezado por Marcel Duchamp y sus *ready-mades*, que anularía toda exigencia formal del arte, provocando así el desplazamiento y la ruptura violenta de la comprensión de "lo artístico". El *land art* desplazándose a sí mismo y con ello al espectador a través de la naturaleza y las construcciones urbanas, o desplazando, en el sentido más literal, a la misma naturaleza.

Con la llegada de la instalación *site-specific*, *performance* y arte relacional, entre otras manifestaciones, este desplazamiento llegaría hasta los intersticios urbanos más remotos y hasta el público más insospechado, cuya función primordial sería, como manifestó el filósofo Hipómanes, "(...) ser desplazado con la finalidad de no sucumbir a la carencia de finalidad y de historia" (Hipómanes, 1988, p. 254). En otras palabras, en el mundo hiperglobalizado del capitalismo tardío, cuya expansión del mercado y del capital se erige como la única dirección posible, sin más capacidad histórica, argumento ideológico y soporte espiritual, la tarea del arte es desplazar, dislocar aquello que se ha uniformado como en una banda mecánica de



fábrica sin otro fin que el consumo y el desecho masivo tanto de productos tangibles como insumos y artefactos, e intangibles como la cultura y el pensamiento.

Un claro ejemplo de este múltiple desplazamiento político, espacial y estético, es la acción *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alÿs, presentada en la Bienal de Arte Iberoamericano de Lima. Aquí el artista consigue la colaboración de quinientas personas para desplazar, literalmente, diez centímetros de una duna ubicada en un espacio desértico en las periferias de Lima. De tal manera, elabora una metáfora de la voluntad y la congregación humana con fines comunes, pese a que ello, en ese caso, "no conducía a ningún lugar".



Figura 1. FRANCIS ALÿS
Cuando la fe mueve montañas
Bienal de Arte Iberoamericano de Lima, 2002.
Recuperado de: <https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/02/21/francis-aly/#jp-carousel-2311>

De esta manera, el concepto de desplazamiento estético queda definido como una interferencia, una ruptura, un desgarramiento, una finalidad sin fin o finalidad en sí misma,



pues sin necesidad de definirse desde un medio determinado o "específico", siguiendo a Greenberg (1955), se fragmenta en varios modos y medios para representarse a sí mismo; es decir, como una estructura compleja y a la deriva que opera intercontextualmente. Y es este último término el que nos permite tomar una posición diferente a la teoría de "campo expandido" propuesta por Krauss (1979), puesto que su intención era la de proponer un modelo de clasificación entre los diversos rumbos tomados por la escultura en los albores del posmodernismo. No obstante, hoy en día, cuando todo se halla consumado y la escultura y demás disciplinas artísticas se han diluido entre la diversificación de los modos y los medios, lo que nos queda es la predicción de un público potencialmente desplazable, quien junto con su contexto constituye el nuevo soporte para las prácticas artísticas contemporáneas.

I.2. Nuevos territorios del arte. *Site-specific art*, instalaciones y otros medios.

Site-construction (Krauss); *discursive sites* (Kwon); arte *post-studio* (Buren); arte público, instalación in-situ o intervención en espacio público, el *site-specific art* (arte de sitio específico), como hoy lo conocemos, ha pasado por un proceso de auto-conformación, constante transformación y múltiple derivación. Se trata de una forma de arte que se atiene a las inmediatas consecuencias de los contextos institucionales, urbanos (socio-políticos) y de las necesidades espacio-temporales del arte.

De acuerdo a la curadora e historiadora coreana-americana, Miwon Kwon (1961) el término *site-specific* nació en los años setenta por la artista conceptual estadounidense Mary Kelly (1941), como señala Olga Fernández López en *Once artistas en un frigorífico* (Madrid, 2011), "en oposición a la idea greenbergiana de *medium-specific*". (Fernández, p. 1). Y es



que Greenberg, defensor de la pureza e independencia del arte, pregonaba la idea de *medio* como el único certificado de autenticidad de una obra de arte: el espacio bidimensional del marco en el caso de la pintura, y el volumen y el espacio en el caso de la escultura. Ahora, sin pretender abordar estos dilemas conservadores acerca de la "pureza" y "autenticidad" del arte, temas caducos hoy en día, mantendremos la posición conceptual acerca del *desplazamiento estético* que se ha estructurado como medio de entender el desarrollo del producto y las manifestaciones artísticas teniendo en cuenta su multiplicidad, fragmentación y deriva tanto conceptual como matérica para la comprensión de los nuevos modos y los nuevos medios de arte. En palabras de Krauss:

(...) Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. (Krauss, 1996, p. 72).

Es imprescindible reconocer, como ha sabido notar Fernández López (2011), un germen en la crítica institucional iniciada en los años sesenta, pues fue éste uno de los detonantes para la "salida" de la obra del espacio museístico. Si bien esta crítica fue fundada ya por los dadaístas en las primeras dos décadas del siglo XX, cabe aclarar que aquella se extendía hacia periferias mucho más contestatarias y subversivas de la política, la sociedad y el arte. Lo que ocurre a partir de los años sesenta es una exploración de las posibilidades artísticas en cuanto a forma y espacio, lo cual condujo a concebir obras no museables como son el caso de los recorridos de Richard Long o las alteraciones de la tierra por parte de Robert Smithson o Michael Heizer. Se puede considerar a esto además como el inicio de la monumentalización de la obra de arte, un arte "sin lugar" pero puro y primigenio, ya que, en palabras de



Smithson, "cuando se coloca una obra de arte en una galería pierde su carga y se vuelve un objeto portable o una superficie desligada del mundo exterior" (citado en Fernández, 2011).



Figura 2. RICHARD LONG
Walking a line.
Perú, 1972.
Recuperado de: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>



Figura 3. ROBERT SMITHSON
Spiral Jetty.
Desierto de Utah, EE.UU., 1970.
Recuperado de: https://www.robertsmithson.com/earthworks/Spiral_Jetty_03.htm



Esta crítica institucional, junto con la monumentalización de la obra de arte, propiciaron una reconceptualización del espacio y con ello las nociones de espacio público, paisaje, arquitectura y todas las intervenciones contextuales elaboradas por las diferentes manifestaciones artísticas cuyas rupturas, expansiones y desgarramientos, diluyeron cualquier posibilidad de identificar una finalidad específica de la obra de arte, tanto en su sentido morfológico como ontológico.

Las prácticas artísticas contemporáneas actuales se suscriben a necesidades inherentes a su propio lenguaje; es decir, cada cual lleva en sí una estructura morfológica, ontológica y conceptual que no permiten, o mejor aún, vuelven irrelevante cualquier pretensión de reconocimiento de pertenencia a tal o cual lenguaje artístico. De tal manera, la finalidad de la experiencia estética se ha desplazado, imbricándose en sí misma, desligándose de cualquier precepto definitorio, diversificándose en una especie de producto rizomático que hecha su raíz en la pluralidad de sus públicos cuyos contextos móviles no pueden permanecer indiferentes ante la interferencia social y artística. El ejemplo de Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, o las instalaciones de Rirkrit Tiravanija dan cuenta de ello. En estas acciones-instalaciones-intervenciones, no es posible reconocer una finalidad específica, una unidad lingüística o territorio específico de operaciones, más allá de la que proporciona el hecho compartido de que en ambos casos se atiende a lo experiencial, a la participación del público, a una co-construcción de escenarios, contextos y territorios con sus respectivos marcos de tiempos articulados para tales propósitos. Es a partir de aquí y de la investigación acerca de la estructura del espacio realizada por Richard Serra que se volcaría una importancia fundamental a la experiencia del espectador, donde el arte empezaría a operar.



Figura 4. MICHAEL HEIZER
Double negative.
Mormon Mesa, northwest of Overton, Nevada. 1969-1970.
Recuperado de: <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative/>



I.3. Richard Serra. El público dentro del espacio dentro del espacio.

El escultor estadounidense Richard Serra es el paradigma posmoderno de esta conversión del público y del espacio. Sus esculturas, instalaciones y site-specifics se constituyen como desplazamientos simultáneos del espacio museístico, del espectador, de la obra y de su misma "especificidad", ya que Serra transgrede, utiliza, ocupa, corta, altera, encierra, expande, de manera frontal pero sutil, las fronteras de cada elemento, reformulando así su concepción y su percepción, desde y hacia el espectador.

Serra ha sabido utilizar la presencia implícita de las barreras, las periferias y los límites para presentarlos en su ausencia. Conjuga de este modo una suerte de acumulación o superposición de espacio, como es el caso de su *Tilted Arc*, donde la presencia de esta "barrera" en la Federal Plaza de Nueva York, seccionaba el espacio público, lo superponía, se hallaba tanto dentro como fuera, no pertenecía a ningún *site* o especificidad. Por ello quizás esta escultura-instalación, planificada para permanecer indefinidamente en la Federal Plaza, llegó a ser considerada un "estorbo" para el tránsito y la visibilidad cotidiana, de modo que este "monumental objeto extraño" sin aparente razón de ser, fue desmantelado después de un histórico litigio. Según esto cabe preguntarse: ¿cuál era la finalidad de *Tilted Arc*? ¿Acaso llevar el arte al exterior, expandir - o abolir- la periferia museística, anular la barrera entre el arte y la vida? Una "finalidad sin fin" respondería yo, pues dudo de la total responsabilidad de su autor respecto de lo que su obra provocaba en el espacio y en los espectadores-transeúntes, y porque todo interés espacial por parte de Serra carecía de límites (así como un dibujo en la cabeza carece de dimensiones y de definición sin que pertenezca aún a la realidad o a la imaginación); es decir, el carácter de incontenible de su arte no podía encerrarse ni en una definición ni en un espacio dado, por lo que entra y sale de otros



espacios -y de sí mismo-, modificándolos tanto por su espacialidad y morfología, como por la misma alteración en el espectador, esto es, su percepción de dicho espacio *en* el espacio.

Ahora bien, esta concepción del lugar como un espacio seccionable, alterable, mutable, es lo que posibilita la expansión, el desplazamiento, la negación, las *lecturas*, en detrimento de las políticas privadas que generan la desterritorialidad, la inmovilidad y la segregación.

Dentro del espacio museístico, dicho espacio debe ocuparse con el fin de presentar de la mejor forma la obra de arte, según criterios (reglas) museográficos, sea esta pintura, escultura o instalación. En otras palabras, inmoviliza e imposibilita cualquier expansión y desplazamiento por parte del individuo y del mismo espacio: aquí, el espacio es, en última instancia, lo que narra al espectador desde la esterilidad, cómo debe aproximarse a la obra pues de ello depende su efectividad; se impone un comportamiento, se traza una ruta, una vía en muchos casos unidireccional, un cierto *modo de ser* de la obra. En el espacio público, por el contrario, es el espectador quien se encargará de ver como desee aquella irrupción, desgarró y alteración espacial, pues no sólo tiene en frente a la obra sino, como trasfondo, el contexto que ha sido ya desencasillado y desplazado por la interacción, por las lecturas fragmentadas que devienen texto esculpible. Así, espacio-obra-tiempo y espectador o partícipe, esto es, su cuerpo y su movilidad, puestos en juego por Serra, son parte de una misma ecuación que supone, si bien no una fórmula inalterable, un nuevo concepto de espacialidad en cuanto representación de modos de ser de un fenómeno estético y aún más, un nuevo medio para la presentación de estrategias de subversión de las realidades tanto estructurales y políticas como experienciales y temporales.



Figura 5. RICHARD SERRA

Tilted Arc.

Federal Plaza, New York, 1980.

Recuperado de: <https://classconnection.s3.amazonaws.com/29/flashcards/562029/jpg/serra1307340508039.jpg>

Por tanto, se puede afirmar que la obra de Serra explora el espacio en tres instancias: la primera es la forma en sí, a partir de las cualidades morfológicas de los planos, círculos, líneas rectas, cónicas, intrincadas, concéntricas o superpuestas que permitían el uso de *acero corten*. La segunda es a partir del espacio contextual, cuyas cualidades y significaciones no se expelen de la obra sino la acompañan y se repelen a la vez, se complementan y se aíslan, generando el dinamismo estructural que lo caracteriza. La tercera instancia es el cuerpo del espectador y todo aquello a través de lo cual manifiesta su presencia en el espacio y en el tiempo.

Estas cualidades son las que confieren a las obras de Serra esa sutil conflictividad, la armonía y la disonancia que vuelven irrelevante cualquier intento de discernimiento acerca de lo que es y por qué es. La finalidad sin fin, como hemos denominado, atiende al desplazamiento, al uso del tiempo y del espacio por parte del espectador cuyas finalidades



frente a estos elementos le pertenecen como modo y medio de exploración, de (auto) conocimiento, de negación y afirmación.

Pero ¿cuál es a fin de cuentas el propósito de una obra en espacio público?

Que el espacio albergue la obra y la obra contenga a su vez al espacio y su contexto, y que de esta relación, de esta "transacción", surja un espectador capaz de asumir tanto la disonancia y la armonía, la inclusión y la exclusión del espacio y de sí mismo, sería la respuesta inmediata, preventiva. Sin embargo, queda mucho camino aún para formular una pregunta adecuada que quedará, seguramente, sin respuesta. Pero esa es la finalidad del arte.



Figura 6. RICHARD SERRA
The Matter of Time.
Guggenheim Bilbao Museum, 2011.

Recuperado de: <https://news.artnet.com/market/richard-serra-most-expensive-artwork-491903>



I.4. Espacio público y espectador transeúnte.

La relación del *site-specific*, instalación e intervención con el espacio público y sus políticas de uso público y privado, son las relaciones del desplazamiento entre individuo y/en el espacio social; el desplazamiento de la legitimación por parte de la institución (y de la institución misma), así como un nuevo desplazamiento de la percepción del espacio (público y privado) y sus intersticios¹, el producto estético y el espectador.

Este desplazamiento múltiple, del espacio, el espectador y el producto estético, provoca una ruptura múltiple. En primer lugar, las relaciones de desplazamiento entre individuo y espacio social, cuya relación se ve resignificada por una intercontextualidad que provoca su relectura y su reconocimiento, un “volver a casa” como propondría Hans George Gadamer con su teoría del símbolo (Gadamer, 1991, p. 87). De tal modo, el producto estético se inserta como un generador de símbolos y diálogos que median esta relación de desplazamiento mutuo. En segundo lugar, las relaciones espaciales y políticas entre institución y producto estético; la ruptura de la legitimación que desplaza los significados de “museidad” y espacio museable, lo cual afecta de manera directa la percepción del producto estético por parte del espectador, quien debe asumir aquella manifestación, aquella construcción dialógica, como una confrontación, un “reto” (Gadamer) para participar en aquel lenguaje que desplaza los significados de quien observa y de lo observado. De este modo se espera que el público o espectador complete -o rechace- su argumento, con el fin de generar un diálogo, una reflexión más allá de lo dado. En este sentido, puede considerarse a la producción estética como un

¹Al hablar de espacios e intersticios, se diferencia entre aquello construido con un propósito urbanístico-funcional de uso público y los residuos que de este propósito quedan como brechas de la planificación y progreso modernista.



lenguaje "inconcluso" que busca provocar diálogos sin voces con su espectador para de este modo continuar construyéndose en un plano extra espacial y extra temporal.

Para tal propósito, deberíamos primeramente sustituir las denominaciones "público" y "espectador" de la jerga artística pues se asumen como posiciones demasiado pasivas, además de resultar demasiado generales. (Así, no habría distinción entre el público de un desfile de modas y el espectador de un *reality show*). Es preferible hablar de participantes o co-participes (aunque estas palabras aún distan mucho del verdadero papel de quien se enfrenta a una manifestación estética), pues si hablamos de una confrontación, significa que habrá alguien que la asuma y esté dispuesto a participar en la construcción de los lenguajes y significados que propone determinada obra, proponiendo a su vez una respuesta.

Con el fin de aclarar la noción de "confrontación", deberemos remitirnos a las cualidades estéticas que generan determinadas obras en determinados espacios. En el caso de una pintura o una escultura en un museo, ciertamente se requiere de un acto previo contemplativo pese a que eventualmente deberemos enfrentarnos a su carga poética, conceptual y matérica. Contrariamente, una instalación en el espacio público suprime la contemplación previa ya que en primera instancia se ha desvinculado del aparato legitimador que es la institución. Se plantea por tanto una primera interrogante acerca de la naturaleza de aquel artefacto que ha desplazado el espacio y con ello al espectador. Este desplazamiento es la primera confrontación que el espectador experimenta ya que "algo" ha invadido la regularidad de su espacio cotidiano, lo ha modificado, ha desgarrado su tejido para alterar el orden del tiempo y el espacio². De tal modo, un espectador dentro del espacio museístico no es el mismo del que habita el espacio público y por tanto, sus modos y medios de confrontación difieren en cuanto

² Diferencio el concepto de desplazamiento del de confrontación, al ser el primero, producto de la experiencia estética "cruda", unilateral, que se recibe sin más; y el segundo, al requerir éste la coparticipación del espectador, es decir, su respuesta. Podría decirse también que el desplazamiento es inconsciente, y la confrontación debe necesariamente ser consciente.



la institución "traductora" se ha diluido para dar paso a la amenaza y la seducción que suponen los diálogos públicos.

Introduzco aquí el concepto de *espectador-transeúnte*³ para designar no solamente a quien se encuentra, confrontado o no, en el espacio público con una manifestación estética, sino a la condición del individuo errante urbanizado, así como a la cualidad que posee el arte para convertir al individuo anónimo en potencial espectador y copartícipe. Si por una parte Marcel Duchamp mostró la susceptibilidad del objeto prefabricado y cotidiano para ser una obra de arte, en este caso la susceptibilidad es atribuida al transeúnte convirtiéndolo en copartícipe de una experiencia estética, en constructor de las resignificaciones del espacio, despojándolo de su anonimidad y desplazándolo para convertirlo en sujeto fundamental de la estrategia artística; es decir, mediante este artificio, deja de ser transeúnte, individuo anónimo, y ocupa el lugar de copartícipe de la alteración del espacio, se conforma como receptor y emisor.

De un modo más radical y arbitrario, se podría afirmar que este espectador transeúnte, en su transitar cotidiano por el espacio urbano, no se despoja de dicha condición aún cuando permanece solo; lo es incluso cuando duerme; se convierte en espectador de sus propias manifestaciones oníricas que pueden ser entendidas desde un punto de vista psicoanalítico como sus deseos o inhibiciones. En otros términos: no existe, en la vida cotidiana, quien deje de ser un espectador y un transeúnte; todos *expectamos*, nos mantenemos expectantes, todos transitamos, sin excepción alguna, de manera anónima y continua.

La tarea del arte consistiría, y específicamente a lo que nos compete, el arte en espacio público, en activar la confrontación mediante modos de desplazamiento estético y

³ Conservo la denominación de *espectador* de manera preventiva, con el fin de no desorientar la comprensión de otros términos aquí sugeridos.



reconfiguraciones de las nociones espaciales, conceptuales y temporales para las cuales el individuo sería convertido en interlocutor, con la finalidad de, como se ha manifestado en un inicio, provocar el diálogo, la interferencia, la pausa, construyendo así un rol más activo y adecuado para el espectador de una manifestación, de una estrategia estética.

I.5. El contexto como escenario.

Aquella sutil conflictividad generada por la obra y el espacio -su interrelación-, provoca una tensión en el espectador que asiste a un *suceso* del cual se espera una narración en vista de su aparente incognoscibilidad (recordemos que al desvincularse la obra del espacio museístico se provoca una ruptura de la aprehensión de la manifestación estética, un desgarramiento de la significación y de lo que se espera que sea arte). La presencia de una obra de arte, sea ésta escultura o instalación es una representación en sí misma que interactúa con el espacio contextual (forma-fondo). Al ser el transeúnte un potencial espectador, se convierte a sí mismo en intérprete de una narración atemporal; es decir, en aquel momento el espectador-transeúnte suspende brevemente *su tiempo* para enfrentarse a una *narración* que le habla y se representa desde el silencio. Es en esta suspensión del tiempo, a partir de la tensión espacio-temporal, donde la obra tiene lugar e inicia una escena sin principio ni fin.

Partiendo de esto, debemos aclarar el concepto de *presencia* de la obra de arte, distinguiendo entre la "teatralidad de la objetualidad" (Fried, 1967, p. 13), de la *escenidad* del producto intercontextual.

En primer lugar, hay que aclarar que Fried perteneció a determinado momento histórico de expansión donde las prácticas artísticas exploraban su propia naturaleza: ese era su fin. En el



presente, toda discusión acerca de la naturaleza del arte ha sido relegada por el multiverso de posibilidades generadas por la multidisciplinariedad, la transdisciplinariedad y aún, la hiperdisciplinariedad; una suma de fines sin fin en los cuales la importancia del diálogo en el contexto se vuelve apremiante. El concepto de Fried, volcado hacia el "objeto literalista" (Fried, 1967, p. 4) nos dice que un objeto de determinadas características expone su presencia a un público que se mantiene a la expectativa de un misterio que sucede tras telón. Lo que Fried trata, es un objeto subsumido por el espacio institucional donde el espectador o público se encuentra previamente condicionado a ver algo que dirá algo, y con ello obtener el placer del goce estético.

Al desvincularse la obra del espacio institucional e insertándose en el medio público, su presencia cobra otro valor más allá de la mera "objetualidad" puesto que no cuenta con la "tarima" pertinente para ser observado como tal y porque no se trata únicamente de un objeto en sí, sino que la obra se encuentra disipada, inmiscuida en un medio donde el espectador asiste diariamente a la construcción de un discurso dado sin oponer resistencia. Aquí es donde sugiero el problemático concepto de "escenidad": no se trata del objeto representado, sino de la totalidad que, junto con el paisaje, el contexto, el pulso urbano, genera una tensión, una disposición involuntaria de ser parte del entramado total de la experiencia estética. De este modo, el espectador transeúnte pasa a ser "actor" de una puesta en escena invisible, a pesar de que no participe directa ni objetivamente de esta.

Así, la intervención artística emplazada en determinado lugar o estructura del espacio público, utiliza el mismo contexto como telón de fondo para su presentación, sin recurrir a una estructura dramática pero sí a una narrativa. Por ello, no se excluye que la corriente de un río que atraviesa el espacio sea un actor, o el estado de descomposición de la materia circundante un medio de representación. Todo se estructura de modo tal que la "escena" se



desarrolla en el tiempo real que fluye en el cotidiano, lo cual, por lo anteriormente mencionado, no sucede en el espacio museístico, restringido a su aséptico silencio.

Es este pues el elemento fundamental que rescataré de la obra en espacio público: el tiempo vital.

I.6. El tiempo vital

El *Tilted Arc* de Serra fue una escultura *site-specific* planificada para ser emplazada en el espacio público y permanecer de manera indefinida. Fue demolida después de varios años de litigios, debido a los reclamos por parte de miembros del ayuntamiento de Nueva York quienes consideraron que la obra agredía el espacio, siendo un impedimento para la libre circulación y contemplación del paisaje, además de ser una "cosa" sin sentido y sin gracia.

Con esta situación, la obra de Serra, aparte de reflexionar acerca del tiempo y el espacio, extendió su problemática hacia la esfera de lo público y las políticas de uso de espacios urbanos, tendentes a la funcionalidad y optimización de la mecanicidad cotidiana. Debemos creer que la intención primordial de Serra no era estorbar o interrumpir la circulación ni "enfeccer" el paisaje arquitectónico; aunque sí es posible intuir que lo previó y pese a defender asiduamente el emplazamiento específico de su *Tilted Arc*, pudo sacar conclusiones determinantes de la demolición definitiva de su obra.

Si bien Serra puso sobre la mesa el tema del cuerpo del espectador, su escala respecto a la obra y su desplazamiento en el espacio, a partir de la demolición del *Tilted Arc* se centraría la atención en la función de la obra *en* el espacio público, cuyas políticas de uso determinaban, y determinan, tanto el emplazamiento como la funcionalidad de tal o cual artefacto o estructura; es decir, su pertinencia y su legitimación. Es así como la mayoría de prácticas



artísticas en el espacio público requieren de incontables trámites burocráticos, llegando a ser pocas las obras que se ejecutan y aún menos las que perduran en el espacio.

Tiempo vital es lo que llamo al período de tiempo de permanencia de una manifestación estética en el espacio, lugar o estructura, desarrollándose conjuntamente con el contexto y el devenir de lo cotidiano. Si acaso el *Tilted Arc* fue desaprobado por los afanes de implementación urbana, o los "gustos" de los directores del ayuntamiento neoyorquino, fue porque aquella estructura se volvía irremediabilmente presencial en el tiempo-espacio, era un pulso latente, una interrupción que continuamente desgarraba, alteraba y suprimía la contemplación del lugar y de los habitantes entre sí. En otras palabras, el *Tilted Arc* imponía su *tiempo vital* por sobre el tiempo mecanizado de la ciudad, se desarrollaba continuamente junto con el devenir cotidiano incapaz de tolerar una irrupción tal en su *continuum*.



Figura 7. RICHARD SERRA
Tilted Arc.
Federal Plaza, New York, 1980.
Recuperado de: <http://publicdelivery.org/tag/sculpture/>



El *tiempo vital* de una obra en espacio público transcurre junto con el devenir cotidiano, aquel tiempo segmentado, cosificado, del cual se segrega el ser humano como un producto consumible; se trata de la perenne activación de la obra que desplaza y es desplazada, se conforma como un pliegue en el tiempo y en el espacio, en tanto su presencia es una *situación*, la manifestación de un "actor" sin causa o finalidad definida. Esto no sucede en el espacio museístico, ya que sus paredes abstraen la obra en sí misma, sin permitir más que un diálogo unilateral donde la obra se impone sobre el espectador. Sin embargo, esta es una cualidad que no se circunscribe exclusivamente al espacio público.

El caso de la obra *Shibboleth* de Doris Salcedo, puede ayudarnos a ilustrar un poco más esta condición. Se trata de una instalación-intervención en la cual la artista reproduce una fisura en el suelo de la Tate Modern de Londres. Esta obra, pese a haber sido planificada para presentarse en el espacio museístico, parece "abrirse camino" por el vestíbulo principal, por donde el público obligadamente deberá circular para llegar a los cubículos de exposición.



Figura 8. DORIS SALCEDO
Shibboleth. TATE Modern, Londres, 2007.
Recuperado de: http://elpais.com/diario/2010/06/02/cultura/1275429605_740215.html



Esta obra posee un *tiempo vital* que se desarrolla con el transitar del público en el espacio, altera su circulación, modifica su tiempo, traza un camino a la vez que impide el normal tránsito por el vestíbulo. El público se detiene, abismado, por la delicadeza de la fisura así como por su profundidad (su carga poética). En su cabeza se origina un diálogo y una narración, es la imagen de una "post-escena" de un movimiento telúrico que pasó inadvertido para todos, una "dramatización."

Si bien *Shibboleth* carece de un fundamento conceptual que cuestione el uso del espacio institucional -pues se adscribe en este-, sí adquiere la intensidad necesaria como para no permanecer inmóvil ni imponer al público su lenguaje. Y si bien la obra -una vez más, al habitar un espacio institucional-, no pudo permanecer de manera indefinida en el espacio, la ruptura y desplazamiento que provocó en el espectador, y junto a este, su tiempo, consolidó a la obra como una estructura viva, con tiempo vital, capaz de coexistir con el espectador, afectado por los múltiples significantes que proponía su narrativa.



Figura 9. DORIS SALCEDO
Shibboleth. TATE Modern, Londres, 2007.
Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/blahflowers/1554259320>



Lo que intento ilustrar, es el interés cada vez mayor en el uso del tiempo como medio discursivo por parte de las prácticas artísticas, y a partir de ello, el desarrollo de un *tiempo vital* de la obra de arte viva; lo que le permite ser y estar en un espacio, habitarlo y desplazarlo, sin conformarse como un objeto estático que habla meramente desde sí mismo.

Un ejemplo más radical, proveniente de la *performance*, es el *Susurro de Tatlin #5* de Tania Bruguera. En esta performance Bruguera lleva dos policías y dos caballos al espacio museístico. Su objetivo es aplicar seis técnicas de control de masas, como el imposibilitar la salida del museo acordonando a los asistentes dividiéndolos en dos grupos, para generar una situación de conflicto que evoque una reflexión acerca de las políticas de represión.

Se trata de una obra agresiva, que afecta de manera literal el tiempo y el espacio (íntimo) del espectador (debemos tener en cuenta que al contrario de las obras en espacio público, aquí se aplica una operación opuesta: es el espacio privado el que es intervenido con políticas públicas: la represión⁴), aunque evitando, en este caso, su desplazamiento en el sentido literal de la palabra, pero desplazándolo hacia un escenario de protesta y represión, donde la obra emerge del entramado político implícito del espacio privado para cohartar el tiempo de apreciación del espectador, quien, irónicamente, debe atenerse obligadamente a formar parte de la obra que literalmente le obliga a "participar" de su carga tanto política como estética.

⁴ Asumo a la represión como una política de uso público.



Figura 10. TANIA BRUGUERA
El Susurro de Tatlin #5.
TATE Modern, Londres, 2008.
Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bruguera-tatlins-whisper-5-t12989>

Este uso del tiempo vital de la obra es lo que aproxima la intervención al performance y a la "escenidad" del contexto que se ha explicado anteriormente. Si comparamos *Shibboleth* con *El susurro de Tatlin*, ambas obras *actúan* en el tiempo real del espectador, ambas poseen un dramatismo y un argumento que las convierten en *puestas en escena*, utilizando para tal fin el espacio museístico, la gran tarima donde todo puede ser -o no- arte, donde el tiempo vital de la obra se manifiesta insertándose en el tiempo real del espectador; esto, evidentemente, circunscrito al marco institucional que, en estos casos, legitima su interacción.



II. EL PUENTE DE "EL VADO"

II.1. Antecedentes históricos.

II.2. El caso de los niños y jóvenes sin hogar del puente de El Vado.

II.3. Antropología de la memoria



“Siempre es verdad que hay que pensar algo
en lo que se ve, incluso sólo para ver algo”

—H. G. Gadamer



II.1. Antecedentes históricos

El tradicional barrio de El Vado está situado al suroeste de la Ciudad de Cuenca, dentro de la parroquia Gil Ramírez Dávalos. Colindante con el Río Tomebamba, o "Julián Mtadero", este barrio se erige como el primero y uno de los más conocidos a nivel local, tanto por sus tradiciones, sus labores, sus fiestas, su arquitectura y sus personajes míticos que alguna vez transitaron por sus calles, otorgándole una popularidad especial que habla con voz propia fraguada a través del tiempo.

Según las narraciones orales, se cuenta que durante la conquista española en 1557, dichos personajes plantaron una cruz en el sector ahora conocido como el Vado y lo bautizaron como el primer barrio de la naciente ciudad. Según testimonio del escritor Adolfo Parra Moreno en su libro "Rostros de los barrios de Cuenca", el sector comprendido por los actuales barrios de San Roque hasta el Vado, fueron el escenario para una contienda protagonizada por el General Eloy Alfaro, allá por 1896, en contra del Coronel Antonio Vega agolpado en el Barrio de San Roque hacia donde el General Eloy Alfaro dirigía el ataque.

Previamente, sería en el año de 1811 cuando iniciaría la construcción del primer puente a cargo del italiano Martín Pietri quien contratado por la Real Audiencia de Quito, presidida por Joaquín Molina y Zuleta, cobraba 1.200 pesos por su construcción. Fue habilitado en el año de 1814, conformándose como el principal punto de unión entre el Centro Histórico y el sur de la ciudad por donde comunica con las vías procedentes de las provincias de Loja y El Oro. No obstante, debido a las características arquitectónicas del puente (doble arco con un pilar en medio) y el volumen de la crecida de 1950, éste fue destruido y arrastrado al igual que los puentes del Centenario, Todos Santos y once puentes más. Esto da cuenta de la peculiar denominación popular del río como "Matadero" o "Julián Matadero" (denominado

así por el obispo Andrés Quintián Ponte y Andrade en el siglo XIX), debido a su repentina capacidad destructora que contrasta con la belleza natural que posee.



Figura 11. J. M. SERRANO
Cruz del Vado y primer puente, 1920-1930.
Recuperado de: fotografianacional.gob.ec

Por tanto, se trata del principal punto de unión entre la ciudad antigua y la ciudad moderna, entre el patrimonio y la modernidad, la historia actual moderna y las leyendas orales. La presencia del Río Tomebamba, o “Matadero”, atribuye además cierta connotación mágica y poética predilecta por artistas de antaño y de la actualidad, ya sea por su belleza y violencia natural, cuyo caudal imparable es la representación misma del inexorable paso del tiempo.



Figura 12. Puente de El Vado destruido después de la crecida de 1950.

Autor desconocido.

Recuperado de: <http://www.revistavance.com/varios-marzo-2013/el-puente-del-vado-dos-veces-centenario.html>

Posteriormente, la proyección para la reconstrucción del puente sería encargada a Jaroslav Jizba, siendo ejecutada por el estudiante cuencano de ingeniería Medardo Torres Ochoa. En cuanto a su estructura, la Arquitecta Carlas Zeas Guzmán explica:

La obra está compuesta por cuatro elementos: el arco superior, los arcos menores, la balaustrada y la plataforma. Justo en el medio del puente, se forma un eje de simetría, con referencia al cual, los elementos equidistan de este punto en uno y otro lado. La tipología que muestra, es sencilla, de líneas rectas y elementales, lo que hace notar claramente que el puente fue construido en una época mas moderna. (Zeas, 2012, p. 95).



Figura 13. J. M. SERRANO
Puente de El Vado, 1960-1970.
Recuperado de: fotografianacional.gob.ec

Actualmente el puente de "El Vado" es uno de los principales puntos de enlace entre la Cuenca antigua y la Cuenca moderna, al permitir el paso diario de miles de autos que llegan desde la Av. Doce de Abril, Av. Loja y Av. Tres de Noviembre en dirección al Centro Histórico. Esto le convierte en uno de los puntos de mayor tráfico, siendo frecuentes los embotellamientos y una severa contaminación a causa del smog. Estas características, sumadas al estado de avanzado deterioro del puente, contrastan con la patrimonialidad natural atribuida al Río Tomebamba, sus casas centenarias y demás ornato que se construye en torno al denominado "barranco". Por tanto, se puede decir que la estructura y su contexto no son solamente un enlace entre distintos puntos de la ciudad, sino también un puente entre una diáspora de cargas simbólicas, políticas, poéticas y culturales.

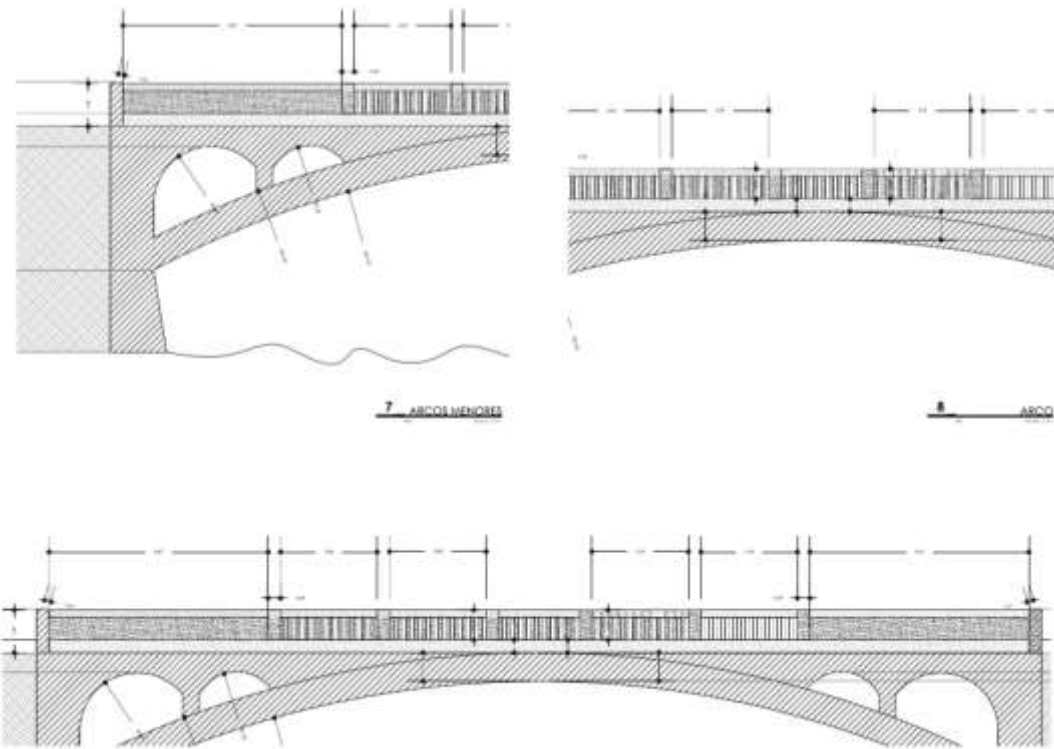


Figura 14. KARLA ZEAS GUZMÁN
Ilustración de espacios virtuales del Puente de El Vado.
2012



Figura 15. ISRAEL MUÑOZ
Estado actual del Puente de "El Vado".
2016



II.2. El caso de los niños sin hogar del puente de El Vado.

Construcción simbólica del progreso y el paso a la modernidad, así como de la persistencia humana ante las fuerzas naturales, el puente del Vado erigido hoy en día es además un símbolo encarnado del paso del tiempo, cuyo caudal arrastra consigo problemáticas sociales, anécdotas e individuos desplazados de y por la sociedad, paradójicamente, a causa de la búsqueda de implementación patrimonial y modernización.

Dichos espacios constituyeron un "albergue" para niños y jóvenes, denominados popularmente como "niños funderos", cuya procedencia es aún incierta. No existe documentación que proporcione datos específicos acerca de ellos más que alguna investigación médica perteneciente a una tesis de grado, sobre sus condiciones físicas, sin que se profundice mayormente en su lugar de procedencia o rasgos identitarios. Por tanto, cierto halo de misterio envuelve a estos niños y jóvenes que, convertidos en una presencia latente del imaginario social cuencano, constituyen, junto con el legado histórico del espacio tratado, un crudo retrato social de las contradicciones del progreso.

Ahora bien, puesto que la historia de una ciudad, además de las crónicas, reseñas y documentaciones históricas se nutre de los testimonios de su gente, se ha recurrido a los habitantes del sector para intentar desentrañar su posible procedencia, de la cual, como ya se ha señalado, no existen registros escritos ni documentales. El carácter testimonial de esta investigación, no ofrece datos específicos y varía de acuerdo a cada persona. Sin embargo, es posible elaborar una aproximación acerca del período de tiempo habitado, el *modus vivendi* de dichas personas, su posible procedencia y las posibles causas de su "desaparición".



En el primer caso, según los moradores del sector que los trataron personalmente, habitaron aproximadamente 8 o 10 años en el puente, entre niños y jóvenes de sexo femenino y masculino de doce a dieciséis años. De su procedencia apenas se pudo conocer un dato no constatado en el cual se menciona su expulsión de una provincia de la costa ecuatoriana a cargo de un alcalde socialcristiano. Los moradores entrevistados concuerdan en que serán aproximadamente cinco años en que no se ha sabido nada de ellos, sin que se conozca la razón. Según reportes de diarios impresos, se sabe que el Municipio de Cuenca llevó a cabo un programa de reinserción a cargo de la Dinapen (Dirección Nacional de Policía Especializada para Niños, Niñas y Adolescentes), sin revelar datos efectivos de una correcta reinserción social o un seguimiento de estos niños y jóvenes, quienes en su mayoría decidieron huir hacia otros sectores o abandonaron la ciudad.

Esta es la escasa información que se ha podido obtener acerca de los mencionados niños y jóvenes que alguna vez atemorizaron a los transeúntes del puente del Vado, por lo cual, aquel velo de incertidumbre permanece latente sobre la historia y el mito configurados en torno suyo. Se habla de mito, pues su súbita "desaparición" ha ofrecido un fértil terreno para los antojos imaginativos de una sociedad que más allá de interesarse por un grave síntoma social, prefiere divagar en las aguas de la especulación. Así, al preguntar a varios transeúntes si tienen algún conocimiento de los "niños funderos", impactó el hecho de que varias personas - incluso aquellas cuya vida se ha desarrollado en el mismo entorno- afirmaron no saber del asunto; otras conocían del programa de reinserción pero sin saber sus resultados; otras afirmaron que les habían matado, y unas pocas confirmaron saber de su presencia, reconociendo que eran agresivos, consumían droga y robaban a las personas.



A título personal puedo decir que en mi niñez pude ver en varias ocasiones a estos niños saliendo del puente, con ropas sucias y desgarradas, inhalando a través de una funda o botella de plástico y al preguntar a mis padres decían que "son los niños funderos, que hay que tener cuidado". Recuerdo incluso haber visto en una ocasión a una joven que no pasaría de los quince años con un bebé en brazos y recuerdo, sobre todo, su número, entre quince o veinte, por lo que creía que eran una familia, seguramente con su propia jerarquía, sus reglas y su modo de sobrevivir en base de la mendicidad y el consumo de cemento de contacto para soportar la hostilidad del medio ambiente y de la sociedad. Su desaparición, tal como han testimoniado varias personas entrevistadas, me resulta desconcertante. La hipótesis más coherente parece ser que en un intento de reinsertar a estos niños en la sociedad, niños y jóvenes que no tenían ningún deseo de reinsertarse en una sociedad que toda su vida les mostró su hostilidad, generando por su parte una profunda hostilidad, provocó su huída a otros sectores de la ciudad y a otras provincias, desde luego, sin dejar rastro.



II.3. Arqueología de la memoria

Si bien los niños y jóvenes sin hogar representan un tema amplio, serio y profundo sobre el que investigar y a partir del cual podría generarse una lectura crítica del espacio y las políticas sociales y urbanísticas, el hecho es que el puente de El Vado en sí, se ha constituido como una estructura que ha albergado los restos del paso del tiempo y las transformaciones sociales de la ciudad, como una red por donde a discurrido la memoria.

Un hecho natural acerca de las estructuras, espacios e intersticios, es que al igual que el polvo que con el tiempo se posa sobre las cosas, en estos lugares se acumulan residuos que son arrastrados por el pulso urbano y conforman un sedimento arqueológico sobre el cual se pueden hallar vestigios de una época. En el caso del puente, la estructura de sus arcos ha actuado como un filtro donde se han acumulado vestigios de hasta sesenta años de antigüedad: diarios, boletos de teatro, envolturas de productos, huesos, una pequeña gruta destinada a la Virgen María, propaganda política, trozos de juguetes, además de la ropa perteneciente a los niños y jóvenes que habitaron allí, fueron hallados en cada uno de los espacios intervenidos.

Estos vestigios, memorias, restos de ciudad, le atribuyeron un carácter micro-arqueológico al proyecto por el cual he decidido realizar una presentación visual de los hallazgos con la finalidad de enriquecer el valor del espacio intervenido.

A continuación se detalla la procedencia de los objetos de acuerdo a cada espacio y a partir del levantamiento del puente realizado por la Arq. Karla Zeas Guzmán.

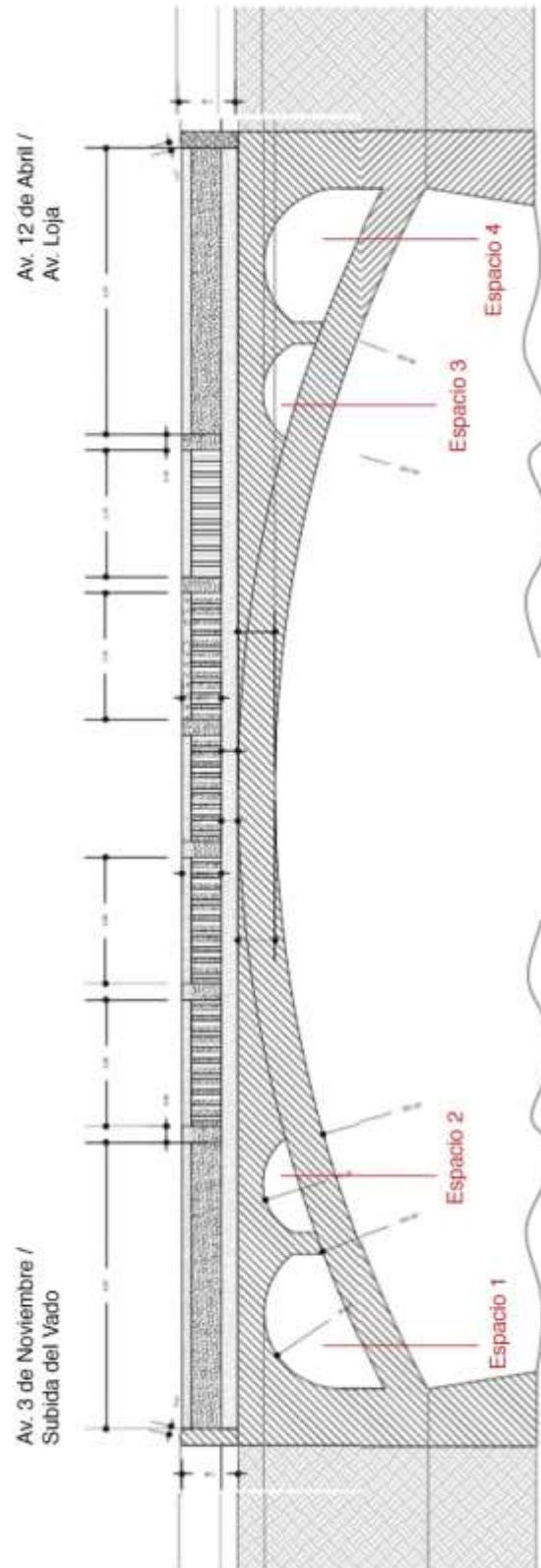


Figura 16. KARLA ZEAS GUZMÁN
Ilustración de espacios virtuales del Puente de El Vado.
2012

Espacio 1.



Fig. 17. ISRAEL MUÑOZ
Gruta de la Virgen María. (Autor desconocido)
2016



Fig. 18. Detalle de Gruta de la Virgen María.
Se presume que fue elaborada por trabajadores del puente
una vez éste terminado.



Fig. 19. Huesos, pedazos de billetes, utensilios domésticos
y juguetes encontrados.



Espacio 2.



Fig. 20. ISRAEL MUÑOZ
Diario "El Mercurio" correspondiente al 13 de julio de 1970.
2016



Fig. 21. Boletos de teatro, propaganda política, empaques de dulces, trozos de fotografías.



Fig. 22. Barcos de papel.



Espacio 3.

Este es el único espacio que aún es habitado de manera regular por un individuo (o varios) quien ingresa para pasar la noche.



Fig. 23. ISRAEL MUÑOZ
Colchón, prendas de vestir, cartones, periódicos.
2016



Fig. 24. Manzanas, ropa, objetos varios.



Fig. 25. Prenda de vestir.



Espacio 4.

Este espacio fue el que sirvió de "albergue" a niños y jóvenes sin hogar. Para su limpieza fue necesario retirar tierra y lodo correspondientes al ancho del puente: once metros de largo por un metro de alto aproximadamente, acumulados durante sesenta años. Durante esta limpieza se extrajeron las prendas de vestir.



Fig. 26. ISRAEL MUÑOZ
Prendas de vestir extraídas de la tierra.
2016



Fig. 27. ISRAEL MUÑOZ
Tarro de cemento de contacto desenterrado.
2016



Fig. 28. Prendas de vestir pertenecientes a niños y jóvenes.



III. PARÁBOLA DEL PROGRESO

III.1. Por qué parábola, por qué progreso.

III.2. Características formales

III.2.1. El oro

III.2.2. El oro en el imaginario social urbano

III.2.3. Simbología

III.3. La luz



“Lo que ves es lo que ves”

—Frank Stella



III.1. Por qué parábola, por qué progreso.

Puesto que se trata de una intervención en el espacio público, en una estructura pública, sus temáticas principales son el individuo, la sociedad y sus múltiples derivas en el tiempo y en el espacio. Una de estas derivas es el concepto de progreso (progreso urbano, progreso social, progreso infraestructural, etc.), el cual está vinculado por una parte con el bienestar, con los deseos, con la ambición, con la implementación, con lo positivo; y por otra, con la degradación, con lo limitante, con la segregación, lo negativo. Es decir, existe en el concepto de progreso una profunda contradicción cuyos síntomas y reflejos son proyectados en las ciudades, en sus políticas de uso de espacio público, en sus programas de reubicación socio-urbanística y en su expansión social que propicia la conformación de fisuras, negaciones y ocultamientos, que son los monumentos a la contradicción erigidas por las ínfulas progresistas del poder.

Por otra parte, se ha escogido la palabra *parábola* por su doble significación. En el sentido matemático del término, *parábola* se refiere a la curva abierta formada por dos líneas respecto de un eje. Según esto, el puente de El Vado traza la cúspide de una parábola que une -ata- dos espacios separados por el río, ofreciendo el soporte estructural necesario para permitir el flujo vehicular, la circulación, el devenir de lo cotidiano.

En sentido literario, la parábola "designa una forma literaria que consiste en un relato figurado del cual, por analogía o semejanza, se deriva una enseñanza relativa a un tema que no es el explícito. Es en esencia, un relato simbólico o una comparación basada en una observación verosímil⁵".

⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Parábola_



De acuerdo a estas dos nociones básicas, *Parábola del progreso* remite a una narración simbólica, una construcción discursiva metafórica, conjugándola con una representación estructural con bases matemáticas que opera en el espacio real. Se trata de una construcción poético-política cuya ambigüedad permite el enlace de varias acepciones y significaciones culturales, estéticas, sociales y contextuales.

III.2 Características formales.

La intervención consiste en el recubrimiento de los espacios virtuales del puente del Vado con láminas de papel imitación de pan de oro y la instalación de diez reflectores distribuidos en cada uno de los cuatro espacios. Esta instalación comprende elementos áureos, lumínicos, estructurales (en el caso del puente) y sonoros: el río y el flujo de los autos. A continuación se desglosa cada uno de ellos para sustentar su significado tanto simbólico como estético a lo largo de la historia del arte.

III.2.1. El oro.

El oro ha sido y es uno de los materiales recurrentes dentro de las manifestaciones artísticas a lo largo de la historia con el fin de expresar, simbolizar y representar el poder, la divinidad, la belleza, lo sagrado, la abundancia, lo eterno. Sus cualidades de maleabilidad y aleación lo ha erigido como un elemento primordial en la mayoría de culturas del mundo para expresar y simbolizar principalmente la magnificencia y divinidad de sus dioses.

Los griegos utilizaban el oro para recubrir algunas esculturas destinadas a rendir culto a sus dioses, así como los egipcios lo utilizaron para decorar templos, esculturas, grabados, joyas, tumbas, para expresar la magnificencia y eternidad de sus propias deidades. En el siglo

V d.C., en el Arte Bizantino se empleó el oro con el mismo propósito pero dentro del Dogma Cristiano para ornamentar a sus arcángeles y al Pantocrátor. En Sudamérica, culturas como los Incas, Cañaris, Mochicas, entre otras, utilizaron el oro como elemento primordial de ofrenda atribuido al dios Sol (Inti) y de poderío por parte de los emperadores.



Figura 29. FIDIAS (reproducción)
Atenea Partenos.
Tennessee, Estados Unidos.

https://es.wikipedia.org/wiki/Criselefantino#/media/File:Athena_Parthenos_LeQuire.jpg



Figura 30. Autor desconocido.
Caja de los vasos canopos de Tutankamón.
Museo Egipcio del Cairo, Egipto, IV-III a.C.

https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Egipcio_de_EL_Cairo#/media/File:GD-EG-Caire-Musée



Figura 31. Cultura Tolita.
Sol de oro.
Reserva arqueológica del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Ecuador. 600 a.C.-400 d.C.

<https://historiadelartejuaanb.wordpress.com>

Pero es en la Edad Media donde el oro asume una influencia decisiva en el arte, la sociedad y su ideología al ser un material de significación preponderantemente religiosa; es decir, el oro ocupó el papel de simbolizar la magnificencia tanto divina como terrena, de Dios y de los reyes, predestinados divinos. Esto fue representado en todo su esplendor en el arte de aquel tiempo, considerado manifestación directa de Dios, para lo cual se elaboró todo un sistema figurativo en cuanto al uso del pan de oro para la representación pictórica. Como sostiene Nieto (2006), en cuanto al la técnica del fondo de oro, utilizado en el arte gótico,

(...) en lo que se refiere al problema específico de la representación pictórica, el fondo de oro creaba una forma de ambientación espacial visualmente diferenciada del



espacio y la luz natural. Las figuras aparecen así en un espacio indeterminado, brillante y con una luz no-natural, que, por el valor de las metáforas visuales aludidas, se asociaba con la idea de un ámbito sagrado y trascendente equivalente al figurado en el interior de la catedral. (Nieto, p. 59-61).



Figura 32. SAN APOLINAR EL NUEVO.
Cristo como pantocrátor (el que todo lo gobierna) en un mosaico.
Mosaico bizantino del siglo VI. Rávena.

Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_medieval#/media/File:Christus_Ravenna_Mosaic.jpg

Si bien en el Renacimiento, con el homocentrismo y la aparición del artista como tal (Danto, 1997) las nociones precedentes de divinidad ceden en tanto las investigaciones iniciadas en cuanto a la perspectiva y el conocimiento del mundo y del hombre, el oro es aún empleado en varias representaciones pictóricas y escultóricas, convirtiéndose en una técnica de apogeo y constante perfeccionamiento, demostrando su carácter mayormente utilitario



para representar el ideal de la época, la belleza, más no se desvincula de su concepción divina o divinizante. Como señala Ainhoa Gómez (2008):

Aunque la Iglesia continuó siendo durante el renacimiento la gran consumidora de arte religioso no se debe olvidar que muchas de las obras religiosas fueron patrocinadas o sufragadas por la emergente burguesía mercantil, que impone sus gustos, ensalza su estatus social y al mismo tiempo glorifica a Dios. Tanto las ciudades-estado, con sus santos-patronos, como los nobles y los burgueses, utilizan como propaganda visual un arte rico y lujoso que refleja su gloria y riqueza. (...). (Gómez, p. 188.)



Figura 33. DONATELLO
San Luis de Tolosa.
Museo di Santa Croce, Florencia, Italia, 1422-1425.

Recuperado de: http://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/el-louvre-evoca-los-origenes-del-renacimiento-italiano_7670/4

Con el auge de la colonización en Latinoamérica y con ello, el apogeo del neobarroco, el oro vuelve a ocupar su papel estrictamente doctrinario, sobre todo en las regiones

colonizadas: altares, retablos, esculturas, pinturas, son producidas con la finalidad de exaltar el poder divino, utilizando para ello el esplendor del oro. Aquí el oro asume su estricto y literal carácter de poderío, pues es a la vez causa y consecuencia de sí mismo: por un lado es empleado para manifestar la magnificencia de la divinidad y el poder, y por otro se conforma en la excusa adecuada para continuar con su adoctrinamiento social y religioso. Por tanto, el uso del oro en las esculturas, pinturas y retablos coloniales, supuso además una concepción ideológica impuesta: la fe católica.



Figura 34. San Ignacio de Loyola de La Compañía de Jesús, Quito.

Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_la_Compañ%C3%ADa_\(Quito\)#/media/File:Iglesia_de_La_Compañ%C3%ADa,_Quito,_Ecuador,_2015-07-22,_DD_116-118_HDR.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_la_Compañ%C3%ADa_(Quito)#/media/File:Iglesia_de_La_Compañ%C3%ADa,_Quito,_Ecuador,_2015-07-22,_DD_116-118_HDR.JPG)



Figura 35. Altar de la Capilla del Rosario, Puebla.

Recuperado de: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Capilla_del_Rosario_Angelópolis.JPG puebla



Figura 36. IGNACIO GARCÍA ASCUCHA.
Altar Mayor de la Iglesia de San Francisco, Bogotá.
Recuperado de: <https://artecolonial.wordpress.com/tag/toledo/>



Figura 37. Fotografía: JUAN MANUEL PARRA.
Retablo de la familia de la Virgen, San Pedro de Lima.
Recuperado de: <http://www.skyscrapercity.com/showthreadphp?t=668096> lima



Posteriormente, como señala Ainhoba Gómez, el uso del oro menguará en movimientos como el Romanticismo, Neoclasicismo y las primeras vanguardias, puesto que sus intereses se centran en el individuo (en el caso del Romanticismo), en la materialidad (Impresionismo), y en lo nuevo y lo contestatario (en el caso de las vanguardias); es decir, el carácter sagrado del oro ha sido sustituido por su similar: su valor de mercancía, así como el arte se ha desvinculado de cualquier noción doctrinaria. Sin embargo, el oro es adoptado por artistas como Gustav Klimt en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX en obras como “El Beso” o el “Retrato de Adele Baucher I” donde su función es principalmente ornamental.



Figura 38. GUSTAV KLIMT
Retrato de Adele Boucher I.
Neue Galerie, Nueva York, 1907.

Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Adele_Bloch-Bauer_I#/media/File:Gustav_Klimt_046.jpg

Será Yves Klein quien en el siglo XX explore las cualidades de la pintura y el color recurriendo al uso del oro para sus llamadas pinturas monocromas y sus investigaciones que circundan los conceptos de “sensibilidad” y “pureza”.



Klein estudió las propiedades de la materia, la pintura y la luz, en la búsqueda de lo que llamó “un nuevo realismo de la pura sensibilidad”. De esta manera pretendía transmitir al espectador la sensibilidad pura del espacio pictórico a través del color, específicamente, a través del I.K.B o International Klein Blue, la base pictórica para sus pinturas monocromas. El uso del oro que haría después estará fundado en los mismos principios de sus primeras investigaciones con el I.K.B., pero enfocado en la tangibilidad del material, al contrario de la intangibilidad e invisibilidad que proponían sus cuadros azules (Gomez, p. 213).



Figura 39. YVES KLEIN
Monogold sans titre (MG 40), 1959.



Figura 40. YVES KLEIN
Le silence est d'or (MG 10), 1960.



Figura 41. YVES KLEIN
Monogold sans titre (MG 29), 1961.



Figura 42. YVES KLEIN
Monogold sans titre (MG 5), 1961.

Recuperado de: http://www.yveskleinarchives.org/works/works5_us.html



Resulta anecdótica la relación de Klein con el oro, pues al producir sus “Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial” (una serie de espacios dispuestos por el artista sin pintar, pero “potencialmente pictóricos”), intercambiaba dichas “zonas” por gramos de oro. Así, Klein se aproximaba a la crítica del intercambio obra-capital, trazando además una analogía con el intercambio físico-espiritual, —materia-concepto—, uno de los fundamentos de sus obras. Después arrojaba la mitad del oro recibido al Sena, para que la materialidad sea “completada” retornando a su origen, así como los recibos de quienes adquirían las obras que eran quemados con el fin de ser poseedores “absolutos” de una “zona de sensibilidad pictórica”.

Se debe mencionar además a James Lee Byars, quien utilizó el oro como medio expresivo para la mayoría de sus instalaciones, performances (en los cuales vestía un traje dorado) y esculturas. Su concepción del oro se acercaba a la noción de perfección. Comenta Byars:

Lo perfecto es algo cuya forma no se puede cuestionar, siendo por lo tanto casi invisible, y cuyo contenido es tan pequeño que casi no se puede leer. Es algo que está y que no está ahí al mismo tiempo, algo que únicamente puede ser discernido por aquellos que desean verlo, y algo cuya presencia material pone en peligro a la misma aventura imaginativa que dio lugar a esta materialización. (Byars, p. 177).

Byars introduce su noción —y ambición— de lo perfecto utilizando para ello el oro en varias obras suyas entre las que destacan: “The Table for perfect” (1989), “The Refinement of Perfection” (1974), “The Pedestal for Perfect” (1978) o “The Book of One Hundred Perfects” (1985).



Para Byars, el oro cumple una función ritual-contemplativa similar a la de las culturas ancestrales como los egipcios o bizantinos; esto es, cubriendo monolitos y objetos cotidianos con oro, buscaba provocar no sólo contemplación en los espectadores, sino que rodeen, circunden y exploren el objeto, ya que así se produciría otro de los grandes intereses en su obra, la pregunta. Se debe tener en cuenta la influencia que supuso en Byars el conocimiento del budismo y la filosofía Zen, por lo que esta “pregunta” evocada por la -aparente- perfección del “objeto” estaba destinada a responder preguntas fundamentales o develar conocimientos profundos.



Figura 43. JAMES LEE BYARS
The Death of James Lee Byars.
Guggenheim, 1982-1994.

Recuperado de: <http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/byars-james-lee-the-death-of-james-lee-byars-1982-1994/>



Figura 44. JAMES LEE BYARS
World flag.
Michael Werner Gallerie, Londres, 1991.

Recuperado de: <http://momaps1.org/exhibitions/view/385>



Figura 45. JAMES LEE BYARS
Untitled.
Michael Werner Gallery, Märkisch Wilmersdorf, Londres. 2010.

Recuperado de: <https://s3.amazonaws.com/media.artslant.com/work/image/750664/slide/20131022110130-byars.jpg>

Como se ha revisado brevemente, a lo largo de la historia el oro ha formado un profundo vínculo con el ser humano, un vínculo interno expresado en el exterior a modo de catarsis, ofrenda y denuncia. Su fortaleza simbólica y conceptual lo convierte en un elemento capaz de *hablar* por sí mismo, que bien puede embelesar al espectador, como repelerlo, pues se niega a sí mismo como fundamento de divinidad, sacralidad y eternidad, conceptos vaciados y vagos en el contexto actual, pero utilizables (o reutilizables) en el contexto artístico actual.

III.2.1.1 El oro en el imaginario social cuencano.

Como herencia de la tradición neobarroca colonial, en el Ecuador se conservan altares, retablos y ornamentos (cálices, coronas, vestimentas) en las principales iglesias de la región



andina, como La Compañía de Quito o la Catedral de la Inmaculada Concepción en la Ciudad de Cuenca. De la misma manera, ha sido heredada su concepción simbólica en cuanto al poder, lo divino y lo sagrado, como elementos constitutivos de la creencia local: el catolicismo.

En el caso de La Catedral de la Ciudad de Cuenca, ésta cuenta con un altar mayor conformado por cuatro pilares de aproximadamente siete metros de altura cada uno y una cúpula a modo de corona, a cuyos costados figuran dos ángeles tocando trompetas, cubierto todo por pan de oro. Se puede considerar a este altar —junto con la Catedral por supuesto—, como el más importante símbolo de la fe cuencana y de su enraizada religiosidad, herencia de la colonia. Además, constan varios objetos como cuadros, coronas, vestimentas de santos (en los que se ha utilizado “hilo de oro”), cálices y esculturas, en los cuales se ha tratado el oro como representación de lo divino, lo sagrado y la verdad.



Figura 46. Anónimo.
Altar mayor de la Catedral de la Inmaculada Concepción, Cuenca.
Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10558775>



Por otra parte, debemos resaltar además los conflictos sociopolíticos actuales asociados a este material, puesto que la condición económica del país ha promovido una política extractivista a ejecutarse en algunos páramos del austro. La finalidad de estos proyectos son la extracción de miles de toneladas de oro y plata, lo cual implica la implementación de minería a gran escala, es decir, la destrucción de un ecosistema. Según el diario El Tiempo:

La explotación de Río Blanco supone la extracción de 2.147.448 toneladas de material, de las cuales se obtendrá, según cálculos de la concesionaria, unas 605.000 onzas de oro y 4.307.000 de onzas de plata con un rédito superior a los 1.000 millones de dólares⁶.

Al ser los páramos del austro importantes fuentes hídricas para la ciudad, las posibilidades de contaminación del agua y destrucción del medio ambiente se presentan como una amenaza latente que ha sido rechazada por varios colectivos sociales y ambientales.

Des esta manera, entendemos que el uso del oro en dicho contexto, lleva en sí implícitas las nociones de lo sagrado, lo divino y el poder asociados con la herencia colonial y la religiosidad cuencana, además de los dilemas socio-políticos y ambientales mencionados, inherentes a las necesidades de los habitantes de la urbe y de todo el país, lo cual, en última instancia, son la manifestación de los deseos del progreso que contradicen la sostenibilidad ambiental de un determinado hábitat, poniendo en conflicto nociones básicas como la sustentabilidad y la convivencia social.

⁶ Fuente: <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/cuenca/2/360260/el-proyecto-rio-blanco-listo-para-su-explotacion>



III.2.1.2 Color oro: simbología.

En el libro *Psicología del color* de Eva Heller (2004), al color oro se lo asocia con la felicidad, la alquimia, la fama, el sol, la fidelidad, la belleza, el lujo y el deslumbramiento. De acuerdo al texto, el color oro con el rojo y el verde forman el acorde de la felicidad (Heller, p. 230.) y esta felicidad está a su vez asociada con el dinero, asociado a su vez con el oro. Esta consideración articula directamente con la ciencia de la alquimia y la obtención de la piedra filosofal que transmutaría metales corrientes en oro. En cuanto a la fama, el oro está asociado con el triunfo, concediendo así a los seres más destacados en distintas áreas del saber y capacidad humana, galardones, medallas y trofeos hechos de oro como símbolo de orgullo y mérito. Así, al ser el oro un metal sumamente noble, inoxidable e imperecible, está vinculado con la fidelidad, con la permanencia y la eternidad; asociado por culturas como los Incas y los Aztecas con el dios Sol. Así, para los Incas el oro era la sangre del Sol, y para los Aztecas, su excremento: Teocuitatl significa “heces de los dioses”. (Heller, p. 233.)

En cuanto a la belleza, el oro fue y es utilizado por varias culturas como símbolo de estatus y jerarquía, lo cual era expresado principalmente en ornamentos y vestimentas. De igual manera representaba el lujo y el deslumbramiento. Sin embargo, este deslumbramiento puede ser engañoso, un velo. Así, el “becerro de oro”, de acuerdo a los textos bíblicos, es el “símbolo del ofuscamiento, de la creencia en falsos dioses”. (Heller, p. 236.)

Cierro con una reflexión de James Lee Byars:

La pregunta no se debe plantear para obtener una respuesta; al contrario, debe ser la negación triunfante de la necesidad de una respuesta, la afirmación de que la realidad está siempre abierta. (Byars, p. 177).



III.2.2 La luz

Al igual que el oro, la luz ha sido asociada por varias culturas con nociones como la divinidad, la verdad, la razón, la iluminación y el conocimiento. Frases como “la luz de la razón”, “la luz de la vida” o “la luz del entendimiento” dan cuenta de estas asociaciones y de su vigencia, al menos de manera alegórica, en nuestro presente.

La luz nos permite percibir el mundo y percibir el arte; se puede afirmar, que sin la luz no existiría el arte, pues no habrían existido los estudios acerca de la relación entre el fenómeno de la luz y la percepción del color, ni el desarrollo en cuanto a conceptos de forma y espacio.

Por ello, la luz posee un carácter tanto funcional como simbólico y metafórico. En la Edad Media por ejemplo, específicamente en la arquitectura gótica, la luz cumplía una función doble. Por una parte, estaba destinada a simbolizar la presencia de Dios, imbuyendo al espacio una luminosidad “divina y diáfana” y por otra, la de construir el espacio otorgándole cualidades de trascendencia. Como explica Nieto (2006) en su estudio de la luz en el espacio gótico:

La luz gótica, a través del brillo dorado de los fondos de las pinturas o por medio de la coloreada y cambiante del espacio arquitectónico, confiere a los objetos —figuras en la pintura o elementos arquitectónicos en el interior de la catedral— una dimensión irreal, no-natural y, por extensión, trascendida. El control de la luz, con relación al espacio arquitectónico, fue el punto de partida para convertir el interior en un ámbito desprovisto de relaciones materiales y similitudes con el espacio natural. (Nieto, p. 14)



Figura 47. PIERRE DE MONTREUIL
Iglesia de Sainte Chapelle, Francia, 1241-1248.
Recuperado de: http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/sainte-chapelle_9396/4

De esta manera se construía un espacio divino desligado de la terrenalidad del mundo para ofrecer un espacio destinado a albergar y simbolizar la presencia de Dios, otorgando a la luz una cualidad preponderantemente divina. De la misma manera, al ser asociada con Dios, la luz adquiere una connotación de “bien”, pues se opone a la oscuridad, que vendría a ser la representación del mal o la ausencia de Dios.

Por otra parte, en el Renacimiento, la luz ocupa un papel secundario, pese a que aún es considerada símbolo de la razón. Así, en la pintura y arquitectura renacentista, lo que prima es la estructuración del espacio, tanto en los interiores de las iglesias que debían exaltar la

capacidad de razonar la forma, como en la pintura y los estudios de perspectiva llevados a cabo por los pintores del Quattrocento. Para Leonardo da Vinci, “la luz es un elemento articulador de la representación pictórica. Elemento que condiciona la estructura de un espacio en profundidad y que afecta a la condición de los colores y objetos, en forma que se aplica para definir arquetipos ideales y que se utiliza bajo un riguroso sistema de control.” (citado en Nieto, p. 100-102.)



Figura 48. FILIPPO BRUNELLESCHI.
Iglesia de San Lorenzo, Florencia, 1422-1446.
Recuperado de: <http://arte-historia.com/arquitectura-del-quattrocento>

Posteriormente, con la llegada del impresionismo, la luz ocupa nuevamente un papel protagonista, aunque desvinculado de toda concepción religiosa. Aquí se produce el “desplazamiento” del que hemos hablado en el primer capítulo, al estudiar el fenómeno de la luz y su incidencia en los objetos naturales con la finalidad de desplazar la retina del espectador desde la representación a la pintura en sí, es decir, el color como modo y medio de construcción del espacio. Esto supondría un avance importante en la percepción del campo pictórico, pues lo que se intentaba representar en última instancia, era la luz y su incidencia



en el espacio. A continuación presento cuatro estudios de la *Cathédrale de Rouen* pertenecientes a Claude Monet donde se evidencia la investigación en torno a la luz como elemento constructivo.



Figura 49. CLAUDE MONET
Le Portail au Soleil, 1892. (Luz de sol directa.)



Figura 50. CLAUDE MONET
La Cathédrale de Rouen, 1892. (Luz directa.)



Figura 51. Harmonie bleue et or, 1892-1892. Pleno sol.



Figura 52. Harmonie bleue, 1892-1893. Sol matinal.

Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_\(Monet_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_(Monet_series))



En la segunda mitad del siglo veinte, con la llegada de las vanguardias de posguerra, como el expresionismo abstracto, el conceptualismo o el minimalismo, la luz ocuparía un papel estrictamente funcional según los fines conceptuales o expresivos que cada disciplina hiciera de ésta. Hay que tener en cuenta el cambio que supondría el uso de la luz artificial, su coloración o su fragmentación, en instalaciones que reflexionarían acerca de la construcción del espacio y los modos y medios evocativos hacia el espectador. Tal es el caso de Dan Flavin y sus instalaciones con luces fluorescentes.

Flavin, artista adscrito al movimiento minimal, exaltaba en sus instalaciones una cualidad de ícono y fetiche a la luz, manteniendo una tensión entre lo “físico y lo mágico”, “lo utilitario y lo estético”, “lo ilusorio y lo real”. Si bien Flavin descartaba toda concepción evocativo-simbólica de la luz, buscaba su estructuración como medio para producir en el espectador una condición de inmersión en un objeto aproximado al culto, a la desaparición del objeto en sí (los tubos de luz) en pos de su “inmanencia” y en detrimento a toda “trascendencia” que Flavin repudiaba. El propio Flavin relata:

La semana pasada, en el Metropolitan, vi un ícono grande de la escuela de Novgorod. Me sonreí al reconocerlo. Había en él algo más que pintura. Había una sensación física en el panel. Las curvas de su pandeo contenían una historia. Este ícono tenía esa presencia alta y mágica que yo he intentado realizar en mis propios iconos. Pero mis iconos no tiene la majestad de un Cristo bizantino; son mudos -anónimos, nada gloriosos. Son tan callados y anodinos como la tendencia de nuestra arquitectura. Mis iconos no elevan al bendito salvador en complicadas catedrales. Son concentraciones artificiales que celebran estancias yermas. Su luz es limitada. (Citado en Foster, 2016, p. 221-222).



Figura 53. DAN FLAVIN

An artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd), 1968.

Guggenheim Museum, New York Panza Collection, 1991.

Recuperado de: <https://www.guggenheim.org/artwork/1308>



Figura 54. DAN FLAVIN

The Nominal Three (to William of Ockham), 1963.

Guggenheim Museum, New York Panza Collection, 1993.

Recuperado de: <https://www.kunstmuseumluzern.ch/en/ausstellungen/bruyckere-saville-flavin/>



Es imprescindible mencionar aquí a James Turrell, muy probablemente el artista que ha llevado a la luz a otras dimensiones en el sentido más literal de la palabra. Su estudio y uso de la luz, junto con la construcción del espacio, su percepción y su inserción en éste por parte del espectador, lo convierten en un artista de la luz.

Turrell no solamente construye los espacios físicos que albergarán la luz, sino plantea una relación interior-exterior en sus estructuras, de modo que sea a la vez la luz la que modifique estos espacios preconcebidos, además de la modificación perceptiva que hace el espectador de estos. Consigue así un efecto multidimensional, introspectivo, mutable, que corta o expande el espacio utilizando las cualidades de la luz. Ningún símbolo o concepto se halla intrincada o inextricablemente inserto en sus obras. Es el espectador, en última instancia, quien dotará del significado a la obra según las sensaciones y percepciones que motive en este. James Turrell dice: “Mi trabajo es sobre el espacio y la luz que habita en él. Se trata de cómo se puede hacer frente a ese espacio y materializarlo. Se trata de tu visión, como el pensamiento sin palabras que proviene de mirar hacia el fuego⁷”.

⁷ Recuperado de: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/365-james-turrell-biografia-obras-y-exposiciones>.



Figura 55. JAMES TURRELL
Stone sky.
Calistoga, California, USA, 2005.
Recuperado de: <http://jamesturrell.com>



Figura 56. JAMES TURRELL
Breathing Light.
Los Angeles County Museum of Art, 2013.
Recuperado de: <http://jamesturrell.com>



CONCLUSIONES

El Proyecto de Grado *Parábola del Progreso* fue ejecutado desde abril de 2016 hasta febrero de 2017. Para su producción se requirió de los permisos pertinentes por parte del Departamento de Áreas Históricas y Patrimoniales del Municipio de Cuenca, lo cual tomó dos meses de trámites burocráticos hasta conseguir el permiso final. Posteriormente se llevó a cabo la investigación de campo acerca del espacio, tanto en sus características históricas, sociales y estructurales, con el fin de sustentar la base teórica y la pertinencia social del proyecto.

Es necesario resaltar aquí las dificultades que se presentan al momento de proponer esta clase de proyectos, debido a que rigen varias ordenanzas acerca del uso de los espacios públicos y bienes patrimoniales, los cuales no contemplan intervenciones de esta naturaleza, lo que significa demora en ejecución de los proyectos debido a la excesiva burocracia en el sector cultural.

Una vez adquirido el permiso correspondiente, se procedió a limpiar los espacios que requerían un estado óptimo libre de polvo, suciedad y otros elementos para la adecuada adhesión de las láminas imitación de pan de oro. Para la limpieza del primer espacio, colindante con la Av. Doce de Abril, se requirió la ayuda de cuatro trabajadores - incluyéndome-, con quienes en dos días de trabajo despejamos sesenta años de lodo y tierra. Se utilizó una bomba de agua de presión para lavar todo el sedimento del suelo y paredes. Durante esta jornada se encontraron las prendas de vestir de niños y jóvenes.

Para la limpieza del segundo y tercer espacio, colindantes con la Av. Tres de Noviembre y Subida del Vado, fue necesaria la construcción de una escalera de hierro para guindarla de la baranda del puente, ya que su acceso era restringido dadas las características de esa parte del puente. En estos espacios se retiró gran cantidad de polvo y desechos que fueron recogidos en



fundas de basura y desechados debidamente. Se encontró además, con gran agrado y sorpresa, la gruta, huesos, juguetes, periódicos antiguos, pases de cine y teatro, así como envoltorios de confites y productos cuya antigüedad se presume alrededor de treinta o cuarenta años.

El espacio colindante con la Av. Doce de Abril fue intervenido al final, puesto que regularmente es ocupado por ciertos individuos que lo usan para dormir e incluso defecar. Aquí se halló un colchón, ropa y varias manzanas adecuadas como pipas artesanales para fumar marihuana. Estos objetos fueron dejados en su lugar.

La limpieza de todos los espacios duró dos meses, trabajando los fines de semana entre dos personas.

Una vez adecuados los espacios se procedió a la adhesión de las láminas de papel. Fueron utilizados en total cuarenta galones de cemento de contacto y quinientos cincuenta metros de papel imitación de pan de oro. Esta operación, trabajada entre dos o tres personas los fines de semana, tomó cinco meses.

Todos los materiales utilizados así como la mano de obra, fueron subvencionados por el autor del proyecto, debido a las restricciones y falta de apoyo por parte de las empresas. En el caso de la instalación eléctrica, se pidió la colaboración con diez luminarias e instalación de cableado a la empresa ILUMINAR, la cual negó esta solicitud alegando que se trataba de artefactos caros susceptibles a pérdida o daño, pese a realizar un escrito de compromiso y responsabilidad con la Universidad de Cuenca. De igual manera se acudió a la Empresa Eléctrica, CENTROSUR, con el fin de gestionar el uso de energía eléctrica durante una semana, contemplando doce horas de iluminación continua (6 pm a 6 am). Esta petición fue negada, salvo pago del consumo eléctrico total que sumaba doscientos veinte dólares. Por esta razón la obra permaneció activa solamente una noche, por dos horas, utilizando dos



bombas de luz proporcionadas por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Debe mencionarse que este fue el inconveniente más grave para la producción de la obra, ya que dentro de los objetivos constaba su permanencia activa durante una semana para la contemplación de los transeúntes. Esto no fue posible por las razones mencionadas.

Por tanto, se asumió el costo de adquisición de las luminarias y el pago de un electricista para su instalación. Todo este proceso, desde los trámites con las empresas mencionadas hasta la instalación en cada uno de los espacios tomó tres meses.

Sin embargo y pese a las dificultades, la obra fue presentada al público el día jueves 16 de febrero de 2017 a las 7 pm. Se elaboraron invitaciones que fueron repartidas en varias instituciones culturales, docentes y autoridades de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, además de la debida difusión por prensa y redes sociales.

La presentación del proyecto contó con la asistencia de setenta personas aproximadamente, sin contar los transeúntes, quienes tuvieron la posibilidad de acceder a dos de los espacios utilizando el acceso brindado por la rivera del río de la Av. Doce de Abril y utilizando la escalera construida para acceder a los espacios de la Av. Tres de Noviembre. A partir de ese día la obra ha permanecido emplazada (pero no activa) de manera definitiva en el espacio hasta que el tiempo obre sobre ella, así como la actividad de las personas, como ya se ha evidenciado en los dos espacios accesibles (Av. Doce de Abril) donde han sido arrancadas las láminas de papel. Naturalmente, este es un hecho que fue previsto, por lo cual se guarda la debida documentación fotográfica como aporte para la sustentación teórica del proyecto en cuanto a obra en espacio público y uso de espacios públicos.

Según lo expuesto, se debe manifestar que la obra, pese a no permanecer activa el tiempo previsto en un principio, cumplió con los objetivos planteados por el autor que abarcaban la



inserción permanente de una manifestación artística en un espacio público, su constante diálogo con el espectador-transeúnte, así como la estructuración de un sustento teórico acerca del espacio, las políticas de uso del espacio público, el *desplazamiento estético*, *intercontextualidad*, *escenario estético*, *tiempo vital* de la obra de arte y la conformación de los espectadores cotidianos como potenciales co-partícipes de una narración artística.

Es preciso recalcar los impedimentos y demoras que se presentan al momento de ejecutar proyectos artísticos de esta naturaleza. El presente Trabajo de Titulación, con el debido apoyo y sin las trabas burocráticas, pudo haber sido ejecutado en seis o siete meses a más tardar, permaneciendo la obra activa durante una semana para la correcta contemplación de una mayor cantidad de públicos. La negación de apoyo por parte de varias empresas -que en otras ocasiones han servido de auspiciantes para otros proyectos culturales- delatan una falta de acuerdos y convenios entre facultades, instituciones y empresas con el fin de fomentar el desarrollo de proyectos culturales diversos que pueden generar saldos positivos en varias áreas de la sociedad, sobre todo si se habla de vinculación con colectividades.

En este sentido, la gestión cultural necesaria para el emprendimiento de proyectos artísticos puede aproximarse peligrosamente a una lamentable "mendicidad" por parte del artista y gestor cultural quienes, contrariamente a lo que sus objetivos dicten, deben "acomodar" sus propuestas según la conveniencia de las empresas e instituciones, poco o nulamente informados acerca de las prácticas artísticas contemporáneas.

Por otra parte, si bien la obra fue receptada por una parte considerable de asistentes (hasta el día de *hoy*), dentro del mundo del arte contemporáneo, tan restringido como es éste, es necesario de manera categórica la intervención de críticos y autoridades vinculadas al sector cultural de la ciudad, esto con el fin de promover y fomentar la crítica artística, así como la



apropiada competencia y crecimiento artístico local. Esto no existe en nuestra ciudad.

Parábola del Progreso no ha gozado hasta el día de hoy de una estricta y necesaria crítica que sepa resaltar sus cualidades positivas como negativas. De modo que, en vista de esta situación, y porque además de la crítica mencionada resulta fundamental una correcta autocrítica, a continuación elaboro la mía, que a pesar de no constar en los requerimientos de presentación final de Trabajos de Titulación, la desarrollo con el fin de cerrar, de manera circular, este trabajo.

Autocrítica

La intención de insertar una manifestación artística de esta naturaleza en el espacio público significó la búsqueda de una reflexión acerca de la recepción y rechazo de la obra por parte del espectador así como de las significaciones que pudieron desprenderse de ello en la multiplicidad de públicos, o como he decidido denominar, el *espectador transeúnte*.

El hecho de pretender mutar deliberadamente al transeúnte cotidiano en espectador no es una idea inédita o exclusiva de la obra en espacio público. Ya las primeras esculturas de dioses griegos convertían insospechadamente a su adorador en espectador de una manifestación tanto divina como estética. O cuando las primeras exposiciones allá en el Cinquecento fueron presentadas en las primeras galerías, sus espectadores -ya conformados como tales-, asumían este papel con algo más de consciencia, pues a lo que asistían era la representación de la belleza ideal ejecutada por grandes maestros de la pintura y escultura. Ahora bien, la diferencia radica precisamente, en la ubicación de la obra.



Si en lugar de exhibir el cuadro de la *Natividad* de Crocifissi en la galería Uffizi, hubiese sido presentada en la calle, con mercaderes y paseantes, entre transeúntes y vagabundos, ¿cuál habría sido el resultado? Resulta desde luego difícil pensar en ello por las evidentes razones contextuales e ideológicas de aquel tiempo, pero sí se puede sostener sin especular demasiado, que aquellos transeúntes convertidos inadvertidamente en espectadores, quizás habrían observado aquel cuadro de una manera más profunda, aún más receptivamente que cualquiera de los asistentes al reducto exclusivista de los Médicis. Como he dicho, es difícil y riesgoso imaginar algo así además porque la galería o museo de arte como tal, estaba en gestación. Sin embargo, lo que intento ilustrar, es la cualidad inherente de un objeto o artefacto peculiar llamado arte, para *abducir* a quien lo mira y convertirlo en espectador, en público y cómplice, a costa de su intención de observar o no, arte (o no-arte).

Siglos después de muertes, negaciones, contradicciones y apropiacionismos, en el puente del Vado el espacio museístico se ve trastocado por enésima vez, ya que no se puede hablar de una novedad la transgresión del espacio público y museístico, que además con el tiempo toma la forma de *canon*, convirtiéndose en una cualidad connatural de la obra de arte. Aquí, la dificultad de la operación fue la eficaz inserción de la obra en el espacio público, trabajando *intercontextualmente* y utilizando símbolos de pertinencia socio-cultural que evoquen al público en general, situaciones, sentimientos y experiencias abiertas a la subjetividad individual y colectiva; es decir, una obra que cobre vida y se desarrolle paralelamente en el tiempo y en el espacio del espectador.

La intervención pública *Parábola del Progreso* se halló activa en plenitud durante una sola noche a causa de los inconvenientes descritos en las conclusiones del presente texto. Durante esta noche los espectadores pudieron acceder a los espacios virtuales intervenidos



produciendo así un efecto estético intenso, experiencial y directo. Según testimonios recogidos de algunos asistentes, se pudieron rescatar diferentes interpretaciones que dan cuenta de las múltiples lecturas provocadas. Por ejemplo, varias personas asociaron la intervención con el problema de la explotación de los páramos del Azuay, al haber utilizado un elemento áureo sobre el principal caudal de agua de la Ciudad. Otros asistentes supieron rescatar el contexto del puente, hablando de una "rememoración" de las personas que habitaban allí, "un despertar, un homenaje y un gesto de protesta". Otras opiniones se dejaron llevar por el ambiente "sagrado" que experimentaron al entrar en los espacios, aduciendo que era un lugar "irónico de culto". Otras personas simplemente lo observaron como una "linda decoración", un ornamento que resaltaba la belleza del río. En todos estos casos, sus interpretaciones han sido receptadas positivamente sin tildarlas como correctas o incorrectas. Todas son válidas, todas han acertado. En este sentido, la dimensión y apertura de la obra permitió las múltiples lecturas, puntos de vista y posiciones respecto a los simbolismos poéticos, estéticos, sociales y culturales tratados en ella. Si bien ésta pudo adolecer de cierta distención o una "falta de dirección", es el riesgo que se asume al trabajar en un espacio público, cargado, como se ha dicho, de sus propios significantes, pero que por la misma razón puede enriquecer, en función del azar y la libre asociación de elementos, las múltiples lecturas de una obra de arte de estas características.

Por otra parte, es necesario hacer notar que en un principio fue finalidad de la obra la mimesis material; es decir, que el papel utilizado pase por auténtico pan de oro y así generar una confrontación con el espectador, forzando una lectura de contraste entre el espacio degradado y el simbolismo opulento, sagrado del material. La única manera de ejecutar esta idea era utilizar auténtico pan de oro, lo cual salía de toda proporción monetaria. No obstante,



la intensidad de la obra no se vio disminuida y se realizó un trabajo meticuloso para que el efecto final no se aleje de la intención inicial.

Quizás el mayor defecto fue la iluminación en sí. En un principio me propuse producir una intensidad de luz imperiosa que se desborde de los espacios y atraiga a los espectadores por su voluptuosidad. Así, el plan original demandaba ubicar ocho reflectores en los espacios grandes y cinco en los pequeños para obtener la intensidad adecuada. Finalmente, convencido de conseguir una intensidad apropiada con tres reflectores en los espacios grandes (uno de 2.500 w y dos de 50 w) y dos en los pequeños (dos de 500 w), realicé las pruebas de luz que fueron insatisfactorias en cuanto a mi intención inicial. Esta prueba, realizada un dos días antes de la presentación de la obra (debido al período de préstamo de las bombas de luz), imposibilitó la adecuación de más luminarias para conseguir dicho efecto. Me propuse compensar un poco la iluminación adecuando focos incandescentes en los espacios pequeños pero fue inútil. Una mejor administración del tiempo para los períodos de pruebas de luz habría logrado corregir este problema. Sin embargo, cabe decir que la iluminación diurna con luz natural del sol ha sido cien por ciento satisfactoria, puesto que aún hoy, transcurridos dos años de la presentación de la obra, aún brilla.

Finalmente subrayaré que no existió trabajo de mediación obra-público. Puede ser que haya sido necesario, como es casi imprescindible con las obras de arte contemporáneo, y fue algo que me planteé hacer. Es muy posible que una correcta mediación habría facilitado la comprensión de todos los significados desprendidos de la obra, sin embargo eso habría, contrario a lo esperado, coartado las lecturas de la intervención, sin permitir esa libertad de asociarla con lo que cada persona hubiera deseado independientemente de saber asumirlo como arte o no. Preferí pues, dejar al público la plena libertad de ver aquella intervención



como ornamento, arte, vandalismo, protesta o como lo interpretaran, para así no "domesticar" al espectador como inconscientemente se hace en el museo frente a obras que no permiten siquiera una lectura diversa. En cuanto a esto, *Parábola del Progreso* se mantuvo vital ante la recepción o indiferencia del público; es decir, desvinculada de la esterilidad de la institución lo cual considero sumamente satisfactorio.

RECOMENDACIONES

Mi recomendación principal se remite a la institucionalidad y la burocracia. Como he expuesto en líneas anteriores, la excesiva burocracia que ha echado raíz en el sector cultural impide y anula las tentativas e incluso ejecución de proyectos artísticos de calidad, escasos en nuestra Ciudad Patrimonio. Tanto en aparatos municipales (Departamento de Cultura, Comité de Patrimonio), como en instituciones culturales (museos, galerías) y la Universidad, la burocracia se halla latente e infranqueable ya sea para la obtención de permisos, oficios, colaboraciones, auspicios, entre otros papeles. El artista y gestor cultural debe asistir a un constante ir y venir en búsqueda de razones, autoridades, encargados, requisitos, etc., etc., quienes remitirán a su vez a otro encargado quien pedirá a su vez otros requisitos a ser solicitados a otros encargados. Temo que esto suene a exageración pero es la realidad vigente. Las autoridades competentes, al no mantenerse al tanto de las nuevas manifestaciones artísticas que manejan otras dinámicas de uso de espacio y vinculación de públicos, deben remitirse a ordenanzas que no contemplan a éstas significando pérdida de tiempo y dinamismo en el quehacer cultural. El arte contemporáneo en la Ciudad es una actividad extraña vista con apatía por los más cuando no con subestimación por el resto. ¿Cómo producir buen arte en un terreno como este? La respuesta se encuentra,



lamentablemente, en la institución. Convenios entre universidad, galerías, museos y empresas públicas y privadas podría ser un comienzo, junto a una constante educación y aproximación de los públicos a manifestaciones artísticas más diversas y ambiciosas.

Si bien nuestra ciudad se halla aún en aras de producir manifestaciones estrictamente contemporáneas de factura, que sean visibilizadas local y nacionalmente, es fundamental que docentes, críticos y teóricos muestren interés y elaboren sus críticas o reseñas acerca de lo que sucede en el arte local; esto, reitero, con la sana intención de coadyuvar a legitimar lo aparentemente "no legitimable" y así posibilitar la estructuración de políticas adecuadas libres de excesiva burocracia que faciliten la producción cultural y los nuevos lenguajes artísticos que empiezan a desarrollarse en la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Buenos Aires: Paidós.

Danto, A. (2012). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Fernández, O. (2011) *Once artistas en un frigorífico. Conversaciones sobre la práctica sitio específico*, Madrid: Matadero, págs. 21-54. ISBN: 978-84-88406-69-9.

Foster, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner.

Fried, M. (1967). "Arte y objetualidad". Trad. De Carolina Benavente, Macarena Brevis y Carolina Cortés. Escáner cultural N°147, mayo 2012. Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/6187>

Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.



Gómez, A. (2008). *El oro en el arte: materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo*. Bilbao, 2008, pág, 188.

Heller, E. (2004). *Psicología del color*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hipómanes. (1982). *El síndrome del Rey Midas*. Cantabria: Soliloquioa.

Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós.

Nieto, V. (2006). *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra.

Zeas, K. (2013). Los puentes del Centro Histórico de Cuenca.

WEBGRAFÍA

<https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>

<https://www.eltiempo.com.ec/noticias/cuenca/2/360260/el-proyecto-rio-blanco-listo-para-su-explotacion>

<http://www.revistavance.com/varios-marzo-2013/el-puente-del-vado-dos-veces-centenario.html>

GLOSARIO

Acumulación o superposición de espacio: Se refiere a la inserción de un espacio/estructura escultórico en el espacio público, utilizando la movilidad de los usuarios de ambos espacios para provocar una disrupción contextual. (Concepto formulado por el autor del presente texto.)

Arte Bizantino: Es una expresión artística que se configura a partir del siglo V. (Wikipedia)



Catarsis: Del griego κάθαρσις *kátharsis*, purificación (...) Purificación emocional, corporal, mental y espiritual. (Wikipedia)

Campo expandido: Concepto formulado por la crítica de arte y teórica Rosalind Krauss para explicar el desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas a partir del análisis de la escultura de las décadas de los 60 y 70.

Construcción dialógica: Concepto usado para designar una estructura que interviene y fomenta un proceso de comunicación entre dos o varias partes. En el caso del arte, la manifestación artística que se conforma como una estructura comunicacional entre el espectador y sus características ópticas y matéricas.

Continuum: En el presente texto, término utilizado para designar al pulso social que se desarrolla diaria y continuamente a lo largo del tiempo junto a la suma de sus manifestaciones físicas, corporales y culturales.

Cosificado: De acuerdo a la RAE, de Cosificar: 1. tr. Convertir algo abstracto en una cosa concreta.

2. tr. Reducir a la condición de cosa a una persona. (RAE)

Desplazamiento estético: Fenómeno estético que surge de la interacción entre el espectador y una manifestación artística, según lo cual el espectador no puede permanecer inmóvil ante una construcción dialógica debidamente estructurada, sino que es confrontado por sus características matérico-conceptuales, alterando de modo subjetivo su misma percepción del tiempo y del espacio. (Concepto formulado por el autor del presente texto.)



Dadaísmo: Movimiento o vanguardia cultural y artística que surgió en 1916 en Zurich (Suiza), que elogiaba el absurdo como fundamento de experimentación artística. Su densidad ideológica lo convertía en un movimiento de carácter anti político e incluso anti artístico (anti burgués).

Escenario estético: Se trata de la utilización del contexto como medio de presentación y representación de una intervención artística en determinados espacios, involucrando activamente al espectador junto con su concepción del lugar para que éste represente desde sí el desarrollo de la interacción dialógica. Mediante esta operación se convierte, de manera deliberada, al espectador en actor de la manifestación artística, pues al desarrollar su actividad diaria es actor del escenario social. (Concepto formulado por el autor del presente texto).

Escenidad: Palabra inexistente en la RAE; en el presente texto ha sido utilizada contrariamente a "museidad" para designar la predisposición y cualidad de determinados contextos a conformarse como potenciales "escenarios" para el desarrollo de construcciones dialógicas. (Palabra inventada por el autor del presente texto.)

Espacio museístico: Varios críticos y teóricos del arte comparten el uso del término *espacio museístico* para denominar a los espacios institucionales destinados para la albergar y presentar manifestaciones artísticas contemporáneas. El autor del presente texto lo ha adoptado puesto que diferencia eficientemente entre el museo arqueológico, antropológico, paleontológico, etc., y el museo destinado a las prácticas artísticas contemporáneas.



Especificidad del medio: Concepto acuñado por el crítico de arte estadounidense Clement Greenberg para definir y justificar la pureza y autonomía de la pintura y escultura según su medio; en tales casos, el soporte bidimensional para la pintura y el volumen, solidez y peso para la escultura.

Espectador transeúnte: Se denomina así al *estado* del público en general que transita las ciudades, quien manteniéndose en estado constante de "espectación" se convierte, de manera automática e involuntaria, en potencial partícipe de una manifestación artística en el espacio público. (Concepto formulado por el autor del presente texto.)

Expectar: Palabra inexistente en la RAE; se han buscado similares entre: contemplar, observar, vislumbrar, esperar, etc. Sin embargo esta palabra define mejor cierto estado de tensión en previsión del desarrollo de una acción decisiva. Existiendo las palabras "expectante" y "expectación" (De acuerdo a la RAE: Del lat. *exspectatio*: 1. f. Espera, generalmente curiosa o tensa, de un acontecimiento que interesa o importa. 2. f. Contemplación de lo que se expone o muestra al público.), se ha procedido a verbalizar el término para ilustrar la acción correspondiente al sujeto expectante.

Finalidad sin fin: Sin trazar relación alguna con el concepto Kantiano de "finalidad sin fin" que aboga por un *arte por el arte*, aquí se utiliza como método para explicar cualidades ónticas de ciertas prácticas artísticas contemporáneas las cuales no se fundamentan en una finalidad transformadora en el tiempo de alcances definitivos, sino en la denotación de un uso temporal del espacio promoviendo el des-uso, anti-uso y cuestionamiento de la realidad dada.



Así, el arte no puede ser tampoco finalidad de sí mismo, sino que promueve una actitud entrópica con el medio y el público.

Homocentrismo: Doctrina o ideología según la cual el hombre es el centro de todas las cosas.

Intersticio: Dentro del contexto tratado, se aplica el término intersticio a las brechas o fisuras dejadas entre los tramados sociales y estructurales en su implementación urbana.

Intercontextualidad: Concepto aplicado para designar la relación entre varios espacios contextuales. La intercontextualidad habría reemplazado a la descontextualización al no conformarse como mero aparato descontextualizador, sino al trabajar conjuntamente con varios contextos, contraponiéndolos, insertándolos o superponiéndolos. (Concepto desarrollado por el autor del presente texto).

Land art: Es una corriente del arte contemporáneo en la que el paisaje y la obra de arte están estrechamente enlazados. Utiliza a la naturaleza como material (madera, tierra, piedras, arena, viento, rocas, fuego, agua etc.) para intervenir en sí misma. (Wikipedia.)

Minimalismo: Corriente artística surgida en 1960 en Estados Unidos. Sus principales exponentes (Dan Falvin, Carl Andre, Tony Smith, Robert Morris, Frank Stella) proponían el uso de la forma como principal medio de disipación entre pintura-escultura. Buscaban producir un efecto directo en el espectador con recursos limitados pero eficientes.



Monumentalización: Condición de la escultura moderna y contemporánea a adquirir proporciones monumentales. Se puede asociar además, como ha señalado Krauss, un retorno a la concepción de "monumento" de la escultura ligada a un contexto y determinada narración.

Multidisciplinario: Término usado para designar una multiplicidad de disciplinas y ciencias adoptadas por un individuo, en este caso el artista, quien abarca todos los lenguajes artísticos: pintura, escultura, video, instalación, performance, etc.

Museidad: Se refiere a las cualidades tanto físicas como sensoriales del espacio que albergará la obra de arte. El espacio museable debe prestar las condiciones adecuadas para la percepción de una obra de arte por parte del espectador.

Objetualidad literalista: Según Fried, condición inherente al minimalismo de los años 60 y 70. Usando el término "literalismo" para denominar al "minimalismo" de manera crítica, afirma que esta cualidad convierte a la obra de arte minimalista en un objeto indiscernible por entre los objetos comunes y corrientes y aún entre la pintura y escultura. Así, para Fried, la "objetualidad literalista" sería un "defecto" a remediar de las prácticas artísticas minimalistas de aquél entonces.

Pantocrátor: En concreto, en el arte bizantino y románico, con el término pantocrátor se designa la imagen con que se representa al Todopoderoso, Padre e Hijo, es decir, Creador y Redentor. (Wikipedia)



Performance: Modalidad del arte contemporáneo donde se usa el cuerpo para llevar a cabo una acción en el tiempo y el espacio.

Pop-art: El Arte Pop fue un movimiento que surge a finales de la década de 1950 en Inglaterra y Estados Unidos como reacción artística ante el Expresionismo Abstracto, al que consideraban vacío y elitista. Se caracteriza por el empleo de imágenes y temas tomados de la sociedad de consumo y de la comunicación de masas y los aplican al arte. El Arte Pop utiliza imágenes conocidas con un sentido diferente para lograr una postura estética o alcanzar una postura crítica de la sociedad de consumo. Como su propio nombre indica "Arte Popular", toma del pueblo los intereses y la temática.

(Arte España. <http://www.arteespana.com/artepop.htm>)

Posmodernismo: Corriente artística cultural surgida en el siglo XX para denominar a las manifestaciones concebidas "después" del modernismo. Existe aún en la actualidad un gran debate entre modernismo, posmodernismo y otros términos alternos acuñados por varios teóricos como hipermodernidad, ultramodernidad, etc.

Producto estético: Se trata de un nombre genérico dado a la obra de arte. Al hablar de producto, se traza diálogo directo con las dinámicas capitalistas que permiten el desarrollo del arte. Estas dinámicas pueden ser la reutilización, manufacturación, tecnificación, etc. Así, un producto estético, se debe a una serie de procesos íntimamente vinculados con modelos de producción de mercancías.



Quattrocento: Es uno de los períodos más importantes del panorama artístico europeo, que tiene su origen en Italia. Se sitúa a lo largo de todo el siglo XV y es la primera fase del movimiento conocido como Renacimiento. (Wikipedia)

Ready-made: Arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque tienen una función no artística, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. Marcel Duchamp fue uno de los pioneros de su establecimiento a inicios del siglo XX. (Wikipedia)

Renacimiento: Movimiento cultural que se produjo en Europa Occidental durante los siglos xv y xvi. Fue un período de transición entre la Edad Media y los inicios de la Edad Moderna. Sus principales exponentes se hallan en el campo de las artes, aunque también se produjo una renovación en las ciencias, tanto naturales como humanas. La ciudad de Florencia, en Italia, fue el lugar de nacimiento y desarrollo de este movimiento, que se extendió después por toda Europa. (Wikipedia)

Techné: (En griego antiguo: τέχνη), designa la «producción» o «fabricación material», la acción eficaz, en la Antigua Grecia. (Wikipedia)

Tiempo vital: Cualidad de una construcción dialógica para adscribirse al tiempo y al espacio del lugar y el contexto, "conviviendo" así con el público y su transitar cotidiano. (Concepto acuñado por el autor del presente texto.)

Transdisciplinar: Término usado para denominar la hibridación de los lenguajes y medios artísticos dentro de las prácticas contemporáneas.



PRESUPUESTO

Recursos materiales

550 metros de papel imitación pan de oro	\$ 250.00
40 galones de cemento de contacto	\$ 400.00
Construcción de escalera	\$ 200.00
7 reflectores de 500 w	\$ 38.50
11 filamentos de 500 w	\$ 33.00
100 metros de cable 220 v	\$ 200
25 metros malla raschel	\$ 80
	\$ 1.201,50

Recursos humanos

Contrato de tres maestros albañiles	
(\$ 25 diarios c/u x 2 días)	\$ 150

Otros

Alimentación	\$ 150
Transporte	\$ 60
Impresión de postales y afiches	\$ 50
	\$ 260

TOTAL: \$ 1.611, 50



ANEXOS

Anexo 1

Entrevistas realizadas a los moradores del barrio de "El Vado". (La cursiva corresponde a la transcripción textual de los testimonios).

No. 1.

Patricio Durán Gonzáles. 50 años viviendo en El Vado.

¿Qué sabe usted acerca de los niños y jóvenes sin hogar, denominados popularmente como “niños funderos”?

"Se puede decir que principalmente cuando antes era aquí la Plaza del Carbón y la parada de los buses interparroquiales, intercantonales, se podía ver mayor número de personas del campo y mayor número de gente que estaban mareados o gente que eran estibadores; eran sus familias que utilizaban las orillas de los ríos para dormir y amanecerse, pero ahora en la actualidad vemos que ya no se dan estos casos en el puente de El Vado. Raro es uno que otro mendigo o uno que otro joven que con sus adicciones tratan de protegerse..."

¿Conoce usted el paradero de estos niños y jóvenes?

"No se puede decir directamente; lo que pasa es que imagino que fueron a otros lugares en los cuales ya no haya el control que ahora hay por parte de los guardias... Pero lo que ellos realmente requieren es de la ayuda en el sentido de que se les debe incluir en algún lugar donde verdaderamente se les pueda brindar la alimentación, hospedaje..."

¿Cuántos años habitaron los niños el puente de El Vado?

"Se puede decir algunos años... diez años."

¿Hace cuánto tiempo desaparecieron?



"Últimamente hace tres o cuatro años..."

No. 2.

Miguel Durán. 53 años viviendo en el barrio de El Vado.

¿Qué sabe usted acerca de los niños y jóvenes sin hogar, denominados popularmente como “niños funderos”?

"(...) Hace fechas y no hace mucho venían gente, muchachos que ‘le metían’ a la solución y creo que no tenían dónde dormir entonces hacían su vivienda ahí en el puente de El Vado... pero fue controlado por la guardia ciudadana, por la policía; pero últimamente no he visto (...). Más antes por ejemplo había esa misma gente que en la noche salían a robar, especialmente muchachos, gente adulta no."

¿Hace cuánto tiempo desaparecieron estos niños?

"Cerca de ocho o diez años, de ahí no he vuelto a ver..."

¿Sabe qué pasó con estos niños?

"Creo que la mayor parte tomaron mano el gobierno con esos muchachos... no sé a dónde les llevaron... ya deben estar jóvenes porque tenían unos trece, catorce, quince, dieciséis años... no sé qué fin tendrían..."

No. 3.

Beatriz Pérez. 25 años viviendo en el barrio de El vado.

¿Qué sabe usted acerca de los niños y jóvenes sin hogar, denominados popularmente como “niños funderos”?



"(...) Con el tiempo ya les llevaron de la DINAPEN creo que venían, que antes sí era ahí terrible que dormían, se drogaban, no había como pasar en el puente, pero ahora ya no hay nadie, de vez en cuando alguien creo, pero no, ahora ya es más controlado..."

¿Usted cree que la DINAPEN acogió a estos niños?

"Sí, había un señor, de la DINAPEN creo que era, que les rescataron de ahí porque verdaderamente eran jovencitos así como de unos doce, quince, dieciséis años y eran bien agresivos y mejor nosotros ya no les vemos por aquí."

¿Hace cuánto tiempo no ha vuelto a verlos?

"Ha de ser unos cinco años que ya no hay."

¿Recuerda en qué año llegaron y de dónde vinieron?

"Creo que eran abandonados, que ya no tenían cabida en la casa, entonces se escapaban, más que nada creo que era por la droga, ósea que inhalaban ese pegamento... creo que era así porque no tenían atención de los padres, no estudiaban nada sino ya se dedicaron a la droga por las malas amistades que tenían."

¿Conoció a alguno de ellos?

"Ya les conocíamos bastante tiempo y pasaban por aquí, a mí me decían 'madrina'; para que no les digan nada de repente hasta se sentaban aquí en el frente... yo defendía más a las personas del campo que les robaban, yo les gritaba que no hagan eso entonces ya me tenían a mí de 'madrina' ellos..."

¿Conoce el nombre de alguno?

"Todos los conocíamos pero no sabíamos el nombre... había desde chiquitos hasta grandes... ahora ni uno ya no aparece."



No. 4.

Wilson Durán. 43 años

¿Qué sabe usted acerca de los niños y jóvenes sin hogar, denominados popularmente como “niños funderos”?

"Bueno ahora ya no se les ve. Ahora están parando en el puente que es en el Coliseo, están viviendo por allá. Lo que han quedado son borrachitos, pero niños no he visto ya por aquí."

¿Recuerda hace cuánto tiempo llegaron y durante cuánto tiempo vivieron en este espacio?

"Llegaron hace unos cuatro años. Estuvieron unos tres años ahí... Este año no se les ha visto."

¿Hace cuánto tiempo desaparecieron?

"Un año y medio... dos años que no les vemos."

¿Sabe algo acerca del paradero de estos niños y jóvenes?

"Yo lo que sé es que simplemente desaparecieron. Siempre nos hemos preguntado con la vecindad... Así como aparecieron, desaparecieron. Era raro porque siempre andaban por aquí; uno les daba algo, lo que sea, siempre les observaba, incluso había mujeres también, chicas, pero ya no les hemos vuelto a ver. (...) A veces conversamos con la vecindad y decimos que desde que apareció la guardia ciudadana ellos desaparecieron; claro que en parte es mejor que ya no haya ellos, pero uno siempre se queda con esa inquietud de qué pasó con ellos, ósea, eran niños, eran funderos y un poco de cosas más. En todo caso daba pena."

¿Llegó usted a conocer a alguno de estos niños o jóvenes?



"Sí, yo me hice amigo de dos. A veces me hacían favores, me daban comprando, les mandaba a comprar alambres, pernos... Era una forma de ayudarles para no regalarles la moneda. A veces me fallaban otras veces sí me compraban, sí me cumplían. A veces uno tiene una mala idea de ellos a pesar de que le llegan a uno a respetar y le llegan a querer, entonces yo les confiaba a veces dinero para que me den comprando cosas y no me fallaban."

¿Sabe el nombre o el sobrenombre de alguno?

"A uno le decían 'el ratón', al otro no recuerdo... 'el flaco'..."

¿Cuánto tiempo les trató?

"Una temporada... ha de ser medio año, así poco poco, donde estaban para ir a comprar sus vicios también..."

Y después ¿ya no les volvió a ver?

"Ya no les volví a ver... Supe que estaban por el Coliseo pero de ahí sí ya no, no se supo nunca más nada más. Decían cosas malas de ellos también, ahí empezaron a hablar cosas feas; que les utilizaban, para tantas cosas feas les utilizaban, pero ya no se les ha vuelto a ver."

No. 5.

Juan Gutiérrez Durán. 50 años.

¿Qué sabe usted acerca de los niños y jóvenes sin hogar, denominados popularmente como “niños funderos”?

"Oiga en realidad la gran mayoría crecieron, se hicieron adultos... unos creo que les recuperaron creo de aquí al lado en la universidad, creo que a unos dositos. Había uno que murió, un negrito que era homosexual y los otros creo que se hicieron delincuentes que andaban asaltando acá; de ahí sí no les he vuelto a ver."



¿Sabe hace cuánto tiempo llegaron y cuánto tiempo vivieron ahí?

"Sabe que ellos vinieron niños de unos siete u ocho años, y en realidad una vez que yo conversaba me decían que alguna autoridad de Guayaquil (parece que era el alcalde) les había cogido y les habían montado en un bus pagándoles "un seco", el pasaje y que vengan acá. No le podría decir con certeza pero es una autoridad de Guayaquil. Yo les pregunté a los muchachos en aquel tiempo. Entonces ellos se deshicieron del problema allá, y vinieron acá. Vivían bajo los puentes."

¿Trató usted con alguno de ellos? ¿Llegó a conocerles?

"Prácticamente uno pasa todo el día aquí y uno convivía con ellos. Subían, bajaban, la gente les daba plata pero fueron creciendo y eran más agresivos y después se les perdió el dato pero yo sé que dos eran delincuentes. De ahí sí no les he vuelto a ver."

Según usted, ¿hace cuánto tiempo desaparecieron?

"Será unos cuatro, cinco años..."

¿Sabe qué pasó con ellos?

"Eso digo, no tengo idea, pero de los rasgos que le doy más o menos, dos eran delincuentes que andaban asaltando con cuchillo, incluso tuvimos que unirnos los del barrio para hacer que se alejen. Uno creo que rescató aquí al frente la universidad."



Anexo 2

Render realizado previo a la limpieza e intervención del puente.



Render 1, realizado en Photoshop por Israel Muñoz.



Render 2, realizado en Photoshop por Israel Muñoz.



Anexo 3

Construcción de la escalera y pruebas.



Fotografías: Israel Muñoz



Anexo 4.

Limpieza de espacios.

Espacio 1



Fotografías: Israel Muñoz



Espacio 2

Anexo 4. Limpieza de espacios



Fotografías: Israel Muñoz



Espacio 3

Anexo 4. Limpieza de espacios



Fotografías: Israel Muñoz

Espacio 4

Anexo 4. Limpieza de espacios



Fotografías: Israel Muñoz

Anexo 5.



Primera prueba de luz, previa a adhesión de láminas.



Fotografías: Israel Muñoz

Anexo 6.



Adhesión de láminas

Espacio 1



Espacio 2

Fotografías: Israel Muñoz
Anexo 6. Adhesión de láminas



Fotografías: Israel Muñoz

Espacio 3

Anexo 6. Adhesión de láminas



Fotografías: Israel Muñoz

Espacio 4

Anexo 6. Adhesión de láminas



Fotografías: Israel Muñoz

Anexo 7.

Segunda prueba de luz en espacios finalizados.

Israel Francisco Muñoz Lasso



Fotografías: Israel Muñoz

Anexo 8.
Postales / invitaciones



PARÁBOLA DEL PROGRESO

16.02.2017

La carga histórica de un espacio/estructura pública se conforma como un medio habitable para interpretaciones y representaciones en torno a los conceptos de belleza, verdad, poder, progreso, y su interrelación con el medio y sus usuarios.

Las significaciones y simbolismos que se desprenden de este "hábitat social", subyacen en el subconsciente colectivo de transeúntes que ya sea de manera directa o indirecta, participan como espectadores-narradores de una construcción a la vez simbólica, como política y social, de las "brechas" e intersticios cotidianos que se erigen anónimamente en el imaginario urbano.

Parábola del progreso plantea una introspección individual y colectiva, una puesta en escena con telón de fondo de ciudad, de aquello que permanece presente e invisible en el tejido de la memoria social.

Israel Muñoz Lasso

Diseño: Israel Muñoz

Anexo 9.



Nota Diario El Tiempo.

eltiempo.com.ec
Cuenca, Miércoles 07 de Junio de 2017 Plan Anual y la Reforma del Pac Ediciones Anteriores

Portada | Cuenca | Región | Deportes | Cultura ▾ | Sucesos | Ecuador | Mundo | Opinión | Novedades ▾ | Entreten

CUENCA / Miércoles, 15 Febrero 2017 00:00

El Puente de El Vado y algunas revelaciones

Escrito por Redacción
Visto **16990** veces
Modificado por última vez en: Miércoles, 15 Febrero 2017 09:11

[Twitter](#)
[Me gusta 478](#)
[G+](#) 2

Herramientas:

– A Disminuir

+ A Aumentar

Etiquetado como:

- [el vado](#)
- [cuenca](#)



El artista visual Israel Muñoz emprendió el proyecto el año anterior y espera abrirlo al público, mañana en el Puente de El Vado. Fabián Campoverde S. | EL TIEMPO

Cuenca. El río Tomebamba, antiguamente conocido como Julián Matadero, lo mató dos veces; sin embargo, siempre retorna por lo indispensable de sus servicios. Se trata del Puente de El Vado, lugar que será escenario de una instalación de arte que revelará parte de su historia.

Fuente: <http://www.eltiempo.com.ec/noticias/cuenca/2/407755/el-puente-de-el-vado-y-algunas-revelaciones>

Anexo 10.



Presentación



Fotografía: Victor Nivicela



Fotografía: Israel Muñoz



Fotografías: Israel Muñoz



Fotografías: Israel Muñoz



ISRAEL MUÑOZ
Parábola del progreso.
Puente de El Vado, Cuenca-Ecuador.
2017

Fotografías: Israel Muñoz