



*Universidad de Cuenca*

*Facultad de Artes  
Programa de Estudios de Postgrado en Artes*

*“La espacialidad vinculada a las prácticas artísticas contemporáneas en Cuenca”*

*Trabajo de Grado, requisito previo a la obtención del Título de Postgrado como  
Magíster en Artes con Mención en Teoría y Filosofía del Arte*

*Autora :: maría verónica pons-páez  
Tutor :: Doctor Julio Mosquera Vallejo*

*Cuenca, agosto de 2010*



En Cuenca, agosto de dos mil diez

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Programa de Estudios de Postgrado en Artes



*“La espacialidad vinculada a las prácticas artísticas contemporáneas en Cuenca”*

Trabajo de Grado, requisito previo a la obtención  
del Título de Postgrado como Magíster en Artes con Mención en Teoría y Filosofía del Arte

Autora :: maría verónica pons-páez

Tutor :: Doctor Julio Mosquera Vallejo

Cuenca, agosto de 2010



Yo, *maría verónica pons páez*, titulada de la *Maestría en Artes* con Mención en *Teoría y Filosofía del Arte* de la **Universidad de Cuenca**, declaro conocer y aceptar las disposiciones del Programa de Estudios de Postgrado en Artes, que en lo pertinente dice:

*“Es patrimonio de la Universidad de Cuenca, todos los resultados provenientes de investigaciones, de trabajos artísticos, de creación artística, científicos, técnicos, tecnológicos y de tesis o trabajos de grado que se realicen a través o con el apoyo de cualquier tipo de la Universidad de Cuenca, lo que significa la cesión de los derechos de propiedad intelectual a dicha entidad universitaria”.*

*maría verónica pons páez*

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Programa de Estudios de Postgrado en Artes

Trabajo de Grado,  
requisito previo a la obtención  
del

Título de Postgrado  
como

*Magíster en Artes con Mención en Teoría y Filosofía del Arte*

*“La espacialidad  
vinculada  
a las  
prácticas artísticas contemporáneas  
en  
Cuenca”*

Autora

maría verónica pons-páez

Tutor

Doctor Julio Mosquera Vallejo

Lectores

Magíster Hernán Pacurucu

Magíster Adrián Washco

Las reflexiones, criterios y conclusiones resultado de la investigación  
y compilación de datos del presente trabajo,  
son responsabilidad de su autora

## Índice de Contenidos

	Página
• Abstract – Síntesis	
• Introducción	1
• Antecedentes	6
• Capítulo Uno	14
<i>Espacios, Arte y Contemporaneidad</i>	
1.1 Análisis teórico de las nociones de arte actual y sus espacios expositivos.	14
1.2 La propuesta teórica que originó al Palais de Tokyo de París.	30
1.3 El Guggenheim de Bilbao y Tate Gallery de Londres. Referentes mundiales de espacios expositivos de arte contemporáneo.	34
1.4 Observación referencial del Centro de Arte Contemporáneo M.A.C.C. de Guayaquil.	39
• Capítulo Dos	55
<i>La conformidad de los espacios expositivos de arte actual en Cuenca</i>	
2.1 Cuenca y sus espacios expositivos actuales.	55
2.2 Saliendo de los espacios de exhibición habituales hacia nuevos espacios de exposición en la ciudad.	62
• Capítulo Tres	68
<i>Espacios alternativos de exposición en la ciudad para emplazar arte contemporáneo</i>	
3.1 Propuesta conceptual para la constitución de exposiciones de arte contemporáneo en espacios alternativos de Cuenca.	68
• Citas y Referencias	
• Anexos - Documentación fotográfica	
• Bibliografía	

## Abstract

The complexity of today's art in its many manifestations overflows, by its own nature, its limits every time more; expanding from its slides richness, instruments, mode of expression and inherent exhibition to it, undoubtedly appeals for its precision of spaces to accommodate, diffusion and gesture more coherent.

A space that above conditioning, opens possibilities in which the relation with the piece flows spontaneously. A physical structure mimicking and consolidated with the artistic languages, transmitters of a prolonged and propositive proposal that will originate a larger interest in the audience.

A space for the local contemporary art as a *containment of the uncontainable*, a flexible habitat and territory, appropriate and affective. That utopian precinct coming about from the delusions of producers and people directly or indirectly involved with the artistic circuit that suppose their feasible existence.

## Síntesis

La complejidad del arte de hoy en la pluralidad de sus manifestaciones desborda, por su propia naturaleza, cada vez más sus límites. Expandido desde la profusión de dispositivos, instrumentos, modos de expresión y exhibición inherentes a él, apela indefectiblemente por la precisión de espacios de albergue, difusión y gestión más congruentes.

Un espacio que por sobre condicionamientos, abra posibilidades, en el que las relaciones con la obra fluyan espontáneamente. Una estructura corpórea mimetizada y conciliada con los lenguajes artísticos, emisores de propuestas discursivas y propositivas que originen un interés creciente en mayores públicos. Un espacio para el arte contemporáneo local como *continente de lo incontenible*, hábitat y territorio flexible, pertinente y eficaz. Aquel recinto utópico devenido de los delirios de productores e implicados directos o indirectos con el circuito artístico, quienes suponen su existencia posible y realizable.

## **La espacialidad vinculada a las prácticas artísticas contemporáneas en Cuenca**

---

- **Introducción**

Las condiciones de espacialidad para el arte contemporáneo en Cuenca, en tanto lugar de exhibición de dicha producción artística (en toda su extensión y pluralidad de manifestaciones) es competencia del siguiente trabajo, cuyo propósito es la observación de los principales espacios expositivos actuales de la ciudad, conjuntamente analizados con los fundamentos básicos de algunos importantes Centros de Arte Contemporáneo internacionales y del país.

Una investigación abordada desde concepciones teóricas y estéticas del arte de hoy como soporte para una propuesta de espacios alternativos a los ya establecidos, espacios de presentación de la producción artística contemporánea local, nacional e internacional, incorporados acertada y remozadamente dentro del circuito de arte en Cuenca.

Es importante señalar aquí, aunque puntualmente no constituya el objeto de estudio de esta tesis, que Santa Ana de los Cuatro Ríos de Cuenca, es la ciudad sede de una pequeña y sin embargo significativa *Bienal Internacional de Arte*, una entidad cultural, que cuenta ya con diez ediciones, cuya finalidad es promover el arte contemporáneo nacional, el de los países americanos y el de otras regiones del mundo. Además, Cuenca fue declarada por La UNESCO, en diciembre de 1999, *Patrimonio Cultural de la Humanidad*.

Precisado esto, inmediatamente se articula el planteamiento de espacios alternativos de exhibición de arte contemporáneo como respuesta a la evidente diversidad de iniciativas artísticas en la ciudad.

Espacios instituidos más que institucionalizados, donde converja el diverso accionar que el arte contemporáneo despliega.

Pensar en un espacio o espacios alternativos en la ciudad para la exposición y promoción del arte contemporáneo local principalmente, significa también consentir una visión cada vez más reflexiva, en el contexto de una ciudad esencialmente tradicional como Cuenca, un espacio-territorio para la difusión del producto artístico actual que supone un gran conjunto de manifestaciones creativas, en un entorno propio donde dicha producción artística habite espontáneamente y donde además converja las relaciones y la experimentación con el público de una manera más fluida y próxima.

Por supuesto que hablar de espacios contemporáneos implica advertir en primera instancia la complejidad del mundo del arte de hoy, en él, se distingue inicialmente una pluralidad de vertientes al momento de constituir particularidades precisas y sistemáticas que resuelvan las categorías estético-conceptuales de su producción artística, pues la diversidad de mecanismos, recursos y directrices suponen la máxima subjetivación del arte y sus intencionalidades, ya que no sucede más lo que ocurría con el arte tradicional y moderno, así lo señala Arthur Danto cuando expresa: “el arte contemporáneo ya no se permite más a sí mismo ser representado por narrativas maestras”<sup>1</sup>.

Además, Danto reflexiona a partir de obras como “Fuente” de Duchamp (París, 1917) para sentar que todo puede ser arte, sin que ello indulte de compromiso y responsabilidad (potencialmente más delicada y acentuado) al productor contemporáneo, quien concibe y genera una creación más compleja, que integra pensamiento teórico, visual, estético en un hecho artístico que se revela como acontecimiento de expresión y comunicación.

Las prácticas artísticas contemporáneas, su flexibilidad y su acercamiento a otras actividades, disciplinas y a la vida, deben potenciar una acción más dilatada y colectiva, con mayores posibilidades de incorporación en la esfera social y política desde espacios que propicien su desarrollo, por ello es preciso generar nuevos espacios que conciban procesos alternos y se redefinan como conectores activos en el circuito artístico local.

El arte contemporáneo es reflexionar sobre la complejidad de un mundo global, cada vez más conectado e hiper-tecnificado, que apuesta vertiginosamente hacia un giro en sus mecanismos nocionales, buscando recursos expresivos distintos que van desde la reinterpretación o resignificación hasta el vuelco lingüístico, desarrollando así un concepto creacional que apunta hacia un precepto de comunicación y solicita evidentemente espacios expositivos de igual equivalencia. Espacios revitalizados y congruentes con los nuevos procesos de la esfera artística.

El arte exterioriza las realidades humanas desde entornos particulares que se vinculan además al gran contexto universal y ésta es también una condición evidente para los escenarios del arte actual en Cuenca, ciudad integrante del estado globalizado.

Si hablamos de una nueva idea de arte, más dinámica y vital, hablamos también de sitios expositivos correspondientes.

Continuando con las nociones teóricas del arte, el norteamericano George Dickie presenta un argumento de *mundo del arte* como “una práctica cultural amplia; pensar en el mundo del arte como un todo en cuanto plataforma sobre la que se crea el arte”<sup>2</sup>. Entonces, los espacios expositivos son indisolublemente pertenecientes a este *mundo del arte*, debiendo por ello, ser también congruentes a él y recíprocos con la obra que acogen, así como ésta, se mantendrá también conexas a su lugar de contención.

Con todas estas consideraciones que buscan un cierto acercamiento a las demarcaciones básicas del arte de hoy; la noción de espacios locales de eficaz contención de la producción artística contemporánea figura como un proyecto oportuno partiendo desde el requerimiento primario del hombre de cualquier tiempo o momento de ser albergado.

Espacios que superen el concepto tradicional de museo en el que tanto las obras expuestas como sus públicos tienen un rol definido e inalterable.

Espacios renovados, de condiciones esencialmente flexibles para posibilitar mejorados encuentros entre artistas, producción y espectadores, considerando que al hablar de arte contemporáneo, sus nuevos soportes, técnicas y modos de expresión precisan de renovados espacios expositivos, acertados y de amplia sujeción.

Sabiendo que el contexto físico resignifica y legitima la obra de arte, es necesario pensar en espacios de calidades dúctiles, tolerantes y de contención pertinente para el agudo tránsito del arte contemporáneo, espacios donde converjan disciplinas diversas (cine, danza, teatro, música, instalación, performance, arte efímero y más). Un espacio que viabilice la participación, reflexión, crítica y debate por parte de un espectador involucrado, activo y ya no sólo contemplativo.

Sobre la base de ciertos planteamientos teóricos referenciales se sustenta esta propuesta de espacios expositivos alternativos para el arte contemporáneo local. Así, por ejemplo se encuentra la prefiguración conceptual de Nicolás Bourriau a través de la cual se consolidó la dinámica del Palais de Tokyo en París, la misma que señala: “Desde principios muy simples como la flexibilidad, capacidad de reacción, más énfasis en los proyectos que en la definición de espacios, permanente contacto con los artistas, relaciones con otras disciplinas, una visión propia de globalización y, finalmente la idea de trabajar non stop, dejando a la vista del público los procesos de producción como montaje y adecuación de espacios”<sup>3</sup>, estas líneas desprenden ya algunos ejes programáticos insignes que podrían adaptarse coyunturalmente al proyectar espacios expositivos coherentes al contexto local.

Continuando con las observaciones nocionales pero esta vez desde la puntualidad y especificidades locales, la propuesta teórica de Diego Jaramillo Paredes para IX Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Abril de 2007, plantea: “En la ciudad contemporánea, la ciudad globalizada, que se acondiciona y depende de los nuevos paradigmas del desarrollo tecnológico, el

tiempo y el espacio tienden a universalizarse. La experiencia urbana es la de un espacio atrapado en el tiempo. De esta manera se va constituyendo una ciudad sin memoria. Así, la ciudad se va convirtiendo en un enorme “no lugar”, crea soledad y similitud, no crea ni da posibilidad a la historia.

Sin embargo, estos procesos de globalización encuentran, también, respuestas locales que se expresan en combinaciones y tejidos particulares y complejos. Respuestas locales que se expresan como pervivencia de la memoria, presencia de la comunidad, vigencia. Buscar en los recodos de las realidades presentes en nuestras ciudades, aquellas expresiones de lo que se ha denominado lo “glocal” concretado en el espacio-tiempo urbano”<sup>4</sup>. Esta suerte de invitación a través de la cual se pretende reivindicar el espacio-ciudad en su sinnúmero de posibilidades para *volverlos* espacios de exhibición de arte contemporáneo, ampliándose hacia la multiplicidad de sitios o territorios que la ciudad ofrece, desde una *ocupación intencionada y conciente* del lugar, advirtiendo sus cualidades, sus precisiones, para proseguir después con la readaptación hacia sus nuevos propósitos de albergue de arte y observando en cada caso tanto limitaciones como potencialidades para plantear creativamente proyectos que apunten hacia la concreción de espacios de exhibición más conexos con el mundo del arte actual del mismo modo que con su contexto específico.

Cerrando este prólogo, Ignasi de Solà-Morales arquitecto y teórico español, reconfigura la idea de ciudad y arquitectura como “*Lo que hay*, pero también como el proponer nuevas maneras de afrontar aquello que está; contribuir al entendimiento primero y posteriormente actuar”<sup>5</sup>. Si este principio se desplaza hacia el acontecer artístico contemporáneo, podría traducirse como la conformación en paralelo del arte y cada una de sus múltiples y asiduas precisiones simultáneamente, contando evidentemente entre ellas, a los espacios expositivos, para desarrollar territorios-instituidos desde lugares ya existentes, convirtiéndolos en *hábitats* de la producción artística actual y sus creadores, escenarios cualificados tanto para sus protagonistas directos como indirectos en una ciudad que, se determina, proyectada al mundo fundamentalmente como comunidad cultural y artística.

- **Antecedentes**
- 

## **El Museo**

Podríamos acordar hoy en día por *Museo* al conjunto indiviso de espacio físico, obras, colecciones y también, por implicación tácita, a todo un mecanismo organizacional y administrativo concreto, como las diversas funciones desarrolladas por éste que van desde responsabilidades didácticas, promocionales hasta investigativas, además de su papel social con directa correlación a sus públicos. De ahí derivan disciplinas (de conformación reciente) que se ocupan de su dirección y trayectoria, por una parte, la museografía, relativa a los aspectos estructurales y técnicos como la espacialidad, categorización, equipamiento, exposiciones... y por otra, la museología, que tiene por objeto la historicidad de esta institución y sus funciones sociales.

Esta concepción moderna de museo es un hecho relativamente reciente, dado que surge con rasgos precisos de autoconciencia y voluntad programática durante el siglo XVIII en relación directa con la afirmación y difusión de la cultura ilustrada.

Resulta importante la diferenciación entre la historia del museo y la historia del coleccionismo, práctica más extendida en el tiempo. El coleccionismo hace referencia esencialmente a las diversas formas de acumulación y recopilación de obras de arte, actividad predecesora a la estructura museística. El elemento más significativo para distinguir entre colección y museo se halla en el propósito público que éste último posee, pues con él cambia la concepción misma y la configuración de la colección, ya que el patrimonio de una colección privada está estrechamente ligado al mercado del arte, tiene siempre una propiedad de inestabilidad, puesto que se encuentra sometido al riesgo de

dispersiones o desmembramientos, debido a cambios políticos, económicos, a vicisitudes de sucesión familiar o sencillamente al cambio de gusto. El patrimonio de un museo en cambio es de carácter estable, por no decir inalterable en el tiempo y esto responde a su función eminentemente conservadora, tratándose de una de sus tareas esenciales, además de su condición cultural y social, en tanto accesibilidad pública, contrario a las colecciones de carácter ciertamente particular.

### **El término Museo**

“El vocablo *Museo* deriva de la voz griega *Museion*, que hacía referencia a la institución cultural pública creada por Tolomeo I Sóter en Alejandría en el siglo III antes de Cristo, la misma que se encontraba en estrecha correlación con la celebre biblioteca, lugar de reunión y de estudio para literatos, científicos, filósofos. De este ilustre modelo le ha quedado al museo, por intervención de la cultura humanística, un aura de sacralidad, *el Museo como Templo de las Artes o de las Musas*, retomada por la ilustración junto a su concepción global y universal de la cultura”<sup>6</sup>.

El término reaparece luego como voz docta en la cultura humanística para indicar ya sea una colección de objetos, ya sea una obra de compilación, preferentemente ilustrada.

El aspecto del coleccionismo renacentista que más se vincula con los orígenes del museo es el de la colección de obras antiguas, las que adornaban las salas de los palacios de las cortes italianas o estaban dispuestas en refinados estudios e incluso en los jardines de dichos palacios. En este terreno se pueden entrever intentos previos de museo como la creación por parte de Bramante y Julio II del *Jardín de las Estatuas* en Belvedere, 1506, con piezas celebres, entre las que se destacan El Apolo, o la donación testamentaria por la cual el Cardenal Grimani dejó a la Serenísima su colección de antigüedades en 1523, siendo estos sólo un par de ejemplos de aquel incipiente propósito.

## Origen del Museo

La primera noción de museo se ubica en la Antigüedad presente en forma de santuarios fúnebres. A partir del siglo IV antes de Cristo, estos templos, hasta entonces reservados exclusivamente para miembros de la familia, empiezan abrirse a visitantes.

Es en la Italia renacentista, vehemente conservadora de aquello que consideran testimonio de su pasado, donde surge los trazados iniciales del museo. La realeza, los nobles, ricos y comerciantes se constituyen en los primeros coleccionistas de arte dando lugar consecuentemente a las primeras galerías. Sin embargo, la gran proliferación de los museos, tal y como los concebimos hoy, se produce a partir del siglo XVIII, el British Museum de Londres (1753), el Museo del Louvre (1793), el Museo del Prado (1809). Desde aquella época incipiente a la actualidad pueden contarse en el mundo alrededor de 40.000 museos y colecciones públicas de todo tipo.

Entonces, sabemos que los museos comenzaron siendo templos, su propio nombre procedente del griego los identifica como *templos de las musas* y fueron santuarios donde se custodiaban objetos valiosos como los tesoros de los dioses por lo que su dimensión pública era exclusivamente de carácter religioso. Por otra parte para los romanos este rasgo público obedecía a un interés casi propagandista, pues exhibían en templos, termas u otros, los botines de guerra arrancados al enemigo, ostentando así, por ejemplo, auténticas colecciones de arte egipcio.

Para la llegada de la Edad Media los tesoros religiosos de los templos ya fueron parte de *las cámaras de tesoros* de las cortes y hasta de algunas colecciones de tipo privado, a las que posteriormente resolverían llamar *Cámaras de las Maravillas* en el Renacimiento.

El siglo XVI vio surgir ya las colecciones plenamente modernas como las de Carlos V o Felipe II a las que el Manierismo supo dar en poco tiempo un matiz evidentemente intelectual y elitista; más adelante, se experimenta por vez

primera la preocupación, durante el período Barroco, por la conservación de las obras, además de conceder cierta apertura y accesibilidad pública a las colecciones.

No es hasta el XVIII que aparece el Museo como institución cultural, siendo una muestra de ello el Museo del Louvre en París, creado hacia finales de 1700, esta Institución pública se había establecido en tanto organismo cultural dedicado a la conservación, estudio y exposición de obras de arte, un lugar que privilegia el encuentro entre arte y espectadores.

Los museos fueron la gran creación del siglo XIX, constituyéndose en espacios cuyo principio reverenciante los volvía casi accesibles únicamente a eruditos, sin conseguir, a pesar del tiempo, superar enteramente ese componente elitista.

En Francia en la fase ilustrada revolucionaria, las funciones del museo están estrechamente integradas, apoyado y sostenido por la Academia, sirve a la educación de los artistas y a la formación del gusto del público; además acoge las obras provenientes de los patrimonios de las órdenes religiosas suprimidas, finalmente se presenta como imagen simbólica, autorrepresentativa de la nación. Este último aspecto fue enormemente amplificado en la Francia napoleónica, cuando las requisiciones de obras de arte de los países conquistados hicieron del Louvre el museo más grande del mundo, insignia de la universalidad del arte y la cultura.

Estas grandes conformaciones representan el punto de contacto del pensamiento proyectual de la ilustración con la arquitectura misma del museo, por lo que no es de sorprender que los edificios presenten coherencia con el gusto de la época, forma de un solemne y riguroso clasicismo, haciendo justicia a la designación *Templo de las Musas*.

La fuerza simbólica de este modelo explica la permanencia a través del tiempo de las formas clásicas, ya anquilosadas en planteamientos que intentan recuperarlas. También en lo referente a la sistematización interna del museo la Ilustración había actuado con el fin de poner “orden en la diversidad”, desmembrando las variadas colecciones principescas y asignando a cada clase

de objetos su lugar específico, creando un ordenamiento de las pinturas en secuencias cronológicas y por escuelas pictóricas, convirtiéndose en un punto de alusión constante en el futuro.

A lo largo del siglo XIX la institución museística conocerá un desarrollo impresionante, articulándose, según las indicaciones del historicismo dominante, en sectores diferenciados para las diversas ramas del saber (ciencia, tecnología, historia, arte...), observando el surgimiento de los museos de arqueología o de artes decorativas y aplicadas.

La función didáctica muy evidente en estas instituciones, pensadas en estrecha relación con las escuelas de artes y oficios y con el objetivo de mejorar la calidad de la producción de objetos de uso y de decoración se pierde en cambio en los museos artísticos, separándose de las academias.

El ejercicio de conservación, como respuesta a un imprescindible requerimiento por la ampliación del campo de las colecciones y por la necesidad de salvar los testimonios históricos del pasado, amenazados por el advenimiento de la era industrial y las profundas transformaciones impuestas a las ciudades antiguas por el desarrollo imponente del nuevo urbanismo, deviene cada vez más profundo y significativo.

Dentro de una tipología arquitectónica ya consolidada, el ordenamiento del museo decimonónico (XIX) refleja el avance de la nueva ciencia histórica del arte, concertándose en secuencias cronológicas por maestros y por escuelas.

Es típica de esta fase la tentativa de “ambientar” las obras, según criterios posteriormente refutados por la moderna museografía pero que expresaban entonces la búsqueda de una relación coherente entre el espacio del museo y el carácter de las colecciones. Este aspecto es particularmente evidente en la creación de las “casas-museos” donde el mobiliario, la decoración de las salas y la disposición de las obras se proponen como expresión de los gustos y de las elecciones del coleccionista creando un clima especial que aún hoy se tiene en cuenta para el cambio de privado a público de las casas con sus colecciones en forma de donación o de fundación.

A partir de la segunda mitad del XIX se asiste al crecimiento en número e importancia de los museos estadounidenses por un activísimo coleccionismo privado y a menudo de largo alcance, que se nutría, a través del intenso mercado del arte, en las fuentes inagotables del arte europeo e italiano especialmente y sostenido por la *ambición* autorrepresentativa de la joven nación.

El uso de la galería, término que indica un largo ambiente de unión entre dos puntos de un edificio, para conservar obras de arte se difunde a partir de fines del siglo XVI y fija su desarrollo ampliamente en los siglos posteriores. Un ejemplo temprano es la sistematización de las colecciones médicas en los largos corredores del primer piso del Palacio de los Uffizi, 1581, con la creación de la elegante tribuna de Buontalenti (1585) proyectada y amueblada en función de las obras expuestas. Existen varias muestras de las suntuosas galerías de los siglos XVII y XVIII pertenecientes a familias aristocráticas de Roma o de más modestas pero refinadas colecciones de la nobleza inglesa. En la misma época histórica se formaron las imponentes galerías de las dinastías reinantes en Europa, núcleos fundadores a través de complejas historias de adquisiciones y trasposos dinásticos, origen de los futuros museos nacionales. Se trataba siempre de estructuras privadas, visibles y accesibles únicamente a *estirpes* seleccionadas de visitantes.

El paso de privado a público transcurre de diversos modos en la Europa del siglo XVIII, con la consolidación del concepto del patrimonio artístico como bien de la colectividad. El decreto por el cual la Asamblea Nacional transformaba, 1793, las colecciones reales del Louvre en el *Musee Central des Arts* asume su valor como inicio de una nueva era en la historia del museo, aún cuando el Louvre no fue el primer museo europeo abierto al público.

En Inglaterra el Parlamento, mediante la adquisición de colecciones privadas, ya había decretado la formación y la apertura al público del primer núcleo del *British Museum* en 1759.

A fines del siglo XIX e inicios del XX el desarrollo de los movimientos artísticos

de vanguardia y la afirmación de los nuevos canales para la relación entre arte y público, exposiciones periódicas, galerías privadas, determinaron una visión del museo como lugar de pasiva conservación y de retrógrada exaltación del pasado contra el cual lanzaron ya sus más ásperas críticas los futuristas.

El arte moderno rechazaría al museo, sin embargo, la ruptura de la alianza entre lo antiguo y lo moderno propuesta en la época ilustrada es gradualmente solucionada con la creación de los museos de arte contemporáneo, fenómeno característico de nuestro siglo.

A partir de los años veinte se abren paso a nuevos criterios en la arquitectura y la disposición del museo; así como en el edificio se tiende a rechazar el recurso a los estilos históricos, en la disposición se abandona progresivamente el criterio de la ambientación decimonónica para crear espacios menos recargados, seleccionando las obras expuestas y preocupándose por una mayor visibilidad (se presta por vez primera especial atención a los sistemas de iluminación).

El tema del museo es afrontado por los mayores maestros de la arquitectura moderna como Le Corbusier, por citar uno. Pero es sobre todo después de la II Guerra Mundial es cuando el museo debe afrontar una profunda revisión, no sólo de sus estructuras, sino también de sus funciones tradicionales. En Italia, por ejemplo, las obras de restauración y reparación después de la destrucción bélica dio la oportunidad de realizaciones artísticas de alto nivel.

A esta renovación de las estructuras, no le ha seguido necesariamente una puesta al día de las funciones en relación con las nuevas exigencias planteadas al museo por el advenimiento de la cultura de masas. El aumento del público, el incremento del turismo internacional, el surgimiento de nuevas necesidades culturales, las exigencias planteadas a la sociedad por el espectáculo y los medios de comunicación masivos han impuesto al museo transformaciones, llevadas a cabo en los Estados Unidos más rápidamente que en Europa, de lugar de conservación-contemplación estética a lugar de "activa elaboración cultural". Lo cual implicó la recuperación, con nuevas formas y medios técnicos actualizados, de la antigua función didáctica, de la actuación de los servicios

especializados (depósitos, laboratorios de restauración, etc.) y de los servicios adicionales para el público (biblioteca, videotecas, salas de conferencias...), hacia la previsión de amplios espacios para actividades expositivas temporales y la implantación de toda una política promocional en relación directa con el arte contemporáneo.

Por todo lo mencionado, el museo actual, cada vez más se inclina hacia la configuración de sí como centro propicio para diversas actividades culturales, bajo el impulso de la gestión empresarial (privada) ya consolidada en el caso de los grandes museos estadounidenses.

En Europa el establecimiento del *Centre Pompidou* de París o el *Guggenheim* de Bilbao han asumido un papel de "símbolo" del museo de la edad contemporánea. Entre los elementos que testimonian la renovada vitalidad de la institución se pueden citar el crecimiento y difusión de los museos en los países de nueva formación, en función directamente autorrepresentacional del logro de la independencia nacional, la ampliación de los intereses museísticos hacia aspectos particulares de la producción (folclore, cultura material, arqueología), la extensión del concepto de tutela sobre el territorio con la creación de parques arqueológicos o arquitectónicos y de los *Museos al aire libre*, la realización, en años recientes de museos con estructuras espectaculares tanto en los Estados Unidos como en Europa o el proyecto de ampliación del Louvre en 1984 a través de la configuración simbólica y monumental de la pirámide como una representación fehaciente de la vinculación entre el *museo del futuro* y sus lejanos orígenes ilustrados. Todo esto en favor y privilegio de las altas exigencias de la (aparentemente insaciable) sociedad del espectáculo.

## **Capítulo Uno**

### ***Espacios, Arte y Contemporaneidad***

- 1.1 Análisis teórico de las nociones de arte actual y sus espacios expositivos.
- 1.2 La propuesta teórica que originó al Palais de Tokyo de París.
- 1.3 El Guggenheim de Bilbao y Tate Gallery de Londres. Referentes mundiales de espacios expositivos de arte contemporáneo.
- 1.4 Observación referencial del Centro de Arte Contemporáneo M.A.C.C. de Guayaquil.

## Capítulo Uno

### *Espacios, Arte y Contemporaneidad*

1.5 Análisis teórico de las nociones de arte actual y sus espacios expositivos.

1.6 La propuesta teórica que originó al Palais de Tokyo de París.

1.7 El Guggenheim de Bilbao y Tate Gallery de Londres, dos referentes mundiales de espacios expositivos para el arte contemporáneo.

1.8 Observación referencial del principal centro de arte contemporáneo del país el MACC de Guayaquil.

- 
- *Análisis teórico de las nociones de arte actual y sus espacios expositivos.*

#### **De arte contemporáneo y sus espacios expositivos; trazados, contornos e impregnaciones**

La aguda fisura existente en el arte de hoy entre el *objeto* y lo que de él se percibe, produce una inconciliable correspondencia con el público masivo que termina desconociéndolo -debido a su incomprensión- y genera así, una suerte de respeto distante, una cierta contención hierática.

Y, seguramente es improbable establecer cualidades precisas o sistemáticas que resuelvan las categorías estético-conceptuales de la producción artística contemporánea ya que la diversidad de mecanismos, recursos y directrices suponen la máxima subjetivación del arte y sus intencionalidades, pues, reiterando lo ya mencionado anteriormente, "el arte contemporáneo no se permite

más a sí mismo ser representado por narrativas maestras<sup>77</sup> propias del arte tradicional y moderno.

De ahí deviene la ocupación concerniente a los teóricos contemporáneos, la de proponerse *teorizar* sobre arte actual. Sin embargo, ante la perplejidad que provoca el arte contemporáneo en su dilatada complejidad, siendo evasivo más allá de lo presumible, desbordando expectativas, epistemología o presuntos ordenamientos; entonces, ciertamente sólo es claro en el arte contemporáneo la multiplicidad de sus formas, su ilimitada *tentácularidad* y un propósito que se genera y proyecta como *producción artística contemporánea*, expresión demarcatoria para distarla concluyentemente del arte moderno.

Situar al arte contemporáneo en rigor cronológico significaría disponerlo en el período entendido entre la última mitad del siglo XX (luego de concluida la segunda guerra mundial) y la actualidad. Desde un significado general, el arte contemporáneo comprende el quehacer artístico producido en nuestros días.

La teoría post-estructuralista, la que da alcance al término *postmoderno*, percibe cierta incongruencia entre los cánones modernos de originalidad y obra única con respecto a la complejidad de un mundo global, conectado e híper-tecnificado. Por ello, se apuesta hacia un giro de mecanismos más acertados para la contemporaneidad, como; la reinterpretación, la resignificación o el vuelco lingüístico, desarrollando así un concepto de arte que apunta hacia un precepto comunicacional.

El referente clave es, por conciliación unísona Marcel Duchamp y su obra "*Fuente*" de 1917 con la que impugna a la institución del arte. Toda esta *nueva* corriente conceptual empieza a desarrollarse a partir de ahí y toma cuerpo en la segunda mitad del siglo que nos antecede hasta el momento actual.

La intencionalidad de la obra de hoy, atraviesa una instancia en la que el carácter estético articula en sí vida y arte, otorgando gravidez a su significación.

Las prácticas cotidianas transferidas al acto estético sugieren un proceso trascendental, descontextualizando lo ordinario en un *suceso extraordinario* donde la sola materialidad surge *esencial*, configurando nuevos comportamientos en el arte, donde la transformación de la realidad advierte una postura política. Se trata de un arte completo que integra pensamiento filosófico, visual, social, estético y donde el hecho artístico es acontecimiento de expresión y comunicación. Pero también, la escena actual aparece marcada por una inconformidad radical con lo existente y el consecuente anhelo (nunca disoluto) de modificación, de transformación permanente; éste, es el alegato de la dinámica humana y su inextinguible espíritu de renovación o cuando menos de readaptación.

Uno de los principales inconvenientes afines del arte contemporáneo es la inminente deflación del público que no llega a comprender íntegramente sus mensajes o propósitos, sin lograr eficazmente “tocar su fibra sensible” ya que la naturaleza de su acercamiento termina siendo superficial, de *espectáculo*, frustrando así una implicación más pertinente y directa en la vida social.

Sin embargo, las transformaciones cardinales sólo se generan desde los márgenes, en los contornos, en los intersticios, que figuran además como los espacios idealmente elegidos para un efectivo despliegue en absoluto del arte. Desde allí, se manifiesta un impulso palmario por revalorizar la obra contemporánea, más allá de su instancia concreta, observando escrupulosamente su complejo campo de relaciones, sus procesos, los mismos que soportan una arista estético-crítica y reflexiva, así como también la construcción de sentidos profundos.

El arte contemporáneo implica una actitud más social y comunicativa, sin que esto signifique que por primera vez éstas son incumbencias del arte, sino que ciertamente, en la actualidad, el mundo en su tramado es más complejo que antes y su efecto progresivo es tan impetuoso como irreversible.

Referirse al arte contemporáneo, es, ocuparse intrínsecamente del artista contemporáneo, lo uno como efecto directo de lo otro y éste último, como resultado de un mundo complejo y hasta abrumador, que lo determina a devenir como urgente generador de impacto, propositivo y oportuno en el discurrir imperante.

Las prácticas artísticas contemporáneas, su flexibilidad y su acercamiento a otras actividades, disciplinas y a la vida misma, deben potenciar una acción más dilatada y colectiva, con cada vez mayores posibilidades de real incorporación en la esfera social, pública y política.

El alejamiento, desinterés e incompreensión hacia el arte contemporáneo por parte del gran público revela por una parte falta de instrucción y por otra, desconocimiento y desidia, volviéndose tema exclusivo de una minoritaria élite intelectual.

Entendiéndose, erróneamente, entonces, que, únicamente la galería, el mercado o la crítica especializada son las instancias llamadas a *definir las categorías del arte*, haciéndolo cada vez más distante e impenetrable. Esto, mancomunado al hecho que los lugares habituales para el arte y su contemplación sean principalmente los museos, lugares que para el gran colectivo son un remoto santuario de esa realidad sagrada y distante. Es por ello que las propuestas contemporáneas están en obligación de manejar discursos claros, con voz propia, cercana y real, para de ese modo alcanzar impacto, vigencia y continuidad en el reflexionar y accionar de un público cada vez mayoritario y vehementemente atraído.

Los esfuerzos creativos deben ser repensados y auto-criticados como ejercicio disciplinar ingénito para convertirse en su prerrogativa por sobre las meras demandas de la moda, las preferencias o la inconstante *novedad*.

El arte, sobre todo hoy, ha de desplazarse desde la cotidianidad hacia un volverse coherente y *verídico*.

Definir al museo de arte como espacio de pertinencia en la contemporaneidad implica hacer una serie de reflexiones sobre su rol, además de los procesos de cambio del arte.

El arte contemporáneo requiere de espacios propicios que lo albergue, espacios que se encuentren en condiciones de subsanar las categorías habituales y obsoletas del museo o la galería, en tanto lugares de exhibición y conservación de obras, donde el público cumple la función de espectador receloso y distante.

La importancia de los espacios museísticos en la actualidad debe concordarse directamente con los requerimientos indispensables de las prácticas artísticas contemporáneas para establecer así su correlación y el desarrollo en equidad de ambos.

El concepto espacio se ha definido y potencializado dentro del mismo contexto de la experiencia humana, es el que ha determinado las diferentes formas de vida desde sus inicios hasta nuestros días y éste, ha influenciado y ha sido influenciado por aspectos políticos, sociales, económicos, culturales y más...

Ahora bien, circunscribiendo el concepto general de espacio a los espacios de arte, al lugar entendido como la institución museo/galería, ese espacio habitado por aquellos volúmenes, líneas, formas a las que conciliatoriamente acordamos llamar *obras de arte*, ha cumplido un papel fundamental en la legitimación de aquello que entendemos por arte (en occidente específicamente) a través de la historia; estos espacios han sido por antonomasia los llamados a conceder la categoría de *obra de arte* a una pieza u objeto, derivando de allí su estrecha co-dependencia, asociando asiduamente al espacio-museo con dicha obra de arte.

El rol legitimador y la relevancia que ha ejercido el espacio museo como certificador de la producción artística es irrefutable.

El museo se transforma en una suerte de templo laico que consagra lo que expone, se trata de un espacio convertido en recinto de verdad, un espacio-institución con la capacidad de sustraer ciertos elementos pertenecientes a un determinado momento o contexto para transformarlos en piezas maestras, en historia y por ende convertir también al artista en algo así como una “figura canonizada” que termina requiriendo inexcusablemente de estos “tabernáculos” donde la sacralización mediante una suerte de metamorfosis vuelve *reliquia* todo cuanto en ellos se halla contenido, con la subsiguiente contingencia de tornar tan impenetrable como consagrada a dicha *reliquia*.

### **Ciertas reflexiones teóricas sobre espacios para el arte y arte**

Este apartado inicia con algunos sugestivos planteamientos teóricos que el alemán Boris Groys desarrolla en su amplia publicación “Sobre lo nuevo” donde propugna la vigente eficacia de esos espacios de exposición tradicionales como el museo o la galería precisamente en un momento en el que el arte parece rehuir a dicha institución.

“La supuesta ilusión causada por el fin de lo nuevo en el arte va unida a una nueva promesa de incorporar el arte a la vida. Los artistas y teóricos desean mostrarse vivos y reales en oposición a las construcciones históricas abstractas y muertas representadas por el sistema de museos”<sup>8</sup>, así sostiene Groys que el museo en el ejercicio de construir representaciones históricas, consigue advertir como nuevo a todo lo que se encuentre fuera de sus dominios, aquello que es *real, presente o vivo*, y es evidentemente por ese motivo que a través de su existencia se vuelve viable la *innovación*, pues posibilita esta diferenciación elemental entre lo ya creado, especialmente al hablar de la producción concedida como *obra de arte* y todo lo *inédito* que aún está por originarse.

Podría decirse entonces que *la realidad* se define, en el contexto del museo, como aquello que no ha sido aún contenido en éste y que todo lo que a él le concierne es una interpretación de esa realidad extrínseca.

A través del espacio museo; delimitado, reconocido y custodiado se amplía la posibilidad del espectador de imaginar el mundo fuera de esos contornos, un mundo infinito... siendo ésta, de hecho, una de las más importantes funciones del museo, pues, “precisamente, si el pasado no se colecciona, si el arte del pasado no está protegido por el museo, tiene sentido (e incluso se convierte en una obligación casi moral) permanecer fiel a lo antiguo, seguir las tradiciones y resistir al trabajo de destrucción del tiempo. Las culturas que no tienen museos son *culturas frías*, tal como las definió Levi-Strauss, y estas culturas intentan mantener su identidad cultural intacta mediante una reproducción constante del pasado”<sup>9</sup>, siendo entonces por ello, acertado el ejercicio consistente de exhibir en el espacio museo arte novel y desplegar con ello permanentemente nuevas ventanas simbólicas que ofrezcan renovadoras miradas de un exterior inagotable.

Es imprescindible en la actualidad, adaptándose a los continuos cambios del arte, que, la jerarquía del museo en tanto lugar de colección permanente deba también modificar progresivamente su accionar; sin embargo, “el museo no dicta cómo debe ser este nuevo arte, sólo indica cómo no debe ser”<sup>10</sup> y es por ello que transformándose además en un espacio entendido como un *gran escenario* para exposiciones de carácter itinerante, renovando dichas exhibiciones, mayormente da paso a un ilimitado y fluctuante movimiento entre lo antiguo y lo nuevo, en un giro hacia un auténtico performance donde el arte surge como dispositivo creacional de mapas estético-sensibles y humanizantes, desde formas de investigación minuciosas y como generador de conceptos más reflexivos para el espectador.

También en “El arte en estado gaseoso” Yves Michaud reflexiona sobre el arte en la actualidad o lo que él denomina *la experiencia estética* y relacionándolo con el concepto de museo enuncia que hoy en día parece prevalecer una insensata

necesidad de archivarlo todo sin ningún tipo de selección que distinga lo esencial de aquello que no lo es, aquello que tiene sentido y puede generar nuevos sentidos, de aquello que no lo tiene, como si se tratara de conservar “*todo lo que surge sin categorización alguna*”<sup>11</sup>.

Además, sostiene que la experiencia del arte contemporáneo aunque cada vez toma un aspecto más difuso, metamorfoseándose hacia la experiencia estética, sigue su desarrollo dentro de ciertas estructuras convencionales que son su albergue, espacios tales como la galería o el museo. Y que estos espacios tradicionalmente vinculados a la exposición de la obra de arte, son lugares que siguen atrayendo espectadores, territorios que no se han visto carentes de público, pues la demanda de *experiencia estética*, lejos de disminuir su interés se encuentra cada vez más generalizado y en constante aumento.

El desarrollo turístico progresivo e inminente ha originado un nuevo tipo de turismo al que se denomina “turismo-cultural” y los museos, galerías o centros culturales han tenido dentro de este proceso un papel importante. Los viajes y las estancias conllevan siempre un aspecto cultural y artístico proporcional. “Ésta es la verdad de la época, del turismo y los progresos de la democratización cultural. Lo que se traduce y manifiesta a la luz del día en el desarrollo y posteriormente la inflación del número de museos y su transformación en templos comerciales del arte”.<sup>12</sup>

El museo además de celebrar el genio de la humanidad, también es un espacio donde mostrar las distintas identidades con el fin de constituir las o difundirlas, y a través del arte también se construyen, reconstruyen y redefinen identidades. El auge del turismo nos indica que la edad de oro de los museos y la industria cultural alta está apenas iniciando. Y cuidando no caer en la trivialidad del proceso, esto representa un momento aprovechable para la actividad artística-cultural en general y sus distintos espacios de exposición (más allá del museo propiamente entendido) ya que el interés de un público creciente constituye el estímulo para dotar a esa *experimentación estética* (a veces vana) de una disposición vivencial de fuerte carga reflexiva.

Nicolas Bourriaud, por otra parte, en “El arte de los años noventa” invita a madurar la viabilidad (a partir de ejemplos de un sin número de artistas) de aprovechar el espacio galería, principalmente la noche de apertura, que es el momento en el que se congrega un mayor número de asistentes, para generar ahí, en ese instante, en ese espacio, una propuesta artística, pensando en la infinidad de posibilidades de intercambio entre el espectador y la intencionalidad específica de un determinado proyecto, como un momento de intercambio e interacción factibles sólo en un espacio de encuentro como es el museo o la galería.

De este modo, no se trata de precisar la pertinencia o no de los museos, galerías, centros culturales y demás espacios considerados para la exhibición de la producción artística en el contexto contemporáneo, se trata más bien de actualizar los procedimientos tradicionales del museo y adaptarlos a los nuevos requerimientos de dichas prácticas del arte en el momento actual. Configurando a estos espacios como puntos de inscripción de identidad cultural sincrónico, altamente convenientes para el arte y sus proposiciones, conformados como una esfera dinámica, activa y participativa que promueva la observación crítica como un derecho adquirido, no como una exención, superando la figuración moderna de museo que lo establece como sede de almacenaje de objetos remotos, carentes de sentido, hacia la proposición de *espacios-flujo* donde se posibilite el reencuentro con significaciones vitales, permanentemente actualizadas.

### **Dentro y fuera del *Cubo Blanco***

El Cubo Blanco representa el espacio expositivo insuperable para congregar los paradigmas de la modernidad. La neutralidad y omisión de atavío alguno, “protege” a la obra de cualquier tipo de ruido del entorno. Sin embargo, parece que el arte no se termina de conformar y desde hace décadas, este espacio “ideal” ha sido transgredido por propuestas que se plantean más bien en contextos *no artísticos*, buscando establecer y estimular un mayor

diálogo, proyección de sentido y demás reflexiones pertinentes y pertenecientes a lugares patrimoniales, al espacio público o a comunidades, por nombrar sólo algunos espacios alternativos referentes.

Se habla de *espacios cargados* para referirse a algunos de los museos actuales, pero ¿por qué se tiene que continuar suponiendo que es indispensable en realidad el *espacio neutro* para que la obra de arte no pierda su función comunicativa?. La obra de arte no necesita de la presencia o no de un espacio cargado o neutro para dejar de significar. De hecho, el arte sólo necesita de sí mismo para dejar de comunicar (si fuera esa su determinación) y en ese sentido el espacio museal, no despoja o proporciona a la obra elementos adicionales preponderantes para que cumpla con su fin. Cuando la obra es realmente significativa el espacio en el que se inserta no es lo verdaderamente considerable porque ella sola todo lo contiene, todo lo colma, es independiente del tipo de espacio que la alberga, y es ella la que le da carácter y lo dignifica.

“El influyente texto *“Dentro del Cubo Blanco, la ideología del espacio expositivo”* de Brian O’Doherty (1976) analiza cómo la modernidad concibió el *espacio neutral* para aislar a cada obra de arte de su entorno inmediato y de cualquier cosa que pudiera distraer la experiencia del espectador con el objeto mismo, que debía ser evaluado dentro de su lógica interna y no en relación con su contexto (cultural, económico, político)”<sup>13</sup>. Disentidamente, en la atmósfera vigente del arte, es evidente que dicha potestad ha sido enérgicamente objetada y consecuentemente el cubo blanco ha sido (a satisfacción) contaminado. Hoy en día, por ejemplo, con el surgimiento del video como el medio expresivo preponderante de los últimos años, existe inclusive una suerte de desplazamiento del cubo blanco, *white cube*, hacia la caja negra, *black box*.

Paradójicamente, “el cubo blanco no es, nunca fue absolutamente neutro, pues siempre ha estado *contaminado* de género, de raza o de política, etc. La modernidad ignoró esta situación y reclamó la autonomía para el arte, situando la obra en un hipotético espacio neutral en el que la obra existía desligada de lo

real, del mundo. Ella *era*, y existía *en el mundo del arte*; lo que ves es lo que ves”<sup>14</sup>.

La función actual del arte tiene que ver con la re-significación de la realidad, de lo existente. En esto nos distanciamos de la modernidad y su búsqueda del estilo propio, la pertenencia a un movimiento artístico definido, la producción de objetos como resultado último. Ahora, son la palabra, los conceptos, las intencionalidades, los contextos y procesos los que determinan el devenir del arte que se produce hoy en día. En cierto modo no nos encontramos más dentro del cubo blanco exclusivamente, hablando en un estricto sentido conceptual, pues aún los registros de acciones que se presentan fuera del espacio expositivo tradicional (que podrían considerarse una resistencia por parte de la obra a dicho espacio), se presentan como signos de ruptura y autonomía.

Cuando se trata de hacer una obra específica al sitio (*site-specific*) hay una implicación por establecer un diálogo con el lugar en el cual se inscribe esa obra, lo que no significa necesariamente que el artista deba ilustrar un esquema nítido de un espacio concreto, resulta mucha más interesante utilizar la carga cultural del contexto “usado” para entrar en fricción con éste; se trata de unir el arte a la vida, pero si *la vida* va a entrar en el ámbito artístico no basta con trasladarla al escenario del arte. La obra existe en una relación temporal con el entorno que la acoge y al cual modifica a través de su interacción e interlocución.

Sin lugar a duda, a pesar del constante esfuerzo del productor contemporáneo por actuar en ámbitos no artísticos, el arte sigue siendo todavía *endogámico* y las discusiones que genera le conciernen (negativamente) a esa elite minoritaria denominada “el circuito artístico”. Por tal motivo, los museos tienen un mandato y un público definidos, mientras que, del otro lado, en el espacio público u otros espacios no museales, el perfil del espectador-receptor es ciertamente circunstancial.

Y si bien es cierto que no existe una fórmula que licencie una mayor

democratización más allá de la llamada “esfera artística” para involucrar a otras figuras o públicos, es labor de las instituciones culturales: museos, universidades, centros culturales, ministerios y medios de comunicación, como también de sus propios actores: artistas, críticos, curadores, gestores culturales... el contribuir a esta inclusión y atenuar su auto-carácter hierático. En los museos, se observa la presencia constante de un *formato* muy convencional de lo que debe entenderse como “arte”, menguando y reduciendo al mínimo posible la significación del espacio para propuestas más desafiantes.

La inclusión de obras contemporáneas en espacios *alternativos* conlleva en sí un elemento simbólico importante, pues representa una nueva forma de entender el espacio público, el espacio no habitual del arte, desprendiéndose del temor a entender que los espacios (cualquiera que sea) están para usarlos, y que mientras se mantenga su integridad física, no tiene por qué haber inconveniente en su ocupación (mayormente temporal). Aquí se define la más valiosa función del espacio, en toda su extensión, propiciar diálogos y a mayor democracia del espacio, mayor afluencia de público, mayor posibilidad de comunicación e interlocución.

“Teóricos y curadores como Boris Groys y Nicolas Bourriaud manifiestan que el tipo de procesos en los que el artista trabaja con cargas culturales e históricas, convierten a estos acontecimientos en “lugares de producción” de la obra. Es decir, que el artista más que un productor se ha convertido, *en una sociedad en la que prevalece la ideología del consumo*, en un consumidor crítico que reorganiza la información del contexto en que inserta su trabajo”<sup>15</sup>. Ciertamente hay artistas interesados por el entorno en el cual actúan y actúa sobre todo su obra, al que resignifican a través de sus propuestas, entendiendo que un espacio no convencional de arte puede construirse o re-construirse con un sentido más revelador, dinamizándolo sugestivamente para incorporarlo dentro del panorama artístico contemporáneo, con lo cual el rol tradicional del museo como espacio casi exclusivo de exhibición puede ser equiparado por otros espacios alternativos sin pretensión de sustituirlo.

Los requerimientos de la obra de arte son intrínsecos y relativos a cada una de ellas y esto contempla también las precisiones del espacio que las acoge; así, hay obras que no necesitan del espacio museo para ser *contempladas*, pues su naturaleza puede ser efímera o concebida para emplazarse en el espacio público. Desde esa perspectiva el arte se configura como un *soporte vital* a través del cual la reflexión por el entorno y las relaciones que se establecen entre los espacios cotidianos y las propuestas artísticas se convierte en una experiencia tan auténtica como trascendente.

Existe una armonía interna en cada reflexión, la misma que consiguientemente se traduce en un orden que tomará diversas percepciones dependiendo de su intencionalidad predeterminada, para ello, los elementos que se ordenan ya sea en espacios mínimos y sencillos o en otros más complejos que se disponen como redes orientadas bajo parámetros precisos: museo, galería, espacio público, comunidades... cualquiera que sea, se configuran para dar paso a un contexto que a la vez refleja una visión del mundo. Y dentro de esa visión, aquello con lo que debe establecerse cada componente constitutivo y su específica función para concretar un todo, es, el sentido común. Pues, los fundamentos más reveladores se alcanzan a partir de las reflexiones cotidianas; desde allí, el desarrollo de la cultura ha definido sus huellas en el devenir histórico. El arte *es comunicación* y desde ese precepto, se encuentra permanentemente, recurrentemente produciendo efectos, enlazando los diferentes dispositivos que configuran la cultura, mostrándola en esencia, todo esto, producto de un ejercicio incesante y consciente de *sentido común*, del quehacer comprometido y responsable por materializar y comunicar significaciones agudas.

El más conspicuo espacio para una obra y su labor comunicativa es el espacio que el artista concibe desde el inicio del proceso de construcción para amparar a su propuesta en un estado reconcentrado y metódico, ese espacio total y vasto para hacer o deshacer en virtud y a merced de la obra, consolidando su punto de atención en divulgar aquellas postulaciones privadas que son también colectivas.

La arquitectura (comprendida como el espacio que acoge) y el arte son dos instancias distintas; la primera posibilita la actividad humana y la segunda es una actividad humana que busca cuestionar constantemente las nociones del mundo. El tema del espacio es uno de los tantos asuntos a los que debe referirse el arte. Innegablemente a través de los espacios museales se produce un mayor acercamiento al arte, pues precisamente son ellos los recintos ex profeso para su instalación, las obras expuestas se encuentran dispuestas generalmente en condiciones recomendables de ambientación e iluminación para procurar su óptima exhibición, creando el ambiente que genera un cierto efecto estimulante en el público.

Ahora bien, “el arte y la arquitectura se han sometido desde hace ya varias décadas a procesos de gasificación como consecuencia de la universalización de la cultura, y a su vez, de la puesta en un mercado de valores que han resignificado los procesos culturales. De esta manera el arte contenido en edificios *emblemata* se vuelve simplemente una excusa para la comercialización de dichos edificios. No importa que clase de arte, no importa si el visitante logra comprender los contenidos, simplemente importa el número de personas que consiguen ser movidas dentro del espectáculo del gran museo. Estamos acudiendo al nacimiento del edificio *slogan*”<sup>16</sup>. Entonces, es ineludible reflexionar también sobre esta ambivalente problemática para sentar formalmente si la relación entre contenido -obra de arte- y contenedor -museo- (en condiciones como las expuestas), puede trastocarse, hasta llegar a convertirse en un vínculo insano en el que prevalezca la competitividad entre uno y otro.

El espacio es una constante física predeterminada, relativa al volumen, y por tanto, al ser el volumen quien modula la percepción estética humana, la estética arquitectónica no podrá dejar de ser parte integral de la función comunicativa que desarrolla toda manifestación artística contenida dentro del volumen de un museo, en este caso, superando con ello la tradicional estigmatización funcional de los volúmenes arquitectónicos. Pues existen proyectos artísticos que se

derivan del espacio en el que se exponen para ser concebidas, trabajadas *in situ* a partir de los elementos formales del lugar como condicionantes e integrantes de la propuesta misma.

“Cabría decir que cuando en arquitectura y en arte hablamos de espacio, nos referimos a una noción convencional, un recinto definido por superficies arquitectónicas que evidentemente conforman volúmenes. Una vez aceptada esta convención, se puede argumentar todo lo contrario: no hay la posibilidad de un espacio neutro, pues no solamente está en juego la arquitectura como hecho físico, sino como hecho cultural. Este asunto es tratado en profundidad por el artista e ideólogo Brian O'Doherty en una serie de artículos que aparecieron en los setentas en la revista *ARTFORUM* y que fueron después compilados en el libro *Inside the White Cube: The Ideology of Exhibition Space*”<sup>17</sup>. Siendo precisamente el quehacer estético, cultural, político, social... alrededor y dentro de los espacios lo que los marca y define, lo que denota su sentido en función de la percepción y uso de los objetos circunscritos y determinantes de éste.

El teórico José Roca hace hincapié en el tema del espacio museal como emblema refiriéndose al publicitado *efecto Bilbao* (Guggenheim de Bilbao) donde el protagonismo del contenedor arquitectónico frente a la obra se vuelve irrefutable, desviando la asignación básica de esta edificación en concreto, como museo que posibilite el encuentro entre la obra y el público, desplazando su atención a la magnificencia de su propio diseño interior y exterior.

Ir mas allá de la habitual concepción estética del espacio, buscando más bien ampliar y profundizar su entendimiento, no implica rebasar los límites de una temática estética claramente planteada desde el principio. Ya que procurando ir directamente al abordaje de la naturaleza misma del espacio, se intenta explorar sus distintas implicancias culturales.

Ha sido justamente esta concepción clásica de la estética la que ha reducido

históricamente a la arquitectura al papel de *simple contenedor* material de lo que sucede en un determinado espacio, desconociendo y desconsiderando su preeminencia estética tan próxima a la cotidianidad y a la propia existencia humana. Tal reducción espacial de la arquitectura la explica la ancestral tradición mítica humana, la cual ha visto en los objetos simbólicos ubicados dentro del espacio toda una alegoría a la trascendencia de la vida terrena, de la cual ha sido excluida la propia arquitectura, ante su categórica materialidad y funcionalidad. Aquí se origina la esencia misma del actual debate museal y ocurre entonces que la negligencia de la arquitectura escultórica del Museo Guggenheim de Bilbao es justamente la de transgredir el dogma del simbolismo espacial convencional con sus ostentoso volúmenes.

La observación del *cubo blanco* no ha sido comprendida y sostenida en su real dimensión. Más que desprendernos de los supuestos argumentos estético- físicos, para ocuparnos de la aparentemente obvia convención cultural del espacio, lo que prosigue es superar el relativismo estético espacial, revirtiendo su referenciación a la preeminente potencia del volumen. Muchas convenciones aparentemente axiomáticas han visto desmoronarse su forzada consistencia tras el advenimiento de nuevas realidades que trascienden los mitos simbólicos arraigados, revolucionando todo el ámbito en vigor y terminando por explicarlo con mayor integridad y profundidad.

Se debe aclarar igualmente, después de todo lo acabado de exponer, que, existe cierta desavenencia cuando se pretende adjudicar excesiva importancia a los *espacios neutros* para referirse a la obra de arte y el principio taxativa de su función comunicativa. Si hablamos de las *cargas* que los espacios expositivos pudieran conferir a las propuestas artísticas contemporáneas, es claro que el límite de dichas cargas lo maneja la propia obra y su intencionalidad. En definitiva, aquel elemento *neutral* del espacio podría puntualmente contribuir (en caso de un evidente sentido de sobrecarga del lugar) a fijar una línea de difusión que favorezca cierta fluidez en la gravitación de energía del entorno expositivo puntual donde se emplazara una determinada obra.

- *La propuesta teórica que originó al Palais de Tokyo de París.*

### **Anotaciones preliminares**

Originalmente fue construido como el pabellón nacional de Japón para la Exposición Universal que tuvo lugar en París en el año 1937. Desde su re-apertura como *Palais de Tokyo* en 2002, se ha configurado como uno de los centros de arte contemporáneo más significativos de toda Europa, exponiendo la creación artística reciente en toda su diversidad, pues esto constituye el espíritu mismo de la entidad tanto dentro como fuera de su sede.

Fue en febrero de 2002, tras años de expectativa que se inauguró finalmente en París como un espacio para acoger las prácticas artísticas contemporáneas con el respaldo institucional y económico del Ministerio de Cultura de Francia. El propósito era el de readecuar y redefinir un gran edificio situado al borde del Sena, junto al Museo de Arte Moderno y frente a la Torre Eiffel, dos construcciones parisinas emblemáticas.

Con una distintiva estructura de paredes de hormigón visto y un ambiente que parece estar aún *en construcción* se despliega este espacio de experimentación e innovación que presenta y representa el arte de la época; albergando simultáneamente exhibiciones, eventos, encuentros, ponencias, conciertos, proyecciones audiovisuales y más. Existe toda una compleja red de proyectos especiales que sustentan la concepción del Palais de Tokyo, propuestas tan conceptuales como insólitas que van desde *subastas*, *fiestas electrónicas* o *el Hotel Everland*, una instalación temporal que ofrecía la posibilidad de pasar la noche en una habitación situada en el techo de la entidad. Contempla además una programación multidisciplinar dirigida a todos los potenciales públicos, como el caso de los *talleres Tok-Tok* cuyo propósito es conceder a los niños la oportunidad de un encuentro con el arte contemporáneo de manera lúdica.

Nicolás Bourriaud y Jerome Sans, dos teóricos de la escena parisiense, fueron designados para idear y programar el proyecto con el cual se aspiraba devolver a París el brillo de otras épocas como el centro de avanzada del arte. Entonces, había que apostar y tomar riesgos primero en cuanto a la noción del espacio,

como parte de la concepción teórica de la propuesta, esto significaba, nada de paredes blancas y espacios immaculados. La consigna fue la de transformar un edificio de los años treinta en una especie de “espacio abandonado”; concreto y vigas a la vista (desprendiéndose de cualquier tipo de panelado o revestimientos lisos) y sustraerse sobre todo del predominio de los grandes espacios *neutrales* que ostenta el cubo blanco.

Un espacio concluyentemente prometedor, que, sin embargo, no ha podido soslayar la mácula de la polémica y la crítica. Sus detractores cuestionan el exceso de presupuesto destinado a este súper galpón con pretensiones, según señalan, de parecer un *Squat* (casa ocupada) o una fábrica *tomada* por artistas sin mayor ordenamiento programática. Es entonces cuando surgen cuestionamientos sobre la fuerte influencia que la Institución ejerce incluso sobre lo que podríamos denominar espacios no-institucionales, especialmente cuando está de por medio el patrocinio y financiamiento del Estado para la construcción de este tipo de galpones, squats o lugares concernidos a los “espacios independientes”. Seguramente lo que ocurrirá y ocurre es que las Institución *absorberá* los procedimientos operativos de las prácticas autónomas; asimilando estas instancias de resistencia para *sanearlas* y *precisarlas*, para finalmente “devolverlas convertidas” a la esfera pública.

### **Delineado teórico**

A partir de un diseño compartido por Bourriaud y Sans de batallar contra el rígido circuito del arte en Francia se proyectó y materializó el *Palais de Tokyo* principalmente como una plataforma de diálogo para la creación artística francesa e internacional, como un lugar de ideas e intercambios, como un espacio que posibilite real y concisamente un debate artístico, crítico y reflexivo abierto. “¿Qué es un palacio, sino una casa deshabitada abierta día y noche a los visitantes más diversos? El lugar es de libre acceso todo el día y hasta la media noche para invitar al público a disfrutar de una cálida y menos distante relación

con la creación contemporánea gracias a políticas de recepción basadas en una conexión cercana con los trabajos y los artistas”<sup>18</sup>.

### **Manifiesto programático experimental, interdisciplinario, planetario...**

“La programación del Palais de Tokyo ha sido construida a partir de principios muy simples: flexibilidad, capacidad de reacción, más énfasis en los proyectos que en la definición de espacios, continuo contacto con los artistas, relaciones con otras disciplinas, una visión propia de la globalización y, finalmente, la idea de trabajar *non stop*, dejando a la vista del público los procesos de producción como puede ser el montaje y adecuación de espacios”<sup>19</sup>.

#### **◆Flexibilidad**

Con un espacio inmenso de 9000m<sup>2</sup>., divididos en tres áreas laterales y una amplia zona central, el uso de los ambientes en el Palais de Tokyo no está definido ni predeterminado: exhibiciones colectivas o individuales pueden tener lugar aquí o allá, dos proyectos se pueden cruzar y enriquecerse mutuamente, diferentes personalidades pueden rozar sus bordes sin volverse una sola cosa. Todos los principios que orientan la programación pueden ser cuestionados por un proyecto en particular. Sólo esta flexibilidad extrema puede dar al Palais de Tokyo el sentido para soportar y explícitamente *jugar* su papel como un laboratorio de arte contemporáneo.

#### **◆Capacidad de Reacción**

Desde un evento de una sola noche de duración, de una semana o seis meses, el ordenamiento incluye formatos y posibilidades variadas. En principio, cuatro meses para las grandes exhibiciones en el área central, dos meses para las salas laterales y un mes para la sala de proyectos. Sin embargo, algunos artistas tienen la oportunidad de intervenir el espacio por períodos más largos.

Paralelamente, es importante reaccionar con diligencia para producir eventos que requieren un tipo de programación algo más espontánea, lo que podría cambiar mes a mes para canalizar estas situaciones y encuentros imprevistos. Así, el Palais de Tokyo se encuentra constantemente reactivado por los trabajos, proyectos y exposiciones que puedan programarse en tiempos cortos.

### ◆ Espacios Exteriores

Todo espacio sirve como herramienta para el artista, como medio para su trabajo. Pero la idea no es *llenar* el lugar sin más criterio que la sola ocupación, sino encontrar el tiempo y el sitio correcto para cada proyecto y para cada exposición, lo que significa pensarlas y emplazarlas en el área que rodea el edificio y, de ser necesario, hasta en otras zonas y países. Después de comenzar a explorar el vecindario con el programa *Tokyorama* y vislumbrar una estación virtual de televisión *Tokyo T.V.*, el Palais de Tokyo se encuentra proyectando varias actividades más allá de sus muros para enfatizar con ello su imagen como un lugar de producción y distribución de actividades artísticas-culturales.

### ◆ Actividad *Non Stop*

Por último, los públicos puede encontrar siempre en el Palais de Tokyo una nueva exposición para recorrer, así otra se encuentre apenas terminando su tiempo de exhibición, de este modo, en lugar de camuflar el montaje o desmontaje de los eventos, los visitantes consiguen apreciar cómo se ejecutan también estos procedimientos, no con intencionalidad de hacer de este tipo de operaciones un espectáculo, sino con el fin de acercar al espectador a todo el proceso real que conlleva el arte contemporáneo, pues, mayoritariamente resulta más interesante, esclarecedor y enriquecedor que el sólo producto final.

- *El Guggenheim de Bilbao y Tate Gallery de Londres*  
*Referentes mundiales de espacios expositivos de arte contemporáneo.*

Si bien después de todo lo hasta aquí fijado, podría parecer incompatible el tratar a estos dos espacios “convencionales” en cierto modo e institucionalizados por antonomasia, es precisamente por ello necesario referirlos, y porque además, sorteando las disconformidades, es, inconcuso que ambos se establecen como importantes centros internacionales de albergue de la actividad artística actual. Visualizando los principales rasgos nocionales que los sustentan y afianzan dentro del contexto global del arte contemporáneo, el Museo Guggenheim de Bilbao y La Galería Tate de Londres con sus estrategias, modos operativos y condiciones distinguibles como espacios que permitan (por sobre las inconsistencias metodológicas) reconfigurar las especificidades expositivas, de experimentación, reflexión, difusión y gestión del arte que se produce en nuestros días, para reinterpretar sus precisiones como espacios-hábitat tanto de la producción artística como de sus creadores, en tanto escenarios de encuentro de actores directos e indirectos.

### **El Guggenheim / Bilbao-España**

El Guggenheim-Bilbao se instituye como una entidad dedicada a la difusión del arte mundial, localizada en España, ciudad de Bilbao. Se Inauguró en 1997, y es uno de los varios museos pertenecientes a la Fundación Solomon R. Guggenheim que se encuentran situados alrededor del mundo.

Surgió en primera instancia como un proyecto llevado a cabo por iniciativa de la administración pública del País Vasco, cuyo propósito era revitalizar a la ciudad de Bilbao y su provincia. A partir de su inauguración y hasta el momento el museo constituye *el mayor atractivo de orden turístico-cultural*, considerando a la ciudad como destino obligatorio y ubicándola en el mapa de los más importantes sitios de visitas culturales del mundo (occidental),

designando a Bilbao como una muy significativa plaza para el desarrollo del arte contemporáneo global y estableciendo al Guggenheim como el símbolo representativo de esa ciudad.

El éxito que la imponente edificación y todo su contenido conceptual y patrimonial consiguió, como uno de los museos de mayor nivel del mundo, aportó a la ciudad enormes beneficios. Y es que la propia edificación se manifestó como una de las más espectaculares obras deconstructivistas de la arquitectura contemporánea. El diseño del museo y su construcción estuvieron a cargo del arquitecto norteamericano Frank Gehry. Su estructura principal está *esculpida* siguiendo contornos casi orgánicos, sin contener una sola superficie plana en toda su complejidad, una de las características que lo hacen tan atractiva. El edificio visto desde el río aparenta tener la forma de barco, un modo de homenaje a su ciudad sede, eminentemente portuaria.

La Fundación Guggenheim es poseedora de una gran colección de arte. Thomas Krens, director de la organización, dirigió una política de expansión, remitiendo fondos itinerantes con el fin de hacer exposiciones temporales en las diferentes sedes que poseen, tanto en Nueva York como en sus dos centros europeos, Berlín y Bilbao.

Es interesante subrayar, en el caso de Bilbao las importantes campañas mediáticas que contribuyeron al posicionamiento de su Guggenheim y que continúan desarrollándose con el mismo impacto social hasta la fecha.

Dentro de la distribución de espacios en el museo destacan la Gran Sala, también llamada la del Pez, que se extiende hasta acercarse a un puente que atraviesa la ría de Bilbao. El interior del museo es más limpio que su exterior pero presenta también elementos curvos en su estructura. Se distinguen tres plantas. La sala más espaciosa del museo es la Gran Sala o del Pez, mencionada anteriormente, y debe su nombre a su forma exterior. Su tamaño está pensado para albergar obras de gran formato, algunas de las cuales son temporales y otras permanentes, las mismas que constituyen parte del patrimonio de la Fundación.

Alberga desde su apertura exposiciones de arte con obras por una parte pertenecientes al propio Guggenheim y por otra con exhibiciones de arte contemporáneo itinerantes. Dichas exposiciones se renuevan con frecuencia y contiene principalmente trabajos realizados en los últimos años, siendo las obras pictóricas y escultóricas una parte minoritaria comparada con otros formatos contemporáneos como instalaciones, intervenciones, registros o propuesta digitales, esta es la privativa más apreciable del museo, pues al exponer asiduamente nuevas ofertas artísticas, las mismas reconstituyen de manera definitiva la mirada del público, actualizándolo y restableciendo un sentido más crítico y reflexivo a través de este variado conjunto de proposiciones artísticas contemporáneas presentadas corrientemente. Además, cuenta con una plaza que conduce a la entrada principal del gran edificio, en este espacio abierto se emplazan obras monumentales, como el ya popular “Puppy” de Jeff Koons, una gigantesca estructura construida íntegramente de flores representando un cachorro, que, en principio se proyectó como exposición temporal, pero en último término se decidió que fuese permanente, instaurándose como la figura emblema del Guggenheim-Bilbao.

Ahora bien, es conveniente, demarcar que, un proyecto como el Guggenheim de Bilbao, en el que la intervención de su arquitecto y diseñador procede por un encargo cuya determinación principal es la de atraer público masivamente, se clasificaría, también, dentro del accionar propio del *marketing* y la publicidad, ya que el mundo de hoy, súper consumista, admite sin duda la posibilidad de una *edificación slogan* hasta en el contexto del arte. Los museos o galerías que *compiten* con las obras que acoge, ya sea por su innovación, estructura o diseño arquitectónico, acaban inconsecuentemente procediendo en detrimento de las propuestas artísticas que ahí se presentan, las mismas que terminan menguadas ante su magnitud constructiva. No solo el Guggenheim de Gehry sino el primer Guggenheim de Frank Lloyd Wright que se vanagloria de sus aspectos formales y donde las obras pictóricas, por ejemplo, tienen dificultad en el montaje, pues los espacios de tránsito en espiral impiden efectuar lecturas completas de ese tipo de obras por efecto de sus paredes curvas y la circulación en rampas

elípticas que impiden la funcionalidad del edificio, impugnando los propósitos expositivos básicos; de tal manera que, casi siempre las obras deben terminar adaptándose a las peculiaridades del espacio y no a la inversa.

### **Tate Gallery / Londres - Inglaterra**

Lo primero que impresiona de la Galería Tate es su edificio. Se trata de una antigua fábrica situada en la margen derecha del Támesis. Originalmente llamada National Gallery of British Art (Galería Nacional de Arte Británico). La idea de una Galería Nacional de Arte Británico se propuso por vez primera en los años 1820 por Sir John Leicester y en 1847, Robert Vernon donó su colección privada a la National Gallery de Londres. Cuarenta años más tarde, el magnate azucarero Henry Tate quien era coleccionista de arte victoriano, se ofreció a fundar una galería para alojar el arte británico, donando de igual manera su propia colección.

Inicialmente se restringió al arte británico moderno, concentrándose en los pintores de la Inglaterra victoriana. A lo largo de los años, la colección fue creciendo con más donaciones y legados. Durante los años 1950 y 60, el Departamento de Artes Visuales del Consejo de Artes de Gran Bretaña fundó y organizó exposiciones temporales en la Tate, incluyendo una retrospectiva de Marcel Duchamp en 1966.

Con el pasar del tiempo, se separaron las orientaciones “Británica” y “Moderna” de la colección, que hoy se encuentran en edificios separados de Londres y cuentan cada una con colecciones permanentes, así como exposiciones temporales.

Cada año, el Premio Turner se celebra en la Tate Gallery y se otorga a un artista de menos de cincuenta años que sea británico o que haya trabajado principalmente en Gran Bretaña, convirtiéndose en el centro de atención para medios de prensa y público especializado en arte inglés contemporáneo.

Hacia 1990 la Tate Gallery se dio cuenta que se hacía imperiosa la necesidad de distribuir en un nuevo espacio las colecciones de arte contemporáneo de la Colección Tate, tomándose la decisión de gestar una “filial”, que forma parte de la familia de Galerías Tate, reutilizando y remodelando, para tal fin, una antigua fábrica eléctrica. La rehabilitación se llevó a cabo siguiendo un criterio de fidelidad al diseño *high-tech* y a la austeridad del propio edificio. Esta intervención, que no sólo implicó la recuperación de un edificio sino que se puede considerar asimismo como un ejemplo de recuperación de una zona industrial, se inauguró en 2000 con tanto éxito y acogida que supuso una nueva ampliación del museo prevista abrirse al público en 2012. Se trata de un edificio ciertamente adecuado para la recepción de *instalaciones* principalmente. El fundamento expositivo se basa en un criterio a partir del cual las colecciones permanentes se mantienen en el museo por un tiempo limitado (unos cuatro o cinco años). Los conceptos museísticos son distintos a los tradicionales, como por ejemplo, la desaparición de una cronología rígida a la hora de organizar las obras, otorgando prioridad a las líneas temáticas o argumentales. La colección se compone de obras de arte contemporáneo internacional desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Algunos de los autores presentes son Rothko, Warhol, Francis Bacon, Vanessa Bell, Patrick Caulfield, Ian Breakwell entre otros, junto a ellos, una variada propuesta de exposiciones transitorias de arte contemporáneo programadas periódicamente.

La determinación de la Institución para corresponder con un sentido de espacio que albergue arte contemporáneo y donde se amplifique la exhibición y difusión del quehacer artístico actual de una determinada localidad y otras regiones, permite una visión propositiva y reflexiva que favorece al desarrollo cultural de su ciudad y origina desde ahí, el impulso de procesos de re-concentraciones preceptuales, estéticas, teóricos y conceptuales.

Aquí, importa destacar que las mediaciones y decisiones de la Institución del arte pueden establecer espacios de pertinencia para el gran conjunto de manifestaciones creativas, disponiendo un entorno concreto donde converjan

las relacionales y la experimentación con mayores públicos de manera más fluida, vivencial y próxima.

- *Observación referencial del Centro de Arte Contemporáneo M.A.C.C. de Guayaquil*<sup>20</sup>.

El proyecto para la edificación del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil M.A.C.C. fue presentado por vez primera en la XIII Bienal de Arquitectura de Quito en 2002. Concebido como un importante hito urbano para demarcar el límite norte del *Malecón 2000*, vinculándolo además con el tradicional barrio Las Peñas (último ambiente monumental existente en la ciudad portuaria de Guayaquil) con el propósito de crear impacto positivo en el proyecto de “recuperación y regeneración urbana” de la ciudad, conformándose además como espacio emblemático de la cultura, de confluencia, convocatoria y participación para sus habitantes.

Se conforma como parte de la red nacional de Museos, Bibliotecas, Archivos Históricos y Centros de Documentación del Banco Central del Ecuador en nueve ciudades del país.

Conocido sobre todo por su acrónimo M.A.A.C. e inaugurado el 30 de julio de 2003, se auto-inscribe dentro de las directrices de avanzada en instituciones de su género, constituyéndose como un catalizador para el desarrollo de la cultura artística histórica y contemporánea local, regional y nacional.

A finales de julio de 2009 se develó el nuevo nombre del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo M.A.C.C., llamado a partir de esta fecha como *Centro Cultural Libertador Simón Bolívar*.

Su principal gestión es la de potenciar el patrimonio cultural artístico institucional presentando, por una parte una colección de cincuenta mil piezas arqueológicas de la época aborígen de la costa del país y una colección de arte moderno de tres mil obras de arte ecuatoriano, además de contar con una programación permanentemente de exhibiciones itinerantes de arte

contemporáneo de productores primordialmente nacionales. Con ello, busca generar otras lecturas en torno al arte y la cultura urbana, partiendo de un proceso de investigación que se plasma en una coordinación integrada que incluye exposiciones, proyecciones de cine, artes escénicas, teatro, conversatorios y más, para cumplir con su objetivo de poner el patrimonio cultural al servicio del desarrollo del país y coadyuvar también a la educación de la comunidad sobre la base de un intercambio y puesta en escena permanente que estimule la reflexión y fomente la conciencia crítica de los más diversos públicos.

Conceptualmente ideado bajo la impronta de la balsa manteño huancavilca, instrumento prehispánico propio de la costa ecuatoriana, el edificio se asienta a orillas del río Guayas e integra el Malecón 2000. Por medio de un puente se accede a su espacio exterior principal, la plataforma del *M.A.A.C.*, la misma que funciona como una gran ágora para los distintos programas culturales que desarrolla el museo. La volumetría sigue los ejes trazados a partir del centro del monumento histórico denominado "El Fortín". Se han diseminado los límites precisos del Museo para integrarlo a sus espacios abiertos circundantes y aproximar simbólicamente el edificio a todo el público visitante del gran Malecón.

La noción de todo el proyecto se realizó bajo nuevos criterios museográficos, reintegrando el arte de la ciudad especialmente. El museo contiene siete áreas de trabajo que reflejan la producción teatral, musical, de danza, cine, pintura, escultura, arqueología, antropología y literatura. Se ofrecen, por otra parte, talleres artísticos, multimedia y cuenta asimismo con un centro de documentación que registra información sobre arte y museografía moderna y contemporánea. Continuamente presenta proyecciones de películas de cine independiente y documentales, conciertos de música y obras de teatro y danza. Con todo esto, y con la participación de productores y gestores culturales que consistentemente trabajan en torno a la examinación propositiva de alternativas viables para el impulso cultural, se establece como una plataforma de difusión y creación del arte de hoy que se manifiesta principalmente a través de las nuevas

tecnologías o proyectos experimentales, los que apuntan esencialmente a una nueva definición del arte y su significativo e ineludible sitio en el desarrollo social.

## **Espacios alternativos de Arte Contemporáneo en Latinoamérica<sup>21</sup>**

### **- *Espacio Ecléctico / Argentina***

*Espacio Ecléctico* fue fundado en julio de 2001 por un grupo proveniente de distintas disciplinas artísticas. Este equipo lleva adelante la coordinación y programación de cada una de sus áreas: teatro, música, danza contemporánea y artes visuales.

Ubicado en el barrio de San Telmo de Buenos Aires, Argentina, está conformado por un pequeño bar, una galería de artes visuales y una sala para espectáculos versátil, capaz de dar albergue tanto a puestas tradicionales como a aquellas no convencionales, posibilitando el uso de distintos frentes instalativos, funcionales a las necesidades de cada puesta en escena.

Se trata de una asociación civil sin fines de lucro cuyo principal objetivo es, desde sus inicios, constituirse en un punto de difusión de las producciones de artistas del medio nacional e internacional, programando ya un total de cincuenta y tres exposiciones de artes visuales, ciento diez conciertos de música (antigua, clásica, popular, ancestral anónima y contemporánea), treinta y dos obras de teatro, siete ediciones de la feria del libro, de fotografías de autor y una gran cantidad de presentaciones, proyecciones, conferencias y talleres.

Configurado como un palenque visual y de acción orientado hacia la exhibición y promoción de producciones artísticas emergentes.

## - *Crac* / Chile

*Crac*, es un centro independiente, también sin fines de lucro, instalado en la ciudad de Valparaíso, Chile. Este emplazamiento se relaciona estrechamente con la historia de la ciudad y su coyuntura político cultural actual. Su principal interés es vincular las prácticas artísticas contemporáneas con la ciudad conformando un centro de residencias para artistas y una plataforma de debate y reflexión. *Crac*, en su modalidad de residencia como plataforma de discusión reconcentrada, aborda la problemática que se desprende a partir del trabajo desde el arte contemporáneo en el espacio público de una ciudad latinoamericana. Acotando las diversas relaciones que esto involucra y enfocando las distintas audiencias, las manifestaciones ciudadanas, las producciones institucionales y los espacios privados de gestión a la vida cotidiana.

*Crac* es un lugar para acercar las prácticas de arte contemporáneo a las nuevas y diversas propuestas que conforman la ciudad. Concertando espacios de difusión y debate, los mismos que pueden traducirse en talleres, conferencias, seminarios, presentaciones públicas de obras o conversatorios. De igual forma, es un espacio donde se gestionan residencias de artistas locales conjuntamente con otros espacios de residencia en el extranjero.

La principal motivación es trabajar partiendo de proyectos de arte que incidan en los diversos estratos de la cultura y que propongan un posible diálogo con las formas de relacionarse en la ciudad, para así establecer nuevas vías de acceso con el intérprete, mediador o receptor de esas manifestaciones culturales. Esta iniciativa se entiende como un centro de trabajo (que insertado en la modalidad de residencias para artistas) busca profundizar, desde el arte actual, en las distintas problemáticas de la ciudad y los ciudadanos, de esta forma vincula a diversos actores culturales de su ciudad sede.

Entendiendo al arte contemporáneo como las prácticas artísticas que se basan (en términos materiales) en la experimentación e investigación de nuevas

formas que responden a un discurso relacionado con su contexto. Por ello, el artista sería un agente cultural que no se desvincularía del lugar desde el cual elabora ese discurso artístico, y se relacionaría directamente con el medio donde instala su propuesta visual, en el marco del proyecto *Crac* (específicamente con el acontecer relacionado a Valparaíso), desde sus aspectos culturales, patrimoniales, políticos, sociales...

Con un prioritario interés por apoyar y gestionar el trabajo de artistas contemporáneos que operen en distintas ciudades y ponerlos en contacto con la problemática ciudadana, para de este modo establecer un eje de ocupación desde un lugar específico con miradas y propuestas diversas.

### **- Casa Tres Patios / Colombia**

*La Casa Tres Patios* es un espacio plástico alternativo coordinado por un grupo de artistas, situado en Medellín, Colombia. La meta de la *Casa Tres Patios* es promover la difusión de las prácticas artísticas contemporáneas y servir de punto de encuentro para el intercambio entre artistas, disciplinas y saberes reunidos en torno a un contexto urbano y comunitario.

A través de un programa de actividades coordinadas con artistas locales, nacionales e internacionales y organizaciones culturales, presenta exposiciones, convocatorias, conferencias, residencias, y talleres que estén enfocados en investigaciones e intercambios artísticos e intelectuales.

*La Casa Tres Patios* se inauguró en marzo de 2006 con el ánimo de proveer un espacio de exposiciones para artistas contemporáneos. Posteriormente, en enero de 2007, se instala en la que es hoy su sede actual, ampliando su programación para enfocarse sobre todo en el desarrollo de intercambios con artistas nacionales y internacionales. Hoy en día la *Casa Tres Patios* es uno de los espacios más reconocidos de Medellín por la alta calidad de sus exposiciones y el profesionalismo de su equipo de trabajo. Desde su inicio en 2006 ha presentado obras de más que ciento cincuenta artistas y hospedado a un total

de treinta artistas nacionales e internacionales para el desarrollo de los más diversos proyectos artísticos.

### **- *Popular de Lujo* / Colombia**

*Popular de Lujo* es un proyecto interminado e interminable, empírico y mutante que tiene a la ciudad de Bogotá como principal objeto de trabajo. Alrededor de la cultura bogotana *Popular de Lujo* investiga y recoge información, produce exposiciones, textos y conferencias, además de vincular y promover iniciativas que se inscriben dentro de su misma ocupación, conformando un dinámico centro de información que en diversos formatos integra múltiples visiones sobre la Bogotá común y corriente.

Partiendo de la convicción que la gráfica de la calle es una fuente inmejorable a la hora de describir la manera de ser de una comunidad, *Popular de Lujo* comienza por abordar la Bogotá gráfica de los paisajes callejeros y se expande hasta convertirse en un proyecto dedicado a la revisión, discusión y celebración del capital cultural cotidiano de los habitantes de la ciudad. Aunque puede adoptar múltiples formas, *Popular de Lujo* tiene a Internet como principal plataforma de publicación de contenidos y mecanismo de funcionamiento cooperativo.

Su Sitio Web [www.populardelujo.com](http://www.populardelujo.com) recibe alrededor de diez mil visitas al mes y sus boletines mensuales son leídos por más de cuatro mil suscriptores alrededor del mundo.

En sus incursiones por fuera de Internet, *Popular de Lujo* ha realizado muestras y exhibiciones en Puerto Rico, Argentina, España, Francia, Venezuela y varias ciudades de Colombia y específicamente en Bogotá en su propio espacio expositivo. El proyecto está liderado por un grupo de profesionales que se desempeña en las áreas del diseño experimental, la comunicación y el arte gráfico principalmente.

### **- Larissa Jiménez Galería Y Planta Alta Bar / Paraguay**

En *Larissa Jiménez* el objetivo es fomentar y estimular la producción y el reconocimiento de artistas emergentes de medio paraguayo, ofreciendo un espacio descontraído en una casona de 1910 en el centro antiguo de Asunción. Cuenta con diez salas de exhibiciones para propiciar un encuentro mayoritario entre el público y las nuevas propuestas artísticas que van desde los medios tradicionales a los actuales y, contraponiendo al contenedor arquitectónico de principios del siglo XX con arte contemporáneo como un reflejo del eclecticismo actual. La interdisciplinariedad es la que emerge de la variedad de propuestas que presenta *Larissa Jiménez*, desde obras de teatro a performance, video arte, escultura, pintura, grabado, fotografía, medios mixtos, objetos y diseño. La principal ocupación desemboca en una intencionalidad demarcada, la de superar los paradigmas tradicionales que se manejan dentro de Paraguay con respecto a la obra contemporánea, la misma que hasta el momento encuentra dificultad para introducirse comercialmente en el mercado del arte, tanto por malas políticas culturales como por falta de estimulación de los propios productores contemporáneos, quienes sofocados por los inconvenientes del medio no desarrollan una producción constante. Ha llevado a cabo y organizado tanto en la galería como en el bar un número importante de eventos expositivos individuales y colectivos con artistas nacionales y extranjeros, audiovisuales, cine, conciertos al aire libre, obras de teatro, intervenciones urbanas, talleres de artistas y charlas de arte contemporáneo.

### **- Micromuseo / Perú**

*Micromuseo* pretende ser un museo ambulante, un museo rodante, concebido no para comunicar relaciones de poder cultural entre las elites del centro y la periferia, sino para vehicular nuevas y propias comunidades de sentido. *Micromuseo* no se limita al atesoramiento y exhibición de colecciones, aunque la organización de muestras y la formación de un acervo se encuentren entre sus objetivos. Este museo no acumula objetos: los circula. No consagra ni

sacraliza, *contextualiza*. No tiene una ubicación única, sino que viaja y se distribuye según las características de cada una de sus proyecciones.

Articulado no en términos de alianzas definidas desde lo global, busca más bien un encuentro específico y local, entre lo pequeño-burgués ilustrado y lo popular-emergente.

Desde una permanente fricción creativa en la que lo subalterno irrumpe e interrumpe en cualquier ilusión de continuidad, fisurando las culturas dominantes del centro y de la (ultra)periferia.

Con una política de inscripciones múltiples cuya materialización privilegiada supera el objeto o la colección o el espacio físico, para focalizarse en el proyecto crítico que articula a cada uno de esos elementos.

Una praxis museal que yuxtapone los fragmentos dispersos de la diversidad expresiva recíprocamente iluminada por sus contrastes y por sus articulaciones.

Su principio dinamizador es productivizar las diferencias. Ubicar en escena crítica el carácter discontinuo de la historia, de la cultura y de la política en una sociedad hecha *de fracturas*. Una comunidad inimaginada donde ningún presente cancela todos los pasados irresueltos que se derraman sobre la actualidad local y sus inercias simbólicas.

Una musealidad mestiza, donde las palabras “artista” y “artesano” se reemplazan progresivamente por la de “artífice”, procurando de ese modo significar la crisis de esas y otras distinciones en una cultura crecientemente hecha de lo impuro y lo contaminado. Intercambios de fluidos donde lo subalterno ocupa un lugar nuevo, ya no como representación imaginaria sino como irrupción, como interrupción fáctica en el discurso, en el intercurso cultural. Una musealidad promiscua, donde las obras llamadas artísticas coexisten con productos masivos u objetos reciclados, además de notables ejemplos de la múltiple creatividad popular.

Los señalamientos de *Micromuseo* recuperan y valoran gestos y obras en su momento de máximo riesgo, de peligrosidad incluso.

Gustavo Buntinx (1957), curador e historiador de arte, especializado principalmente en arte contemporáneo, pero con varias incursiones significativas en la plástica colonial y republicana. Con una línea de intereses definida ejerce el oficio de “chofer” (conductor) de *Micromuseo*, como una experiencia de recuperación y confrontación del arte crítico y de la cultura material más urgida, articulados en tanto respuesta autogestionaria al vacío museal peruano.

### **- *Amorir* / Uruguay**

El proyecto *Amorir* surge desde un espacio que fue reconfigurado hacia una propuesta de lugar. El propósito de exponer al máximo el concepto de *lugar donde sucedan acontecimientos*, encuentros y exposiciones de diferente orden, debido a la casi inexistencia en el país de plataformas polivalentes de arte relacionadas a su uso intenso y sostenido en un espacio-tiempo determinado. Partiendo del incentivo de concreción del lugar donde se posibilite generar y dar oportunidad a prácticas artísticas, estéticas y hasta políticas...

Con una vocación por lo relacional, por lo co-organizacional, por la horizontalidad en los procesos de construcción de las actividades y un marcado interés por la arquitectura y la construcción como hecho simbólico de afectación de lo material, de lo estructural, se articula una disposición especial por la acción directa, o la acción en directo, o *el acto*, proponiendo la teatralización de un determinado accionar a través del intento de hacer más visible y denso el tiempo efímero que convoca, que reúne al espectador con las propuestas concertadas por medio del espacio que soporta una escena, proponiendo utilizar dispositivos revitalizantes y vivenciales cotidianos como la comida, la bebida, el fomento de la conversación, el diálogo, para instrumentar nuevas relaciones con el *público-espectador-actor del lugar*, intentando ubicarse en el amplio margen que genera la distancia entre el acto o la acción de realizar y la obra acabada y consumida.

*Amorir* es un lugar que se formula inicial y mayoritariamente desde la autogestión, desde la autorrealización, desde la autoconstrucción, desde la cooperación. Las prácticas artísticas y la política autónoma hacen a este espacio. Pues, el ejercicio colectivo, atribuye a la colaboración permanente su hecho constitutivo, su identidad y razón de ser.

#### **- Foto Club Uruguayo / Uruguay**

*Foto Club Uruguayo* es una asociación cultural y social, al igual que las anteriores, sin fines de lucro, que desde su creación y sobre todo en su historia reciente, se ha dedicado a la enseñanza, producción y difusión de la fotografía. El proyecto educativo está orientado a la motivación de personas interesadas en experimentar y desarrollar la técnica fotográfica, concientes o no de sus posibilidades creativas.

El siguiente cometido es el fomentar proyectos de sólido desarrollo e investigación, con el máximo alcance y divulgación para los mismos, a través de los propios talleres de formación, o presentados por agentes externos, como también con iniciativas personales que se canalizan de diversas formas, por ejemplo, dentro de su sala de exposición particular *Espacifoto*. La diversidad de condiciones y sus posibles entrelazados se subrogan a un amplio grupo de colaboradores y docentes con los que cuenta *Foto Club Uruguayo*, permitiendo con ello generar un espacio accesible, comunicativo, de reflexión abierta e intercambio constante.

#### **- Harto-Espacio / Uruguay**

*Harto-Espacio* es un proyecto curatorial con base en Montevideo, Uruguay. Inició sus actividades en 2004 con el objetivo de generar intercambio de ideas y proyectos entre artistas de diferentes geografías.

*Harto-Espacio* produce exposiciones sin traslado físico de obra. Las obras son realizadas siguiendo instrucciones redactadas por artistas de otros lugares. Los

instructivos son llevados a cabo por artistas y voluntarios en espacios desocupados de la ciudad de Montevideo. En 2007 *Harto-Espacio* inicia la itinerancia de sus proyectos con una muestra colectiva de artistas mexicanos en la ciudad de Praga, República Checa.

Como galería comercial *Harto-Espacio* se presenta en ferias de arte contemporáneo dando importancia a la inserción de proyectos y artistas emergentes en el circuito internacional. Actualmente representa a productores artísticos de México, Uruguay y Suecia.

Sus objetivos están muy bien definidos: dinamizar el panorama del arte contemporáneo local a través de la producción y difusión de exposiciones de creadores de otros lugares, operando con costos mínimos. Promover vínculos entre artistas de distintos países fomentando el intercambio de ideas, poniendo en práctica experimentos que propongan nuevos temas para la discusión y la crítica reflexiva. Acercar e involucrar al arte contemporáneo con trabajadores de otras ramas de la cultura como músicos, diseñadores, arquitectos y al público en general. Por último, situar a Montevideo en el mapa del arte actual motivando tanto artistas como curadores a pensar a distancia sobre dicha ciudad y las posibilidades que ésta ofrece.

#### **- *Ceroinspiración***

#### ***Arte Contemporáneo + Residencia de Artistas / Ecuador - Quito***

*Ceroinspiración* es un espacio de exhibición y producción de proyectos artísticos y residencias cortas para investigación y creación. Su programación es fruto de una curaduría colegiada por parte de un grupo de artistas, académicos y curadores.

Se constituye como un espacio sin fines de lucro y no aspira a desarrollarse hacia el comercio del arte. Además de muestras en sus espacios de exhibición, *Ceroinspiración* organiza talleres y charlas que permitan trabajar en la reflexión y en la escritura de un discurso sobre las visualidades y las sonoridades artísticas.

Su propósito es el de exhibir obras de arte contemporáneo, fomentar prácticas artísticas e investigativas que por su naturaleza crítica o poco convencional no encuentran espacios idóneos y genera así un espacio propio para el diálogo, la reflexión y producción discursiva que fortalezca el medio del arte contemporáneo local y nacional principalmente.

En cuanto al proyecto de residencia *Ceroinspiración* dispone también con un lugar propicio para hospedar artistas el mismo que cuenta con una habitación, un área de estudio, wi-fi y jardín. Ubicado en el barrio La Floresta, en una casa de adobe característica de los años cuarenta. La antigua cocina acoge a *TAKÚ*, un espacio de servicio de ceviches y tiraditos a domicilio que impulsa el auto-financiamiento de *Ceroinspiración*.

Su equipo está integrado por Ana Rodríguez y Fabiano Kueva en el rol curatorial. Sus colaboradores, Mauro Cerbino, María Rosa Jijón, María Teresa Ponce y en la museografía, Kenneth Ramos. Cuenta además con importantes alianzas locales que consolidan todo el proyecto como *Incine* (Instituto Superior de Cine y Actuación) y el *Cedic* (Centro de Difusión Cultural).

La programación de *Ceroinspiración* comprende seis muestras al año que permanecen en exhibición de cuatro a ocho semanas. Se ha previsto que al menos tres artistas internacionales sean invitados a presentar sus proyectos, desarrollar talleres o cursos en sus instalaciones. Y, en los momentos intersticiales, entre desmontaje y montaje de las distintas muestras, se realizan intervenciones sonoras programadas por el *Centro Experimental Oído Salvaje*, un proyecto de audio que trabaja en paralelo con *Ceroinspiración*.

#### **- *Espacio Vacío* / Ecuador - Guayaquil**

Valentina Brevi es la directora y creadora de *Espacio Vacío*, una galería de arte en construcción ubicada en la ciudad portuaria de Guayaquil. La galería nace como una respuesta a la carencia de espacios de exhibición de carácter no institucionales o alternativos. Desde la premisa que tanto los artistas como la

ciudadanía, espectadores potenciales, conservan la urgencia de generar y conocer propuestas diferentes, por lo que dicha problemática se resuelve mayoritariamente en el espacio urbano o el espacio público como testimonio de resistencia a la galería privada, *Espacio Vacío* se consigna entonces, como un espacio físico de acogida de la nueva oferta artística, situado en una bodega tras los soportales de la ciudad.

“El arte tiene diversos escenarios donde manifestarse, las calles, plazas, la galería, el museo... Entendiendo que el museo *per se* no ha perdido su valor; sin embargo, el arte en la contemporaneidad apela también a otros requerimientos, en los que la ciudad, por ejemplo, se convierte en uno de sus principios constitutivos y no sólo en su inspiración”<sup>22</sup>. Al ser cuidadosos observadores de la urbe, más allá de lo obvio, y auténticos al momento de plantear propuestas, consiguientemente se supera la necesidad de expectación del espacio y empieza a gestionarse y generarse dicho espacio. Durante el proceso creativo las ideas se construyen, reconstruyen, prosperan o se descartan y el espacio en sí está atravesando también por la misma sistematización, lo que implica su permanencia en éste durante todo su desarrollo constructivo, manteniéndose en proximidad constante, disponiéndose como contexto y como entidad integral.

Inició su actividad en mayo 2008, con la primera muestra denominada *Todo x un Yorch*.

Concebido desde los preceptos de integridad, honestidad y apertura, su misión es la de proporcionar un espacio de exhibición tanto a los artistas emergentes como a quienes cuentan con una mayor trayectoria, socializar el arte y la cultura, establecer oportunidades para la visualización del arte contemporáneo a un número mayoritario de habitantes de Guayaquil y el país.

Además, procura difundir a los artistas que presenta a nivel regional e internacional, a través de una vasta apertura a todo tipo de expresiones creativas que cuestionen y desarrollen el talante artístico nacional, amplificando y exaltando la autocrítica en el medio cultural, como una herramienta de autoaprendizaje y reflexión para la ciudad y sus residentes.

En tanto galería de arte en construcción busca entablar un diálogo entre los

artistas y la obra que producen con la comunidad y el entorno. Un espacio amplio que consigue ser recorrido dilatadamente, por ello, su nombre responde a una noción fundamental, la de abrir sus puertas para convertirse en parte cabal de ese gran espacio que es la ciudad. Eliminando cualquier tipo de obstáculos al ingreso del lugar y cristianizándose como un elemento más del espacio público, en toda la extensión del término.

Durante la última edición de la *Bienal Internacional de Cuenca*, transcurrida en octubre de 2009, *Espacio Vacío* presentó su propuesta a partir de la intervención en espacios urbanos alternativos. “En su afán por crear un diálogo entre la ciudad y los artistas, *Espacio Vacío* buscó en Cuenca un lugar que represente la relación del arte con la ciudad. Cuenca, conocida como la capital cultural del Ecuador, aparenta tener un diálogo constante con el arte. De hecho ese diálogo existe entre el arte decorativo-religioso-popular-artesanal y la ciudad, no obstante, en el caso del arte contemporáneo si bien tiene espacios de exhibición, estos son, al igual que en Guayaquil, limitados y de difícil acceso al público. De cierta manera permanecen ocultos a la urbe.

El artista cuencano Juan Pablo Ordóñez dice de la arquitectura de su ciudad: *mantiene proporciones humanas*. Cuenca tiene un sentido de la estética particular, se lo reconoce tanto en su arquitectura como en las tiendas de abarrotes, pasando por ferreterías, boutiques y hasta el atuendo de su gente. Pero la reflexión de Juan Pablo sobre la arquitectura es más acertada, pues, sostiene una proporción humana en todos los aspectos, incluso en el tiempo que transcurre, en el no alterar las capacidades humanas de trabajar, descansar y recreacionales, ya que ninguna de estas actividades sucede con excesos, se mantiene proporcionalmente ocupando su tiempo y espacio necesario.

A *Espacio Vacío* no le bastaba con encontrar un espacio no tradicional, tampoco un espacio abierto a la calle (como sucede en Guayaquil), eso no tendría mucho sentido en una ciudad como Cuenca, hubiera irrumpido el orden, la proporción, la estética, con resultados poco favorables. Es entonces cuando, Patricio Palomeque, otro productor contemporáneo de la ciudad, propone *El Túnel*, un espacio de transición, un recorrido de la calle a la imprenta de la

Casa de la Cultura, que pasa por debajo de su Teatro, del lado opuesto donde se encuentra la Galería Proceso, perteneciente a la misma institución cultural.

¿Si el arte contemporáneo, como los demás, no está al pie de la calle en esta ciudad, dónde está? ¿Hay artistas contemporáneos en Cuenca? Sí, hay muchos. Algunos emigrados al igual que muchos de sus ciudadanos, otros, trabajando desde las trincheras, en espacios no reconocidos, preocupados por llevar su arte más allá de los museos, galerías y circuitos, y, por tanto, invisibilizados por los medio tradicionales-comerciales del arte. Como en Guayaquil, también hay estudiantes de arte produciendo un trabajo muy personal y actual. En ellos existe una preocupación por la ciudad/sociedad - personas/habitantes. Esa preocupación en jóvenes y artistas con experiencia, va mas allá de una crítica político/social. Se despoja de diálogos infantiles/especializados/teóricos, encuentra un desfogue en la estética y la proporción humana, lenguaje que puede ser comprendido más allá de libros leídos, lenguajes complejos y otras teorías posmodernas/vanguardistas/contemporáneas que, en resumidas cuentas, hace rato que están pasados.

Las fotografías de Guayaquil de Ricardo Bohórquez dialogan con esos espacios ocultos, con la otra cara de una ciudad que se esfuerza por convertirse en hermosa (según criterios importados), olvidándose de sus proporciones, de su ritmo implacable, de su identidad caótica, dejando a su paso espacios estériles, no particulares que, despojados de identidad y sin gritar, evidencian los vacíos de una regeneración urbana con estética importada”<sup>23</sup>. Y fue así que Bohórquez presentó y estrenó, a través de la gestión de *Espacio Vacío, El Túnel*, un espacio alternativo de exhibición de arte contemporáneo aperturado en el marco de la *X Bienal de Cuenca*, que, bien vale preguntarse ¿con resquicios de “institucionalizarse” al pasar del tiempo...?

Paralelamente, *Espacio Vacío*, presento también algunos eventos que se desarrollaron en el espacio público de la ciudad.

La propuesta *Corpus de Arte*, es justamente un proyecto de intervención artística de los espacios que muestra los oficios tradicionales y el quehacer diario de los

habitantes y comerciantes de la zona céntrica y turística donde se ubican además los distintos espacios de exposición de la *Bienal*. Se trata de la intervención en los zaguanes de las casas de Cuenca, donde elaboran y comercializan dulces cuyas recetas tienen su origen en la época colonial.

El objetivo de esta muestra es buscar la difusión y producción de *obras dirigidas a espacios no convencionales* para el fomento de la expresión, experimentación y reflexión artística, así como la visibilización y participación del espacio y sus habitantes en las prácticas sociales del arte.

Ciertamente, el denominador común de todos estos espacios acabados de señalar, más allá de las particularidades de cada uno de ellos es, su transferencia hacia el impulso y composición de proyectos y procesos artísticos que puedan desarrollarse a través de la colaboración continua entre organizaciones no lucrativas, entidades públicas y productores contemporáneos.

Operando desde una estructura única, basada en la participación activa de instancias artísticas, culturales y educativas, se enfocan en promover la investigación del arte contemporáneo para inmediatamente después derivar en la activación del espacio urbano como escenario artístico por antonomasia. Su carácter distintivo está en el alcance de sus prácticas y la intervención de ellas en el tejido urbano social.

Desde un compromiso operatorio que *facilite* la producción de nuevas propuestas artísticas.

Comisionando proyectos de intervención en el inagotable *contexto propio*, de la urbe, superando el hermetismo del cubo blanco. Bajo ejes de proyección que podrían ser las residencias de artistas, para la posterior inserción de sus obras en espacios de dominio público en sus ciudades de origen o fuera de ellas.

Con inminente flexibilidad para responder a los intereses cambiantes del arte y sus múltiples dispositivos e intencionalidades, probando así nuevas estructuras de colaboración en infrecuentes sedes de presentación.

## **Capítulo Dos**

### ***La conformidad de los espacios expositivos de arte actual en Cuenca***

2.1 Cuenca y sus espacios expositivos actuales.

2.2 Saliendo de los espacios de exhibición habituales hacia nuevos espacios de exposición en la ciudad.

## Capítulo Dos

### *La conformidad de los espacios expositivos de arte actual en Cuenca*

#### 2.1 Cuenca y sus espacios expositivos actuales.

#### 2.2 Saliendo de los espacios de exhibición habituales hacia nuevos espacios de exposición en la ciudad.

---

- *Cuenca y sus espacios expositivos actuales.*

“Lo interesante es comprender a las prácticas de arte contemporáneo no como objetos particulares, sino como *efectos circulatorios de diversos géneros*, puesto que, solamente cuando advirtamos que la experiencia del arte supera su concreción física, sabríamos concebir la “inutilidad” del espacio de exhibición”<sup>24</sup>.

*Cuenca* es una ciudad atravesada por peculiaridades y contrastes, una de esas particularidades es su conservada inalterabilidad, característica distintiva de una ciudad proverbial, la misma que le confiere la percepción de lugar detenido o contenido en el tiempo. Su Centro Histórico fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1999. Y, se encuentra sujeta, como muchas otras ciudades de similares especificidades fisonómicas, por el antagonismo entre la “modernización” que amenaza con desdibujar su imagen tradicional, y la conservación indemne de su herencia arquitectónico, urbanístico, cultural que le otorgó el mérito, ya mencionado, de coronarse *Patrimonio Cultural de la Humanidad*. Muchas de sus casonas y edificaciones republicanas en el casco antiguo, donde transcurre la mayor parte de la actividad cotidiano: comercial, política, cultural y social, han sido convertidas en museos o galerías con el propósito de sustentar un dinamizado perfil artístico consuetudinario.

La ciudad ha sido distinguida tanto por consignar un movimiento cultural amplio, como por un valioso legado histórico, aparentemente bien conservado. Con eventos de trascendencia nacional y regional como la *Bienal Internacional de Arte*, por citar uno de los más significativos, cuenta con determinados espacios de exhibición *institucionalizados* para acoger la producción de arte contemporáneo local e internacional. Seguidamente, se referirán de ellos, los principales.

### **- Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca**

El *Museo Municipal de Arte Moderno* se instala en un atávico inmueble construido en 1876. Esta edificación operó como hogar de reclusión para alcohólicos, como cárcel de varones y como escuela, entre las más importantes funciones que ha cumplido la antigua *Casa de la Temperancia*. Ubicado en las calles Sucre y Coronel Tálbot, frente a la Plaza de San Sebastián, el *Museo Municipal de Arte Moderno* como tal, abrió sus puertas al público el 1 de agosto de 1981 en esta extensa y renovada casona, plena de historia, que cuenta estructuralmente con dos inmensas alas abiertas, ideales para salas de exhibición, en torno al eje de su capilla transformada en auditorio. Asume la dirección prácticamente a partir de su apertura y hasta la fecha, la acuarelista Eudoxia Estrella, quien consolidó desde el inicio la vida institucional de la entidad, aunque por otra parte, y respondiendo a sus preceptos personales de vida y particularmente de arte, ha rechazado fehacientemente muchas de las propuestas contemporáneas que buscaron cabida en el Museo.

El *Museo Municipal de Arte Moderno* se ha ido transformando gradualmente en el centro de importantes manifestaciones artísticas que reflejaban el espíritu *moderno* de Cuenca. En su constante actividad, el Museo acogió muestras de arte provenientes de diversas latitudes, exposiciones especialmente representativas fueron los grabados de Goya, las producciones de Jesús Soto y en varias ocasiones la creación artística de Guayasamín o Tábara, de entre una larga lista de nombres de trascendencia en la plástica nacional e internacional.

La propia *Bienal Internacional de Pintura* se originó al amparo del *Museo Municipal de Arte Moderno*, el mismo que ha constituido su valioso fondo artístico, con donaciones importantes, en especial de artistas ecuatorianos. Esta reserva de arte además se ha enriquecido notablemente con las obras premiadas de las distintas ediciones de la *Bienal Internacional de Cuenca*, los *Salones Nacionales* y el *Salón Andino de Escultura*, todas ellas forman parte del patrimonio artístico y cultural de la ciudad, albergadas en las instalaciones del *Museo Municipal de Arte Moderno*.

### **- Museo de las Conceptas**

El *Museo del Monasterio de las Conceptas* de Cuenca, desde su fundación en junio de 1599, ha venido acopiando un importante Patrimonio Cultural, la mayor parte del mismo proviene de las dotes que las aspirantes a religiosas ofrecían a su entrada a la congregación. Alberga una muestra permanente de arte religioso y objetos que son testimonio de la sociedad cuencana desde su fundación, entre ellos los juguetes y utensilios de las niñas que ingresaban de por vida a este Claustro por disposición de sus familiares.

La colección pictórica del museo presenta pinturas y retablos de los siglos XVIII y XIX. Todo este patrimonio histórico reunido en el convento durante cuatrocientos años es de acceso público a través de su Museo, el mismo que fue adecuado en la antigua enfermería del Claustro.

Ubicado en la calle Hermano Miguel y Juan Jaramillo, ocupa el área oriental del Monasterio de la Congregación de las Madres Conceptas, el mas antiguo claustro religioso de Cuenca, su fundación data de 1559, apenas dos años después que la fundación de la ciudad. En sus inicios la orden se establece en una casona entregada como dote o patrimonio aportado por el ingreso de tres jóvenes que toman estado religioso. Posteriormente, con el transcurso del tiempo se desarrolla un proceso constructivo que incluye la Iglesia conventual, realizada entre 1668 y 1729, y las edificaciones ampliatorias construidas en varias fases, la primera a partir de 1800 y las siguientes desde 1875 hasta los primeros años del siglo XX que corresponden al área donde ahora funciona el

Museo. La creación del mismo se concreta con el patrocinio del Banco Central del Ecuador, que posibilita la restauración de todo el conjunto arquitectónico que forma su sede. El proceso que se extendió por el lapso de tres años. De manera paralela a la intervención arquitectónica, inicia también la selección, documentación y conservación de piezas que constituyen los fondos de dicho museo, reunidas paulatinamente en el transcurso de más de cuatro siglos. Inmediatamente tiene lugar el diseño y montaje museográfico de las colecciones que conforman la exhibición permanente.

Se inauguró oficialmente el 3 de noviembre de 1986. Cuenta con un total de dieciocho salas de reducida dimensión, distribuidas en dos plantas. Parte de las salas de la planta baja se utilizan para reseñar aspectos relacionados con la historia del Monasterio y de la comunidad, y en las restantes se evidencia la cotidianidad de las religiosas. En la planta alta se muestran las diversas colecciones conformadas principalmente por piezas escultóricas que datan de los siglos XVII, XVIII y XIX.

El propio Museo se constituye como un espacio teatral, iluminado por sus jardines interiores, además de patios, pasadizos y escondrijos empedrados, y la vistosidad de los materiales tradicionales de su estructura.

Acoge además de su exposición permanente de arte religioso, presentaciones de libros, conferencias, seminarios, y muestras temporales de arte contemporáneo principalmente durante los días en los que la Bienal tiene lugar.

### **- Salón del Pueblo, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay**

El *Museo Casa de la Cultura Núcleo del Azuay* se funda en 1945, siguiendo las directrices de su ente rector como director de las actividades culturales, científicas y artísticas en la zona del austro ecuatoriano. Desde 1971, la Casa de la Cultura crea e inaugura el *Salón del Pueblo*, un espacio que desde entonces presenta exposiciones artísticas nacionales e internacionales con el propósito de incentivar al arte contemporáneo. Ubicada en el edificio *El Carmelo*, sede de la propia Casa de la Cultura, en el centro de la ciudad, en las Calles Sucre y Benigno Malo, organiza y presenta muestras de arte con cierta regularidad.

### **- Museo de los Metales**

Localizado en una vivienda que representa claramente el estilo arquitectónico de Cuenca de inicios del siglo XVIII. En 1989 es adquirida esta propiedad con la finalidad de convertirla en un museo para muestras de piezas realizadas en forja de hierro principalmente. Así, inicia su proceso de restauración durante seis años, para abrir sus puertas al público como *Museo de los Metales* en 1995 y acogiendo eventualmente también muestras de arte contemporáneo.

### **- Museo de Historia de la Medicina Guillermo Aguilar Maldonado**

El *Museo de Historia de la Medicina Guillermo Aguilar Maldonado* tiene su sede en la antigua Escuela de Medicina de la Universidad de Cuenca, ubicado en la Av. 12 de Abril, entre el Hospital Militar y la Conferencia San Vicente de Paúl.

Es parte del complejo arquitectónico de lo que fue el antiguo Hospital San Vicente de Paúl, en la parte más tradicional y antigua de la ciudad. Pasó en comodato a la Sociedad de Historia de la Medicina, capítulo Azuay. El Museo se fundó oficialmente en 1996. Cuenta con alrededor de 1.200 piezas referidas a la evolución de la medicina ecuatoriana y especialmente del Azuay. Su principal objetivo es el de ofrecer información pedagógica, científica y documental sobre Medicina, tanto prehispánica como colonial y republicana. Tiene las características de un museo abierto, destinado a exposiciones tanto científicas como artísticas, estas últimas se efectúan principalmente durante el transcurso de la *Bienal Internacional de Cuenca*.

### **- Museo del Banco Central**

El *Museo del Banco Central* que fue fundado en 1978 cuenta con colecciones arqueológicas, etnográficas y de arte religioso.

El fondo inicial del museo se constituyó con tres adquisiciones, la Colección

Etnográfica de Luis Moscoso Vega, cuadros y piezas arqueológicas de Víctor Manuel Albornoz, y varios objetos arqueológicos y de Arte Colonial copiados por el padre Carlos Crespi, además de piezas donadas por Guillermo Vásquez Astudillo y otros. Posee también objetos hallados en las excavaciones del área de Pumapungo que ocupa actualmente el Banco Central. Organiza por otra parte exposiciones temporales de arte popular y contemporáneo, además de prestar servicios de biblioteca, hemeroteca y musicoteca para el público en general.

#### **- IN ART Instituto de Arte Contemporáneo de Cuenca**

El *In Art*, Instituto de Arte Contemporáneo de Cuenca, es una galería de arte privada, originalmente conocida bajo el nombre de *Casa de las Galerías*. Su propietario y director Fernando Piedra, abrió este espacio con una clara visión de acogida a las nuevas propuestas artísticas, a los creadores jóvenes, locales especialmente, y opera desde hace más de una década como soportal dedicado exclusivamente al arte contemporáneo en la ciudad. Procurando promover a los artistas que trabajan dentro del formato galería y a partir de ahí ampliar en número e interés a un público genuinamente atraído por los discursos y propuestas que este espacio puede ofrecer desde sus particulares incumbencias programáticas.

#### **- Proceso**

Inaugurado en 2006, la galería de arte contemporáneo *Proceso* de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay ha cumplido con su designio de organizar y realizar periódicamente desde su apertura exhibiciones de arte contemporáneo de artistas de la ciudad, nacionales e internacionales.

La galería desde su inicio fue dirigida por el curador local Cristóbal Zapata. El objetivo de *Proceso* era crear un sitio para el arte contemporáneo, acompañando también los “procesos”, incidencias y azares que provocan la falta de presupuestos y estímulos en los artistas, claramente de ahí deriva el nombre del

espacio. Actualmente la galería se encuentra bajo la dirección del artista Patricio Palomeque, quien ha tomado la posta de su antecesor bajo un lineamiento similar, una muestra de ello es su última exhibición preparada en abril de 2010, *Cineraria* del productor cuencano Tomás Ochoa, obra inédita e itinerante, que luego de ser expuesta en *Proceso* por vez primera, viajará, subsiguientemente a Madrid y Suiza.

### **- Los espacios expositivos para la Bienal de Cuenca**

René Cardoso, ex-presidente de la *Bienal Internacional de Cuenca*, quien colaboró con la Institución hasta su décima edición, sostiene que en la ciudad faltan espacios para exhibiciones artísticas y que, a pesar de abrirse en los últimos años espacios como la *Casa de las Posadas*, la *Galería de la Alcaldía* o el *Centro Cultural Quinta Bolívar*, no hay edificios adecuados para grandes exposiciones y tampoco la Bienal cuenta con un espacio de exhibición propio amplio y adecuadamente equipado. Según asevera, no se ha concebido ninguna infraestructura importante para la cultura y el arte en la ciudad en los últimos treinta años. En consecuencia, se ocupan espacios no convencionales para dar cabida a las nuevas formas de expresión artística, pues el arte avanza, pero la urbe está actuando con un criterio tardío con respecto a los espacios para exposiciones que desde su tipología no siempre se relacionan adecuadamente con las propuestas artísticas que alberga, afirma René Cardoso.

La *Bienal Internacional de Cuenca*, cuenta con aproximadamente treinta y cinco espacios alrededor de la ciudad, entre museos, galerías, centros culturales y recintos alternativos dispuestos para albergar las diversas propuestas artísticas que recibe tanto de la selección oficial, como de las muestras paralelas. Muchos de estos espacios de exhibición son lugares turísticos de la ciudad.

Así constan, por citar algunos de los principales sitios expositivos:

El Museo de Arte Moderno de Cuenca, el Museo de Historia de la Medicina, el Museo del Banco Central, Museo de las Conceptas, Museo de los Metales.

Galería de La Alcaldía, Galería Paredes, Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura, Casa de los Arcos, Quinta Bolívar, Sala *Paul Cézanne* de la Alianza Francesa, el Instituto de Arte Contemporáneo de Cuenca *In Art*, la Corte Suprema de Justicia, la Casa del Coco (antigua sede de la Bienal) y otros, entre casas restauradas, hoteles, galerías, salas de convenciones, residencias, plazas o parques que, aunque no necesariamente guardan correspondencia directa con el arte y sus disposiciones museográficas, se “adaptan” para cubrir el imperioso requerimiento de espacios de exhibición para la totalidad de obras y propuestas que acoge la *Bienal Internacional de Cuenca*.

- *Saliendo de los espacios de exhibición habituales hacia nuevos espacios de exposición en la ciudad.*

El *espacio* ciudad, los espacios de la ciudad bajo el gesto de la intervención artística despliegan y subliman el sentido de lo social y lo cultural, el sentido de lo público y lo privado, el sentido de acogida. Considerar al *espacio-ciudad* como el gran escenario de las artes contemporáneas para provocar desde ahí nuevas significaciones de lo urbano, de la noción de “pertenencia” que mantenemos con la urbe, con la vida misma. Una respuesta a la institucionalización, en un accionar que si bien originalmente surge por parte de los productores artísticos, de forma gradual pueda llegar a propagarse hacia otras instancias, para conducir colectivamente renovadas *políticas estéticas* desde una estructuración mayormente crítica y reflexiva que posibilite la interpelación a lo establecido.

“El espacio urbano, en cuanto es producto histórico, producto de otras épocas, establece relaciones, vínculos de sentido a través de los cuales se articulan pasado y presente (...). Cronotopo es una percepción única de espacio, como una noción fundamental para la construcción del sentido de toda narrativa”<sup>25</sup>.

Al parecer del teórico cuencano Hernán Pacurucu converge en la percepción y sentir del productor plástico contemporáneo “una fatiga y desgaste al momento de esbozar un proyecto en un espacio expositivo oficializado que contiene,

resguarda y promociona arte, sea este; museo, bienal, galería, etc. Hecho que ha desencadenado hoy en día, el desprestigio de tales organismos”<sup>26</sup>. Pues, según la clara reflexión de Hernán Pacurucu una vez que el objeto artístico como tal hiende su preeminencia frente a la propia esencia de éste, aquello que constituye *substancial* en la obra, ni el mercado, ni las instancias expositivas tradicionales se sustentan, ya que el arte deja de ser objeto de consumo, empañando el propósito institucional de entidades tanto públicas como privadas de acumulación de “capital simbólico” que ha encontrado en el llamado *turismo-cultural* el advenimiento de todo un nuevo modo de sustento económico sólido y eficaz.

“Desde esta perspectiva, el museo es la institución fundamental del *estado-nación*, pues conserva símbolos de poder, objetos de arte valorados tanto por su carga histórica como por su cuantía en el mercado, elevando el estatus de poder para reflejar fortuna, apoyándose en el museo como el instrumento predilecto a través del cual se exhibe tal riqueza en forma de trofeo”<sup>27</sup>. Deviniendo entonces, un giro poco alentador, con respecto a estos centros hegemónicos que deponen su principal encargo de conducir la distribución del arte en condiciones socialmente equitativas, para proporcionar, en su lugar, *simple entretenimiento a gran escala*, como desviación axiomático del imperialismo y su paradigma neoliberal.

“En el continuo agotamiento del paradigma moderno de las artes, el *museo* germina como proyecto ilustrado que se instaura a manera de solicitud última de legitimación en el campo de las artes, cuyas formas de producción de una verdad última (y además única) se aferra como rezagado reducto de un extenuado legado moderno, en cuyo controvertible sentido de inclusión se encuentra la materia prima con la que se erige en tanto ente de poder, basando su potestad, en la hegemonía autoritaria de terror que a su vez alimenta un mecanismo hermético de lo que se ha denominado *circuito artístico*”<sup>28</sup>.

En una ciudad como Cuenca, contemporánea y tradicional, globalizada y local, que se mantiene y adecua al acontecer imperante, se generan estructuras

entrelazadas de criterios tan íntimos como complejos. Y estos procesos encuentran sus respuestas en el propio territorio, a través de la presencia de la comunidad, de la vida cotidiana, de sus historias, de sus mitos y sus ritos. Los contenidos más importantes de nuestra existencia, como puede ser la propia identidad, son correspondientes a cada ciudad, están en sus recodos, en los espacios intersticiales, así como también en aquellos más visibles y “comunes”. Entonces, el arte debe escudriñar y descubrir las maneras de construir relaciones entre sus propuestas y los espacios de la ciudad, para consiguientemente originar articulaciones entre el arte y un público mayoritario.

El espacio urbano se constituye como experiencia vital y en tanto es así, posee transmisores propios que canalizan la comunicación. El arte, es uno de esos conductores, determinado y determinante. Investigar, exponer, documentar y difundir espacios alternativos para presentarlo y dialogar, impulsa la formación estética, promueve la reflexión, la evaluación y valoración del arte contemporáneo y sus profundas significaciones. Los espacios sociales, comunitarios, son espacios pertinentes para realizar esa transmisión e intercambio, ya que en la circulación constante por lugares socialmente diferentes y diferenciados es donde el individuo se apropia, se integra y finalmente se torna propositivo.

Establecer un acercamiento hacia los espacios privados, hacia los que no lo son y volviéndolos accesibles a través del arte afianzaría la dispersión de la hegemonía institucional, pues el interés se configura en *el espacio* como lugar de transmisión, como el lugar (cualquiera que sea) donde realmente la actividad *conectivo* pueda desarrollarse.

#### **- Los espacios contingentes o *alternativos* de exhibición para la Bienal de Cuenca**

Es evidente que, durante el transcurrir del evento *Bienalístico* de Cuenca, se concentra la mayor cuota de actividad cultural y artística en la ciudad, de ahí

deriva, precisamente, el apremio de dicha entidad por agenciar cuanto espacio expositivo (oficial o no) sea posible, para dar cabida a todas y cada una de las propuestas que se presentarán en los días de su ceñida agenda de exhibiciones y demás programación. Entre los lugares de presentación de obras (y obedeciendo a los particulares requerimientos, espaciales de cada proyecto artístico) se contempla, desde luego, el *espacio público* como espacio expositivo; así, plazas, parques, calles, veredas, parterres, escalinatas, puentes, esquinas y más..., se disponen como potenciales escenarios de arte.

Aparentemente, el palenque público, tras sortear cierta tramitación y concesión de permisos municipales, que bajo la gestión y aval de la *Bienal* (en este caso) es más accesible, se permite la intervención de los artistas a través de sus propuestas en estos sitios. Pues, en otros momentos en los que la *Bienal* no opera directamente, resulta complicado, por decir lo menos, gestionar y posteriormente ocupar dichos espacios, por lo que el artista se ve obligado, tal como ocurre con el comercio informal, a auto-conferirse el espacio público, sin tramitación previa de permisos y a riesgo de ver “guillotizada” su propuesta por la repentina irrupción de la guardia municipal y la consecuente censura por parte de la “autoridad competente”.

En todo caso, éste es un extenso tema de investigación pertinente a todo un nuevo proyecto, no es competencia inmediata del presente trabajo de tesis; sin embargo, bien vale la pena hacer esta corta pero aclarativa mención acerca del arte local que interviene el espacio público de la ciudad.

La organización de un evento internacional de arte actual como la *Bienal de Cuenca*, demanda una atención cuidadosa en sus diversos aspectos constitutivos para procurar así los más eficaces canales de comunicación entre los artistas, sus obras, los espacios de acogida y los diversos públicos.

Hasta el momento cuenta ya con diez ediciones a su haber, consolidándose a lo largo de estos años en el contexto cultural americano.

La *Bienal* ha incorporado en su estructura interna la *Dirección Artística*, encargada de articular todos los niveles de desarrollo, desde aspectos

curatoriales, museográficos, teóricos, educativos y comunicacionales, bajo un mismo norte conceptual y operativo.

Desde su perfil estrictamente museográfica, la resonancia en las exterioridades de la urbe implicó especial importancia, ya que la *Bienal* en su última edición, contó con un eje significativo compuesto por espacios públicos y urbanos como plazas, parques, jardines, márgenes de los ríos, etc. Observándose un importante eco presencial en estos puntos exteriores, desplegando proyectos dentro del campo de lo que se conoce como el *Arte de Inserción Social y Contextual, Ecología Urbana* y otros..., cuyo propósito en conjunto fue consentir una mayor percepción y fuerza pública.

Con propuestas que responden a recientes procedimientos expresivos como representaciones efímeras, proyectos performáticos, propuestas emplazadas en muros de la ciudad, incluso aquellas que circulaban por el espacio urbano y obras de interacción con los públicos, Cuenca se constituye, en tiempo de *Bienal*, en un enorme escenario de presentación de arte.

Entre los espacios (materiales) no tradicionales que fueron habilitados y habitados por las propuestas contemporáneas, se encuentran: La Catedral Vieja, el Centro de Alto Rendimiento Complejo Deportivo Totoracocha, Aeropuerto Mariscal Lamar, Patio del antiguo Colegio Borja, Plaza de San Roque, entre otros.

También cabe mencionar y detallar aquellas instancias alternativas, que se destacaron no sólo por los espacios que emplearon, sino por toda su proyecto conceptual preceptivo.

#### **- El Túnel**

Aperturado en el marco de la última edición de la *Bienal Internacional de Cuenca*, la número diez, como uno de los lugares elegidos para las propuestas presentadas por *Espacio Vacío*, galería de arte en construcción de Guayaquil, el propósito actual de *El Túnel* es el de establecer un diálogo formal entre los

procesos artísticos y la urbe, evidenciando lo oculto del arte en una ciudad de características tradicionales como Cuenca.

El espacio forma parte de un edificio institucional dedicado a la difusión cultural, ubicado en la entrada contrapuesta a la galería de arte contemporáneo más representativa de la ciudad, *Proceso*, que igualmente pertenece a los circuitos expositivos de la *Casa de la Cultura Núcleo del Azuay*.

Sus proyectos intentan apalear al largo plazo de exhibición y según su director, Patricio Palomeque, la finalidad es generar alrededor de tres muestras en el año que permanezcan abiertas al público por un período de entre tres o cuatro meses cada una, siendo la particularidad más relevante de *El Túnel* el ejercicio procedimental de un trabajo ejecutado *in situ*.

#### **- Cuarto Aparte**

##### ***Plataforma Festiva***

*Cuarto Aparte, Plataforma Festiva* se constituyó como un evento de arte contemporáneo organizado por artistas, colectivos artísticos y gestores culturales de Quito, Guayaquil y Cuenca, los mismos que se auto-convocaron para promover una serie de actividades desarrolladas en el marco de la *X Bienal de Cuenca*.

Sus promotores y actores directos son: *Archivo Escoria Nuevos Medios, ARTLAB\_Creación Contemporánea, CLAA Estudio Taller, Colectivo Matilde, Ceroinspiración, Centro Experimental Oído Salvaje, Espacio Vacío, Full Dollar, Homovidens, Jaguar, Dark Cavern, La Pelota Cuadrada, MUCA, Ñukanchik People, Sujeto a Cambio, WASH Lavandería de Arte, Loopxus y PROHIBIDO Centro Cultural*. Desde lo festivo, lo diverso, la autogestión y la independencia institucional como líneas de trabajo para propiciar un diálogo y una plataforma de visibilidad *no oficial* en un escenario potencial de intercambio, circulación y tránsito de ideas, prácticas, efectos y afectos *Cuarto Aparte* asumió y buscó aprovechar su auto-posicionamiento para difundir mayoritariamente la experiencia artística contemporánea a públicos poco frecuentes, además (desde luego) de los ya habituales.

## **Capítulo Tres**

### ***Espacios alternativos de exposición en la ciudad para emplazar arte contemporáneo***

#### **3.1 Propuesta conceptual para la constitución de exposiciones de arte contemporáneo en espacios alternativos de Cuenca.**

## Capítulo Tres

### *Espacios alternativos de exposición en la ciudad para emplazar arte contemporáneo*

#### 3.1 Propuesta conceptual para la constitución de exposiciones de arte contemporáneo en espacios alternativos de Cuenca.

---

- *Propuesta conceptual para la construcción de exposiciones de arte contemporáneo en espacios alternativos de Cuenca.*

Lejos de propulsar fatuas pretensiones como la de cesar, a través de esta propuesta, a los espacios de arte oficializados en Cuenca, el propósito aquí, por el contrario, es el de remarcar la posibilidad constitutiva de “escudriñar” y generar espacios alternativos de exposición de arte contemporáneo que coexistan *legítimamente* con los ya institucionalizados.

Suscribiendo además, con este accionar simbólico, la presencia de cierta inconsistencia en el direccionamiento y regencia que los espacios hegemónicos de la ciudad, establecidos principalmente para la promoción y difusión del arte y para el apoyo de toda una nueva generación de productores artísticos con remozadas propuestas y regenerados puntos de vista, los mismos que, antagónicamente se advierten como *expatriados* de los espacios oficiales, suponiendo este mismo ostracismo en un sentido más ampliado y público.

En suma, se trata también de un sobrio llamado de atención a las instituciones formales, exhortándolas a replantear sus modos operativos en un ejercicio de refuncionamiento de sus espacios expositivos hacia procesos de participación vastos y más diversificados que excedan la esfera artístico concreta y reconocida, orientándose desde allí a pulsar al entorno, entablando vínculos íntegros, tangibles y efectivos con la comunidad y la urbe a las que se deben y de las que forman parte constituyente.

Al cruzar por estos modos de intervención extrínsecos al museo o la galería, los procesos se tornan colectivos, dilatados, penetrantes y articulados, su divulgación es extendida y son llevados a públicos más diversos. Estas vías de producción artística, si bien por una parte cuestionan los lineamientos institucionales que aún promueven, ¿involuntariamente?, el principio de cultura hegemónica, como patrimonio de unos cuantos iniciados o predilectos, por otra, de modo alguno aluden a su desaparición o derogación, ya que estas son las entidades destinadas a la promoción y difusión del arte. Sencillamente insinúan la precisión del giro que a éstas les corresponde fijar hacia la reformulación de sus políticas, sus ejes conceptuales y sus procedimientos ampliatorios para sustentarse desde ahí, acordes al contexto local y actual.

En los días que transcurren y en la revisión constante del arte, de sus herramientas de comunicación e intencionalidades, se concluye que todo elemento “transgresor” (si cabe aquí el término) puede ser convertido en un instrumento creador. Y es que, el gesto artístico contemporáneo viene con agenda política incluida. La cotidianidad, hasta la más banal, y sobre todo la realidad urbano, a través de una propuesta artística tiene la obligatoriedad de convertirse en mensaje, el mismo que será leído e interpretado según criterios mínimos de aprendizaje, conocimiento, conciencia y reflexión, pero también por persistencia, por insistente visibilidad. O sea que el discurso dice más mientras mayor sea su mostración y materialidad estructural. La experimentación de intervenciones en espacios alternativos busca un quiebre con la jerarquía de la institución.

La posibilidad de escindir el orden de cualquier instancia oficializada es una valiosa tentativa creativa, que además concede elementos de significancia a la escena emergente y sus discursos constitutivos en el contexto al que se corresponden. Insertarse en los espacios de modo relacional, descubrirlos íntima y sensiblemente para proporcionarles conformidad con la propuesta, suscita una práctica de valoración integral. Estableciendo una plataforma

singular y bien conducida que permite una serie de relecturas críticas que denota obviamente concebir la obra como un proyecto *site-specific*.

“La mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y la distancia. *Así construimos el espacio*: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos”<sup>29</sup>. Y por sobre este estricto sentido de percepción situacional, el espacio, en un alcance más amplio, es esa instancia carente de precisión exacta, entendido como el núcleo de todos los cuerpos sensibles coexistentes, del que todo surge por evolución emergente, que se proyecta más ostensible a través de la noción de ciudad, territorio demarcatorio por antonomasia, objeto explicativo del modelo de *espacio* que occidente concibe. Y, en el contexto discordante que sugiere la ciudad de hoy, el arte surge como dispositivo creacional de mapas identificadores, sensibles, humanizantes. Comenzando por sus estrategias de indagación minuciosa y la creación de conceptos reflexivos a partir de su experiencia inmediata, de su realidad inmediata, de la urbe que lo contiene. Sus propuestas evidencian una observación crítica de los procesos sociales, políticos o culturales que cada ciudad, cada espacio y cada historia conlleva. Se trata de una posibilidad en abstracto que permite entender la dinámica conjetural y compleja de la urbe, fijando, de este modo, que la precisión del arte contemporánea se orienta hacia el direccionamiento cuestionador de los sentidos prefigurados, por sobre una mera disposición enunciativa o puramente estética.

Al arte le franquea una traza política invariablemente, ya que o bien por un lado contribuye a mantener el *estatus quo*, y en ese sentido también es político, o por otro, favorece a la deconstrucción y replanteamiento de ese *estado de las cosas*.

Esta es una apuesta denodada por el arte en la contemporaneidad, con su creciente incorporación de estructuras culturales hacia otras instancias ya no sólo institucionales. Un agente crítico que se fragmenta en los espacios de la ciudad, para reintegrar y recomponer nuestra realidad identitaria, no como finalidad sino como un medio, en un sempiterno esfuerzo por comprenderla y, de ser posible, transformarla. Y, aunque dure escasamente un instante, si éste se

concreta con pertinencia, será suficiente para resumir y representar todos los intentos pasados y los que vendrán, ese instante no pasará desapercibido por el arte, pues relevará la ocasión vital en la que la observación de los distintos planos situacionales del contexto en el que se inserta y queda aferrado opera para encastrarse como un alto elemento simbólico y referencial.

“Una ciudad: piedra, cemento, asfalto. Desconocidos, monumentos, instituciones (...) ¿Hormigueros? ¿Qué es el corazón de una ciudad? ¿El alma de una ciudad? (...) ¿Cómo se conoce una ciudad? ¿Cómo conoce uno su ciudad?”<sup>30</sup>. Para todas estas interrogantes, la única contestación que sobreviene lúcida desde el arte, es: *ocupación conciente, intervención crítica*, puesto que no hay otro modo de revelarla sino sumergiéndose en ésta, en sus más hondos resquicios, donde aún el arte no ha acudido, aunque de ellos se valiera para desplegar discursos. Necesariamente se avienen desafíos prácticos, además de nocionales, al momento de proyectar una exhibición de arte contemporáneo en un espacio alternativo, en los espacios cotidianos de la ciudad, pues su presencia constituye la reiteración del intento por transformar la percepción convencional de ese contexto y su estacionaria realidad. A través del arte cada detalle abre la puerta a un nuevo detalle y así reiteradamente hasta completar el rompecabezas que admite una visión entera de la obra integrada al espacio, como fracción de la urbe y no fraccionada de ella. Un gesto ambicioso e irreverente, tal vez, pero sin titubear, escotilla que permite entrever los secretos mecanismos de la percepción habitual e insuficiente, que se puede tener del entorno.

Este trazado surge como una propuesta, casi una instigación, a los productores contemporáneos, especialmente los *neófitos*, para abandonar la presunción y expectativa del espacio oficializado, museo o galería, como lugar insigne para presentar una obra, e inversamente generar (a la par de sus propuestas) los espacios que las completen, que las acojan, espacios *consumados*; y así, tal como en la contemporaneidad todo es susceptible a volverse arte a partir de la intencionalidad de su creador, del mismo modo todo espacio es *potencial hábitat* del arte. Restituyendo la premisa: *la obra hace al espacio, no el espacio a la obra*.

El encuentro de las prácticas artísticas contemporáneas con lugares alternativos, propone distintas nociones de espacio, para generar mayor circulación de públicos, proyectos artísticos y concepciones culturales diversas. Se trata de una estrategia para activar e incentivar mayores sistemas de dialogación entre arte y ciudad.

Especialmente adecuada es la proposición de Marc Auge cuando refiere a la valoración (moderna) de un lugar, siempre que éste posea la capacidad de definirse como lugar de identidad, relacional, reseñal o histórico, en contraposición a aquellos espacios que *no* pueden definirse ni como espacio de identidad, relacional o histórico, delimitándose a partir de todas estas carencias como *no lugar*, y afirma que “la sobremodernidad es productora de *no lugares*, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, (...) no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de *lugares de memoria*”<sup>31</sup>. A pesar de ello, aparentemente prevalece en el inconsciente colectivo ese principio pretérito, que acarrea la consecuente inepticia de apuntar insistentemente hacia los espacios oficiales, presumiendo que únicamente la institución legitima la obra de arte, y que no transitar por ella es asegurar su inexistencia, aunque, en el extremo opuesto, sacarla del museo o la galería hacia espacios desacralizados, pero más activos y vitales denote axiomática y potencialmente un mayor alcance de visibilización y abarcamiento de público. A la larga, se sabe que el mercado lo engulle todo con voracidad descomunal. Justamente como preservación de ello, el arte contemporáneo no puede dejar de señalar inagotablemente un camino nuevo que reconfigure las consideraciones museológicas. Un camino cada vez más inclusivo a medida que el propio arte bracea hacia intereses relacionados con el entorno, la pertenencia a éste y sus cambiantes circunstancias. “Para las vanguardias, la institución tiende cada vez menos a ser ese lugar de realización de la verdad del arte y a ser concebida más como el lugar de su muerte, de su falsificación”<sup>32</sup>. La institución debe considerar estas predisposiciones, cuidándose de no juzgarlas como novedad pasajera y reestructurarse, como efectivas instancias facilitadoras de la *creatividad contemporánea*, de lo contrario,

a la museología le corresponderá trasladarse a la calles, que es donde reside la producción artística actual. “Es importante aprehender las transformaciones que se dan hoy en el campo social, captar lo que ya ha cambiado y lo que continúa transformándose”<sup>33</sup>. La relación entre arte y urbe, o arte y espacios alternativos de la ciudad es estrecha y recíproca, particularmente intensificada en la contemporaneidad. Desde la posibilidad de un recorrido total se genera una suerte de juego de complementarios entre ambos. Hoy en día “la obra de arte (...), se lleva a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por el artista. La obra suscita encuentros y da citas”<sup>34</sup>. Un producto artístico, de hecho, actúa como *dispositivo relacional*, un *subset* que provoca y administra los encuentros. Todo, o casi todo espacio físico, entonces, es susceptible a erigirse como lugar de acogida, tras el cumplimiento mínimo de requerimientos articulados a la intencionalidad de su creador.

“La función subversiva y crítica del arte contemporáneo debe pasar por la invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisionarias y *nómadas* a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras”<sup>35</sup>. De este modo, lo que importa es la capacidad de adaptación y la preeminencia del arte para trastocar un espacio, cualquiera sea, desde los más diversos propósitos: dialogar con él, crear fricción, relacionarse directamente con su contexto, mimetizarse, reafirmar su historia inherente, intervenir o interferir, colisionar violentamente o extenderse afable con su trazo perceptual...

“El arte contemporáneo surge del desmantelamiento de los conceptos de autenticidad, originalidad y autoría como práctica compartida por las instituciones del Museo y la Historia del Arte. A lo largo del siglo XIX todas estas instituciones aunaron sus esfuerzos para encontrar en la firma, en el certificado del original, la garantía que asegure la propiedad”<sup>36</sup>. Estos gestos desaprobatorios promueven un consecutivo fraccionamiento entre la “cultura de elite” y la “cultura popular”. Ya no se trata más de ser pintor, instalador, artista digital, es por el contrario, un tema político, una postura política, de

pronunciamiento, de *estar presente*, y lo suficientemente presente además para ser visible, para dar visibilidad a las propuestas y sus discursos inherentes, para comunicar.

Considerando, igualmente aquí, la severa y acertada reflexión de Adolfo Vásquez Rocca sobre el museo, al recordarnos (por demás obvio) que éste no siempre ha existido, e incluso sugiriendo que probablemente no estará a perpetuidad, como cualquier otra institución humana que debe en primera instancia situarse social, histórica y epistemológicamente, ya que pertenece a un determinado proyecto cultural, civilizatorio para ser más preciso, y por tanto, cobra sentido como parte de un conjunto de prácticas de representación y asentamiento de la verdad específica de una período determinado. El museo, como institución epocal, no puede por tanto, ser ajeno a las transformaciones tecnológicas y comunicacionales, ni a los modos de producción artística y cultural derivados de dicha *evolución* e innovaciones.

Ocurre entonces que, interpretando a Virilio, quien hace uso del término *Blockhaus* para referir al espacio de posguerra. Al *bunker* que se reutiliza luego de haber sido un recinto propiamente bélico, como ocurriera por ejemplo en la Alemania de posguerra, donde dichos refugios antiaéreos se fueron transformando en hospitales, depósitos de legumbres, iglesias y más... Representa aquí, guardando la debida distancia contextual, al gesto ocupacional de los espacios ya existentes en la ciudad para nuevos usos y propósitos, estrictamente artísticos en este caso.

Sobreponiéndose a la estética de desaparición del "inmaculado" *Cubo Blanco* para *aprehender* una cuidada y consecuente resignificación del espacio urbano, de los espacios cotidianos (los más próximos a la vida y más distanciados del arte hegemónico) en una línea directa de diálogo con la obra y el medio, superando el canal museográfico tradicional para concertar un enfoque antagónico al estacionamiento por un lado y, elitismo por otro, al que apunta el museo o la galería. Pues, la más elemental precisión del arte hoy, es la de un *espacio de significancia*, no la de un espacio que "signifique". Un vuelco que va desde la mera ocupación de los espacios, hacia la construcción de procesos de

diálogo entre dichos espacios y la obra, para subrayar su discurso e intencionalidad artística que finalmente está abocada a debatir con el público para transmitir y generar con ello, cuestionamiento reflexivo.

### **De las propuestas artísticas y sus espacios de acogida**

Los proyectos audiovisuales presentados en este espacio, son propuestas que no se miden a partir de parámetros artísticos convencionales y que, sobre todo, se activan a través de su lugar de acogida.

Circulan y coexisten en torno al eje induccional de los dispositivos de su entorno inmediato, la condicionalidad y regulaciones formales del espacio que genera un transcurrir explícitamente comunicativo con éste. Una inmersión simbólica, como pronunciamiento político, en espacios no convencionales para el arte en la ciudad, fijando además una visualización reflexiva y crítica sobre la reincidente inequidad de participación en los espacios oficializados.

El conjunto de obras responden a un sentido relacional, instancias que se manifiestan de una manera específica al momento de *dialogar* con su determinado y cabalmente escogido espacio de exhibición.

### ***Nómade***

Un pueblo o un individuo son considerados *nómadas* cuando *no poseen un territorio fijo como su residencia permanente* y por tanto, se desplaza con frecuencia de un lugar a otro. Dicho hábito constituye *su modo de vida*, y toda su organización social, política, religiosa, administrativa y económica se adapta a ello. El *nomadismo* alude a una de las más antiguas formas de permanencia y desarrollo humano. Todos los pueblos prehistóricos fueron *nómadas* antes del desarrollo de la agricultura y ganadería que los volvió sedentarios.

Existe una evidente condición despectiva con la que las sociedades estacionarias miran a los *pueblos nómadas*, asociándolos con lo primitivo o lo marginal, menospreciando así su identidad cultural. Sin embargo, son pueblos que poseen valores culturales fuertemente arraigados y, aunque la escritura no

es necesariamente intrínseca a estos, la tradición oral tiene gran significación, y el relato es indispensable en su vida al garantizar a través de éste su subsistencia...

De esta acepción tan clara, como "enciclopédica", se desprende la noción conceptual y consiguiente denominación que concede, sobre todo, el carácter a este ciclo de video-arte exhibido en espacios de exposición alternativos de la ciudad seleccionados *ad hoc* para cada uno de ellos.

*Nómade*, está constituido por tres propuestas audio-visuales (detalladas a continuación), presentadas independientemente en diferentes días y lugares, durante algunas horas estrictamente, en un accionar que roza lo performativo, por su breve permanencia, en todos los casos, superando con ello, la rutina protocolar de la "noche de apertura" y demás formalidades propias de la galería.

Las fechas de presentación se programaron para los días miércoles 16, jueves 17 y viernes 18 de junio del año en curso de 10h00 a 13h00, indistintamente en cada una de las tres proyecciones.

❖ **Ariadna Baretta**

*"Endo-exo"*

*Video / 2010*

*"El dolor... componente inherente a la vida, al ser humano, al artista... ¿Quién no, en algún momento, se ha emparentado, próxima o remotamente, al dolor? Él es patrimonio de toda humanidad y como tal, se sustenta anecdóticamente, mostrando la trascendencia que tiene éste en el desarrollo de la existencia del ser a través de recuerdos, de testimonios.*

*El dolor es la sensación de dolencia física provocada por lesiones o estados morbosos, sentimiento anímico de sufrimiento producido por una gran contrariedad, fruto de*

*carencias afables que afligen, particularmente, cada ser... finalmente, la postura de éste último, de su cuerpo y su incumbencia en el contexto no es casual...*

*...Es consecuencia de un autorreconocimiento, puesto que al asumir nuestra corporeidad nos vemos obligados a experimentar escisiones donde el propio yo guarda distancia de sí mismo y termina por percibirse como otro; una escisión que nos consiente enfrentar la existencia porque las personas nos percibimos como una sola y misma realidad, aún, en la angustia, el desconsuelo, el suplicio.*

*Etimológicamente cuerpo deriva del griego so-ma que según Platón proviene de sema, que a su vez es "cárcel o tumba" ... por ello la expresión "el cuerpo aprisiona al alma". Paul Ricoeur (filósofo contemporáneo, 1913), da otra alternativa, donde so-ma deriva de seema que significa "signo". ¿Es posible, entonces, dejar vivir el dolor en el cuerpo así como el cuerpo se presenta como la cárcel del alma?, ¿podemos vivir el dolor temerosa o intrépidamente?, ¿limitado o emancipado?, ¿su exteriorización expresa finalmente nuestro modo de ser?*

*...El dolor se convierte en materia prima recurrente, tras él, su remanente es la herida y su tratamiento resulta de los procesos artísticos que son el medio certero de liberación espiritual, sanación de traumas, catarsis emocionales que convierten cicatrices.*

*Se dice que arte y dolor se entrecruzan y el productor artístico tiene esa sensibilidad para advertir esas acerbadas pruebas que afectan al otro; la idea es buscar límites dolorosos que se manifiestan en lo corpóreo y expresan rituales relacionados con la cotidianeidad donde el dolor albergado en el cuerpo (o parte de él) se revele como territorio íntimo-público central de la configuración identitaria, el escenario cultural privilegiado para expresar nociones personales, individuales o colectivas... un campo donde se libran batallas definitorias en cercanos y lejanos contextos... un cuerpo contenedor de experiencias y memorias dolorosas, también. Así los variados contextos pasan de ser ignotos a ser entidades centrales para la comprensión y la articulación del mundo actual, donde lo marginal se recontextualiza para tornarse ampliamente significativo.*

*...Según Jean-Luc Nancy el cuerpo se presenta como una certidumbre confundida, un producto tardío donde se decanta la aparición de lo desastroso como nuestra angustia puesta al desnudo.*

*“Endo-exo”...una serie de glifos (signos, o en la actualidad caracteres, grabados o, por extensión, escritos o pintados) que devienen de juegos conversacionales entre pasado y presente donde se conjugan testimonios de mujeres artistas que como todas, o su gran mayoría, experimentan el dolor en múltiples circunstancias.*

*Un registro de “grabaciones” impresas en la parte posterior de sus propios cuerpos (espaldas) que mostrará huellas escritas, testimonio lacónico de sus aflicciones, que penetrarán en sus cuerpos para finalmente desaparecer.*

*¿La intencionalidad? Dejar a la luz ese halo emancipador que durante tiempos permaneció oculto, pero presente; una metáfora que transita recuerdos dolorosos y... que sin duda nos alienta a trabajar juntos, integrándonos y obligándonos a construir lenguajes de intereses compartidos, no sólo en el ámbito cultural, sino en la totalidad significacional, en ese mundo artístico integral que nos compromete ver al más cercano y al lejano, al otro en su dolor, un dolor que no puede seguir oculto sino debe aflorar para que al develarse no se torne sobre lo mismo (al menos no de la misma forma); más bien tienda a desaparecer lentamente.*

*Un reconocimiento, en fin, a quienes en un pasaje catártico, dejan de silenciar... comprendiendo que declinar o ensayar emancipaciones depende de su propio ser”.*

Ubicada en la Plaza San Francisco, en la calle General Torres, *La Casa de la Mujer* acoge entre otros organismos a la *Corporación Mujer a Mujer* y éste, se constituye como un espacio donde inexcusablemente el dolor ha de revelarse, donde después de prolongados silencios, se hace voz en forma de denuncia. Se trata aquí del dolor a consecuencia de la violencia y el abuso, el dolor suscitado en la entraña familiar, del hogar. Es el sufrimiento de la mujer que calla para no perturbar la habitualidad de la vida doméstica, la mujer que asiente su propia existencia como anulada, considerándose merecedora de aquello que le provoca tan incalculado daño, tan insondable *dolor*.

Éste es el espacio donde el discurso de *“Endo-exo”* se análoga, a riesgo de figurar redundante, pues, hay verdades tan obvias y al tiempo, tan poco admisibles, que... sólo en la reiteración dejamos de negarlas.

❖ **María José Machado**

*“Ecdisis”*

*Video / 2010*

*“Hoy, luego de todo no me aterra tanto lo vivido, me aterra el silencio guardado por años y esa sensación de lo irrecuperable que me invade, cambiar la piel, pretende reanudar de cero y cambiar el caparazón, rompiendo el encierro de los escombros, quitando la capa transparente que me encerró, esto, alegorizado como una violencia transparente para muchos y tan tangible para mí. Es romper el cristal como experiencia de la destrucción basada en el cuerpo constitutivo.*

*Metaforizar sobre destruir lo indestructible y tan perecedero como la epidermis anatómica me lleva a Virilio, el cual habla de la imagen y cómo cuyo reconocimiento se da por el registro y la experiencia, por ello la elección aquí de **video-arte** y no del performance como lenguaje expositivo.*

*“Ecdisis” produce ataque y defensa, retirando compactos bloques de piel que fueron resistentes a la demolición pasada y perduraba como un monumento a la violencia.*

*Mi cuerpo se vuelve un pequeño anfibio que se maneja ante la idea de cambio implantando una nueva memoria, no se prioriza la salud epidérmica visualizando un acto desesperado de cambio vital. Asocio mi cambio de piel hacia los reptiles, pues ellos manejan la **“ecdisis”** que es el proceso de producción de nuevas escamas, logrando tres procesos básicos con los cuales me siento identificada: crecimiento, forma de liberar los parásitos (como emancipación del ser) y curar sus heridas.*

*Las tomas se realizan en primeros planos intentando aludir a la videoscopia (transmisión de las imágenes desde su interior o de lo inaccesible), poetizando así sobre la transgresión de las imágenes mostradas.*

*La asociación a los reptiles no termina sólo en el proceso de extracción de piel, sino ante el hecho de ingerir la piel muerta, pues para mi este suceso funciona como un canal catártico de digerir la herida y poder posteriormente expulsarla. Esto es **“Ecdisis”, expulsión y digestión”**.*

Luego de reconocer las representaciones de **“Ecdisis”**, de inmediato sobreviene a la mente, un lugar que poéticamente dialoga con la propuesta y la acoge como

parte integral de su repertorio taxativo. *ZooAmaru*, ubicado en la calle Benigno Malo 4-74 y Calle Larga, es un acuario y *herpetario* que expone una colección exclusiva de animales vivos, cuyo propósito es, precisamente, exhibir y promover la conservación de los recursos naturales, con particular énfasis en diversas especies de peces, *anfibios* y *reptiles* propios del país. Además de impulsar la educación ambiental a través de investigación, capacitación, gestión, desarrollo comunitario y manejo de recursos naturales. Es la única entidad de estas características existente en Cuenca. Inaugurado en noviembre de 2003, mantiene y presenta más de ciento veinte especies de animales vivos situados en salas que recrean mediante instalaciones estrictamente logradas los hábitat de cada especie, garantizando las disposiciones adecuadas de cada una al considerar los requerimientos básicos de su sobrevivencia en cautiverio, consintiendo a "*Ecdisis*" entrada y acogida en condiciones de semejanza, de símil.

#### ❖ **Blasco Moscoso**

*"Antonomasia, Cómo se hace una tesis..."*

*Video / 2010*

*"Resignificaciones audiovisuales de ¿Cómo se hace una Tesis? de Humberto Eco. El camino señalado con dirección específica pero transitado en sentido opuesto que dispone el inminente peligro de colisión pero innegable éxtasis del desafío al sentido de la razón y el orden. ¿Cómo se hace una tesis? ¿Cómo se hace?.*

*Extenso es el circuito del arte contemporáneo, extenso así como temerario y audaz en sus perfiles presentación y representación, muchas de las veces auto-terroristas. Contrario a ello, el circuito académico presume de sentido y razón, coherencia y orden, excedente de auto-veneración.*

*Las Resignificaciones Audiovisuales no son otra cosa más que analogías administradas desde la ironía en búsqueda de puntos de fuga de una arquitectura en demolición.*

*¿Cómo se hace una tesis bajo presión?, ¿Cómo se hace una tesis en un par de minutos?, ¿Cómo se hace una tesis desde el interior?... Más que preguntas son resoluciones en*

*pixeles y decibeles, videoarte y arte sonoro sin pretensión ni arrogancia de lógica y orden, configuran resignificaciones alternas de Cómo hacer una tesis..."*

Esta ácida crítica al sistema académico tradicional, se resiste consiguientemente a confinarse al espacio galería y busca más bien, en aquella dependencia consagrada al negocio de venta de libros, un lugar donde evidenciar, por oposición, su discurso inquisitivo. Así, la librería *Pedro Páramo*, situada en las calles Luis Cordero y Presidente Córdova, aunque adscrita a la Casa de la Cultura, opera de forma autónoma, comerciando principalmente títulos de autores ecuatorianos, admite en su sede "*Cómo se hace una tesis...*", una propuesta que, relucientemente, interpela su propio espacio de acogida, para crear voluntariamente fricción en la atmósfera sosegado de un lugar tan imperturbable como poco concurrido.

Saliendo del marco institucional, en la ciudad, el arte se muestra. En los espacios al margen, no se pregona, concurre... sucede.

Cohabitando en conformidad con el contexto, no se impregna de la intemperancia que genera la avidez por el protagonismo tan propio y relativo a la sociedad del espectáculo. Tratándose por el contrario, del momento en el que el productor contemporáneo escucha las múltiples voces que le conciernen, que son eco de sus intenciones, de eso que le corresponde comunicar, es aquella ocasión donde un precepto inmediatamente después de ser íntimo se torna explícito, donde el creador es más bien un *descubridor*, en un acto de agudeza y desprendimiento tal, que consigue afectar a todo un entorno y a sus públicos inmediatos. Esa es, la circunstancia auténtica, única, privativa del arte.

El arte contemporáneo sobreviene social, político, se reconoce responsable y asume consecuencias. Los espacios expositivos son entonces lugares de encuentro y debate, lugares en los que se produce una cierta alteración de la realidad circundante. Razones que se mueven incesantes, distintas y hasta contradictorias, no existen recorridos pautados ni designios trazados, manifiestos o teorías absolutas, únicamente habita la certeza en la indagación y el cambio continuo, en lo inadvertido, en lo que la institución deja fuera de sí...

- Citas y Referencias

---

- 1 DANTO, C. Arthur, "Después del fin del arte", El Arte Contemporáneo y el linde de la Historia, Segundo Capítulo, Tres Décadas Después del Fin del Arte, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999
- 2 DICKIE, George, "El Círculo del Arte, Una Teoría del Arte", Editorial Paidós Estética 38, 2005, página 20
- 3 BOURRIAUD, Nicolás, "Manifiesto programático, experimental, interdisciplinario, planetario...", proyecto teórico-conceptual para la concreción del "Palais de Tokyo" en París, Francia, <http://www.geocities.com/elmodusoperandi/palais.html>
- 4 JARAMILLO PAREDES, Diego, Arquitecto, "Espacios-Tiempos Identitarios" Propuesta curatorial para la IX Bienal Internacional de Cuenca, Cuenca, Ecuador, Abril de 2007
- 5 SOLA MORALES, Ignasi de, <http://www.solaarquitectura.com>
- 6 VV.AA. Enciclopedia de Arte, Ediciones Garzanti, Barcelona, 1991
- 7 PACURUCU, Hernán, "El arte hoy", Sensación de cambio en la condición de las Artes Visuales, DANTO C. Arthur "Después del fin del arte", El arte contemporáneo y el linde de la historia, Capítulo 2, Tres décadas después del fin del arte, Paidós, Buenos Aires-1999, página 20
- 8 GROYS, Boris, "Sobre lo nuevo" Ensayo de una economía cultural, <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/groys1002/groys1002.html>
- 9 Ibíd.
- 10 Ibíd.
- 11 MICHAUD, Yves, "El arte en estado gaseoso" Ensayo sobre el triunfo de la Estética, Fondo de Cultura Económica, México, 2007
- 12 Ibíd.

- 13 ROCA, José, Jefe de exposiciones temporales y museología de la Biblioteca Luís Ángel Arango, Bogotá y Co-curador de la 27 Bienal de Sao Paulo en entrevista con Esferapública, julio de 2006, [http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=89&Itemid=53](http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=53)
- 14 Ibíd.
- 15 Ibíd.
- 16 Ibíd.
- 17 Ibíd.
- 18 BOURRIAUD, Nicolás “Manifiesto programático, experimental, interdisciplinario, planetario...”, proyecto teórico-conceptual para la concreción del “Palais de Tokyo” en París, Francia, <http://www.geocities.com/elmodusoperandi/palais.html>
- 19 Ibíd.
- 20 Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, <http://maacvirtual.nawy.com>
- 21 Segundo encuentro Iberoamericano de Espacios Alternativos, <http://encuentroespaciosalternativos.blogspot.com>
- 22 BREVI, Valentina, Arquitecta, Directora de la Galería de Arte en construcción “Espacio Vacío”, Guayaquil, Ecuador
- 23 BREVI, Valentina, Arquitecta, Directora de la Galería de Arte en construcción “Espacio Vacío”, Guayaquil, Ecuador <http://espaciovacioye.blogspot.com>
- 24 PACURUCU CÁRDENAS, Hernán, Profesos de Crítica de Arte, “Inadecuación de los dispositivos de difusión del arte frente a los cambios en el interior del quehacer artístico”, para el Conversatorio “Encrucijada de Homilías: Planteamientos en busca de la aproximación del Arte Contemporáneo con sus públicos, partiendo del contexto bienalístico local e internacional”, X Bienal Internacional de Cuenca, Octubre 2009

- 25 JARAMILLO PAREDES, Diego, Arquitecto, "Espacios-Tiempos Identitarios" Propuesta curatorial para la IX Bienal Internacional de Cuenca, Cuenca, Ecuador, Abril de 2007
- 26 PACURUCU CÁRDENAS, Hernán, Profesos de Crítica de Arte, "Inadecuación de los dispositivos de difusión del arte frente a los cambios en el interior del quehacer artístico", para el Conversatorio "Encrucijada de Homilías: Planteamientos en busca de la aproximación del Arte Contemporáneo con sus públicos, partiendo del contexto bienalístico local e internacional", X Bienal Internacional de Cuenca, Octubre 2009
- 27 Ibíd.
- 28 Ibíd.
- 29 PEREC, Georges "Especies de espacio", Editorial Montesinos, Barcelona, España, Octubre de 2001, página 123
- 30 Ibíd. página 99
- 31 AUGE, Marc "Los no lugares", Espacios del Anonimato, Una Antropología de la Sobremodernidad, Ediciones Gedisa, Barcelona, España, 2000, página 83
- 32 VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado", Revista NÓMADAS No. 28, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte, Universidad Central, Colombia
- 33 BOURRIAUD, Nicolás "Estética relacional", Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2006
- 34 Ibíd. página 32
- 35 Ibíd. página 35
- 36 VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "¿El arte abandona la galería!, ¿A dónde va?", RÉPLICA 21, Revista Internacional de Artes Visuales, México, Abril 2008

**Anexos**

*Documentación fotográfica*

- Museos Internacionales

---

- *Louvre / Francia*



<http://www.e-global.es/viaje-turismo-online/wp-includes/graficos/museo-del-louvre-paris-francia>



[http://pasatiempocultural.files.wordpress.com/2009/12/museo\\_del\\_louvre](http://pasatiempocultural.files.wordpress.com/2009/12/museo_del_louvre)

- *Museo del Prado / España*

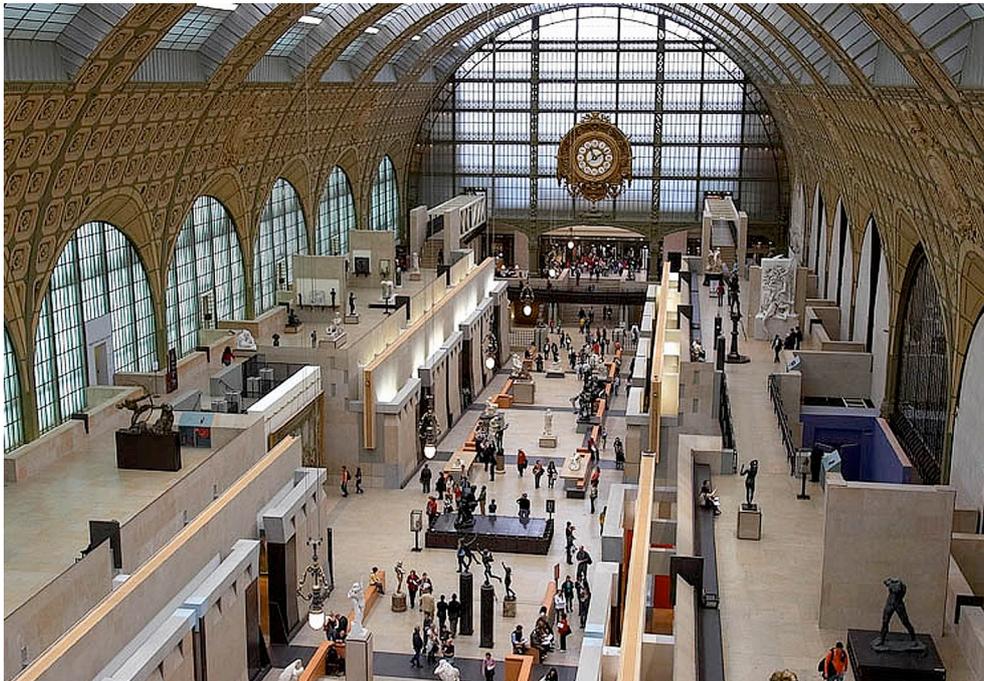


[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Museo\\_del\\_Prado](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Museo_del_Prado)



<http://www.artedredes.com/nocturama/wp-content/uploads/2006/04/prado-artedredes-com>

- *Museo de Orsay / Francia*



<http://www.fotomaf.com/albums/Paris/MuseoOrsay>



[http://www.freewebs.com/keping/KPA/A\\_MG-E-F-Paris-MuseeD%27Orsay2](http://www.freewebs.com/keping/KPA/A_MG-E-F-Paris-MuseeD%27Orsay2)

- **MOMA / Nueva York**



<http://graphics8.nytimes.com/images/2006/11/29/arts/29moma>



<http://cityguidesblog.com/files/moma-nueva-york>

- *Guggenheim / Bilbao*
- 



<http://ketari.nirudia.com/photos/normal/ketari>



<http://spainturism.files.wordpress.com/2009/04/museo-guggenheim-bilbao>



<http://www.artespain.com/wp-content/uploads/materia-del-tiempo>



<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/museums/Bilbao-Guggenheim-Serra>

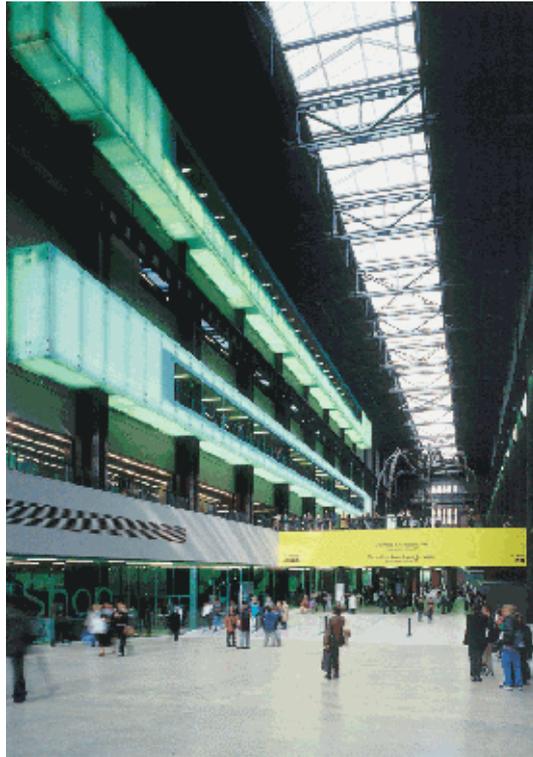
- *Tate Galería / Londres*
- 



<http://www.totaltravel.co.uk/images/category-descriptions-uk/tate-gallery>



[http://www.theartwolf.com/imagenestAW/tate\\_interior](http://www.theartwolf.com/imagenestAW/tate_interior)



<http://www.architecture.com/Images/RIBATrust/Awards/RoyalGoldMedal/2007/Tate-Modern>



<http://www.heyokamagazine.com/upperroom1>

- *Centro Cultural Simón Bolívar (MAAC) / Guayaquil*

---



[http://4.bp.blogspot.com/\\_Rf08g2xXMPk/RuTIm4qaK1I/AAAAAAAAALo/eJ8-X\\_z9hjs/S220/sala+3](http://4.bp.blogspot.com/_Rf08g2xXMPk/RuTIm4qaK1I/AAAAAAAAALo/eJ8-X_z9hjs/S220/sala+3)



<http://miguelbetancourt.files.wordpress.com/2008/02/arte-pictorica-maac-2006>



<http://img254.imageshack.us/i/guayaquilmalecon2000maac>

- **Espacios Alternativos Nacionales**

---

- *Ceroinspiración / Quito*



<http://ceroinspiracion-arte.blogspot.com>

- *Espacio Vacío / Guayaquil*



<http://espaciovacioye.blogspot.com>

- Espacios expositivos habituales de Cuenca

---

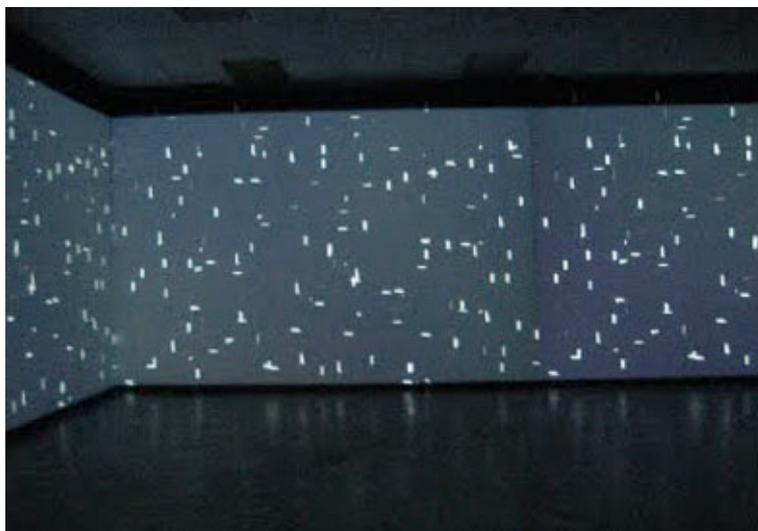


*Museo de Arte Moderno*



*Museo de las Conceptas*

[http://farm4.static.flickr.com/3087/3169856886\\_1a8ed5dfdc\\_m](http://farm4.static.flickr.com/3087/3169856886_1a8ed5dfdc_m)



*Museo del Banco Central*

<http://www.bienaldecuenca.org>



*Galería de la Casa del Coco*  
<http://www.bienaldecuenca.org>



*Museo de la Medicina*  
[http://src.eluniverso.com/data/recursos/imagenes/vye03a261009,photo01\\_228\\_168.jpg](http://src.eluniverso.com/data/recursos/imagenes/vye03a261009,photo01_228_168.jpg)



*Proceso*  
<http://www.facebook.com/profile>

- Espacios expositivos contingentes de Cuenca

---



*Centro de Alto Rendimiento - Totoracocha*



*Centro de Alto Rendimiento - Totoracocha*



*Aeropuerto*

[http://src.eluniverso.com/data/recursos/imagenes/VYE13TT241009,photo01\\_228\\_168.jpg](http://src.eluniverso.com/data/recursos/imagenes/VYE13TT241009,photo01_228_168.jpg)



*El Túnel*

<http://espaciovaciogye.blogspot.com>

- Espacios locales alternativos seleccionados para *Nómade*
- 

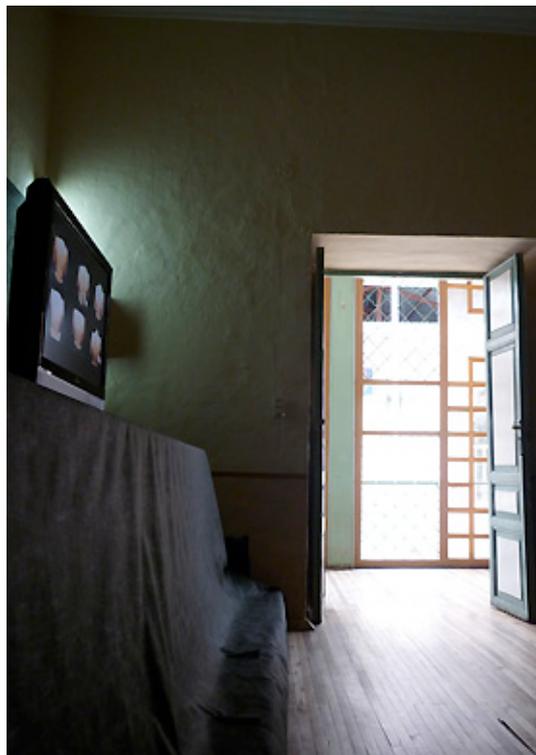
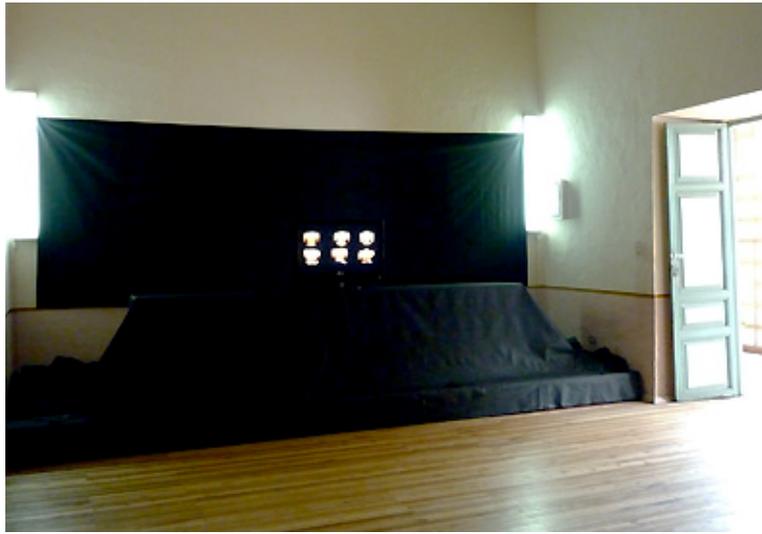
- Casa de la Mujer (Auditorio)

*"Endo-exo"*

Video / 2010

Ariadna Baretta





- **ZooAmaru**

*"Ecdisis"*

*Video / 2010*

**María José Machado**



<http://www.cuenca.gov.ec/museos/>



<http://www.cuenca.gov.ec/museos/>



- **Librería Pedro Páramo**

*“Antonomasia, Cómo se hace una tesis...”*

*Video / 2010*

**Blasco Moscoso**





- **Bibliografía y Sitios Web**

---

- AUGE, Marc “Los no lugares”, Espacios del Anonimato, Una Antropología de la Sobremodernidad, Ediciones Gedisa, Barcelona, España, 2000
- BACHELARD, Gastón “La poética del espacio”, Ediciones Fondo de la Cultura Económica
- BOURRIAUD, Nicolás “Estética relacional”, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2006
- BOURRIAUD, Nicolás “Manifiesto programático, experimental, interdisciplinario, planetario...”, proyecto teórico-conceptual para la concreción del “Palais de Tokyo” en París-Francia  
<http://www.geocities.com/elmodusoperandi/palais.html>
- DANTO, Arthur “Después del fin del Arte”
- DANTO, Arthur “La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte”, Editorial Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México
- DICKIE, George “El círculo del arte, una teoría del arte”, Editorial Paidós estética 38, 2005
- GADAMER, Hans-Georg “La actualidad de lo Bello”
- GROYS, Boris <http://www.borisgroys2002.com>
- HEIDEGGER, Martín “Conferencias y artículos” “Construir, habitar, pensar”, Ediciones del Serbal / Odós
- HEIDEGGER, Martín “Arte y espacio”, Ediciones Fondo de la Cultura Económica
- JARAMILLO PAREDES, Diego, Arquitecto, “Espacios-Tiempos Identitarios” Propuesta curatorial para la IX Bienal Internacional de Cuenca, Cuenca-Ecuador, abril de 2007
- MADERUELO, Javier “El espacio raptado”, Biblioteca Mondadori
- MICHAUD, Yves “El arte en estado gaseoso”, Fondo de la Cultura Económica, México, 2007

- MOSQUERA, Gerardo "Del Pop al Post"
- PEREC, Georges "Especies de espacio", Editorial Montesinos
- SOLA MORALES, Ignasi de <http://www.solaarquitectura.com>
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "¡El arte abandona la galería!, ¿A dónde va?", RÉPLICA 21, Revista Internacional de Artes Visuales, México, Abril 2008
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado", Revista NÓMADAS No. 28, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte, Universidad Central, Colombia