

DOSSIER:
«QUIZÁ MAÑANA:
XVI BIENAL
DE CUENCA»



CONSULTANDO LOS ASUNTOS DEL MAÑANA (PRESENTACIÓN DOSSIER XVI BIENAL DE CUENCA)

Cristóbal Zapata *

Richmond: *Let us consult upon tomorrow's business.*
SHAKESPEARE, Richard III

A caso la prehistoria de *Quizá mañana*, el título de la XVI Bienal de Cuenca, empieza en Buenos Aires hacia 1974, cuando su actual curador, Ferran Barenblit tiene 6 años y sus padres son obligados por la dictadura militar a dejar la Argentina. Este episodio biográfico es casi idéntico al de su paisana Magdalena Jitrik —una de las artistas que conforman la muestra oficial de esta edición—, quien, por esas mismas fechas, siendo muy pequeña, debió salir a México con su familia para ponerse a buen recaudo. Otros artistas de esta exhibición que eligieron migrar en busca de nuevos horizontes, y quizá mejores condiciones para desarrollar su vida y su trabajo, son el cubano Carlos Garaicoa, el venezolano Alexander Apóstol, la peruana Sandra Gamarra —todos ellos radicados en Madrid—, la ecuatoriana Rosa Jijón —residente en Italia—, la brasileña Marilá Dardot —radicada en Portugal—, el pakistaní Osman Khan —residente en Nueva York—. Estos autoexilios serán decisivos en sus vidas y, por supuesto, en la orientación política y crítica de sus actividades artísticas y culturales. En una curaduría donde la migración es uno de los ejes temáticos centrales, no es casual que estos artistas hayan sido convocados y que una de las obras premiadas por el jurado del certamen sea, precisamente, la instalación de Alexander Apóstol: *Ser latino es estar lejos*, una monumental cartografía simbólica del fenómeno migratorio en nuestro continente.

Estos son los siete ejes temáticos que, *grosso modo*, nos aventuramos a identificar en la muestra oficial: 1) Movilidad humana-exilio (Alexander Apóstol, Carlos Garaicoa, Marilá Dardot, Vincent Meessen); 2) Conflictos-estallidos sociales (Clemencia Echeverri, Arquitectura Forense, Voluspa Jarpa, Rosa Jijón, Teresa Margolles, Gary Vera, Fernando Sánchez Castillo); 3) Historia, identidad y memoria colectiva (Magdalena



Leo Moyano, *Donde empieza y termina una frontera (fragmento)*, videoinstalación, metal y concreto, 2023. Museo de Arte Moderno, Cortesía del artista



Jill Magid, *Flores inútiles*, ramo de flores frescas, jarrón, agua, caja de cartón, 2023. Museo de Arte Moderno

Jitrik, Gabriela Rivadeneira, Leo Moyano, Fredi Casco, Sandra Gamarra, Naufus Ramírez, Osman Khan); 4) el eje cultural-intertextual, es decir, obras que dialogan con diversos referentes o textos culturales (Patricio Palomeque, Gabriela Rivadeneira, Rosa Jijón, Christian Jankowski, Iván Argote, Gary Vera); 5) Ecología y ecosistemas naturales (Marcelo Expósito, Jill Magid, Adelita Husni-Bey, Colectivo Cherani); 6) Infraestructuras y averías del capitalismo contemporáneo (Max de Esteban, Pilvi Takala) y 7) el eje lúdico-interactivo (Teresa Margolles, Amalia Pica, Fernando Sánchez Castillo, Rosa Jijón).

Cuando la Bienal cumplía el primer mes de su inauguración, la noche del 8 de enero de 2024, el país se vio sometido a un ataque combinado por parte de las organizaciones delictivas, con una serie de asesinatos y estallidos de coches bomba en distintos puntos de la geografía nacional, que obligaron al gobierno a declarar al día siguiente el estado de guerra. Esa circunstancia confirió a la XVI edición de la Bienal de Cuenca una actualidad inesperada, convirtió en proféticos algunos de sus argumentos, y dio especial relieve a algunas de las obras expuestas: por ejemplo, la colosal instalación *Cartografías de la sindemia* (otro de los premios-adqui-

D

sición del evento) de la artista chilena Voluspa Jarpa en la Escuela Central, un documento-monumento sobre los estallidos sociales y las represiones violentas que han sacudido a la sociedad chilena en los últimos años; el panel electrónico de Gary Vera que, utilizando tecnología led, yuxtapone textos del escritor quiteño Gustavo Garzón —desaparecido en 1990, víctima de represión del Estado—, o el cerco simbólico contra el extractivismo levantado por el Colectivo Cherani en Michoacán, usando imágenes y ritos ancestrales; y de un modo aún más extrovertido y lúdico, las mesas de ping-pong que Teresa Margolles colocó en el jardín del Museo Municipal de Arte Moderno, elaboradas con concreto —a su vez fabricado con la droga decomisada por la policía antinarcóticos—, o la inquietante instalación audiovisual de la artista colombiana Clemencia Echeverri en la sala Proceso, que nos propone una experiencia inmersiva, emocionalmente compleja, con sus retratos y testimonios de los desmovilizados del conflicto militar en su país, una galería de personajes entrevistados para quienes su conciencia es su campo de batalla. Así, de un modo figurado, diríamos que *Quizá mañana* se cumplió al día siguiente, a juzgar por el paisaje distópico que dibujaba en el papel y, sobre todo, por el conjunto de obras que suscitó anticipándose a los acontecimientos.

«Consultemos sobre los asuntos del mañana», les dice Richmond a sus seguidores cuando se preparan para la batalla en *Ricardo III* de Shakespeare. Esa parece ser la consigna que Ferran Barenblit dio a los artistas invitados.

Por supuesto, un director técnico no puede hacer milagros sin un equipo potente. El grupo convocado combina nombres grandes del arte internacional con otros emblemáticos de sus respectivas escenas y aún apuesta por artistas emergentes que en su casi totalidad estuvieron a la altura de la cita cuencana.

* **Cristóbal Zapata** (Cuenca, 1968). Escritor, curador, editor y gestor cultural. Ha publicado ocho poemarios y dos libros de relatos. Es autor, además, de numerosos ensayos sobre arte y literatura. Ha curado alrededor de setenta exposiciones dedicadas a artistas ecuatorianos y ha editado decenas de libros y catálogos. Entre 2015 y 2019 fue director ejecutivo de la Bienal de Cuenca. Actualmente se desempeña como Profesor Honorario de la Universidad del Azuay donde dirige la revista *Coloquio*.

Una curaduría que no asume riesgos no cumple a cabalidad su papel que es también realizar un trabajo de prospección, sobre todo en el territorio donde actúa.

Si la dirección artística y sus intérpretes supieron captar, con especial sensibilidad, la atmósfera del tiempo, hay que destacar, también, la labor de Hernán Pacurucu, que asumió la dirección ejecutiva de la Bienal con gran entrega, recuperando la conexión con el público y la escena local. Y, por supuesto, reconocer el trabajo del equipo de la Bienal, cuyo compromiso con la misión de la entidad es ya proverbial.

Coloquio, en su vocación dialogante, no podía perder la oportunidad de conversar con varios de los artistas e involucrados en la Bienal, algunos de ellos con una importante historia dentro del evento. Era una gran ocasión para conocer sus trayectorias, los resortes de sus obras, su visión de la ciudad y del certamen mismo.

Estamos convencidos —como lo señalan varios de los entrevistados— de que por su trayectoria, su volumen, su dimensión internacional y la excelencia profesional de sus invitados, a casi cuarenta años de su creación, la Bienal de Cuenca sigue siendo el mayor evento cultural del país y una de las foros artísticos más importantes del continente.

Con excepción del equipo de la Bienal y de los artistas cuencanos —que respondieron a nuestras inquietudes por escrito—, todas las entrevistas fueron realizadas en vivo durante los días previos a la inauguración de la XVI Bienal de Cuenca. Con Teresa Margolles nos citamos dos días después. Fue un honor dialogar con todos ellos. Desde aquí les refrendamos nuestra gratitud.



«HEMOS SUPERADO LAS EXPECTATIVAS»

[DIÁLOGO CON HERNÁN PACURUCU, DIRECTOR EJECUTIVO DE LA BIENAL DE CUENCA]

*Martes 16 de enero de 2024, 15:30,
Casa Bienal de Cuenca*

Hace algunos años que no volvía a la oficina de la Dirección Ejecutiva de la Bienal de Cuenca. La cita con Hernán Pacurucu, su actual director, me permitió visitar el hermoso salón que algún momento fue el dormitorio del gran José Antonio Alvarado, el hombre que dio forma a esta casa, majestuoso escenario de sus fotografías. Hernán nos recibe con su característica cordialidad y nos invita un té. Hay variaciones significativas en el espacio: ha instalado estantes para acoger las publicaciones de la institución y un plasma grande frente a la mesa de trabajo. Se mantienen, aunque en otras paredes, un hermoso cuadro de Sara Roitman y el icónico *Aparador/amparador* del artista uruguayo Ignacio Iturria, premiado en la IV Bienal (1994); mientras lo miro, ingresa alguien del staff y coloca un hermoso ramo de girasoles a los pies de otro cuadro emblemático de la colección: la espléndida talla en madera de Carlos Colombino, galardonada en la primera Bienal de Cuenca. En esta edición, donde las flores han dado qué hablar, la combinación me parece perfecta. Rodeados de belleza conversamos.

D

HERNÁN EN MICRO

Hernán Pacurucu Cárdenas (Cuenca, 1973). Crítico y curador de arte contemporáneo. Licenciado en Artes Visuales, máster en Estudios Latinoamericanos y diplomado superior en Diseño y evaluación de proyectos de investigación por la Universidad de Cuenca; tiene una maestría en Estudios de la Cultura con mención en Arte y Diseño, y un diplomado en Crítica de Arte por la Universidad del Azuay. Es, además, doctorante en Educación Superior en la Universidad Benito Juárez. Ha realizado alrededor de trescientas curadurías dentro y fuera del país, incluidos museos y galerías de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Es comisario de la galería OFF Arte Contemporáneo. Actualmente se desempeña como director ejecutivo de la Bienal de Cuenca.

CO: Hernán, a seis semanas de inaugurada la XVI edición de la Bienal de Cuenca, en tu calidad de director ejecutivo, ¿cuál es tu sentimiento y tu impresión general del conjunto del proyecto, tanto de la muestra oficial, como de las exhibiciones paralelas?

HP: En términos generales y bajo una mirada holística, pero sobre todo más meticulosa y decantada del proyecto *Quizá mañana*, cada vez más siento como una «sincronizada danza» entre el gran conjunto de las obras emplazadas en las diferentes salas de exhibición y el texto curatorial, en una suerte de combinación perfecta de teoría afianzada en el pragmatismo estético de los treinta y cuatro artistas que conforman esta curaduría.

En el caso de las exhibiciones paralelas, la dinámica fue diferente. La convocatoria pública para las muestras paralelas oficiales recibió sesenta y cuatro proyectos, de los cuales dieciséis fueron seleccionados por un jurado, de modo que estas exposiciones no poseen un hilo conductor, ni una tesis curatorial. La intención fue potencializar el arte ecuatoriano, que es uno de nuestros objetivos: visibilizar el arte del país y a sus actores culturales. Creo que este propósito se cumplió a cabalidad gracias a la dotación de cuatro pre-

mios: dos premios residencia Bienal de Saco, un premio residencia Capilla Azul (que se dan por primera vez en nuestra Bienal) y el premio París, que lo trasladamos de la muestra oficial a las paralelas.

CO: Desde que asumiste la dirección hasta la inauguración del evento tuviste poco tiempo para actuar, ¿cuáles fueron los momentos más críticos de la organización?

HP: La complejidad del reto consistió en acelerar esos dos años que comúnmente tendría un director, en cinco meses, que son con los que contamos para realizar el proyecto. Sin embargo, creo que se lograron y se superaron de buena manera las expectativas; el trabajo está a la vista y, a pesar de que no soy de las personas que se quejan —pues uno es responsable de lo que asume—, puedo decir que la Bienal se convirtió en mi deporte extremo. El verdadero conflicto fue entender las dinámicas y los tiempos que maneja el sector público para realizar los trámites, que en los momentos más intensos hicieron que tambalee, incluso, el evento de inauguración y la llegada de los artistas invitados. Pero gracias al equipo maravilloso con el que contamos pudimos saltar los muchísimos obstáculos propios de un evento de tanta envergadura.

CO: Cómo evalúas la participación de la empresa privada, de las embajadas acreditadas en el país y de las instituciones públicas. ¿Consideras que falta mayor conocimiento y complicidad en el evento o estás satisfecho con el apoyo recibido?

HP: Como siempre —y tú como exdirector debes saberlo—, el apoyo de la empresa pública y privada es vital para la consolidación del programa de la Bienal. Nuestra administración, con base en un plan de gestión logró que el 33 % del presupuesto destinado al proyecto sea de la empresa privada, además de contar con el apoyo de las embajadas y consulados. Sin embargo, tenemos que decir que debemos promocionar mucho más el evento Bienal como tal, ya no solo entre especialistas del área (artistas, críticos, curadores, marchantes, gale-



Voluspa Jarpa, *Cartografías de la sindemia* (fragmento), instalación multimedia, 2023. Escuela Central

Voluspa Jarpa, *Cartografías de la sindemia* (detalle). Escuela Central

D

ristas, etcétera), sino a nivel del público en general, eso daría mayor confianza a que la empresa privada apueste por el que constituye el evento cultural más importante del país.

CO: También me inquieta el papel de la prensa. Aunque la prensa nacional (sobre todo impresa) vive su propia crisis, siento que ha faltado mayor presencia en medios de comunicación. ¿Lo percibes así? ¿Sientes cierta indiferencia de la prensa ante el evento? O crees que les ha faltado a ustedes involucrarla más

HP: De acuerdo, la prensa está en crisis, y no solo se muestra en su cara más débil, la de su total ausencia, sino en la peor, la de la liviandad de sus contenidos; al no tener agentes especializados, los reportajes se vuelven mera crónica, mientras los contenidos son llenados con chatarra informática (no en todos los casos, por supuesto). El problema, como sabemos, surge de las exigencias del *rating* como medidor de deseos; entonces, la farándula o la crónica roja pueden acaparar más interés que la Bienal.

CO: La realización de la Bienal es siempre una tarea compleja, donde el compromiso de la dirección, la curaduría y el personal terminan superando, con esfuerzos, a veces sobrehumanos, las dificultades materiales y presupuestarias. ¿Cuáles crees tú que son las fortalezas y debilidades de la institución? O si prefieres: ¿cuáles son los desafíos que enfrenta la Fundación Bienal para construir una infraestructura institucional más sólida a futuro?

HP: La fortaleza de la Bienal está dada por su valor humano, por el trabajo de un personal que posee más de treinta años de experiencia, sumado a las energías y el ímpetu que pone el equipo contratado. Mientras la economía siempre está en negativo, la creatividad para encontrar soluciones está a la orden del día, haciéndonos entender que en un buen proyecto no todo pasa por el presupuesto.

Por otro lado, estamos convencidos de que el trabajo, no solo de esta administración sino el cúmulo de un excelente trabajo de los anteriores directores, hacen que se vaya sumando un proyecto de 36 años de vida, que ya ha entrado en el imaginario del público, que espera disfrutar de la fiesta de la Bienal, lo que no ha pasado con la mayoría de intentos de bienales en otros países. Por lo tanto, a estas alturas de la jugada, nos queda fortalecer ese entorno, abonando esa biosfera para acrecentar y expandir el proyecto, no solo en tamaño sino en contenido, he ahí el desafío.

CO: Para terminar, cuéntanos ¿cómo estás visualizando la próxima edición de la Bienal y para cuándo la piensas programar?, aunque sea de manera preliminar...

HP: Empiezo por lo último, quiero recuperar la fecha de noviembre, porque es una fecha festiva y la Bienal debe ser una fiesta que, además de crear pensamiento estético, nos sirva como homenaje a la ciudad. Mientras que la actual fecha de diciembre se desdibuja porque la mayoría ya entra en modo navideño.

Yo creo que la próxima Bienal debe crear un hito estético potente que nos permita introducirnos aún más en la escena mundial, por lo que intentaremos agrupar a lo mejor del arte del mundo, tanto a nivel de artistas como de curadores y críticos de arte, algo así como una «bienal de bienales»; una Bienal en donde existan no solo un curador sino varios curadores... pero creo que me estoy adelantando mucho, mejor dejo a la expectativa el gran proyecto que esperamos sea una sorpresa agradable para la ciudad.



«OBSERVAR LA DEVASTACIÓN DEL PANORAMA SOCIAL Y POLÍTICO GLOBAL NOS OBLIGA A PENSAR EN LA URGENCIA DE LA EDUCACIÓN»

[DIÁLOGO CON
JONNATHAN MOSQUERA,
COORDINADOR DEL
PROGRAMA EDUCATIVO
DE LA XVI BIENAL DE
CUENCA]

*Martes 16 de enero de 2024, 17:00,
Casa Bienal de Cuenca*

Considerado por unanimidad como el pintor cuenecano más sobresaliente y prometedor de las últimas promociones, Jonnathan Mosquera también es conocido por su sencillez y su sigilo. Aunque tiene numerosos fans y seguidores en redes sociales, prefiere evadir las multitudes y los torneos egolátricos. Pero cuando se conversa con él, el fantasma del hombre tímido se desvanece. Es claro en sus argumentos y en sus propósitos sin perder su afabilidad y frescura. Lo encontramos en la bella terraza de la Bienal que da por abajo al interior de algunas casas viejas que exhiben, sin pudor, su esqueleto de bahareque, mientras en el horizonte se elevan las siluetas regias de la Clínica Bolívar, el Palacio de Cristal, el Cenáculo y la Catedral, hitos de la ciudad moderna.

D

JONNATHAN EN MICRO

Jonnathan Mosquera Calle (Cuenca, 1991). Artista visual, diseñador gráfico con mención en Multimedia por el Instituto Tecnológico Superior Sudamericano (2013), licenciado en Artes Visuales por la Universidad de Cuenca (2017), máster de investigación en el programa de Antropología Visual de la FLACSO, sede Ecuador (2019-2021). Premios: primer lugar en el Salón de Artes Plásticas «Magdalena Dávalos» (Riobamba, 2018); tercer lugar en el Salón de Julio (Guayaquil, 2018); tercer y segundo lugar en el Salón de Artes Plásticas de Cañar (2016 y 2018). En 2020, obtuvo una primera mención de honor en el Salón de Noviembre (Azogues), y en 2022, una mención de honor en el Salón de Machala.

CO: ¿Bajo qué premisas conceptuales y metodológicas se concibió el programa educativo de esta edición de la Bienal?

JM: El programa educativo denominado «Mañana es hoy», parte del título de la propuesta curatorial *Quizá mañana*, que plantea, al mismo tiempo, una posibilidad y la incertidumbre. Observar la devastación del panorama social y político global que las obras de la XVI Bienal presentan a manera de radiografía, nos obliga a pensar en la urgencia de la educación hoy.

El programa educativo se ha desarrollado desde las premisas conceptuales de las pedagogías en el campo expandido, constructivistas y críticas. Quienes conforman el equipo educativo, integrado en su totalidad por artistas emergentes, gestores culturales y educadores de arte, han dado especial énfasis a las metodologías inclinadas a la performatividad, la reflexión y la acción como componentes esenciales de su tarea.

Parte fundamental del programa es la metodología «Aprender haciendo» que busca establecer conexiones directas entre la educación y el hacer-arte, para así fusionar el arte y la vida por medio de la acción. En este régimen, los públicos no son solo receptores pasivos de información, sino que están activamente involucrados en el proceso de aprendizaje y creación.

Para lograr este objetivo se ha diseñado una serie de dispositivos como los «espacios educativos» en las sedes Pumapungo y Museo Municipal de Arte Moderno, donde todos los públicos pueden crear instalaciones que reúnen diversas sensibilidades desde lo colectivo. Asumiendo, con certeza, el potencial de que «todo ser humano es un artista» —como manifestaba Joseph Beuys—, se han implementado talleres abiertos a los públicos de todos los campos, diseñados con base en los contenidos de las obras presentadas en la muestra oficial, para así cultivar las sensibilidades por medio de la creación.

El componente de la mediación se ha construido desde un sentido crítico, que ha dado lugar a que las llamadas «visitas guiadas» o mediadas sean reemplazadas por «visitas educativas», partiendo de la concepción de que el Museo es un espacio de intercambios y aprendizaje. Con esto, también se apela a la construcción de sentidos desde el diálogo, al aprendizaje bidireccional o encuentros interculturales, y ahora, más que nunca, a pensar el sentido de una Bienal de arte contemporáneo como un espacio para el goce estético, pero también como una plataforma donde abordar las problemáticas globales desde una mirada que aporte a la construcción colectiva de sentidos, a la creación de nuevos imaginarios, o quizá, incluso, de nuevos mundos posibles.

CO: ¿Tienen algún mecanismo para evaluar el trabajo del equipo de mediación?, ¿cómo ves su desempeño hasta la fecha?

JM: La construcción del proyecto educativo se ha dado por medio de una «mesa constituyente» que, al igual que cualquier proyecto de este tipo, busca establecer las bases de una nueva sociedad. El equipo educativo está formado por individuos con diversas habilidades, experiencias y perspectivas; en este sentido, la importancia radica en la suma de sus partes; si bien se piensa como una colectividad, cada individuo desempeña un papel crucial en la construcción de un sistema educativo robusto y equitativo. Para ello se ha creado una «Mesa Constituyente Educativa» como un cuerpo de



Sala de mediación en el Museo de Arte Moderno, febrero de 2024



Ejercicios de mediación con los asistentes al Museo de Arte Moderno

D



Ejercicios de mediación con los asistentes al Museo de Arte Moderno

debate para la consecución y construcción de contenidos y metodologías, así también para la discrepancia, la autocrítica y el autoanálisis en todos los procesos.

CO: ¿Cómo es tu día a día como coordinador pedagógico de la Bienal?

JM: Pertener a una prestigiosa institución con una larga historia, encargada de comandar el encuentro de arte contemporáneo internacional más importante del país y de la región, exige niveles sobresalientes en todos sus aspectos; por ello, el día a día nos demanda una rigurosa articulación con los diferentes departamentos que componen la institución. Para llegar a esos niveles de calidad es indispensable la permanente autocrítica y la constante retroalimentación con el equipo para que los mínimos detalles y los grandes procesos sean cada vez mejores.

D



Mediación con escolares en el Museo de Arte Moderno. Cortesía: Fundación Municipal Bienal de Cuenca



Mediación con los asistentes en la Escuela Central. Cortesía: Fundación Municipal Bienal de Cuenca

«SOMOS UNA BIENAL LATINOAMERICANA DIFERENTE»

[DIÁLOGO CON
GABRIELA SÁNCHEZ,
COORDINADORA
TÉCNICA DE LA
BIENAL DE CUENCA]

*Martes 16 de enero de 2024, 16:30,
Casa Bienal de Cuenca*

Esta graduada de Diseño en la Universidad del Azuay es hace veinte años una de las piezas claves en el armazón de la Bienal de Cuenca, pues es quien se encarga de procesar y aterrizar las solicitudes de los artistas en permanente diálogo con ellos y en coordinación con la Curaduría y la Dirección Ejecutiva. Incorporada desde muy joven por René Cardoso, a Gabriela Sánchez no le hace falta demasiada teoría ni tecnología, mucho de lo que sabe lo sabe por haberlo hecho, por una rica experiencia en el terreno y una capacidad organizativa casi mágica. A las reuniones de trabajo suele asistir con una libreta de apuntes y un lápiz: anota y borra las instrucciones como una niña aplicada de otra época. En las circunstancias más difíciles mantiene la calma con un estoicismo casi inaudito. El mejor fondo que podíamos elegir para fotografiarla era ese pasillo de la Bienal —a unos pocos metros de su oficina—, donde las escaleras dan al cielo y el hermoso trampantojo de la pared parece replicarlas. Al fin y al cabo, es la principal cómplice de los artificios que dan forma al evento.

GABRIELA EN MICRO

Gabriela Sánchez Racines. Estudió la carrera de Diseño en la Universidad del Azuay. Se inició en la Bienal de Cuenca en el año 2003. Ha realizado varias pasantías: en la XXVI edición de la Bienal de Sao Paulo como asistente del Help Desk (2004), en el Departamento de Museografía y Montaje de la X Bienal de La Habana (2009), y una estancia cultural en Francia en 2009, patrocinada por la embajada francesa. Siguió un curso de posgrado en «Gestión de proyectos en ámbitos públicos» en la Universidad Nacional del Litoral (Argentina). Entre 2010 y 2016 se desempeñó dentro del área técnica de la Bienal de Cuenca, a cargo de la producción y montaje de exposiciones. De 2017 a 2021 fue directora ejecutiva de la Orquesta Sinfónica de Cuenca. En marzo de 2021 regresó a la Fundación Municipal Bienal de Cuenca.

CO: Hace aproximadamente veinte años tú has jugado un papel importante en la realización de la Bienal de Cuenca, pues has tenido a tu cargo la coordinación de la producción de las obras y de la museografía y montaje. ¿Cómo fue tu proceso de aprendizaje en todas estas áreas?

GS: Mi ingreso a la Bienal de Cuenca fue en el año 2003 en la VIII edición. En aquel momento fui asistente de la Coordinación General, luego pasé a ser asistente de la Presidencia en la IX y X edición, dirigidas por el licenciado René Cardoso Segarra, donde pasé mis años más valiosos aprendiendo de mi maestro, pues fue cuando me pude adentrar en la institución y conocer los procesos tanto de la parte técnica como de la administrativa-financiera; gracias a sus gestiones tuve la oportunidad de hacer varias pasantías.

Desde la XI edición de la Bienal de Cuenca me hice cargo del Departamento de Producción y Montaje; hasta el momento llevo cinco ediciones en este espacio.

Cada Bienal ha sido un mundo completamente diferente, pues hemos tenido que adaptarnos al trabajo y estilo de las direcciones ejecutivas, así como de las curadurías. En este campo no hay una sola manera de

construir una Bienal, sin olvidar los retos a los que nos enfrentamos para apoyar a cada artista a materializar sus ideas (muy diversas) y acoplar el montaje de las obras a los espacios expositivos, en su mayoría patrimoniales. A esto se suma el complejo procedimiento de Compras Públicas, que está muy alejado de la realidad de un espacio cultural, cuyo motor principal es la «libre» creación. Empatar todas estas aristas es un trabajo complicado. Es muy difícil planificar todo lo necesario para la recta final de producción y montaje, pero la acumulación de experiencias es lo que nos ha hecho, de alguna manera, transformarnos en una Bienal latinoamericana diferente, que puede responder a las necesidades y requerimientos planteados por los artistas de manera adecuada y oportuna.

CO: Tu trabajo pasa por la interlocución con la Dirección Ejecutiva, la Curaduría, los artistas, los proveedores de bienes, servicios de infraestructura y los asistentes de montaje. ¿Cuál es la parte que más disfrutas?

GS: Definitivamente el trabajo con el equipo de montaje. La complicidad, el compromiso, el compañerismo que debemos generar en esta área es fundamental; sin este valioso equipo que siempre está dispuesto a trabajar más allá de las jornadas regulares y con una calidez para relacionarse con los artistas en los momentos más estresantes, no existiría una práctica colaborativa que hace de la estancia de los artistas una experiencia satisfactoria, meta principal de nuestro Departamento. Ellos y ellas son, realmente, las personas con las que comparto esta gran aventura en cada edición, acumulamos muchas anécdotas, compartimos los problemas y las soluciones, y quedan lindas amistades.

Después viene, por supuesto, el trabajo con los curadores o curadoras. Allí se materializa todo el colectivo de obras participantes, y para ello la comunicación y una comprensión mutua es esencial. En esta fase se determina lo que es y lo que no es posible, y hay un intercambio muy enriquecedor en función de nuestra realidad: presupuestos disponibles, capacidad de producción, distribución de obras en los locales, etcétera.

D

Montaje de la instalación audiovisual *Versión libre*, de Clemencia Echeverri. Sala Proceso. Cortesía: Fundación Municipal Bienal de Cuenca

CO: A poco más de dos semanas de inaugurada la XVI edición de la Bienal, ¿cuál es tu sentimiento general del conjunto de la muestra? ¿Estás satisfecha con el trabajo realizado? ¿Cuáles son los mayores desafíos para sostener la muestra operativa durante los tres meses que dura la exhibición?

GS: Siempre quedaré satisfecha por toda la experiencia vivida con artistas, curadores, el equipo humano de montaje, proveedores, etcétera, ya que luego de todo el trabajo cumplido, viene la alegría de ver al público disfrutando de las exposiciones.

En cuanto al mantenimiento, los primeros días luego de la inauguración son muy importantes, ya que muchas obras de creación reciente necesitan calibración y ajustes que solo se visualizan en su funcionamiento regular. Mantener las exposiciones funcionando

al 100 % y con una limpieza museográfica es un trabajo de todos los días gracias al equipo que realiza esta operación con sumo cuidado y acorde a lo que la Bienal necesita.

CO: ¿Cuáles son las obras de esta edición que demandaron mayor esfuerzo en su producción o montaje?

GS: Desde la obra que parecería más sencilla hasta la más compleja demandan mucho tiempo para su concreción. La suma de todas ellas hace de la producción y montaje un gran rompecabezas que se convierte muchas veces en una enorme bola de nieve. Esto lo superamos en equipo, con el personal de montaje, eléctricos, personal de intervenciones arquitectónicas, carpintería, metalmecánica, compras, entre otros, cada quien aporta su profesionalismo para que todo llegue a buen fin.



«ES IMPRESCINDIBLE CREAR EL RELATO DEL ARTE ECUATORIANO»

[DIÁLOGO CON
FERRAN BARENBLIT,
CURADOR DE LA XVI
BIENAL DE CUENCA]

*Jueves 30 de noviembre de 2023, 16:30,
Casa Bienal de Cuenca*

Conocí a Ferran Barenblit en una charla que ofreció semanas antes de la apertura de la Bienal de Cuenca, en la misma sede del evento. Coincidimos en un bar de San Sebastián en una noche traficada y ruidosa: el Museo Municipal de Arte Moderno inauguraba una exhibición multitudinaria, y junto a la iglesia, un grupo de bailoterapia se ejercitaba al compás estridente del reguetón. Sin embargo, Ferran lucía sereno. No mostraba molestia ni incomodidad. Apenas se lo conoce no es difícil percatarse de que es un hombre sobrio en todas las acepciones; un profesional del arte forjado a pulso en Barcelona, con un importante recorrido y reconocimiento internacional. En los días críticos del montaje, Ferran tiene la generosidad de concederme una hora de su tiempo para que conversemos. Y, sorprendentemente, vuelve a lucir relajado y hasta feliz. *Quizá mañana*, el título que ha elegido para nombrar y pensar la XVI Bienal de Cuenca, se parece mucho a su autor: combina con inteligencia y rigor una dosis pareja de escepticismo y optimismo; abre el horizonte de lo posible, a pesar de que las tinieblas parecen cernirse sobre el planeta. No en vano, el diálogo tiene lugar en la terraza de la Bienal, donde el sol entra como en su casa.

FERRAN EN MICRO

Ferran Barenblit (Buenos Aires, 1968). Curador de exposiciones y director de museos. Entre 1994 y 1996 fue asistente curatorial en el New Museum de Nueva York, donde trabajó con su directora, Marcia Tucker. Ha dirigido el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona (2003-2008), el Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid (CA2M), y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) entre 2015 y 2021. De 2021 a 2023 fue profesor visitante de la Universidad de Michigan, y de 2022 a 2023, curador de la XVI Bienal de Cuenca. Reside en Barcelona.

CO: Ferran, en tu texto curatorial para esta edición de la Bienal, haces una suerte de diagnóstico muy objetivo y, consecuentemente, poco optimista, del estado actual del mundo, cuyo deterioro material y moral a escala planetaria parece no tener límite ni fin. Sin embargo, es allí, en medio del desastre y la incertidumbre —dices tú—, cuando «el arte emerge como una herramienta imprescindible, al reforzar subjetividades, desatar pasiones y remover componentes institucionales y emocionales». Ante la desconfianza que nos inspira el rumbo de las cosas, ¿es el arte una de las pocas anclas ciertas para aferrarnos al mundo y tratar de entenderlo o, incluso, superarlo?

FB: Sí, estoy de acuerdo contigo por varios motivos. El primero es que es a través del arte conocemos el mundo, sobre todo el pasado. Lo que yo sé del pasado, lo que sé de la historia es porque me ha contado el artista, porque he visto la obra de teatro, porque he leído la novela, porque he visto una película o porque he visto una pintura. Lo que sé de la Revolución burguesa en París, lo sé por el cuadro de Delacroix, lo que sé de la rendición de Breda, lo sé por Velázquez, y esas son las imágenes que quedan. Esto, generalmente, no lo sabemos por fuentes primarias de la historia sino a través del arte. Uno de los artistas incluidos en esta muestra, Fernando Sánchez Castillo, dice: «el artista es más poderoso que el Estado», y tiene bastante razón, porque el artista es

quien construye el relato de la historia. ¿Tú has visto esta película argentina *1985*? Lo verdaderamente importante en la película no se ve, se oye cómo una persona le cuenta a otra. Cuando el presidente de la República recibe al juez no oímos lo que le dice, porque las puertas se cierran, lo que oímos es lo que el juez le cuenta a su mujer al día siguiente; cuando los jueces se retiran a deliberar no oímos lo que deliberan, lo sabemos porque un niño de 13 años le explica a su padre lo que vio, ni siquiera lo que escuchó. Ahí la importancia del relato en todo esto. ¿Qué puede hacer el arte por todo esto? Creo que puede pensar en cómo multiplicar todas esas narrativas, esperando que sirvan para algo.

CO: Qué te atrajo especialmente para hacerte cargo de la curaduría de la XVI Bienal de Cuenca. ¿La trayectoria del evento, la ciudad, el país?

FB: Diría que tengo una historia de amor con esta Bienal. Tuve la suerte de estar acá como jurado en la 12 Bienal, que ya tenía un título premonitorio *Ir para volver*. Yo no soy bienalista, yo vengo de los museos, dirigí por veinte años continuos varios museos, algunos pequeños, otras grandes como el MACBA. Cuando dejé el MACBA tenía claro que no quería volver a trabajar con museos. Había dos cosas que tenía pendientes: la docencia (he estado vinculado estos dos últimos años a la Universidad de Michigan), y la otra era una bienal, como apuesta personal. La Bienal de Cuenca me interesaba especialmente. Ya había visto lo importante que es para la ciudad, el país y el continente.

El encargo original de Katya [Cazar] fue muy claro: hacer una Bienal poderosa políticamente, trabajar con artistas con los que ya había trabajado anteriormente (no todos lo son, pero muchos sí), y que sea una muestra contenida, no muy grande, alrededor de treinta artistas.

CO: Ahora que lo dices, el título *Quizá mañana siempre me recordó a Ir para volver*

D

FB: Sí, quizá inconscientemente hubo una conexión. El título se le debo a una amiga doctoranda de la Universidad de Michigan, María Ferreiro. Habíamos ido en auto a Detroit con Teresa Margolles; íbamos cinco en el auto y yo dije: «Necesito un título para la Bienal de Cuenca». Yo no soy muy bueno titulando, casi todo lo que he curado lo he titulado con una sola palabra. La primera exposición que hice se llamaba *Ironía*. Entonces pensé que para mí una palabra muy poderosa es «quizá», porque tiene que ver mucho con el arte: quizá sea una cosa o la otra, quién sabe qué quiere decir y todo lo que queda perdido en la traducción, y allí, muy rápidamente dije: «quizá mañana». Y cuando llegamos a un restaurante mexicano en Detroit, Teresa hablaba con el dueño de un bar y este le contaba un poco de su vida, que tenía algunos objetivos que todavía no había cumplido, y dijo «quizá mañana». Entonces decidimos que ese era el título.

CO: ¿Cuáles fueron los criterios nucleares que guiaron la selección de los artistas?

FB: Por un lado había esta parte autobiográfica, de artistas con los que ya tenía una relación de trabajo, que lo redirigieron hacia acá, con una diversidad de orígenes, sobre todo de Latinoamérica, más allá de las grandes capitales culturales: Ciudad de México, Sao Paulo o Buenos Aires. En especial, me interesaba el poder cuestionador, la capacidad de enlace emocional con la audiencia. Creo que todos los seleccionados son artistas que enlazan extraordinariamente bien con la audiencia: manejan ideas poderosas que expresan de manera muy rotunda.

CO: Las obras, en su mayoría, han sido realizadas expresamente para la Bienal de Cuenca

FB: Sí, en su mayoría. Hay pocas obras que han viajado. La mayor parte es producción local; lo que es bueno, además, porque ese dinero se queda en la ciudad. Y, sobre todo, porque es la oportunidad de hacer cosas que antes no existían. Hacer una pieza nueva posiciona

al artista, a la Bienal y a la ciudad misma. Pues las obras que pueden viajar después irán siempre con el sello de Cuenca.

Pero lo fundamental es que las obras seleccionadas van a hablar de un modo contundente, van a ser una oportunidad de reflexión en un momento político como el que estamos viviendo, cuando nos acechan muchos peligros. Lo más importante que tenemos es la democracia, y hay que defenderla cada minuto. El arte no va a curarnos, no va a curar a los enfermos ni va a acabar con el hambre en el mundo, pero sí nos da un lugar para expresarnos, y quizá nos ayude a encontrar soluciones, quizá mañana.

CO: En todo caso, has construido una muestra con un gran voltaje crítico, político, una muestra muy fuerte

FB: Absolutamente. Con lo cual no estoy descubriendo nada nuevo, eso lo ha hecho el arte en los últimos dos mil años como mínimo. El arte habla del yo y habla del nosotros, y cuando habla del nosotros habla de lo político. Si tú vas a cualquier museo occidental, lo que ves, sobre todo, son reflexiones políticas sobre la sociedad; batallas, por ejemplo. Aquí, en esta muestra, hay muchas escenas de guerra. Creo que esta es una Bienal que mira directamente a la cara del conflicto. Es una Bienal que no quiere pasar por alto aquellos temas que coincidiríamos que son problemáticos: las migraciones, el narcotráfico, el fracaso del Estado-nación para responder el problema de los ciudadanos; una economía cada vez más abstracta, en la cual parece como si cada región del planeta tuviera una función de la que no puede escapar; la representación del pasado como una forma de repensar el presente; los procesos que ponen en duda determinadas normalidades —heredadas del colonialismo—, con las que vivimos, la imaginación de las personas para revertir esas situaciones, la capacidad de los pueblos de poner en marcha procesos participativos que tengan resultados positivos para el conjunto de la sociedad. La lista de los temas es larguísima y ninguno de ellos te deja indiferente.



CO: Ahora que has podido mirar y conocer la escena nacional, ¿cuál es tu impresión general del arte ecuatoriano contemporáneo?

FB: Me cuesta dar una opinión, y quizá eso ya es un síntoma. Me parece que es una escena difícil de explicar con pocas palabras. Claro que en toda escena ocurre eso, pero aquí un poquito más. Si me preguntas cuáles son los rasgos diferenciales del arte ecuatoriano, si me ayudas, quizá los podríamos encontrar. Por decirlo muy rápido —y si esto no me condena a un pelotón de fusilamiento—, una pervivencia de lo pictórico quizá superior a la de otros contextos; una insistente voluntad de repasar algunas situaciones traumáticas del país, en esta Bienal eso se ve en la propuesta de Gabriela Rivadeneira o en Leo Moyano, por ejemplo. Diría que el arte ecuatoriano está más bien marcado por unas condiciones de trabajo precarias y escenas locales cada una con su idiosincrasia: no cuesta mucho identificar al artista de Guayaquil, al de Quito o al de Cuenca. Después, algunos temas vinculados directamente a las condiciones de trabajo, a la precariedad institucional, a un mercado frágil. Como visitante extranjero, dicho con humildad, creo que es importante que alguna institución entienda que es imprescindible crear el relato del arte ecuatoriano. No sé si eso se está haciendo. Veo también que dentro de determinadas redes de contacto hay buenas complicidades; por otro lado, me parece que, a falta de otras instituciones, las escuelas de arte coadyuvan, a su modo, en la construcción de esa institucionalidad, al menos en Guayaquil y Quito me parece que cumplen esa función. Por último —y esto pasa también en otras latitudes—, siento una cierta incompreensión de la población hacia lo que hacen los artistas. Hay lugares donde miman mucho a sus artistas, no estoy seguro de que eso pase acá.

CO: Creo que has hecho señalamientos muy sugerentes, hay uno que me interesa especialmente, tú detectas la necesidad de construir un relato del arte ecuatoriano. ¿Se trata de levantar actas, desarrollar procesos de investigación, construir una bibliografía, una memoria del arte ecuatoriano?

FB: Sí, un poco todo eso. Posiblemente tiene que ver con mi ignorancia sobre ciertos aspectos del arte local, pero tengo dudas de si existen esos referentes historiográficos, no hablo de listados, sino de verdaderos referentes. ¿Ha habido alguna vez una gran exposición de arte ecuatoriano que pueda mostrar la riqueza y las complejidades del arte? Además, gran parte de sus artistas con éxito se han ido al extranjero, otro motivo para intentar crear esos relatos desde otros lugares. O sea, no se trata solamente del arte ecuatoriano, sino cómo vemos el mundo y el arte contemporáneo global a través del arte ecuatoriano. Yo soy persona de museos, y para explicar el arte de Barcelona necesito muchos extranjeros, si no, no puedo hacerlo. Todo esto lo digo con extremo cuidado.

CO: Un año después de estar al frente de la comisaría de la Bienal, y en estrecho contacto con la institución y sus autoridades, te habrás percatado de que la Bienal de Cuenca, a pesar de contar con un equipo humano comprometido, de tener una historia y un prestigio internacional, se desenvuelve en condiciones precarias, sobre todo por las limitaciones del presupuesto. ¿Cómo crees que se podría superar esta situación?

FB: Con una buena comprensión por parte de la administración pública. Yo creo que todos los directores habéis sabido construir aquí una historia muy poderosa. Ayer me decía Apóstol que esta es la segunda Bienal de Latinoamérica, después de Sao Paulo, una vez que la Bienal de La Habana va a tener que reposicionarse. Hay que esperar participación de otros sectores de la sociedad, que sean capaces de mirar la historia de las quince bienales que es brillante, que miren esta XVI, y que confíen. Miremos todo lo bueno que tiene esta Bienal: primero, fue fundada por una mujer artista, ese hecho ya la pone en unas condiciones extraordinarias. No es una Bienal creada por un alcalde, es un evento creado por una artista que genera complicidades para hacerlo. Aunque su origen está ligado a la pintura, va creciendo hasta haber llegado a la edición XVI, lo que la pone entre las experimentadas del planeta. Es una Bienal ambiciosa. Basta ver el mapa del mundo a la entrada del edificio de la sede donde aparece Cuenca. Por lo demás, es un



La Catedral vista desde la terraza de la Bienal, noviembre de 2023

evento esperado por la ciudad, la gente tiene expectativas, eso es muy bueno. Y otra percepción que la vengo diciendo hace mucho tiempo, para mí, la Bienal de Cuenca cumple la función de un Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Lo tiene todo, tiene una historia muy poderosa, una existencia jurídica (es una Fundación, no es una idea, no es un proyecto), una sede que es maravillosa, bellísima, en el centro de la ciudad, tiene un equipo propio y, probablemente, es el principal mecanismo legitimador del arte en el país, los artistas han de estar en la Bienal, es el principal punto de entrada y salida de artistas para el resto del mundo en Ecuador, la mayoría de artistas que vienen ahora y que han venido antes no creo que vengán con mucha frecuencia al país, y por si fuera poco, construye una colección, le falta nada para ser un Museo Nacional.

CO: ¿Cuáles crees que son los desafíos que enfrenta la entidad para sostenerse y crecer en el futuro?

FB: Te voy a decir mi «receta» con todas las reservas del caso. Creo que el principal patrimonio de la institución no es económico, no es financiero, es jurídico. Tú necesitas una autonomía de gestión que sea mayor, que se adapte a las expectativas. O sea, si tú quieres una Bienal poderosa necesitas herramientas jurídicas que te permitan resolver con celeridad los asuntos cotidianos

de la producción, por ejemplo; tú sabes de qué hablo porque dirigiste la institución. Luego, consolidar la colaboración público-privada, la Bienal tiene muchas formas para hacerlo. Tres: trabajo a largo plazo. Me parece que en el país, los directores de las instituciones culturales cambian demasiado rápido. Esta es una institución extraordinaria, estar aquí, en esta terraza, dirigiendo la Bienal, es un lujo increíble. Y se puede ir más allá, hacia una consolidación institucional, hacia la creación de una Bienal expandida, que no ocurra solo cada dos años, que es lo que creo Hernán está intentando, y que sea un motivo de orgullo ciudadano para Cuenca y el país.

Hay una parte de la cultura que pasa por la métrica neoliberal y el impacto económico de la industria cultural, todo eso me satura. Me parece que la cultura hay que apoyarla porque sí; sin embargo, la Bienal puede ser un activo, cada dólar que inviertes en la Bienal, lo inviertes de manera generosa en el país. Sería importante conocer los números que la Bienal dinamiza en términos de economía interna, turismo, etcétera. ¿Tú sabrías en dónde está Kassel si no hubiera La Documenta? Hay intangibles que te aporta la cultura. Mira, en Barcelona yo no voy mucho a la ópera, pero me parece importante que exista porque es parte del prestigio de la ciudad, porque forma parte de mis oportunidades. La Bienal revierte, incluso, sobre aquellos que no la visitan.



«SER CURADOR ES VER ARTE, TRATAR DE ENTENDERLO Y SABER COMPARTIRLO»

[DIÁLOGO CON
DAN CAMERON,
JURADO DE LA
XVI BIENAL DE CUENCA]

*Sábado 9 de diciembre de 2023, 11:30,
Museo Municipal de Arte Moderno*

Conocí a Dan Cameron en octubre de 1999, cuando se desempeñaba como *senior curator* del New Museum en Nueva York. Fue una entrevista breve pero muy cordial dentro del programa de visitas culturales al que me había invitado la agencia estatal norteamericana a través de su embajada en Ecuador. Era un recuerdo presente. En 2015, cuando tuve a mi cargo la dirección de la Bienal de Cuenca, invitamos a Dan a ser el curador de la XIII edición. Fue una empresa intensa, hermosa, y por momentos compleja, que compartimos cerca de dos años. En diciembre pasado, con motivo de la XVI edición, volvió a la Bienal en calidad de jurado del certamen. Nos citamos la mañana siguiente de la inauguración del evento. La conversación tuvo lugar en el interior del Museo Municipal de Arte Moderno, alrededor de la hoguera. Durante una hora repasamos, a grandes trazos, su trayecto curatorial, su relación con la Bienal cuencana, su experiencia como secretario del poeta John Ashbery, sus proyectos actuales, su comprensión de la comisaría artística. Mientras habla con su característica sencillez, su buen humor y su acentuado pero nítido español, improviso con mi iPhone unos primeros planos de mi entrevistado, pues algún contra-

tiempo le impidió llegar a nuestro fotógrafo. El resultado está por debajo de un personaje que requiere un retratista de primera clase. Me consuelo pensando ¿quién no conoce a esta leyenda viva de la curaduría mundial?

DAN EN MICRO

Dan Cameron (Nueva York, 1956). Curador, escritor de arte y educador independiente radicado en Nueva York. Estudió Filosofía en Bennington College. Fue comisario senior del New Museum en Nueva York (1995-2006), director artístico de la VIII Bienal de Estambul (2003), co-comisario de la 5ª Bienal de Taipei (2006-2007), director de artes visuales del Contemporary Arts Center en New Orleans (2007-2010), comisario jefe del Orange County Museum of Art en California (OCMA, 2011 y 2015), curador de la XIII Bienal de Cuenca (2016) y jurado de la misma en la XVI edición (2023). Además, ha sido fundador y comisario jefe de la Bienal Prospect de New Orleans (2008-2009) y curador de la California-Pacific Triennial (2013). Actualmente, junto al curador Ramón Castillo, dirige el proyecto «Capilla Azul», plataforma curatorial con énfasis en el intercambio y colaboración en los campos de la artesanía y el arte contemporáneo en Chiloé.

CO: Dan, vuelves a Cuenca y a la Bienal después de siete años. ¿Cómo encuentras la ciudad y el evento?

DC: La ciudad la veo mucho más limpia y bella. Siento también que hay más gente, las calles están más pobladas. En general, Cuenca está mejor. La Bienal, a pesar del poco tiempo que han tenido para montarla, con todos los cambios en la Dirección, ha salido muy bien. Creo que ha habido una comunicación bastante fluida entre Hernán Pacurucu y Ferran Barenblit. Un punto clave para mí es que Ferran tiene una relación muy especial con los artistas con los que trabaja, es un curador muy querido y respetado. En esta Bienal se nota que los artistas han trabajado duro, artistas muy conocidos en el mundo que han hecho un gran sacrificio de tiempo y energía para realizar el tema *Quizá mañana*.

CO: ¿Cómo te has sentido siendo parte de este jurado de premiación de la Bienal de Cuenca? Entiendo que hubo más convergencias que divergencias, que el diálogo fue fluido y los acuerdos no fueron complicados

DC: El diálogo fue muy fluido. Ha sido una de las experiencias más positivas que he tenido como jurado. Había cinco puntos de vista muy particulares. Lo hicimos todo juntos, visitamos las obras, dialogamos con los artistas cuando se encontraban allí. En algunos casos fuimos dos o tres veces al mismo lugar porque algunas obras se seguían elaborando hasta ayer. En los recorridos y en los almuerzos hay un diálogo que refuerza el nivel de comunicación entre los miembros del jurado. Creo que esa comunicación ayudó mucho cuando ayer nos sentamos a decidir los premios. Al final todas las decisiones fueron unánimes, no hubo ningún conflicto, lo cual es muy raro. Todos estábamos felices con las decisiones y con el diálogo que fue muy rico, inteligente y respetuoso.

CO: Ahora, si te parece, quisiera que viajemos un poco a tu pasado. ¿En qué momento de tu vida empiezas a involucrarte en el ámbito curatorial?, ¿en qué circunstancias ocurre esa deriva al mundo de la comisaría artística?

DC: Cuando estaba en la Universidad. En ese momento, yo no sabía qué era un curador, pero me gustaba mucho el arte contemporáneo. Estudiaba Historia del Arte y cuando visitaba una exposición miraba la obra y luego el espacio. Yo estaba en Bennington College, aquí hice mi licenciatura, y la galería no tenía presupuesto para exposiciones durante varios meses. Entonces, pedía las llaves del lugar a la secretaria del Departamento, entraba y me sentaba en los cubos blancos que había allí y empezaba a soñar. Yo estaba informado de varios curadores famosos de mi país como Henry Geldzahler o Marcia Tucker —que luego fue mi jefa en el New Museum— y admiraba mucho su trabajo. Pero, realmente, tomé la decisión de trabajar en ese campo cuando llegué a Nueva York. De allí, mi transición fue muy rápida, empecé a buscar lugares para montar exposiciones. En mi último año de estudios hice exhibiciones en varios sitios sin llamarme «curator».

D

Llegué a Nueva York en octubre del 79 y en noviembre del 81 empecé a trabajar en el New Museum preparando mi primera muestra allí que fue un escándalo, porque fue una exposición sobre la identidad sexual en el arte, básicamente las identidades gay y lesbiana. A principios de los ochenta ese tema no era muy bien recibido. Como yo soy de pueblo, al llegar a NY me di cuenta de que muchos artistas y gente del arte eran gay, yo también, claro. Pero no entendía por qué todos querían ocultar su identidad, sobre todo, los artistas. La mayoría de ellos lo mostraban en su obra; pero la muestra resultó escandalosa. Estaba gente mayor a mí que había trabajado en el mundo gay, que no entendía por qué a un chico tan joven, que nadie conocía, le habían dado la responsabilidad de hacer esa exposición. De modo que entre el 82 y el 85 no hice ninguna exhibición en Nueva York, ese debut arruinó mi reputación. Aunque no me importaba tanto porque me habían gustado los resultados, entre el 84 y 85 empecé a visitar Europa, y especialmente España. Allí escribí un extenso artículo con muchas ilustraciones sobre la nueva generación de artistas españoles que se publicó en *Art in America* a principios del 85. Entonces recibí la llamada de María de Corral, de la Fundación La Caixa, a quien le había interesado el texto y me invitó a que hiciera una exhibición. Yo vivía entonces en el East Village, que era la escena dominante a principios de los ochenta, llena de galerías jóvenes y pequeñas, dirigidas por artistas. En los primeros años, el neoexpresionismo y el grafiti dominaban el arte, pero en el 84 cambió el juego y artistas más conceptuales como Sherrie Levine, Barbara Kruger, Jeff Koons, Haim Steinbach o Peter Halley, conformaban, para mí, una alternativa al expresionismo. Entonces propuse a María hacer una exposición sobre esa transición. Así, en noviembre del 85 abrimos en La Caixa de Barcelona, la exposición *El arte y su doble*. Eso fue un hit internacional. Era la primera vez, por ejemplo, que Jeff Koons exponía en un museo europeo. Desde entonces tuve muchas invitaciones para trabajar en Europa: en la Bienal de Venecia, en el 88, me encargaron el montaje del «Aperto» [una sección concebida para explorar el arte emergente] en el Arsenal. Eran alrededor de ochenta y ocho instalaciones a mi cargo. Fue fantástico. A partir de esa experiencia empecé a pensar en la posibilidad

de un arte global. Luego, en Malmö, en Suecia, hice la exposición *¿Qué es al arte contemporáneo?*, donde me concentré en dos figuras históricas: Meret Oppenheim y Bill Traylor, un artista afroamericano, exesclavo, que empezó a hacer arte en Birmingham, cuando tenía 70 años, y que ahora es un clásico. Quería construir una historia alternativa, una historia paralela a la del canon artístico. En el 95 presenté *Cocido y crudo* en el Reina Sofía, como una respuesta a la exhibición *Magiciens de la Terre* que presentó Hubert Martin en París, en el 89, una exposición que me pareció demasiado colonialista en su visión de los artistas no europeos. Allí invité a varios artistas latinoamericanos: Doris Salcedo, Rosângela Rennó, Kcho, Eugenio Dittborn, Juan Dávila, y otros más de distintas partes del mundo. Pero resulta que fue otro fracaso, otro escándalo en mi carrera. La respuesta de los críticos españoles fue salvaje. Como extranjero, no entendí que en ese momento España estaba en transición política y que había muchos intereses en juego.

Cuando volví a Nueva York, el New Museum estaba buscando un director artístico y allí me quedé como curador en jefe durante once años. Hice alrededor de setenta exposiciones, incluida una muestra de Doris Salcedo, otra de José Antonio Hernández-Díez, una gran exposición de Cildo Meireles que recorrió todo Brasil. Esa fue mi trayectoria hasta que ocurrió el huracán Katrina, que golpeó al estado de Luisiana, y particularmente a New Orleans. En ese momento decidí cambiar mi forma de trabajar: salí del New Museum y creé una organización sin fines de lucro para montar una exposición internacional en New Orleans en su momento más frágil. Entonces fundé la Bienal Prospect de New Orleans en 2008. Antes fui curador de la Bienal de Taipei y de la Bienal de Estambul, y en 2013 de la Trienal de arte del Pacífico en California.

Yo siempre tuve el deseo de trabajar en Sudamérica. Cuando tú me ofreciste la posibilidad de montar algo ambicioso en Cuenca, en la XIII Bienal, estuve súper feliz con esa invitación.



El jurado de la XVI Bienal de Cuenca hace una pausa en un café del Centro Histórico. De izq. a der.: Víctor Hugo Bravo, Virginia Roy, Dan Cameron, Cecilia Suárez y José Luis Corazón. Cortesía: Víctor Hugo Bravo

CO: *Quizá mañana* es un proyecto curatorial muy distinto a *Impermanencia* que comisariaste en la XIII Bienal de Cuenca, ¿cómo miras retrospectivamente lo que fue esa experiencia?

DC: Ese momento estaba muy interesado en exposiciones que ocupen no un sitio sino la ciudad entera, y como Cuenca tiene una arquitectura fantástica yo me sentí como un niño en una tienda de caramelos, eligiendo golosinas: quiero esto, esto, esto [*risas*]. Quería juntar artistas con sitios. Creo que eso fue lo más bello: producir encuentros artístico-arquitectónicos. El asunto de *Impermanencia* fue mucho más abierto, podían aplicar varias situaciones, había como una ambigüedad con respecto al tema. En cambio, el argumento de Ferran es muy concreto, muy específico.

CO: Tú te has caracterizado precisamente por propiciar obras *in situ*. De hecho, varias obras de aquella edición de la Bienal tuvieron esas características, recuerda que incluso eso permitió la participación de la UNASUR gracias a la intercesión de Andrés Duprat. ¿Te reconoces como un cultor del *site-specific art*?

DC: Sí, pero no es solo eso. Me gusta el arte público. Mi inspiración fundamental es montar un argumento frente al público, no solamente para el público del mundo del arte, sino para el público en general, tratando de ofrecerle casi una sorpresa, el encuentro inesperado de una persona que está haciendo su vida cotidiana, se enfrenta con una obra de arte y siente que, de algún modo, todo ha cambiado, que su relación con el lugar se ha transformado. Se trata de una colaboración entre el artista, el curador y el espacio, para mí eso es muy rico. Cuando el artista está entusiasmado con su sitio hace mucho más fácil y divertido mi trabajo; es como provocar una reacción catalítica, donde 1 más 1 es 3, no 2; es decir, algo más de lo que parece.

CO: Pasando a otro terreno, hace tiempo tengo curiosidad por saber en qué momento encontraste a John Ashbery en tu camino, ¿cómo fue tu relación con él?

DC: Cuando yo era estudiante, la Universidad ofreció pasantías de dos o tres meses en distintos campos, y yo tomé una de ellas en la galería Tibor de Nagy en Nueva York. Por entonces, el director de la galería era David Kermani, pareja de John Ashbery. Poco después de estar allí, me propuso trabajar como secretario privado de John. Se trataba de ir a su casa una vez a la semana, un sábado o un domingo. Yo le dije por supuesto. Eso creo que fue a comienzos de 1980. Trabajé dos años para él. Básicamente tenía a mi cargo su correspondencia. Era muy curioso: en su estudio tenía una máquina de escribir eléctrica para su trabajo como crítico de arte; era crítico de la revista *New York*. Y en otra mesa tenía una máquina de escribir antigua, que yo no podía tocar, donde él escribía su poesía en soledad absoluta. Todo eso me gustaba mucho. Bueno, trabajando con John nos hicimos amigos rápidamente, amigos de confianza. Una vez fuimos juntos a ver una exposición de esculturas en homenaje a David Smith en la montaña, cerca de mi pueblo. En ese momento pasé de ser su secretario a su chofer [*risas*]. Después, en un par de ocasiones que invitó a sus alumnos de la Universidad a su casa a un *cocktail*, yo fui el barman. Me puse una camisa blanca con corbata para atender a sus invitados: ¿Tú qué quieres? ¿Vino, champagne? [*risas*]. John, sin querer, me enseñó cómo comportarse como un artista e intelectual, pero también la responsabilidad, el peso social que tiene el intelectual de mantener un equilibrio con estudiantes, artistas, poetas, gente de su vida particular. Fue un ejemplo muy importante para mí. Cuando traté de vivir de mis escritos, John fue mi referencia, mi maestro. Su crítica no tenía nada que ver con su poesía, porque uno puede ser escritor de varias formas, uno puede escribir crítica de arte sin querer ser poeta, como en mi caso. Yo escribo crítica de arte porque estudié Filosofía; quiero decir, estudié Filosofía para poder escribir sobre arte. Si tú puedes escribir en prosa, puedes escribir sobre arte porque sabes argumentar con coherencia, racionalmente.

D

CO: Es decir, Ashbery fue también un modelo ético para ti

DC: Eso. Esa es la frase. John me enseñó cómo presentarse en el mundo. Hasta entonces la distinción entre la vida pública y privada no existía para mí. Mi modelo era Andy Warhol, y Warhol actuaba igual en público o en privado, era un ícono. John no, él guardaba su vida privada.

CO: Si uno tuviera que hacerse una idea de ti a través de tus redes sociales, podría decir que Dan Cameron es un hombre que todos los días sale a ver arte

DC: Eso sí [*risas*].

CO: El arte es tu gran pasión

DC: Una de mis pasiones [*risas*].

CO: ¿Qué planes o proyectos tienes ahora entre manos?

DC: He estado con varios proyectos, pero el que más me apasiona ahora se llama «Capilla Azul», en el sur de Chile, en la isla de Chiloé. Como vengo de un pueblo, en los últimos años me ha preocupado mucho el tema de la desigualdad cultural entre la ciudad y el campo. Cuando era chico tuve que salir del pueblo para ser escritor, para ser curador. Este es un proyecto que hemos desarrollado con Ramón Castillo; se trata de una capilla del siglo XIX que, gracias a un *crowdfunding* que organicé en Nueva York, hemos convertido en una sala de exposiciones con buena iluminación, buena carpintería y control de temperatura. En enero abriremos una exposición con Iván Navarro, que va a trabajar con artistas de allí. Este va a ser nuestro modelo de trabajo para 2024: duplas, artistas chiloenses con un artista chileno reconocido en el mundo. La idea es que conversen entre ellos y desarrollen la exposición juntos. Esos artistas invitados también tienen la obligación de hacer una visita guiada por las escuelas del lugar y ofrecer talleres. Con Ramón dimos un taller de curaduría para chicos de 14, 15 y 16

años que fue absolutamente bello. De los dieciocho muchachos, dos sobresalieron, eran *curators* naturales. Estamos también tratando de ofrecer otras opciones de economía cultural en el lugar, donde las artesanías que se producen han perdido su valor en el mercado.

CO: Hermoso proyecto, sin duda, con muchas aristas

DC: Sí, yo llegué a esta etapa de modo natural, de modo muy orgánico para mí. Siempre he seguido mis instintos como curador; prefiero eso a sobreracionalizar mis actos.

CO: A propósito, para terminar, ¿qué significa para ti «curar»? ¿qué entraña el ejercicio curatorial? Me imagino que muchas veces te lo plantearon y lo pensaste. ¿Qué entiendes por la comisaría de arte? ¿cuáles son tus prioridades cuando te embarcas en un proyecto curatorial?

DC: Buena pregunta [*risas*]. Para mí, ser curador empieza como una pasión por el arte. Mira, en la pandemia, cuando nadie podía salir de casa, yo salía porque la privación de arte fue psicológicamente intolerable para mí. Buscaba cualquier excusa para ir a cualquier lugar donde siguieran exponiendo arte; no a los estudios de los artistas. Allí llegué a la conclusión de que el arte era necesario para sobrevivir. Siempre he pensado que el arte no es un lujo, que no es algo marginal en la vida, pero nunca, hasta la pandemia, había pensado que el arte era necesario para sobrevivir. Ahora estoy completamente convencido de ello. Para mí, ser curador es ver arte, tratar de entenderlo y defenderlo, pero, sobre todo, compartirlo, de manera que las obras que me tocan a mí pueden tocar a los demás. Creo en la capacidad del arte de provocar un impacto profundo en el espectador si dedica tiempo y concentración al encuentro. El arte me ayudó mucho en mi vida y creo que puede hacer lo mismo con otras personas. El arte puede abrir muchas puertas. La ausencia del arte en la vida de las personas es una forma de pobreza espiritual.



«EN VENEZUELA, LAS CORRIENTES GEOMÉTRICAS HAN SIDO UN ACTOR POLÍTICO»

[DIÁLOGO
CON EL ARTISTA
ALEXANDER APÓSTOL]

*Viernes 1 de diciembre de 2023, 17:00,
Museo Municipal de Arte Moderno*

Alexander Apóstol es uno de los artistas históricos de la Bienal de Cuenca: en la VIII edición (2004) ganó el segundo premio con su video *Residente Pulido. Ranchos* (De la serie *Caracas Suite*); en la XI (2011) fue invitado como jurado de premiación; y ahora, en la XVI versión del certamen obtuvo uno de los tres premios adquisición con su obra *Ser latino es estar lejos*, una potente instalación plástica ejecutada íntegramente en Cuenca, como la mayoría de las obras de las últimas ediciones de la Bienal morlaca. Inspirado en la estructura fragmentaria de *Rayuela* de Cortázar y en el popular juego homónimo infantil, el artista traza un repertorio de formas geométricas sobre doce gigantes ensamblajes de madera que representan las rutas de las múltiples migraciones del continente. Nuestro encuentro ocurre cuando falta una semana para la inauguración del evento y la obra está todavía «en veremos». Aunque luce un poco nervioso por los tiempos y el avance demorado de los trabajos, Apóstol expone con mucha claridad su plan y las direcciones estéticas de su obra. Días antes me había pedido que le sugiera nombres de poetas jóvenes de la ciudad para que cooperen organizando el repertorio de topónimos que acompañan los módulos. La colaboración se concretó y es el primer artista que consigo entrevistar para este especial. Dialogamos plácidamente en el jardín.

ALEXANDER EN MICRO

Alexander Apóstol (Barquisimeto, Venezuela, 1969). Estudió Artes en la Universidad Central de Venezuela. Su trabajo ha sido expuesto en algunos de los sitios más relevantes de Latinoamérica, Norteamérica y Europa, entre ellos: Fundación Proa y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), Museo Rufino Tamayo, MUAC, Fundación Jumex, Instituto Tomie Ohtake, Museo Nacional Reina Sofía Guggenheim Museum, The Aldrich Contemporary Museum, Denver Art Museum, Harvard University, Bronx Museum, Tate Modern, Centre Pompidou, Musée du Quai Branly, en Francia. Ha participado, además, en las bienales de Shanghai (2018), Gwangju (2018), Mercosur (2015), Venecia (2011), Praga (2005), Cuenca (2004 y 2023), Estambul (2003), Sao Paulo (2002), La Habana (1997) y Manifesta 9 (2013), entre otros eventos. Ha sido laureado con las becas y residencias en Smithsonian Artist Research Fellowships (2020), Bellagio Center Creative Arts Fellowship/Rockefeller Foundation (2012), Casa de América/Fundación Carolina (2002). Fue premiado en la VIII y XVI Bienal de Cuenca. Actualmente reside y trabaja en Madrid.

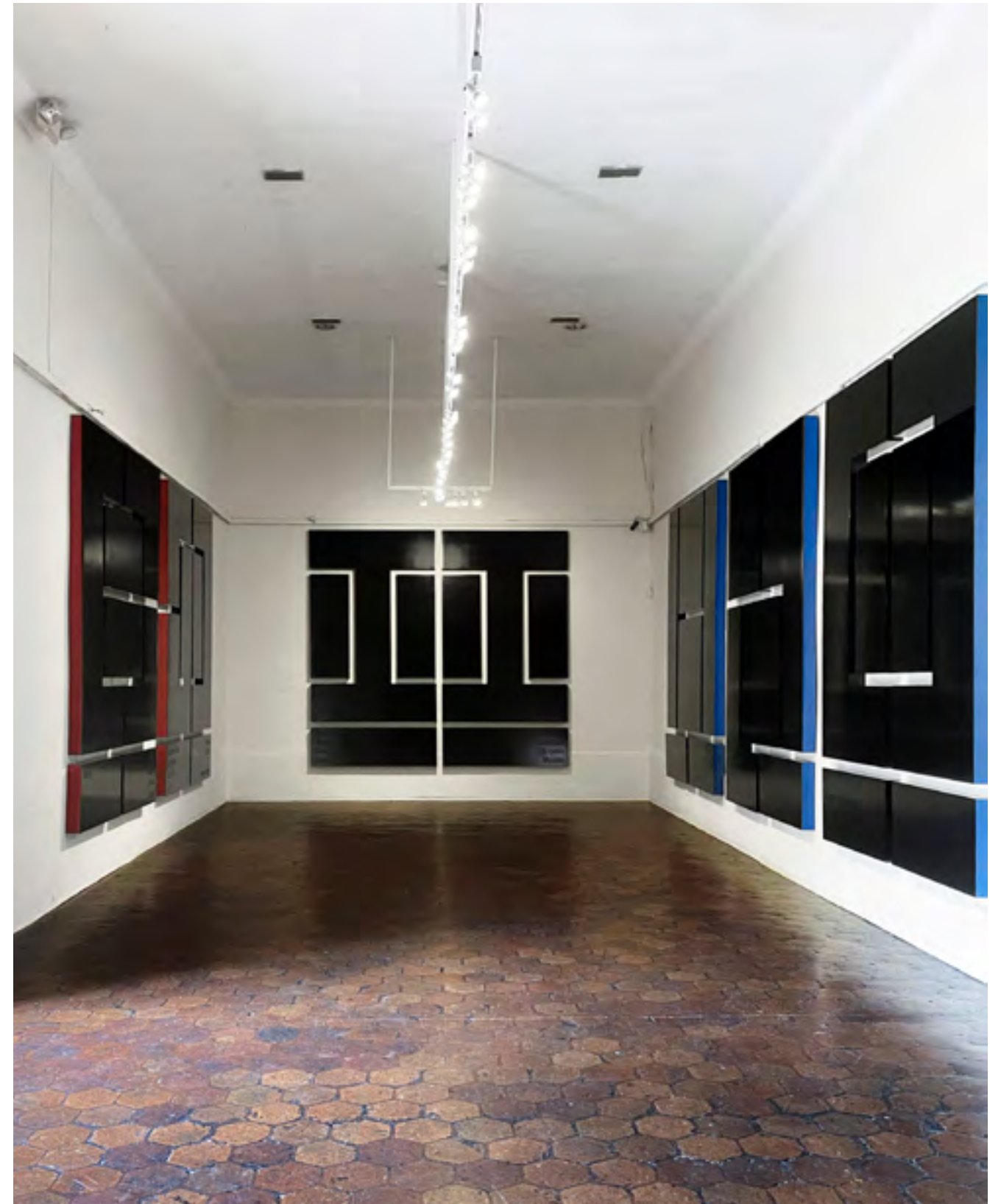
CO: Alexander, el otro día me decías que tu propuesta para esta edición de la Bienal está inspirada en *Rayuela* de Cortázar, y por extensión, en el muy popular juego infantil. ¿Podrías hacernos un resumen de tu obra?

AA: Son doce ensamblajes de madera con pintura automotriz. Cada ensamblaje está conformado por varias partes dentro de las cuales hay nombres de ciudades pequeñas, de ríos, de pequeños puntos que son parte de las rutas migratorias del continente, desde Chile hasta los Estados Unidos, pasando por Centroamérica que es la parte más conflictiva. Son varios puntos, varios pueblos, yo no hablo de ciudades ni de países; son nombres muy sonoros, muy latinoamericanos, muchas voces indígenas. Resulta que hay ciertos migrantes, sobre todo los centroamericanos y los venezolanos que van a México, que no se basan en planos ni en mapas, sino en la tradición oral. Me interesa el migrante que atraviesa el

continente caminando, que hace el camino porque otros familiares o conocidos lo han hecho, y estos le explican cómo hacerlo, y no solamente eso, también le explican la dificultad, los contactos, las redes, dónde dormir, etcétera; entonces, es toda una experiencia oral que atraviesa una geografía. Hay estudios que hablan sobre ello y me apoyo un poco en eso para hacer este proyecto; precisamente por eso me interesaba partir de la experiencia de Cortázar —que simplemente es un punto de partida—, pero a través de toda la oralidad, de todos estos sitios que, de alguna manera, componen una música, termina siendo como una rayuela misma. Lo que hice fue reunirme con el grupo de poetas que me sugiriste, que fue buenísimo: Issa [Aguilar], Agustín [Molina] y Rosalía [Vázquez], con ellos jugamos con los nombres, hicimos una especie de música. Fue un ejercicio súper bonito. Yo venía con el ejercicio hecho, pero quería compartirlo. Y la verdad que aportaron muchísimo.

Los cantos de cada ensamblaje están pintados de rojo y azul, que aluden a la izquierda y a la derecha políticas; si no te mueves, lo ves todo rojo o todo azul; o sea, se funde un poco lo cinético con lo político. Algo parecido pasa con los huecos de cada ensamblaje, si los ves de perfil, ves todo negro, es cuando te desplazas que se revelan las líneas; de modo que terminas descubriendo la obra mientras te estás desplazando. Entonces, podríamos decir que hay un pasaje visual con la obra y un pasaje oral con los textos que conforman este paisaje migratorio. En el proyecto original, los módulos iban a tener una superficie rugosa, que recordara, un poco, el asfalto o la tierra, pero la sala donde se emplazará la obra es muy estrecha y pensé que la rugosidad podría ser desagradable.

Desde los años sesenta hasta hoy se han dado cinco grandes tragedias migratorias en el continente: la cubana, la del Cono Sur, la centroamericana, la colombiana y la venezolana —la más grande en la región, actualmente—, y todas han sido por razones políticas; igual, hay millones de migrantes latinoamericanos que se mueven por situaciones económicas, pero a mí



Alexander Apóstol, *Ser latino es estar lejos* (fragmento), 12 módulos de madera, laca acrílica, 2023. Museo de Arte Moderno

me interesan, particularmente, las migraciones que atraviesan el territorio, por eso no incluí a las del Cono Sur (chilenas, argentinas, uruguayas), porque, en su mayoría, no salieron por Salta o la Patagonia, sino por los aeropuertos.

CO: Esta es la segunda vez que participas en una muestra oficial de la Bienal de Cuenca. La vez anterior, en el 2004, ganaste uno de los premios del certamen. ¿Qué significa para ti este regreso?

AA: Me entusiasma muchísimo porque en el 2004, la Bienal regional por excelencia era la de Sao Paulo y la segunda era la de La Habana. Yo creo que hoy por hoy, la de Bienal de Cuenca es la segunda, considero que ha ido creciendo, quizá a un paso no acelerado, pero seguro. Y bueno, la de La Habana no está en su mejor momento; además, Cuenca tiene premios. Hace tres días, Ferran me hablaba de la inutilidad de los premios. A mí me parecen muy útiles porque significan una recompensa para el artista. Y esta es una Bienal que tiene una serie de premios, incluidos algunos para los artistas jóvenes ecuatorianos que son residencias, eso aporta a la formación de alguna manera. Y es curioso que sea en Cuenca; o sea, Sao Paulo es la principal ciudad de Brasil y La Habana de Cuba, no es el caso de Cuenca, pero me parece que la ciudad tiene la suficiente fuerza para generar una discusión y un discurso en Ecuador y a nivel regional. Entonces, la verdad es que estoy emocionado de participar nuevamente, sé que la organización ha tenido problemas por temas políticos, pero ninguna Bienal está exenta de eso. Yo creo que la Bienal se ha logrado defender hasta ahora. Creo que es la experiencia institucional más importante del Ecuador y muy determinante a nivel regional.

Cuando gané el premio no vine porque acababa de llegar a España y no estaba en condiciones de salir, lo lamenté mucho. Nunca pensé que fuera a ganar el premio; para mí fue una alegría enorme porque, además, esos videos que se premiaron los había propuesto para la Bienal de La Habana, a la que me habían invitado el año anterior —o ese mismo año, no recuerdo—, y fueron

censurados antes de exhibirlos, yo renuncié a la Bienal por ese motivo y eso me había entristecido. Entonces, ese mismo trabajo fue invitado a Cuenca y gana el premio, para mí fue increíble, y creo que eso permitió que me invitaran acá como jurado de la XI Bienal.

CO: En esta, como en tu obra reciente *Postura y geometría en la era de la autocracia tropical*, expuesta en el MUAC, en Ciudad de México, tú relees políticamente la tradición de la abstracción geométrica venezolana. ¿Esos estilos del modernismo siguen siendo un campo fértil de lecturas para los artistas venezolanos contemporáneos?

AA: Sí y no, fijate. La geometría está inserta en el imaginario venezolano, no solamente entre los creadores sino entre los espectadores. Para un venezolano medio, convivir con una obra geométrica cinética es una experiencia totalmente natural y cotidiana, y para los creadores, de alguna manera, son lenguajes que tenemos totalmente asumidos, los generamos sin ningún esfuerzo, más bien tenemos que hacer un esfuerzo para contenerlos porque afloran naturalmente. Lo que sí me parece importante subrayar es la tentación de muchísimos creadores, de todos los niveles —desde estudiantes hasta artistas con carrera—, de recrear ejercicios formales. Eso a mí, realmente, no me interesa; lo que me interesa como creador es desarrollar o vincular discursos sociales o políticos a partir de esta tradición geométrica, porque en Venezuela —te estoy hablando de los años cuarenta hasta los ochenta—, lo geométrico y las distintas corrientes dentro de la geometría han sido un actor político, sobre todo el cinetismo. En los setenta y ochenta, el cinetismo es un discurso artístico completamente asociado al proceso democrático. Yo tengo un proyecto que se llama *Contrato colectivo polisaturado*, y un video que habla de la relación entre el arte oficial cinético y el populismo dentro del proceso democrático. Eso es lo que me interesa: cómo vincular la geometría con la política, no el ejercicio formal agradable, sino un ejercicio que genere una discusión y en eso, quizás, me pueda diferenciar de otros artistas venezolanos.

D



Alexander Apóstol, *Ser latino es estar lejos* (fragmento)

CO: ¿Cómo fue lo de la censura en la Bienal de La Habana?

AA: Eso fue un escándalo. Hubo una serie de presiones de La Habana para que yo cambiara la obra o, por lo menos, los textos que hablaban de la crisis política y social venezolana, porque, al final, el trabajo hablaba de eso. Yo traté de llevar la discusión a las autoridades venezolanas para no crear conflicto internacional con los cubanos; pensaba, ingenuamente, que si a las instituciones venezolanas competentes les parecía que el proyecto estaba bien, no había ningún problema. A las autoridades venezolanas les pareció que el proyecto estaba perfecto porque reconocían que había una crisis social y política, pero, igual, a los cubanos no les convenció, las autoridades culturales pensaron que podía ofender más arriba y prefirieron no arriesgarse; insistieron en que tenía que cambiar los textos y fue cuando renuncié

con tres artistas más (Darío Escobar, Fabián Marcaccio y Priscila Monge). Y fue también porque en ese momento hubo fusilamientos, los últimos fusilamientos que ordenó Fidel. Entonces, la Fundación Príncipe Claus retiró los fondos y el ministro de Cultura me declaró «enemigo del pueblo cubano». Al final, terminaron botándolo a él; es decir, esto se convirtió en una bola de nieve que fue creciendo. Y nada, no presenté esa obra en La Habana, sino aquí, en Cuenca.

CO: Desataste una bronca a gran escala...

AA: Un maremoto [risas].

«PARA MÍ, SER ARGENTINO ESTÁ LIGADO A LA POLÍTICA»

[DIÁLOGO
CON LA ARTISTA
MAGDALENA JITRIK]

*Lunes 4 de diciembre de 2023, 15.00,
Museo Municipal de Arte Moderno*

Magdalena Jitrik nos recibe entre papeles, brochas y pots de pintura que ha arrimado sobre una mesa, en una esquina de la pequeña celda del Museo Municipal de Arte Moderno, donde realiza su obra para la Bienal: un fresco que se extiende por las paredes laterales como abrazando al espectador. Se trata de un paisaje donde la tierra, la laguna y el cielo parecen juntarse en la extensión metafísica de la pampa argentina, interrumpida por gruesas barras negras de reminiscencias ancestrales y cuadrados rojos, azules y naranjas que recuerdan a Mondrian y Malevich. Sin embargo, detrás de esas alusiones a la abstracción pictórica con las que dialoga su obra, el paisaje representado evoca a Laguna de Salina Grande, uno de los escenarios donde se libró «La Conquista del Desierto» (1878-1885), la campaña militar que despojó a los pueblos indígenas de grandes territorios. Un paraje que es también parte de la memoria familiar de la artista. Dialogamos en el interior de la celda, envueltos en el intenso olor a pintura fresca.

MAGDALENA EN MICRO

Magdalena Jitrik (Buenos Aires, 1966) es una artista argentina que ha desarrollado la mayor parte de su producción artística en el área de la pintura. Entre 1984 y 1987 estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre 1989 y 1991 completó su formación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sus obras han recibido diferentes premios, entre ellos, el Programa de Arte de Guillermo Kuitca (1993), el Programa TRAMA (2000), el Subsidio a la Creación Artística de la Fundación Antorchas (2001). Ha expuesto en la Galería Luisa Strina (Sao Paulo), en la Fundación Universidad Di Tella (Buenos Aires), en la Manifesta 9 de Gante (Bélgica), en la Galería Ignacio Liprandi (Londres). Algunas de las colecciones públicas que cuentan con su obra son el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, el FRAC-Provence-Alpes-Côte d'Azur (Marsella), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y el MACBA de Barcelona.

CO: Para empezar, cuéntanos cómo te sientes acá, ¿qué impresión general te ha causado Cuenca?

MJ: La ciudad, literalmente, me deslumbra, tanto por la intensidad de la luz como por la belleza del camino hacia la ciudad. Me impactó mucho, y me siento muy feliz de conocer Cuenca y de trabajar aquí. Estoy muy contenta

CO: ¿Esta es tu primera vez en Ecuador?

MJ: Hace un tiempo estuve aquí, en los años 80; vivía en México y tomé algunos vuelos que hacían escala en Quito. Tuve la posibilidad de visitar la ciudad y tengo recuerdos muy hermosos. Visité el Museo de Arqueología. Fue hace tiempo.

CO: Eres hija de dos celebridades de la literatura argentina, adscritas a la izquierda política y cultural: el crítico literario Noé Jitrik y la novelista Tununa Mercado. Tú sales con ellos al exilio siendo muy chica

MJ: Sí, tuvimos que dejar el país de un día para otro. Yo era una niña de 8 años con muñecas, juguetes, amigos, patines y bicicletas, y de repente cambiamos de vida y nos fuimos a México. Mi papá ya se había ido; la historia es un poco larga, pero a mí me dijeron que adelantábamos el viaje, y aunque me explicaron algo, mi hermano mayor era consciente de lo que estaba sucediendo. Recibió muchas de las amenazas que nos llegaron por teléfono en una tarde. Mi mamá estaba en el trabajo, y mi papá ya estaba en México.

En México, fuimos a una escuela que ya había empezado el ciclo lectivo, no podíamos ir a cualquier escuela, y nos recibieron en el colegio Madrid, un colegio de exiliados republicanos. De entrada, hubo un componente de exilio político, y se nos explicó por qué no íbamos a regresar. Eso fue un poco antes del golpe, pero fue un periodo previo con bastante terrorismo de Estado, las células anticomunistas de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA), etcétera.

Durante mucho tiempo estuve recuperando la territorialidad, de decir «soy argentina», solo la recuperé definitivamente en la revuelta del 2001. Salí a las calles, estuve en las corridas, en los gases, en los balazos y todo, y ahí dije: «Bueno, estoy arriesgando la vida por este país». En ese momento se terminó para siempre mi angustia de extranjería. Desde entonces siento que soy argentina. Para mí, ser argentino está ligado a la política.

Del presente no te podría hablar, no sé si vamos a llegar al presente, pero tengo un panorama no muy claro de mi porvenir personal y social.

CO: Permaneciste en México durante aproximadamente doce años, un periodo crucial en tu formación. Además, estudiaste artes visuales en la UNAM. ¿Qué aspectos crees que persisten en tu imaginario cultural y en tu vocabulario plástico en relación con tu estadía mexicana?

D

MJ: No sé, diría que alrededor del 50 %, estoy pensando mucho en México en estos días. Al abordar este mural al fresco, me vi influenciada, principalmente, por el muralismo mexicano. Claro, conocí a sus exponentes y en la Facultad tuve un profesor especializado en técnicas y materiales, quien impartió una clase sobre fresco que se titulaba «Técnica de los materiales», donde nos enseñó diversas el temple, pastel, acuarela y óleo, pero siempre enfatizando la práctica. Se llamaba Luis Nishizawa, un japonés muy reconocido que fue mi profesor de muralismo, últimamente he estado reflexionando mucho sobre él y recordando cómo Orozco y Rivera revolucionaron la técnica muralística en los años cincuenta, incorporando nuevas transparencias y luminosidades con materiales modernos.

Comencé trabajando en esta zona que resultó bastante accidentada, tanto en el revoque como en la pintura [*muestra la parte inferior del fresco que está realizándose en la celda del Museo Municipal de Arte Moderno*]. Ahora estoy aplicando «leves transparencias», tal como mi profesor sugería. Esta mañana, mientras trabajaba, recordaba las enseñanzas de Nishizawa. Aunque la temática de este proyecto está más orientada a la Argentina, cada vez que estoy inmersa en un proyecto, siempre hay una parte de México que influye. Es una conexión que persiste, y creo que es una manera de honrar las enseñanzas y la influencia que recibí de mis maestros.

CO: Tu obra ha transitado distintos estilos y temas, por momentos se conecta con la poesía visual, otras veces relee críticamente determinadas referencias artísticas, desde el dadaísmo a los paisajes metafísicos de Roberto Aizenberg, y ahora que sé que eres música me parece también que en tus retículas y tramas geométricas hay una comprensión musical del color y la geometría que recuerda, un poco, las teorías de Kandinski y otros artistas de la abstracción histórica. Aquí mismo, en tu mural, alcanzo a ver ciertas formas que recuerdan a Mondrian y Malévich

MJ: Sí, justo volviendo a México, tuve otro profesor de pintura llamado Guillermo Zapfe. Él impartió clases de composición y color con un enfoque muy Bauhaus, basado en las teorías de Johannes Itten y Kandinski. Nos enseñó la composición como una palabra musical, donde las distancias nunca son iguales. En otras palabras, todavía utilizo esas enseñanzas como herramienta al realizar pintura directa. A pesar de haber creado un boceto, no empleo un enfoque rígido, como proyectar directamente el boceto. En su lugar, juego con los ritmos, distancias, posiciones y figuras en un sentido compositivo, en un estilo similar al de Kandinski.

CO: ¿No realizas bocetos?

MJ: Sí, es decir, hice un boceto para el mural que está aquí, pero debido a las limitaciones de tiempo y recursos, en ocasiones pinto cuadros basados en bocetos que proyecto. Sin embargo, esto no implica que el resultado final sea idéntico al boceto inicial. En este caso, incluso, he modificado esta zona. Por lo general preparo hojas como estas [me muestra un dibujo en un papel] y creo diferentes dibujos; la elección final depende del tiempo y la disponibilidad que tenga.

CO: Si entrara a esta celda como cualquier otro espectador, en principio vería un paisaje con elementos lacustres y, al mismo tiempo, una laguna ubicada en un territorio desértico. Parece como si estuvieras jugando con estas dos geografías, construyendo casi un oxímoron paisajístico. Sin embargo, entiendo que este paisaje evoca uno de los escenarios de lo que se llamó «La Conquista del Desierto». ¿Podrías hablarnos un poco más sobre esta propuesta para la Bienal?

MJ: Sí, exactamente. Mi mamá, mi papá, mi hermano y yo hicimos un viaje que resultó ser el último al pueblo natal de mi papá, ubicado a unos 50 km de las Salinas, llamado Laguna de Salina Grande, en la provincia de Catamarca, en la Pampa. Es un parque con una laguna que tiene pequeños montes en la parte trasera, aunque son diminutos debido a que la Pampa ya es

casi la Patagonia. La luminosidad de la laguna donde se cosecha sal es impresionante. Este paisaje nos impactó a los cuatro, y pasé mucho tiempo reflexionando sobre ello.

En Laguna de Salina Grande se encontraba la sede del dominio de Calfucurá, que fue el cacique o gobernador de la nación mapuche durante cincuenta años. Él gobernó más que dominó, estableciendo fronteras y manteniendo un comercio exclusivo con el hombre blanco durante ese tiempo. Su residencia estaba en este lugar, que resultó ser el último reducto. Cuando él falleció, su hijo heredó la autoridad, pero coincidió con la Campaña del Desierto, donde fue derrotado. El nieto de Calfucurá, Ceferino Namuncurá, terminó siendo un beato.

Hoy en día, en las Salinas hay una capilla dedicada a Ceferino y una locomotora abandonada de la época de oro del lugar, cuando era un importante centro económico y un saladero de carne. En el parque hay un mosaico pintado que muestra la evangelización de los indígenas, con ellos arrodillados frente a los frailes, sin proporcionar datos sobre el verdadero protagonista de la zona, que era Calfucurá.

Esta historia me impactó profundamente, y en mis últimas exposiciones incluí esta laguna y estos símbolos, que son como almas y tienen una resonancia espiritual. Además, se entrelazó con una historia que mi papá me contó, escrita en uno de sus libros. Siendo niño, unos cuarenta años después de estos sucesos, en una colonia judía que se estableció en el lugar, mi papá y otros niños vieron la «luz mala». Esta luz mala es una especie de leyenda, relacionada con huesos que producían resplandores en la Pampa o un fenómeno espiritual fantasmal. Mi mamá también compartió otra historia sobre un tatarabuelo militar que participó en las Campañas del Desierto, pero en un momento huyó y se refugió en las «tolderías», que eran comunidades de nativos indígenas. Esta práctica era común, aquellos que huían de la ley se refugiaban y adoptaban el estilo de vida de las comunidades indígenas.

CO: Es decir, de alguna manera, la obra transcurre en un escenario que se entrelaza de forma un tanto oblicua con tu historia familiar...

MJ: Exacto, de manera oblicua, combina la historia familiar y la Campaña del Desierto. Vale la pena señalar que, aunque actualmente la región se considera un desierto, en ese momento no lo era demográficamente hablando, estaba poblada. Hoy en día, la zona se dedica a la agricultura y a la ganadería, con extensos cultivos transgénicos. Durante horas de viaje en auto, apenas se encuentran personas, y los pueblos que solían crecer debido al ferrocarril, clausurado en los noventa, ahora disminuyen en población. Los ramales cerrados por las políticas neoliberales han provocado que estos pueblos vean disminuir su población hasta niveles preocupantes, con algunos manteniéndose en alrededor de 5000 o 3000 habitantes durante dos décadas. Además, la tierra está altamente contaminada debido a los cultivos transgénicos, y la ausencia del tren contribuye a la tristeza del lugar.

La situación es trágica, y detrás de esta composición, que a primera vista es solo un paisaje pintado, yace toda esta realidad compleja y desafiante.

CO: Hace tiempo que no veía un fresco en la Bienal

MJ: Creo que soy la única persona en el mundo que está haciendo un fresco ahora. Aunque no sé si mi profesor lo aceptaría, porque ya está seco. Sin embargo, sigo trabajando con la técnica del fresco clásico. Primero revocamos la parte en la que vamos a pintar, y aquí lo hicimos todo de manera experimental.

CO: Hay como un brochazo que no teme a la imperfección, es como si integraras lo inacabado

MJ: Claro, cuando hablé con Ferran y me propuso hacer un mural, decidí hacer un fresco. Ya había tenido algunas experiencias previas. Lo interesante del fresco es que requiere la colaboración de un albañil, y eso fue lo

D



Magdalena Jitrik, *Lugar sagrado* (fragmento), fresco sobre ladrillo y madera, 1,50 x 6 m, 2023. Museo de Arte Moderno



Magdalena Jitrik, *Lugar sagrado*, fresco sobre ladrillo y madera, 2023. Museo de Arte Moderno

D

que sucedió aquí. Trabajamos con un asistente, y como técnica es la más social, ya que la pintura sobre tela es algo que hago de manera individual. Aquí conté con la ayuda de la conservadora del museo y un joven artista que también es restaurador. Ellos se encargaron del revoque con bastante dificultad, hasta que llegó otro asistente, Jimmy, que sí tenía experiencia como albañil.

La mejor pared fue la que hizo Jimmy. Estaba muy contento, pensaba que estaba construyendo una casa y que podría revocar su propia casa de esa manera. Ahí es donde veo que la pintura al fresco, que siempre está pensada para el público, necesita de un oficio esencial como la albañilería, el cual, quizás, es el menos valorado y reconocido culturalmente, pero el más importante. Después de todo, vivimos en casas y, en muchos casos, no sabemos quién hizo las paredes, aunque, de alguna manera, son nuestras paredes.

Me gusta la idea de la vinculación del trabajo proletario con el trabajo artístico. Creo que, en pequeña escala, logramos eso aquí porque fuimos varias personas colaborando. Hubo una intervención clave del trabajador que no tiene educación artística, sino una educación en construcción. Esa posibilidad me parece interesante

CO: Sería maravilloso llegar a algún acuerdo y lograr mantener el mural...

MJ: ¡Sería maravilloso! No tengo certeza de que, en algunos meses, el color no se vaya a caer o desvanecer; a veces sucede, a veces no. Por lo tanto, si se logra mantener en buen estado podrían dejarlo por un año o hasta que se haya deteriorado, al menos durante el tiempo que dure. Seguramente hay alguna forma de hacerlo, pero no voy a exigir nada. Imagínate si todos los murales fueran eternos, no habría más murales. Mi profesor Nishizawa apuntaba a la eternidad de los frescos. Sin embargo, si uno apunta a eso, debería tener cal viva remojada durante tres años en toneles, como los de las aceitunas. Habría que realizar una serie de cosas muy laboriosas, y hoy en día ni siquiera se consigue la cal viva; no podríamos entrar en esa locura.

CO: Para terminar: ¿qué haces en la Orquesta Roja?

MJ: Soy la compositora. La Orquesta Roja es un proyecto que a veces se presenta como un grupo y otras veces como un trabajo en solitario. Me inspiré en un libro sobre espionaje soviético durante la Segunda Guerra Mundial, escrito por Gilles Perrault, un periodista francés. La historia sigue a un agente soviético que se hace pasar por un empresario belga y vende impermeables a los nazis, infiltrándose en sus jerarquías y enviando informes telegráficos. Los informantes eran llamados «pianistas», hice varias exposiciones y cuadros sobre estos personajes.

Este libro, muy conocido en Argentina y traducido en los años sesenta, tuvo un impacto significativo. Rodolfo Walsh se inspiró en él para crear su propia agencia de espionaje subversivo durante los años setenta. En un aspecto más personal, un amigo mío, hijo de un desaparecido, compartió la historia de un prisionero durante la represión que, al parecer, se llevó libros de una casa y, entre ellos, apareció este libro en los campos de concentración. El prisionero lo leyó, copió el proceder del Gran Jefe y utilizó la misma técnica para escapar.

Durante una residencia en Bélgica pinté cuadros relacionados con este personaje, que tenía su base allí. Todo se entrelaza a lo largo de los años, y este hombre, aunque un héroe, es un personaje real que escribió su autobiografía, la conseguí en Bélgica y la leí. Descubrí que era de origen polaco, muchos comunistas polacos y húngaros de Europa del Este se convirtieron en espías durante la Segunda Guerra Mundial.



«EL ARTE PUEDE FUNCIONAR COMO UN ANTÍDOTO CONTRA EL OLVIDO»

[DIÁLOGO
CON LA ARTISTA
GABRIELA RIVADENEIRA
CRESCO]

Lunes 4 de diciembre de 2023, 16:00,
Escuela Central

Encontramos a Gabriela Rivadeneira subida a un enorme andamio rojo escribiendo con un pincel sobre un muro de la antigua Escuela Central. Resulta emocionante ver esta pared llena como una inmensa página de concreto donde la escritura invade las columnas y los arcos ojivales del espacio, creando una suerte de cerco simbólico y protector de los huesos expuestos en el piso, restos de indígenas e indigentes que fueron enterrados en los antiguos hospicios que ocuparon el lugar. Estamos en la sala de las osamentas. Con una caligrafía nítida y un pulso sostenido, la artista transcribe buena parte del primer capítulo de *Los guardos*, novela escrita por Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez entre 1935 y 1982; una implacable radiografía de la situación de los indígenas y de la sociedad cuencana en los años treinta. Esta es una de las tres obras de Rivadeneira en la XVI Bienal de Cuenca. Otras dos se exhiben en el Museo de Arte Moderno. El jurado destacó su participación con una Mención de Honor. Acordamos la entrevista para el día siguiente. Mientras tanto hicimos unas fotos de su *work in progress*.

D

GABRIELA EN MICRO

Gabriela Rivadeneira Crespo nació en Quito. Es artista e investigadora multidisciplinar, doctora en Artes, Estética y Ciencias del Arte. Realiza su recorrido formativo previo en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales, Didáctica de la Imagen y Artes Plásticas. Entre 2000 y 2010 hizo su obra con el colectivo artístico PCCP (Pan con Cola Producciones). Desde 1995 participa en la creación y dirección del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). Actualmente es directora de Políticas de Investigación en la Universidad de las Artes (Guayaquil). Ha sido profesora de Creación en artes visuales, Cine experimental, Análisis y estética del film, en diversas universidades: Sorbona-Panteón París 1 (2013-2016), Universidad Central del Ecuador (2018-2020) y desde 2017 en la Universidad de las Artes.

CO: Gabriela, tú perteneces al grupo de la Universidad Central que en los noventa empieza a construir el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). Cuéntanos, ¿cómo se conforma ese proyecto y en qué circunstancias? ¿Hacia dónde apuntaba?

GRC: Por el 94 yo apenas había vuelto de Italia, retomé Artes Plásticas en la Facultad de Artes de la Central desde el tercer año. Comencé a frecuentar a algunos artistas graduados o por graduarse de la misma carrera, como Diana Valarezo, Diego Ponce, César Portilla, Roberto Jaramillo, Patricio Ponce... Los volví a ver a propósito de un curso de Jaume Reus sobre Joan Miró, en la Casa de la Cultura. Ahí estaban —recuerdo— Jenny Jaramillo, Patricia Escobar, Olivia Hidalgo y Consuelo Crespo. Eran parte de un grupo de artistas, activas y con cuestionamientos que estaban tratando de organizarse para tener mayor peso frente a las instituciones artísticas de la época; cuestionaban, por ejemplo, que la Bienal de Cuenca sea solo de pintura y, en general, la dificultad de los espacios para acoger las propuestas emergentes que no se limitaban a la escultura y la pintura. Los alumnos nos sentíamos un poco analfabetos, pues la Facultad de Artes tenía un enfoque curricular

propio de las academias de Bellas Artes: aprendizaje y práctica permanente de técnicas, pero no era muy rigurosa en el aspecto teórico-reflexivo.

Me comentaron que Juan Ormaza fue uno de los primeros que pasó por ahí inquietando a todos, propiciando reuniones y discusiones; aunque, finalmente, fue con Jaume Reus que se formaliza la creación de un espacio; de hecho, él sugirió llamarlo Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo. Así comenzamos, como un grupo de discusión, de confrontación de ideas y detección de problemas o vacíos del medio local. Una de las primeras acciones en Quito fue el ciclo de mesas redondas «A debate. Perspectivas del arte ecuatoriano, hoy», en el Colegio de Arquitectos, con Reus como moderador. Acá, en Cuenca, decidimos hacer unas intervenciones artísticas en el espacio público durante la inauguración de la IV Bienal, buscando generar discusiones paralelas, cuestionando y exhortando a la Bienal a abrirse a otras formas artísticas. El centro de operaciones era Quito, conseguimos una casa en comodato en el barrio La Tola, donde instalamos dos talleres de artistas permanentes, organizamos encuentros periódicos llamados «Entre artistas», para que los invitados exhiban sus portafolios y conversemos sobre su trabajo. Los primeros fueron Marco Alvarado, Larissa Marangoni y Patricio Palomeque. Organizamos varias exposiciones en la Casa Comunal de La Tola y en las sedes de diferentes instituciones como el Colegio de Arquitectos, la Casa de la Cultura, el Centro Benjamín Carrión, el Banco Central, el antiguo Hospital Militar (hoy Centro de Arte Contemporáneo, CAC), entre otras. Así, el CEAC, entonces, se proyecta como un ensayo, en el sentido literal del término, una tentativa que va pensándose y haciéndose, al mismo tiempo, con acciones directas que respondían al estado de las cosas. Operábamos a partir de proyectos puntuales que trataban de incidir en los aspectos relegados o frágiles del campo.



La artista ejecutando su obra. Escuela Central, 4 de diciembre de 2023

D

Enrique Madrid, quien entonces también integraba el CEAC y que acababa de venir de Cuba, me comentó que había hecho un curso con una excelente profesora, Lupe Álvarez, y que estaría interesada en venir al Ecuador. Así que en agosto de 1996 organizamos el taller «Arte en trance o ¿Quo vadis ars?», que se desarrolló durante un mes en el Colegio de Arquitectos de Quito. El curso fue buenísimo, una versión corta se replicó luego en Guayaquil. A partir de allí comenzamos a trabajar con Lupe. A ese primer curso asiste Alexis Moreano, se interesa por el trabajo que hacíamos y se va incorporando poco a poco al equipo. Pasaron los años y muchas actividades, varios cursos y seminarios, y en 1998 armamos el proyecto de investigación sobre la escena del arte contemporáneo del Ecuador. ¿Te acuerdas? Te invitamos para que seas el coordinador en Cuenca y a Freddy Olmedo en Guayaquil. Ese fue el comienzo del CEAC. Ahora el campo del arte se ha profesionalizado, es otra la situación; lo que hacía el CEAC, hoy lo hacen instituciones especializadas. Actualmente sigo coordinando el CEAC, su actividad está enfocada en proyectos puntuales de curaduría e investigación.

CO: Ahora quiero saltar a Francia, donde tuviste una larga parada de estudios. ¿Cuáles crees que son las «lecciones parisinas»? ¿Cuáles son los grandes aprendizajes de esa etapa?

GRC: A ver, yo fui deliberadamente a estudiar porque sentía que había muchas carencias teóricas a nivel personal y grupal. Apliqué y me aceptaron en varias universidades, decidí cursar el último año de la licenciatura en Artes y al mismo tiempo la de Cine, ahí se me abrió otro mundo. Luego hice una maestría en Cine y después un doctorado en Artes, pero dirigido al Cine. Allá hice obra, sobre todo video y videoinstalaciones.

CO: Es en los últimos años que te has consagrado más al trabajo artístico...

GRC: Sí. A mi regreso me tomó un año estabilizarme, tener una forma de vida que me permita trabajar en mi obra. En Quito me hice un taller lindísimo, pero luego tuve que ir a Guayaquil por trabajo, aunque decidida a

hacer obra en serio. La primera gran exposición la hicimos recién en junio de 2022, en el CAC, *Quizá un día el cielo será silencio*. Fue una colectiva con Javier Escudero, Jenny Jaramillo, César Portilla y Nelson Santos. Para esa exposición trabajé con Hugo Idrovo.

CO: Ahora, entremos en tu propuesta para esta Bienal, hablemos de este gran mural, esta especie de performance escritural que estás haciendo acá en la Escuela Central. Entiendo que estás transcribiendo un capítulo de *Los guandos*, la novela indigenista coescrita por Joaquín Gallegos Lara y Nela Martínez. Habías hecho ya algo parecido con *Las cruces sobre el agua*, la gran novela de Gallegos Lara

GRC: Sí, eso fue en 2022, por los cien años de la matanza del 15 de noviembre. En esa ocasión lo que hice fue intervenir en las paredes de la rotativa de *El Telégrafo* porque, para esa novela, Gallegos Lara recurrió a la información que publicó *El Telégrafo* entre octubre y noviembre de 1922, pues en el diario hicieron un seguimiento día a día, con nombres y apellidos, de las reivindicaciones de los trabajadores y los diálogos con los empresarios y autoridades de turno. Además publicaron las pocas imágenes que quedaron de ese acontecimiento, incluso por el modo en que cubrieron la situación daba la impresión de que estaban comprometidos con la causa obrera. Lo que me interesó es que la Universidad de las Artes tiene los archivos históricos del diario, así que un par de años antes comencé la investigación, consulté los archivos y terminé interviniendo el espacio mismo donde está la máquina de la rotativa del antiguo edificio de *El Telégrafo* en Guayaquil, en las paredes; de hecho, aún sigue intervenido el espacio.

CO: Además de que Nela Martínez es una escritora y activista del Cañar, la trama de *Los guandos* está vinculada a la historia de la ciudad y la región ¿Por qué elegiste esta novela como tema o materia de tu obra?

GRC: Surge por la sala, por el espacio, en diálogo con Ferran, el curador. Él estuvo en el CAC en junio del año pasado, vio mi trabajo, le interesó muchísimo la obra *El Siglo* y me propuso participar en la Bienal. Entonces



Gabriela Rivadeneira Crespo, *Los guandos* (de la serie *Especies de espacios*), escritura manual sobre pared, montaje sonoro 4K en bucle, sal en grano, 2023. Escuela Central

comenzamos a conversar. Ya sabes cómo es, uno se pone a preparar varias ideas, boceteas, discutes y, poco a poco, de esa búsqueda y ese diálogo va decantando la idea final. Cuando le hablé de mi obra *Las cruces sobre el agua*, le encantó. La obra para la Bienal se definió a partir del momento en que Ferran me propuso trabajar en esta sala. Lo primero que hice fue investigar sobre las osamentas. Aquí, en la Biblioteca, tienen un libro fundamental, una investigación histórica que recopila varios estudios sobre la Escuela Central y, particularmente, sobre las osamentas y vestigios encontrados en el proceso de restauración del edificio. De este modo, en diálogo con el espacio, fueron definiéndose los elementos de la pieza. Cuando encontré la novela *Los guandos*, con todas las cosas que describe, las violaciones, los abusos, el maltrato, la tensión entre esos dos mundos, episodios muy duros de la historia local que de algún modo conectan con las osamentas que están acá, que son de la época en que hubo aquí un hospital y una capilla, y en sus inmediaciones se enterraba a la gente. Joaquín Gallegos Lara es una bestia, primero te retrata una familia de la aristocracia cuencana, hacendados de una sensibilidad conmovedora, relaciones fraternas y cariñosas, el hijo ideando un plan para hacer plata y poder casarse, una hija adolescente con una conciencia profunda y existencial dejándose cortejar, indiferente, con el fin de conseguir morfina, y enseguida hay una violación, el abuso a una mujer indígena que recién dio a luz y, enseguida, otra violación a una chiquita que aún era virgen...

CO: Si no recuerdo mal, en sus primeros años, este sitio era un hospital de la caridad, un hospital para indigentes

GRC: Según los análisis químicos que se han hecho de los cráneos, se trata de indios y mestizos, gente que simplemente no era reclamada por sus familiares o no tenían dinero para ser enterrados en otro lugar. No hay información precisa sobre si eran indigentes, pero todo indica que sí. Entonces, ese es el contexto histórico de este espacio, de esta sala; y el rato que llegó a mis manos *Los guandos*, inmediatamente se hizo el clic.

Creo que el arte tiene también ese rol, el de hurgar en el pasado, tocar en las llagas de una memoria común, activar ciertos capítulos convenientemente olvidados de la historia. El arte puede funcionar como un antídoto contra el olvido. Esto me interesa, creo que, básicamente, lo que he hecho en el último tiempo es trabajar con la historia del Ecuador, en los archivos históricos y sobre los vestigios de la modernidad local. Algo así como ir a buscar en las fisuras de un pasado no resuelto, que se ha ido quedando sin atender, como deudas que determinan el presente.

CO: Este es un ejercicio de caligrafía y de reescritura

GRC: Sí. De apropiación, de cita, de activación, de reactivación. A ver, el proyecto es parte de una serie; creo que tengo esta tendencia a hacer series. Esta es la segunda de la serie que se llama *Especies de espacios*, que es un libro de Perec. No sé por qué tengo esta relación con la literatura, creo que viene de la pandemia donde lo que hice es leer y leer, fue un momento súper productivo y de mucha intensidad para mí. A pesar de que yo ya había leído a Perec y que, incluso, lo había usado en clases, es uno de los materiales que comparto con los estudiantes para activar su creatividad. Entonces dije, voy a leer a Perec otra vez, leerlo para dialogar con el autor y, de alguna manera, usar su obra como pretexto para crear una especie de espacio, otra especie de espacio, y salió esto, o sea, intervenir en la arquitectura de un espacio reproduciendo literatura, pero que tiene una pertinencia con el sitio.

CO: Claro, funciona como una obra *site-specific*, *in situ*

GRC: Exacto, yo podría escribir esto mismo afuera, pero el diálogo no sería el mismo. La instalación va a tener sal en grano en el piso y un audio de unas quipas y bocinas que van a quedar como un sonido de fondo. La sal alude a la huelga de la sal. Después de toda esta odisea de los guandos trayendo las turbinas y toda la maquinaria para generar luz eléctrica desde Huigra, se supone que el primer foco en Cuenca se prende en 1914. La década del veinte fue muy convulsionada aquí y es un momen-



Gabriela Rivadeneira Crespo, detalle de *Arqueología futura* (de la serie *Futuro perfecto*), concreto, pigmentos, tizne y tintas, 2023. Museo de Arte Moderno

to de crisis mundial. Lo que el audio hace es aludir a la promesa que deja sembrada la novela: unirse y tomarse simbólicamente el espacio para cambiar el estado de las cosas.

CO: Al fin y al cabo, en el campo, la quipa llama, convoca a la comunidad, ¿no?

GRC: Así es. La idea es activar sensorialmente a la persona que entre acá; o sea, que tal vez le llame la atención el sonido o, simplemente, la escritura en las paredes, o la sensación de la sal en grano bajo sus zapatos. Algo le llegará, o tratará de hacer la conexión entre los tres elementos.

Hay otras piezas en el Museo de Arte Moderno que dialogan también con esta instalación, una se llama *Arqueología futura*, de la serie *Futuro perfecto*. El tiempo gramatical futuro perfecto propone una convulsión temporal; es decir, proyecta al pasado en el futuro. Esa relación temporal es la que originó el conjunto de fósiles presentados como una especie de hallazgo

arqueológico; futuras reliquias de la modernidad local donde se ven tres grupos de objetos: sures, partes de los ferrocarriles del Estado y de los correos del Ecuador. En otra sala pequeña está *El objeto del siglo*. Como te comentaba, en los últimos años he estado estudiando archivos nacionales del siglo XX. Este último trabajo está basado en un libro de Gérard Wajcman. Él plantea elegir un objeto representativo del siglo XX, capaz de guardar la memoria del siglo a través de sus rasgos, de dar cuenta del giro que supuso la entrada a la modernidad. Wajcman propone al *ready-made* como el «objeto del siglo», dice que es un objeto pensante que transforma nuestra mirada sobre el arte, que inventa un nuevo pensamiento para el arte y que, por lo tanto, transforma la idea misma de arte. Lo que yo escogí como el objeto del siglo XX del Ecuador son látigos de cuero de vaca entorchado, los fuetes utilizados para castigar en las escuelas y en las casas, que se siguen vendiendo en las esquinas y mercados de Guayaquil. Son 600 cueros apilados.

«DEBEMOS TENER LA VALENTÍA DE DISCREPAR»

[DIÁLOGO CON LA ARTISTA ROSA JIJÓN]

Martes 5 de diciembre de 2023, 17:00,
Escuela Central

La última vez que encontré a Rosa Jijón fue en Roma, en octubre de 2017. Junto a Francesco Martone, su esposo, paseamos por algunos sitios de la ciudad una espléndida mañana de otoño. El retorno de Rosa a Cuenca, y a la Bienal, era una magnífica ocasión para volver a verla. Desplegada en una gran sala de la Escuela Central, su instalación *Horizontal y vertical, las figuras del poder*, es una de las primeras obras que están a punto tres días antes de la apertura del evento: una mezcla de salón de sesiones, laboratorio sociológico y aula de clases, provista de una inmensa pared-pizarra donde el público puede escribir sus pensamientos, sentimientos y deseos. Se trata de «un dispositivo de mediación, de una asamblea horizontal», en palabras de esta artista fogueada en el activismo político. Allí nos sentamos a platicar.

D

ROSA EN MICRO

Rosa Jijón nació en Quito. Es artista visual, activista y gestora cultural. Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador y en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Tiene un posgrado en la Escuela Real de Artes de Estocolmo y participó en un curso de maestría en Políticas del Encuentro y Mediación Cultural en la Universidad Roma III. Cofundadora del colectivo A4C #artsforthecommos y miembro activo de la Gran Global Alliance for the Rights of Nature. De 2013 a 2015 fue coordinadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC); entre 2016 y 2020 se desempeñó como Secretaria Cultural del Instituto Ítalo Latino-Americano de Italia (IILA). Fue ganadora de ARTEA (Residencia Sur Antártica) del Ministerio de Cultura del Ecuador (2013) y de los Fondos Concursables del mismo Ministerio en 2015, con el proyecto *Nosotras mismas*, un mapeo de los levantamientos de mujeres en el Ecuador. En 2021 obtuvo un fondo de la 23ma Bienal de Sidney para el proyecto *Vilcabamba: de iura fluminis et terrae*.

CO: Rosa, tú tienes un recorrido académico internacional importante: desde la Universidad Central del Ecuador hasta la Universidad Roma III, pasando por el ISA (Instituto Superior de Arte de La Habana) y la Escuela Real de Artes de Estocolmo. Mirando retrospectivamente, ¿qué te dejaron esas experiencias?

RJ: Yo creo en la educación pública. Estoy muy enamorada de la educación pública. Viniendo de una educación privada, del Colegio Americano en Quito, pasar a la Universidad Central fue entender en qué país me encuentro. Fue como poner los pies en la tierra, empezar a entender esta geografía diversa que es el Ecuador y cómo cada uno viene con un margen cultural. Y creo que eso fue súper importante. Luego, la fortuna de tener maestros como Mauricio Bueno, que fue uno de los profesores que más amé, incluso fui su asistente de cátedra; o Nicolás Svistoonoff, que era mucho más académico, pero nos inculcaba la disciplina que después se tradujo en mi amor por el grabado y por la reproducción de la imagen. Eso me dejó en la Universidad Central. Fue un buen momento de la Facultad. Lo del Instituto

Superior de Arte de La Habana, ocurrió en el periodo especial de Cuba, con todas las carencias y escaseces del mundo. Ahí conocí a Lupe Álvarez y entendí lo que era una teoría crítica del arte latinoamericano. Suecia fue una experiencia también rigurosa, pero en un país de bonanza. Allí tomé un curso de video con Bill Viola, que fue importante. Y quizá lo más formativo: encontrarme sola. Allí surgieron mis primeras preguntas sobre lo que es ser extranjero.

Luego me fui a vivir a Italia desde el año 2000 y me acuerdo que participé en la III Bienal de Arte de Lima, con una pregunta muy ingenua de parte mía sobre la migración. Fue una obra muy débil. Me gusta también hablar de los errores. Entendí que no sabía nada de migraciones y decidí hacer un posgrado sobre mediación intercultural en la Universidad Roma III, que no tenía nada que ver con el arte sino con legislación internacional y derechos humanos sobre las cuestiones migratorias. Y eso también fue importante porque, además, trabajé muchísimo en asociaciones de mujeres migrantes, con hijos que estaban tratando de reivindicar el derecho a la ciudadanía. Trabajé con estudiantes haciendo mediaciones en las periferias de Roma; también en la cárcel con mujeres migrantes, muchas de ellas latinoamericanas, la mayoría estaba adentro por cuestiones de droga, eran víctimas de trata y de tráfico, de microtráfico, etcétera. Siempre caen los más débiles. Y ahí empieza a fusionarse mi trabajo de artista con el de activista. Muchas veces he sido criticada por esta misma cuestión. O sea, ¿desde dónde es arte?, ¿hasta dónde va el arte?, ¿qué es lo político o lo no político? Preguntas que empezaron a ser el hilo conductor de todo mi trabajo.

CO: Ahora cuéntenos un poco sobre esta obra tuya para la Bienal de Cuenca dentro de la que estamos conversando

RJ: Esta obra se llama *Horizontal y vertical, las figuras del poder*. Es un título tomado de un libro de Stefano Boni. Y es un poco una respuesta al texto curatorial de Ferran, *Quizá mañana*, en el que habla de la democracia. Boni hace una investigación sobre la representación



Rosa Jijón, *Horizontal y vertical, las figuras del poder*, instalación multimedia, 2023. Escuela Central

iconográfica del poder a través de la historia y llega a la conclusión de que los autoritarismos, las supuestas democracias, las instituciones, los imperios, las monarquías, las dictaduras, tienen una representación vertical. O sea, hay un gran cerebro de poder que impone órdenes y una población que las obedece sin tener mucho chance de oponerse. Y luego hay unas organizaciones más horizontales, más asamblearias y dialogantes, que son aquellas que se han ido posicionando en nuestra época actual, con cuestiones como los zapatistas en México, las primaveras árabes, el M15 en Madrid, el Occupy Wall Street, las fábricas ocupadas en Italia, las ollas populares en el Cono Sur. Cuando hay problemas o crisis que son económicas, sistémicas y políticas, hay una población muy activa que logra construir unas formas de autonomía, de autoorganización o apoyo mutuo donde se resuelven y se toman las decisiones de manera «asamblear». Entonces, mi idea era hacer como un mapeo de estas organizaciones comunitarias que emergen en coyunturas específicas de crisis o precariedad, que existen, funcionan y siguen siendo importantes formas de resistencia.

CO: ¿Cuáles, por ejemplo?

RJ: La de las comunas de Quito que, ante la investida de las construcciones y de las especulaciones edilicias y de la urbanización, conservan unas formas de resistencia territorial muy ancladas en lo ancestral; o las organizaciones de resistencia ante la expansión de la frontera extractivista; desde los chicos de Fridays for Future hasta los movimientos por la defensa el Chocó Andino. Esto ha sido un trabajo muy interesante porque ha significado mucho diálogo. O sea, el mismo método que he utilizado siempre: conversar con la gente, pedirles permiso para que me presten sus documentos. Mira, ahora nosotros estamos frente a este mural que se llama «La Florida», que en inglés es «The Flower Transformation», y es parte de un trabajo que se produce en la India con la plataforma «The Global Tapestry of Alternatives» (El tapete o el tejido global de alternativas), que nace en la India con un pensador que se llama Anish Kothari, que trata de poner en conjunto cosas desde América Latina, desde el África, desde la India, sobre los modos

de producir otras economías, más solidarias y colaborativas. Por ejemplo, el comercio sostenible, la agricultura biológica, hablando de la soberanía alimenticia.

CO: Es decir, este diagrama no es un diseño tuyo, es un préstamo, tú lo traduces, lo readaptas, digamos

RJ: Y lo pongo acá. Quiero que este espacio sea un lugar de muchas voces que pueden confluír. Y, en realidad, la obra no es una obra que habla de la originalidad, ni habla de la autoría, sino de muchos autores y actores sociales. Habla de esta circularidad, de esta armonía posible de la sociedad futura como esta mesa redonda que podría parecer una de esas mesas de las Naciones Unidas, pero es una mesa que está hueca. O sea, todavía no hay ninguna decisión tomada; todo está por construirse y lo va a construir el público que venga, que pueda tener acceso a estas escrituras, a estos textos que van a estar aquí.

CO: ¿Cuáles son esos textos?

RJ: Aquí va a haber, qué sé yo, la *Declaración de la Selva Lacandona* de los zapatistas, o un manifiesto de arte y ecología radical, o algunos más pequeños como la disputa de un territorio en Roma, donde se espera construir un lago para la población, y otros textos fundamentales como *Asamblea* de Toni Negri, algo de Castoriadis que habla también de la deconstrucción de la democracia, una novela de Ursula K. Le Guin, todo tiene un guiño hacia la anarquía. La anarquía como contestación pacífica al poder establecido. Entonces, la idea es que haya esta mesa donde la gente pueda leer, pero también pueda conversar. Es decir, está pensada como una plataforma de encuentro, para activar diálogos, incluso independientemente de los documentos y textos que se ofrecen.

CO: Parte de esta instalación es una serie de monitores con entrevistas, ¿quiénes son los personajes entrevistados?

RJ: Rosa Cabrera de la comunidad La Toglía, en Guanopolo; Stefano Boni, Raúl Zibechi, sociólogo uruguayo

D



Rosa Jijón, «La Flor de la Transformación», acrílico sobre pared, 2023. Escuela Central. Foto: Alexis Moreano. Cortesía de la artista

D

que ha trabajado muchísimo con los zapatistas; Tatiana Roa, que es una activista colombiana sobre el agua — que, casualmente, ayer le nombraron viceministra del Ambiente en Colombia); Gigi Malabarba, una sindicalista de Milán que ha ocupado varias fábricas. Yo quise monitores pequeños para que ocurriera como un *tête-à-tête* entre el entrevistado y el espectador. Luego, hay una obra que es un poco más manierista, un pequeño *leporello* [un papel largo, doblado en forma de acordeón, donde se van presentando distintas imágenes], que es una especie de asamblea de no humanos donde reúno plantas que han sido malentendidas, que en algunos lugares son consideradas drogas, y que, para nosotros, en cambio, son medicinales. Usé el grabado para catalogar plantas que han sido hiperexplotadas como el cacao, pero también una palmera dominicana con una hoja tan grande que durante la época de los cimarrones les servía como escondite cuando escapaban de los esclavistas. Me gustó mucho volver a lo analógico: la guía, el papel, la tinta... La última parte de la instalación es este gran pizarrón negro de 17 x 4 metros, que por hoy es una pared que provoca un poco de pánico, pero en el futuro espero que sea un espacio de diálogo. Es decir, un espacio que se vaya construyendo también colectivamente, que lo vayamos llenando con otras voces. Me interesa ese intercambio.

CO: Esta es tu cuarta participación en la Bienal de Cuenca. ¿Cómo ves la evolución del evento?, ¿qué fortalezas y debilidades le encuentras?

RJ: Es una Bienal muy autoral. Cada vez que hay un director o directora ejecutiva, un director artístico o curador, adquiere una autoría. Es como que fuera una Bienal de autor. Eso es uno de los rasgos que más le ha caracterizado a la Bienal de Cuenca. Yo creo que las falencias que existen son el resultado de lo que es nuestro país; es decir, son falencias institucionales. La Bienal ya debería tener un presupuesto garantizado por una ley, como pasa con el Festival de Artes Vivas de Loja. Creo que dieciséis ediciones demuestran que hay continuidad, que debe tener sostenibilidad. Por otra parte, tiene que dejar de ser un proyecto solo de Cuenca. O sea, tiene que seguir perteneciendo a la ciudad, pero debe ser

un proyecto nacional. Quiero decir: la institución debería hacer una convocatoria para la dirección de la misma, contar con actores culturales que conformen un comité científico que no sea exclusivo del Municipio de Cuenca, que se haga una convocatoria nacional e internacional para el proyecto curatorial y, de este modo, aunque Cuenca siga siendo la sede, tenga una dimensión más profesional e internacional. También me parece que a la Bienal le falta escritura. No puede ser que la única escritura que tenga una Bienal sea la del catálogo. Tienen que haber unas escrituras mientras tanto, tienen que haber unos cuadernos, unas críticas de la Bienal. Tiene que ponerse en valor lo que tú haces. No lo que tú haces como persona con una experiencia dentro de la Bienal, sino fuera de la Bienal, con una escritura crítica. Pero también lo que se escribe desde otras ciudades sobre la Bienal. Faltan encuentros teóricos, falta documentación y archivo. La presencia de un artista internacional en la Bienal no debería limitarse, solamente, a la presentación de su obra, sino a crear un espacio para que exponga su opinión. Hay mucho miedo de debatir y de oponerse sin caer en personalizaciones. Poder estar de acuerdo es muy lindo, pero no estar de acuerdo también tiene que ser un ejercicio interesante. Deberíamos tener el coraje y la valentía de discrepar y pronunciarnos públicamente, de manera abierta, inteligente, razonada, argumentada. Por principio, la cultura es el espacio de la interlocución.



Rosa Jijón. *Asamblea no humana*, leporello, grabado en linóleo sobre papel Fabriano, 1/2, impreso en la Estampería Quiteña, dimensiones variables, 2023

«MI TEMA PRINCIPAL ES EL ENTORNO URBANO»

[DIÁLOGO CON EL ARTISTA PATRICIO PALOMEQUE]

Martes 5 de diciembre de 2023, 18:00,
Escuela Central

Originalmente, *La suma de los círculos*, la instalación multicanal de Patricio Palomeque premiada en XVI Bienal de Cuenca, es una película de treinta minutos filmada entre 2017 y 2019; realizada a partir de fragmentos de «Catedral salvaje», el gran canto cósmico y telúrico de César Dávila Andrade (1951). Para leer/interpretar esos pasajes, el artista invitó a varios personajes del mundo cultural —la mayoría de ellos amigos cercanos— con quienes acordó las locaciones, pues los sitios elegidos (sean interiores o exteriores, entornos urbanos o rurales) enfatizan ese diálogo con la geografía ecuatoriana implícita en el texto, pero también con las cartografías personales de los invitados, expandiendo el ámbito de interlocución del poema. La obra, impecablemente montada en la Escuela Central (ocho monitores suspendidos en circunferencia), configura un rico mosaico de paisajes, rostros y voces como «ese facistol poliédrico» del que hablaba Lezama Lima a propósito de Mallarmé. Pues, a cierta distancia, el murmullo de los timbres provoca la impresión sonora de un mantra, de una oración polifónica, diríase una plegaria colectiva que recuerda los poderes mágicos de la poesía. Allí fotografiamos a Patricio, cuando aún no sabe que va a ganar uno de los premios de esta Bienal, pero ya luce expectante.

D

PATRICIO EN MICRO

Patricio Palomeque (Cuenca, 1962). Estudió en la Escuela Superior de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca (1984-1989) y en el Taller de Gráfica Experimental de La Habana (1996-1997). Se desempeñó como docente contratado en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (1997-1999). Ha sido director y curador del Salón del Pueblo y de la galería Proceso/Arte Contemporáneo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. Fue codirector del Festival Internacional de Arte de Acción Cuenca (FAAC, 2015). Ha realizado numerosas exposiciones individuales dentro y fuera del país, y ha participado en importantes exhibiciones colectivas en EE. UU., Sudamérica y Europa. Formó parte de la muestra paralela de la 56 Bienal de Venecia *Beyond The Tropics*, curada por Imma Prieto (2015), y de *Video Art in Latin America*, iniciativa «Pacific Standar Taime: LA/LA», organizada por el Instituto Getty (2017).

CO: Patricio, a casi tres semanas de la inauguración de la XVI Bienal de Cuenca, donde fuiste uno de los artistas premiados, qué sentimiento tienes ante este reconocimiento, sin duda el más importante de tu trayectoria artística. ¿Crees que ese premio te impone nuevos retos a futuro?

PP: Ganar un premio de la magnitud de la Bienal de Cuenca me produjo un sinnúmero de sentimientos: sorpresa, felicidad y, sobre todo, agradecimiento, porque la obra ganadora fue producto de cuatro años de trabajo, con muchísimos colaboradores, desde el equipo técnico hasta cada uno de los personajes que actuaron en las diferentes locaciones del país. Todo esto, luego del premio, me ha llevado a pensar en la importancia de contar con buenos aliados y colaboradores y, efectivamente, en nuevos retos, destinados a procesos de producción multidisciplinaria y de largo aliento. También he vuelto a pensar en lo frágil y precaria de nuestra escena cultural, en la necesidad de implementar políticas culturales que posibiliten la producción artística, en la importancia del respaldo de la empresa pública y privada para dinami-

zar la escena nacional. En este nuevo año presentaré trabajos en video, obras instalativas y pintura que son el producto de una larga investigación.

CO: *La suma de los círculos* está inspirada en «Catedral salvaje», el gran poema de César Dávila Andrade. ¿Qué te interesó especialmente del texto?, ¿pensaste siempre el video como una suma de paisajes y de voces?

PP: *La suma de los círculos* nace como un film a manera de un documental artístico, para el que trabajé con un equipo de jóvenes cineastas cuencanos, encabezado por Christian Albarracín. En el proceso de posproducción se dio la posibilidad de que el proyecto derive en una video-instalación multicanal. La obra complejiza el discurso poético original con la superposición de voces y el carácter inmersivo de la instalación. Cada pantalla muestra un personaje en un escenario diferente, el carácter coral, producto de la suma de voces, produce una especie de caos auditivo, quizá es así como se gesta o emerge la voz que da nacimiento al poema.

Son varias las capas simbólicas y discursivas de la obra, que empieza en la exigencia al espectador que debe fijar la mirada por encima de la línea del horizonte, procurando otra relación con el paisaje, con la voz y la poesía misma.

Mi acercamiento a la obra de Cesar Dávila comienza en los noventa. Me llena de fascinación su vida y obra. Mi primer trabajo como homenaje al poeta fue una pintura titulada *Gillette*, de 1992. Posteriormente realicé varias obras instalativas, fotográficas, objetuales a partir «Catedral Salvaje». Siempre me fascinó la potente carga mística y simbólica del poema, esa aproximación a la génesis y apocalipsis del paisaje.

CO: Además de la instalación audiovisual, tú tienes otra obra en esta Bienal: la serie pictórica *Las cuatro esquinas* en el Museo de Arte Moderno. Haznos un resumen de esta propuesta pictórica para la que has invitado a otro artista, Jonnathan Mosquera



Patricio Palomeque, *La suma de los círculos*, instalación multicanal, 8 canales, blanco y negro, 2017-2023.
Foto: Ricardo Bohorquez. Cortesía del artista



Fidel Román (actor de teatro). Centro Histórico de Cuenca



Cristóbal Zapata (poeta y curador de arte).
Santuario de la Virgen del Rocío, Biblián



Alejandra Delgado (bailarina). Biblioteca
del Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito



Mabel Petroff (actriz).
Túnel de la Casa de la Cultura, Cuenca



José Eugenio Sánchez (poeta).
Parque Arqueológico Pumapungo, Cuenca



Samuel Ortega (chef). Baño del Inca, Saraguro



Estudiantes del Colegio Benigno Malo
(promoción 2018), Cuenca



Sayana Palomeque (terapeuta). Parque El Ejido, Quito

Patricio Palomeque, fotogramas de *La suma de los círculos*,
instalación audiovisual, blanco y negro, 2017-2019.
Cortesía del artista



Patricio Palomeque (con la colaboración de Jonnathan Mosquera), dos cuadros de *Las cuatro esquinas*, diptico,acrílico sobre lienzo, 205 x 280 cm, 2015-2023. Museo de Arte Moderno. Foto: Ricardo Bohorquez. Cortesía del artista

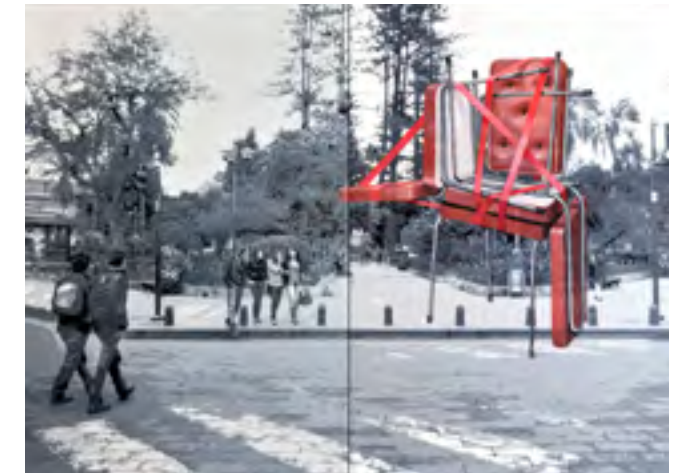
D

PP: Esa obra está basada en *Las cuatro esquinas* del pintor cuencano Carlos Beltrán, conformada por cuatro lienzos pequeños pintados en 1948, que representan las cuatro esquinas del parque Calderón. La intención de Beltrán era plasmar los efectos de la luz en las diferentes horas del día. Entre 2015 y 2016 pinté esas esquinas en un formato grande, partiendo de registros fotográficos que pasaron por procesos digitales y fueron resueltos, finalmente, con medios pictóricos.

Después, en 2017, empecé a seguir la pista de ciertas intervenciones de arte urbano realizadas por «Rayz Hungry», nombre artístico de Jonnathan Mosquera, que usa las pegatinas para representar objetos cotidianos extraídos del mundo popular que funcionan como metáforas de las diversas coyunturas sociales y políticas en las que hace su trabajo. Lo que hice fue invitar a Jonnathan —con quien ya he trabajado anteriormente— a que a use mis cuadros como soporte de sus intervenciones; o sea que actué, un poco, como curador de sus obras urbanas.

CO: Tú perteneces a un grupo de artistas que abandonaron los estudios para hacer su propio camino: me refiero a Pablo Cardoso y Tomás Ochoa, compañeros de ruta, con quienes has compartido algunos proyectos y exhibiciones. Visto en retrospectiva ¿qué aportó la entonces Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca en tu formación? ¿Qué te llevó a dejarla?

PP: Sí, yo ingresé a la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, mi promoción fue la primera en anexarse a la Universidad de Cuenca, dentro de la Escuela de Arquitectura, para optar por la licenciatura en Artes. Mis compañeros estudiaron seis años. A mí se me hizo un camino tedioso y complicado. Yo cumplí el pénsum de los primeros cuatro años, y en ese momento, siendo alumno, ya había expuesto varias veces y estaba más preocupado de mi trabajo como pintor. Entonces sentí que la Escuela ya no aportaba en mi formación; además era muy crítico con la estructura académica, así que decidí abandonar la Escuela para dedicarme cien por cien a mi obra.



Patricio Palomeque (con la colaboración de Jonnathan Mosquera), *Las cuatro esquinas (2)*, diptico,acrílico sobre lienzo, 205 x 280 cm, 2015-2023. Cortesía del artista

CO: Tú actuaste también como profesor en la Escuela de Artes. ¿Qué significó esa experiencia?

PP: Así es. Después me llamaron a ser profesor de pintura en la Escuela de Artes, donde di clases alrededor de dos años. Fue un tiempo muy intenso en mi producción. Con mis alumnos realizamos algunas exposiciones de sus trabajos en distintos espacios; dejamos las aulas para accionar dispositivos más inmediatos en la producción de contenidos que tenían que ver con lo que estaba pasando en lo social y político.

CO: ¿Cómo resumirías tu perfil artístico?

PP: Desde fines de los ochenta mi producción pictórica comienza a acercarse a la dimensión espacial y objetual de lo instalativo, incorporando la fotografía y la creación videográfica. Desde el 2000, el tema principal de mi trabajo es el entorno urbano. Me interesa desarrollar mediciones y mapeos capaces de visualizar los tiempos y las conductas colectivas, aquello que abarca una mirada múltiple, estableciendo diálogos con temas históricos, políticos y sociales.



«LA HABANA ES MI ESCUELA DE APRENDIZAJE, MI TALISMÁN»

[DIÁLOGO CON EL ARTISTA CARLOS GARAICOA]

*Jueves 7 de diciembre de 2023, 15:30,
Capilla del Museo de la Medicina*

No es casual que a los ecuatorianos nos resulte familiar el apellido del reconocido artista cubano Carlos Garaicoa: sus abuelos fueron guayaquileños que emigraron a la isla hace cien años. El mismo artista tiene un inequívoco aire costeño. Nos citamos en la Capilla del Museo de la Medicina donde ha emplazado su obra que vela atentamente, celoso de los detalles. *Familia* es una megainstalación que ocupa toda la planta del lugar (la capilla del antiguo hospital San Vicente de Paul): una sucesión de patrones de sastrería elaborados con papel, cristal y MDF. Se trata de 432 juegos de patrones, cada uno formado por siete moldes, sumando cerca de 3000 piezas colgadas en perchas metálicas. A primera vista, uno no sabe si está en el laberíntico taller de un sastre o ante la parodia de una boutique con su fantástica sucesión de patrones de pantalones, camisas, chaquetas y vestidos. Si el patrón de sastre es una metonimia del cuerpo y la capilla el lugar de la liturgia (es decir, de las operaciones metafóricas de lo corporal), la «multitudinaria» propuesta de Garaicoa activa diversas figuras y sentidos del desplazamiento y la diáspora. El artista —que ya había participado en la XI Bienal cuencana, y luego fue jurado en la XII edición— nos recibe cálidamente y nos lleva al corazón de la obra, a su núcleo de cristal, donde empieza a contarnos su secreto con la fluidez del buen hablante insular.

D

CARLOS EN MICRO

Carlos Garaicoa (La Habana, 1967). Estudió termodinámica y posteriormente pintura en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Ha expuesto en importantes museos y galerías del mundo: PEM Peadoby Essex Museum (Salem), Lunds Konsthall and Skissernass Museum (Lund); Parasol Unit Foundation (Londres); Fondazione Merz (Turín); MAAT (Lisboa); Museum Villa Stuck (Múnich); Museo Nacional de Oslo; CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid); Kunsthau Baselland Muttentz (Basel); H.F. Johnson Museum of Art, Cornell University (Ithaca, Nueva York); Stedelijk Museum Bureau Amsterdam; Inhotim Instituto de Arte Contemporáneo, Brumadinho; Caixa Cultural (Río de Janeiro); Palacio de la Virreina (Barcelona); Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles; Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). Además ha participado en las bienales de La Habana (en múltiples ocasiones), Sao Paulo (1998, 2004), Venecia (2009, 2005), Johannesburgo (1995), Liverpool (2006) Moscú (2005); en las trienales de Auckland (2007), San Juan (2004), Yokohama (2001); en La documenta 11 (2003) y 14 (2017) y Photo España 12 (2012). Ha merecido el premio PEM, el premio de la Fundación Príncipe de Mónaco y el Katherine S. Marmor en Los Ángeles.

CO: Carlos, cuéntanos de esta obra para la Bienal de Cuenca; entiendo que te has planteado una alegoría sobre la migración a través de un suigéneris retrato grupal

CG: La idea surge de que quería hacer un retrato contemporáneo, me preguntaba cómo hacer un retrato hoy día con un patrón que no fuera pintado, hacer la figura de una persona, con el patrón de un cuerpo, que son las medidas más precisas para retratar a una persona, sin olvidar el acto de medirse para un acto festivo, bodas, comuniones o para el momento de la muerte, para hacerte un traje o un sarcófago a la medida. Tenía todos esos pensamientos hasta hace dos años cuando hice los primeros dibujitos que eran un retrato de un hombre y una mujer (empecé con mi esposa y conmigo); fue

una cosa muy personal, muy íntima al inicio, y cuando surgió el tema de la Bienal, me puse a pensar un poco más, empecé a darle vueltas al asunto. Mi familia es de origen ecuatoriano, mis abuelos eran de Guayaquil, ellos migraron a Cuba en los años veinte, ahí nacieron mi padre y mis tíos. Así que siempre ha habido esa historia familiar sobre Ecuador, sobre su exilio, porque mis abuelos —que yo no conocí—, se fueron por Centroamérica hasta llegar a Cuba. Reflexionando sobre una obra para la Bienal volví a esta idea de la familia que se exilia, que migra. Yo vivo quince años en España, y mi única familia son mis amigos, entonces me puse a pensar en ese otro vínculo familiar, en las personas que te acogen, las personas con las que convives constantemente, las personas con las que compartes... Luego, cuando me reuní con Ferran y Katya [Cazar] en Madrid, ella me contaba que Cuenca era una ciudad de sastres, que tenía una importante tradición en la sastrería, y eso me hizo otro clic, enseguida pensé en la obra que funcionaría perfectamente y ahí cerré el último círculo. La verdadera familia que tenemos, aparte de la propia, son nuestros amigos; pero, además, esos amigos han pasado por la misma situación del abandono, el abandono del cuerpo, el abandono de tus formas. Entonces propuse hacer mil moldes de mil personas de acá y mezclarlos con los de mis amigos más cercanos, mis amigos del exilio, que son como mi familia actual, entre ellos Gerardo Mosquera, Patrick Hamilton, Sandra Gamarra, y otras personas como mi galerista Elba Benítez. En total, los moldes de personas conocidas suman 38 (4 corresponden a miembros de mi familia y 34 son de amigos). Este número hace referencia a momentos muy violentos de la historia cubana reciente: el 27M, una gran revuelta de intelectuales cubanos contra el Ministerio de Cultura, que dio pie al 11 de julio, al 11J que le llamamos (27 y 11 son 38). Los demás moldes son anónimos, pero no menos interesantes; de hecho, la persona que cortó muchos de estos patrones (que los tomó de su familia) es un polaco exiliado aquí en la Segunda Guerra Mundial. Al final es como una historia sobre el exilio, sobre mi exilio personal, sobre el exilio de mi familia, sobre el exilio en el Ecuador.



Carlos Garaicoa, *Familia*, 432 juegos de patrones de sastrería; papel, cristal, madera, plástico, metal y sonido, 2023. Capilla del Museo de la Medicina. Foto: Felipe Serrano

D

CO: El exilio como un fenómeno histórico

CG: Y en un momento como este creo que es cada vez más complicado el tema de la migración y el exilio; es un movimiento de personas cada vez más fuerte por las guerras, por las crisis económicas y ecológicas. Por todo lo que estamos viviendo me interesaba que la obra tuviera este impacto, que se sintiera un cúmulo grande, no sé cómo lo verá la gente; pero, de alguna manera, yo lo veo como un cuerpo colgado, como pedazos de carne...

CO: Como los cuadros de reses de Rembrandt o Soutine, pero amplificados

CG: Algo así. Es una obra muy simbólica, pero también es muy física porque tiene esa crudeza material del papel, la madera, el vidrio, los ganchos de las perchas, y cuando la recorres es como un laberinto. Además, va a estar acompañada de un sonido muy sencillo, de unas campanillas. Me interesa mucho esa cosa un poco tibetana de los templos, esa campana que trae a la vida a los cuerpos, a las personas, para que no sea una obra estática.

Todo lo he dibujado yo, lo hice con amigos míos, hacían medidas en mi estudio, después me senté con mi arquitecta para llevarlo a un sistema digital, al AutoCAD. Ha sido complicadísimo y muy largo.

CO: Fantástico, además parece funcionar centrífuga y centrípetamente porque aquí en el cristal tiene su núcleo más sensible, la familia, y luego se va expandiendo radialmente hacia los amigos

CG: Exacto. Estos nombres de los amigos puse al comienzo para identificarlos sencillamente, pero decidí dejarlos porque me interesa mucho la cosa del índice, la cosa de nombrar.

CO: A ratos, tus moldes me recuerdan un poco los patrones de los solteros en *El vidrio* de Duchamp

CG: A mí me remite mucho a Boltanski, a sus maletas y a sus montones de ropa. Es una obra con muchas capas, con muchos pensamientos, digamos que son pensamientos...

Toda la vida he soñado con venir a Ecuador, con averiguar dónde está esa familia, todas esas cosas; después está mi propia experiencia del exilio, hace quince años me fui de casa para formar una vida nueva: tengo dos hijos españoles; y luego se le suma una tercera capa que es esa gran oleada migratoria de colegas, de intelectuales que ha llegado a España huyendo de la gran locura de Cuba. En los últimos años siempre estaba regresando a Cuba, haciendo proyectos, integrándome un poco, tratando de ayudar a los artistas más jóvenes con programas de residencia que tengo ahí; entonces son como una serie de capas muy específicas que están aquí.

CO: Tu obra trabaja en el cruce de arte, espacio urbano, arquitectura y entorno social, pero el telón de fondo o el gran escenario es Cuba, mejor dicho, La Habana, una ciudad donde el esplendor melancólico de la ruina ha cedido paso a un estado de deterioro alarmante de su patrimonio arquitectónico, que parece, a su vez, el síntoma físico de un estadio también crítico de descomposición social y política. ¿Lo ves así?

CG: Cuando yo comienzo a hacer obra en los noventa, mis primeros dibujos, mis primeras fotos hablan de eso directamente, de la arquitectura de la ciudad. Hablan de esa supuesta utopía cubana que se estaba desmoronando. Treinta años después, La Habana se sigue desmoronando cada vez más y el sistema político está completamente deteriorado, no es un ejemplo para nada. Es muy triste, ¿no? Pero La Habana es mi escuela de aprendizaje, mi talismán, el lugar donde entendí que yo podía hacer fotografías, hacer cerámica, hacer una escultura o un video. La Habana me dio todas esas herramientas.



Público visitando la instalación de Carlos Garaícoa. Foto: Felipe Serrano



Un momento de la entrevista con Carlos Garaicoa

D

CO: Después de la revuelta que vimos el año pasado, que se prendió a lo largo de la isla, y que a todos nos contagió de entusiasmo y expectativa, aunque se apagó pronto, ¿crees que en algún momento va a volver a ocurrir esto de un modo definitivo?, ¿o crees que la dictadura todavía tiene larga vida?

CG: Pienso que va a volver a ocurrir, el tema es cómo esto se puede organizar. El país está desangrado de jóvenes, de intelectuales, de técnicos, de profesionales; se está quedando absolutamente viejo y se está corrompiendo demasiado; hay una clase corrupta en el poder que ya no tiene ningún legado que ofrecer. Si a los pioneros de la Revolución ya era difícil creerles, más difícil es creerles a estos. Entonces, creo que eso va a pasar nuevamente, porque la inconformidad y la incomodidad son muy grandes, y son cuestiones inmediatas, son cuestiones de piel, de sobrevivencia.

CO: Esta es tu tercera participación en la Bienal de Cuenca, contando la edición donde actuaste dentro del jurado, ¿cómo ves la evolución del evento?

CG: Yo pienso que es un evento extremadamente importante, como fue la Bienal de La Habana en un momento; de hecho, desde Cuba a la Bienal de Cuenca siempre la veíamos como una hermana pequeña, concentrada en la pintura, con algo muy específico. Siempre ha sido una Bienal muy bonita desde afuera y veo que ha crecido, yo recuerdo cuando participé la primera vez que me invitó Fernando Castro Flórez, fue con un video, y me sorprendió la invitación porque recordaba que era una Bienal de pintura. Y luego vi la evolución con varios curadores que han venido y ahora está Ferran, que me parece que es una persona muy seria, muy profesional, que tiene una capacidad realmente de entusiasmar. Yo creo que desde que nos habló de Cuenca estábamos dispuestos a venir, no importaba cómo, tanto así que todos nos hemos esforzado para hacer obras adaptables, obras de bajo presupuesto, con ambiciones intelectuales, de pensamiento, más que ambiciones materiales, fastuosas. La cuestión organizativa es crucial, ahí han habido algunos detalles, como en todo lado, pero creo que esta

es la Bienal donde más rápido he terminado una obra, y me la han producido a mi gusto. Así que a mí me parece maravilloso que se pueda seguir haciendo y que pueda seguir creciendo, poniéndole el ojo a ciertos detalles organizativos y, sobre todo, invitando a personas que sean capaces de traer buenos artistas.

CO: Eso es clave

CG: Eso es esencial. La lista de Ferran es envidiable, la gente ha venido porque lo quiere, yo pienso que eso es importante, el factor humano. Yo se lo decía a él: no solo estás haciendo una Bienal, o una exposición como a ti te gusta, porque estás invitando a quien tú quieres, sino que todo el mundo te ha respondido positivamente y se ha entregado. Yo venía en la carretera de Guayaquil a Cuenca por la noche, con miedo, con frío, y sin saber si la obra podía estar lista o no. Entonces, dije: yo voy igual, voy por Ferran, si no está la obra, estaré yo, ya veremos qué hacemos; había como una fe ciega en ello. Y yo pienso que es por eso, por el valor humano, por el valor intelectual, por una persona que es capaz de entenderte, de creer en tu idea. Una obra como esta tú no la ves, solamente la ves en tu cabeza, no la ves hasta que empiezas a conformarla, a batallar. Yo llevo tres días en Cuenca metido aquí en la capilla, sin salir, esperando las tonterías más simples, pero esa es la capacidad que tenemos los artistas de entregarnos a una idea y querer hacerla perfecta.



«LOS DERECHOS COLECTIVOS, EMPIEZAN A SER RECONOCIDOS EN LAS CONSTITUCIONES LATINOAMERICANAS»

[DIÁLOGO
CON EL ARTISTA
MARCELO EXPÓSITO]

*Viernes 8 de diciembre de 2023, 10:30,
Galería de la Alcaldía*

A pocos minutos de que el Comité Editorial de *Coloquio* acogiera la propuesta de dedicar su dossier a la Bienal de Cuenca, me encontré con Marcelo Expósito en el campus de la Universidad del Azuay, pues hace varios días venía trabajando en nuestro Herbario. Me acerqué, le conté el plan que teníamos y lo aceptó con enorme calidez y afecto. No podía empezar mejor el proyecto editorial. Desde entonces mantuvimos un contacto intermitente hasta concretar la cita en la Galería de la Alcaldía, donde su obra ya estaba perfectamente montada: una estructura rizomática que cruza por las plantas locales, por la materialidad del dinero (el sucre como documento arqueológico de las derivas perversas del capital financiero), el potencial político del cuerpo femenino y, ante todo, la consagración simbólica de los derechos de la tierra a través de un alegato poético. La obra desplegada en varios pasillos está hecha de múltiples imbricaciones conceptuales en estrecho diálogo con el espacio expositivo y con el ecosistema humano y natural de la ciudad. Marcelo derrocha buen humor y elocuencia horas antes de la presentación de su *Oratorio para una Constitución de la tierra*, un performance vocal interpretado por cuatro mujeres.

D

MARCELO EN MICRO

Marcelo Expósito (Puertollano, España, 1966). Artista visual, escritor y político. Su obra ha sido objeto de exposiciones individuales y retrospectivas recientes en lugares como La Virreina Centre de la Imatge en Barcelona, el Festival Internacional de cine FICUNAM 11, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), el Centro Cultural de España (CCEMx) en Ciudad de México y el Parco Arte Vivente (PAV) en Turín. Ha expuesto en el Aperto '93 (Bienal de Venecia), en la 3ª Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín, en la 6ª Bienal de Taipei, en la Bienal Europea Manifesta 8 (Murcia) y en Bienalsur (Buenos Aires). Ha sido residente en la Academia de España en Roma (2022-2023). Su obra forma parte de colecciones públicas como las del Museo Reina Sofía (Madrid), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), la Colección Nacional de Fotografía de la Generalitat de Catalunya y el MUAC (Ciudad de México). Entre sus publicaciones se cuentan *Walter Benjamin, productivista* (2013), *Conversación con Manuel Borja-Villel* (2015) y *Discursos plebeyos* (2019).

CO: Marcelo, tú combinas la actividad artística con la actividad política, has sido diputado de Podemos, eres miembro activo del partido, y tu arte, por supuesto, tiene una clara dirección política. ¿Cómo conjugas estas dos áreas prácticas de tu vida?

ME: Bueno, pues lo primero, muchas gracias por la entrevista. Yo fui durante tres años y medio diputado en el Congreso de las Cortes Penales Españolas por una coalición muy amplia que se estructuró fundamentalmente alrededor de Podemos. Pero, en realidad, esto sobrevino como resultado de actividades que yo siempre he utilizado: el activismo en movimientos sociales, el activismo cultural y mi propia actividad artística. El hecho de que muchas personas que nunca nos habíamos planteado dar el salto a la política institucional —como en mi caso—, acabásemos en funciones legislativas o de gobierno, en esa época, tiene que ver con el terremoto político que se produjo en España, pero también en muchos otros sitios a partir del año 2011 con las insurrecciones ciudadanas, una movilización global que se

produjo a raíz de la crisis financiera del año 2007-2008, y eso hizo que organizásemos plataformas ciudadanas, justamente, para dar el salto a través de las herramientas electorales, a través de la política institucional. Y si digo esto es porque una parte importante del trabajo en Cuenca tiene que ver con la memoria de la crisis financiera y, por tanto, con la política institucional que experimentó Ecuador entre el año 98 y el 2000, cuyo síntoma más visible es la dolarización de la economía ecuatoriana. Con esto quiero decir que, desde muy pronto, el activismo que yo hice en movimientos sociales y también como artista, consistía, en gran parte, en una especie de prefiguración de lo que podría ser, a futuro, el tipo de caos y de crisis sistémica que hoy estamos viviendo a escala global, pero que se fue viviendo en epicentros diferentes: en Ecuador a finales de los años noventa, en Argentina a principios de este siglo, y a escala global a partir del año 2007-2008.

CO: Tu proyecto para esta Bienal tiene como tres ramas interconectadas que parten del tronco del *Oratorio para una Constitución de la tierra*, de donde surge el *Herbario*; luego está la *Historia natural de la deuda*, que es una pieza *site-specific* porque aprovechas la bóveda del antiguo banco que funcionaba en esta galería, y has añadido un núcleo a propósito del femicidio de Abigail... Podríamos decir que la obra es el fruto de una interlocución múltiple con varios aspectos de la ciudad y situaciones que fuiste viviendo en estos días. ¿Cómo entenderla, cómo explicarías este entramado que has construido?

ME: Pues lo has descrito muy bien. El origen de mi participación en la Bienal se sitúa en un encargo de Ferran a raíz de un proyecto que yo había hecho en México el año pasado, que fue la reescritura completa de la Constitución española del 72, un comentario, entre radical y humorístico, sobre los debates que en los últimos años se están teniendo en España y en muchos otros lugares, en torno a la vigencia de las Constituciones, y que representaría, por otra parte, un constitucionalismo del presente. Ferran me pidió hacer algo que tuviera como referencia la Constitución ecuatoriana, que es una Constitución tremendamente singular. Entonces,



Marcelo Expósito, *Oratorio para una Constitución de la tierra*, materiales diversos, 2023. Galería de la Alcaldía

D

se me ocurrió hacer esto que llamé *Un borrador para una Constitución de la tierra*, que, en realidad, es un ejercicio de escritura artístico-legislativa a partir de fragmentos que se pueden llamar ecoconstitucionalistas; es decir, primero una selección de los fragmentos de la Constitución ecuatoriana que no solamente reconocen a los seres humanos el derecho a un medio ambiente sano, sino que de facto ensaya la posibilidad de pensar algo semejante a unos derechos del propio medio ambiente; en definitiva, a unos derechos de la tierra. Esos pasajes de la Constitución ecuatoriana están recombinados con otros semejantes de la Constitución boliviana, también vigente, con fragmentos de la Constitución chilena que fue rechazada en referéndum el año pasado, y también con ensayos ecofeministas, de feministas negras, de líderes medioambientalistas de América Latina y de Europa, en algunos casos. Toda esta recombinación textual, para más complejidad, está elaborada en la forma de un oratorio para cuatro voces femeninas. El libro fue lo primero que produjimos, es como el vórtice del proyecto, del que se deriva toda esta constelación de elementos que tú has descrito muy bien. En primer lugar, el *Herbario para la construcción de la tierra*, elaborado en colaboración estrechísima con el Herbario de la Universidad del Azuay. Dicho de paso, el Herbario de la UDA y la Universidad, en general, habéis sido generosísimos conmigo, no solamente en trabajo, en tiempo, sino también, claro, en compartición de conocimientos. El *Herbario* es una pieza inspirada en los herbarios que realizó la revolucionaria polaco-alemana Rosa Luxemburgo en los largos periodos que pasó en prisión, y están pensados como piezas *site-specific*; en los lugares donde se interviene, se aplica un criterio de selección de plantas autóctonas y tienen no solo anotaciones, clasificaciones de tipo botánico, científico, sino también escritos que yo llamo de tipo «diagramático»; son, por así decir, árboles de ideas, de conceptos, que están relacionados con elementos históricos, sociales, etcétera, de los lugares donde se interviene, haciendo un poco memoración de cómo era la prefiguración de los herbarios antes del formato del herbario moderno. Me refiero a esos códices medievales tan hermosos con plantas, con escritura, pero, en lugar de ser una página en blanco en la que uno anota ideas, son ideas anotadas

siguiendo, justamente, las formas de las estructuras orgánicas de las plantas que están herbarizadas. En el caso del herbario de Cuenca, el criterio que aplicamos fue plantas que tuvieran una función genéticamente sanadora, sanadora para los seres humanos, para otros seres vivos y también para los entornos. Plantas de uso común actual, como de uso ancestral, y a ras de suelo, tanto al pie de calle en Cuenca como las que crecen a 4000 metros de altura en el Parque Nacional Cajas. Con esos criterios hicimos una selección de quince plantas, con su nombre científico, su nombre común, popular, y también han sido rebautizadas de acuerdo con conceptos que surgen del *Oratorio*. Las plantas se llaman «Constitución», «Ciudadanía», «Comunidades», «Luchas», en fin. Esa es la pieza del *Herbario*. Después, hemos puesto cuatro atriles donde hemos hecho los ensayos con cuatro mujeres diversas de aquí de Cuenca, esto constituye la parte sonora de la instalación, entonces sucedió la aparición del cuerpo de Abigail Supliguicha. Era otro femicidio terrible, el cuerpo apareció masacrado mientras hacíamos este proyecto y lo que hice fue utilizar las páginas arrancadas del libro de la partitura del *Oratorio* como base para la cera de algunas de las velas que se utilizaron en la vigilia organizada por grupos feministas.

CO: ¿Es posible cambiar el destino de un país desde la reformulación de las Constituciones nacionales?

ME: Las Constituciones son un artefacto muy curioso porque, por una parte, son un corpus legislativo que surge, claramente, del corazón de la modernidad occidental, pero se da la circunstancia de que, en términos históricos, la evolución progresista del constitucionalismo ha tenido, por lo general, su epicentro en América Latina; es decir, las Constituciones liberales históricas, la Constitución francesa, por supuesto, como gran modelo, la Constitución estadounidense también, consagran los derechos individuales. Pero los derechos sociales, como hoy los conocemos, que son una suerte de derechos colectivos, empiezan a ser reconocidos en las Constituciones latinoamericanas. Algunos elementos de nuestro borrador experimental sobre *Constitución de la tierra*, por ejemplo, empiezan a ser reconocidos en la



Marcelo Expósito, *Herbario para la construcción de la tierra* (fragmento), plantas naturales, cartulina, lápiz, madera y vidrio, 2023. Galería de la Alcaldía



Marcelo Expósito, Lectura del *Oratorio*. Participan: Adele Pesántez Beltrán, Nelly Alexandra Puma, Tatiana Vásquez Parra y Mama Yama. Galería de la Alcaldía, 8 de diciembre de 2023, 15:00. Cortesía del artista

D

Constitución argentina de Mendoza, o en el controvertido artículo de la Constitución mexicana que reconoce los derechos de propiedad de los pueblos indígenas, que aplica, sobre todo, a las tierras comunales de las zonas de las regiones del sur de México. Ahora, en el siglo XXI, la tercera gran generación global constitucionalista —por llamarla así— se expresa en las Constituciones latinoamericanas de Ecuador, Bolivia, y la recién rechazada de Chile, que empiezan a plantear la posibilidad de que los derechos no solamente vayan más allá del reconocimiento de los derechos liberales del individuo, de los derechos sociales o colectivos, sino están poniendo sobre la mesa la posibilidad compleja de reconocer los derechos de la tierra; se trata de un constitucionalismo que va más allá de lo humano, entonces se da esa gran paradoja, que las Constituciones son, efectivamente, una herramienta, con todas sus ambivalencias, que surge del corazón de la modernidad occidental y, sin embargo, los grandes impulsos progresistas, constitucionalistas, han tenido su epicentro en América Latina.

CO: Hoy hay un primer performance ¿Qué es lo que va a ocurrir acá?

ME: Bueno, esta tarde haremos una interpretación, una lectura del *Oratorio*, donde puedes ver esto que llevo haciendo de escritura recombinatoria, experimental, utilizando formatos, por así decir, legislativos, pero también insertando técnicas de vanguardia literaria como el *cut-up*. La partitura plantea trabajar con cuatro voces de mujeres. En este caso hemos trabajado con Adele Pesántez Beltrán, Nelly Alexandra Puma, Tatiana Vásquez Parra y Mama Yama. El *Oratorio* plantea que debe ser interpretado por voces preferentemente de una mujer trans, de una mujer afrodescendiente, de una mujer descendiente indígena y de una mujer blanca cisgénero, activista feminista, lo cual no quiere decir que sean identidades excluyentes y, además, no se conciben como designaciones impuestas, sino se trata de mujeres que se reconozcan en esas identidades.

CO: Una última inquietud. La figura del oratorio tiene un origen barroco, es un formato musical vinculado a ciertas expresiones de lo sagrado. Digo, ¿esta cantata grupal, coral, es una forma de buscar, también, la dimensión sagrada de lo cósmico, de la naturaleza? ¿Hay por ahí un guiño a esas percepciones del entorno natural?

ME: Exactamente, te agradezco mucho esta precisión. Mira, la idea del oratorio empecé a trabajarla este año mientras me encontraba residiendo en la Academia de España en Roma. Hicimos una pieza de oratorio con tres mujeres activistas de Roma, porque el oratorio es una forma de lectura de la Biblia, de los textos sagrados, que ha proliferado como un formato vinculado a la expansión global de la Iglesia católica. En realidad, el oratorio es —a mi modo de ver— una herramienta de autoorganización y, por supuesto, una de las formas históricas de la música del barroco, sobre todo; pero el oratorio, originalmente, es una forma de organización que genera un agenciamiento trascendente entre los textos escritos, los cuerpos y la voz; porque el oratorio es una forma de organización fundada por Felipe Neri, en Roma, en el siglo XVI, como parte de un movimiento crítico con la opulencia del Vaticano. Al inicio, los oratorios fueron concebidos para juntar a personas de diferentes tendencias dentro de la Iglesia católica; es decir, personas que no pertenecen a una misma orden para que lean conjuntamente los textos, los discutan, los canten, etcétera. Es decir, un oratorio es una matriz organizativa, donde los textos, los cuerpos y las voces conforman una especie de maquinaria, que, a su vez, se trasciende a sí misma, y esa matriz es común con otros dispositivos semejantes que van, incluso, más allá del ámbito cultural o de la cosmogonía europea. En el caso de nuestras tradiciones políticas europeas, un oratorio tiene la misma matriz que los grupos de autoconciencia feminista de los años setenta, tiene la misma matriz que una asamblea política.

«ME CONSIDERO LECTORA ANTES QUE ARTISTA»

[DIÁLOGO CON LA ARTISTA MARILÁ DARDOT]

*Viernes 8 de diciembre de 2023, 11:00,
Museo Pumapungo*

Marilá Dardot nos espera junto a su obra con un espléndido vestido azul-morado y unos clásicos Velvet-Black de Vance. Pareciera estar lista para la fiesta en la noche. Luce feliz, su hermosa instalación *Cero tolerancia / Silver Clouds* está terminada. La obra conecta la inhumana política de inmigración estadounidense «Tolerancia cero», implementada por la administración de Donald Trump, con la instalación de Andy Warhol, *Silver Clouds*, de 1966. En 2018, algunas imágenes de un centro de detención en Texas conmocionaron al mundo al mostrar miles de niños migrantes encarcelados, separados de sus familias, usando mantas de plata hechas del mismo material que Warhol utilizó en los globos en su trabajo, el *Scotchpak*. En un brillante procedimiento metafórico propio del neobarroco, la artista brasileña sustituye los niños y las mantas por estas nubes-almohadas de plata creando un poético oxímoron visual: los globos vuelan a su antojo con el impulso propio de la infancia, pero dentro de un cerco férreo que no pueden traspasar. Así, la libertad propia de la infancia aparece restringida, enjaulada. Sopla un viento de lluvia que agita el pelo rubio de Marilá, cuando empezamos a conversar en los linderos de los antiguos dominios incas.

MARILÁ EN MICRO

Marilá Dardot (Belo Horizonte, Brasil, 1973) vive y trabaja en Ciudad de México. Tiene una Maestría en Artes Visuales por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Entre sus exposiciones y proyectos recientes destacan: *Beneath the Surface*, *Behind the Scenes* (Heide Museum of Modern Art, Bulleen, 2023), *Rayuela / El orden falso* (Galería Marlborough, Madrid, 2023), *ainda sempre ainda* (exposición individual, Museu Paranaense, Curitiba, 2022), *Primera plana* y *Tort(guerr)illa* (intervenciones públicas en Ciudad de México, 2021 y 2022). Ha participado en la 27a y 30a Bienal de Sao Paulo (2006 y 2010), en la XIII Bienal de La Habana (2019), en BIENALSUR (2021), en la 13a Bienal de Mercosur (2022). Tiene varios premios, residencias y obras en numerosas colecciones de arte privadas e institucionales, entre ellas destacan: Inhotim, Colección Gilberto Chateaubriand, Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Pinacoteca del Estado de Sao Paulo, Museo de Arte de Pampulha (Belo Horizonte), Museo de Arte Moderno Aloisio Magalhães (Recife), The Sayago & Pardon Collection (USA), Fundación Calosa (México) y Fundación Otazu (España).

CO: ¿Cómo te sientes a pocas horas de la inauguración de la Bienal? ¿Cuál es tu impresión general del evento y de la ciudad?

MD: La Bienal me parece muy impactante. Ha logrado reunir obras de artistas de manera muy selecta, con una cuidada selección de participantes que abordan de manera poderosa el tema propuesto por Ferran. Las aproximaciones son diversas pero intensas. Creo que nunca antes he participado en una Bienal con tantas obras que me hayan impactado de esta manera. Aunque he participado en bienales más grandes, como la de Sao Paulo con setenta artistas, aquí, con alrededor de treinta artistas, la selección es hermosa y diversa, con muchas interpretaciones únicas del tema.

No he tenido mucho tiempo para sumergirme en la experiencia de la ciudad porque he estado concentrada en mi trabajo. Llegué recién el domingo por la noche,

así que apenas he tenido la oportunidad de explorar un poco la zona cercana.

CO: La hermosa instalación que presentas ahora en la Bienal de Cuenca, acaba de ser también parte de la 13a. Bienal de Mercosur, ¿por qué decidiste traerla acá?

MD: Quería mencionarte que originalmente creé la pieza para una exposición que iba a tener lugar en Estados Unidos, pero al final no se llevó a cabo. Me quedé con el proyecto sin realizar. Cuando fui invitada el año pasado por el curador de la Bienal del Mercosur y conocí el tema, que era *Traumas, sueños y huida*, supe que tenía el proyecto perfecto para esta temática. La obra fue concebida a partir de una situación específica, en un lugar concreto, pero aborda problemas que son globales. Aunque se originó a raíz de un incidente en Estados Unidos, trata sobre mucho más.

Traer a una ciudad migrante como Cuenca, a un país migrante como Ecuador, una obra que hace referencia a esta cruel ley de Trump frente a la migración, con estos niños encerrados en lo que se llamó el proceso de «Tolerancia cero», tenía un sentido especial. Creé la pieza en 2018, cuando salieron muchas noticias en los periódicos sobre estos niños cubiertos con mantas plateadas dentro de jaulas. Entonces, esta imagen repentina me llevó a pensar en esas mantas plateadas y me condujo a otra imagen, que era la instalación de Warhol. Fue una asociación de imágenes, de la manta a la almohada, y luego la imagen ya estaba en mi mente. Al final, es el mismo material que usó Warhol. Después pensé: «Bueno, el sueño americano, Warhol también es hijo de migrantes». Empecé a buscar la instalación; sin embargo, nunca estuve físicamente en la instalación real, solo la conozco a través de fotos. Fui en busca de imágenes y muchas de ellas mostraban a niños jugando felices adentro. Este contraste tiene sentido porque Warhol es un artista también muy crítico del sueño americano. Hay muchas obras tuyas que son vistas como algo muy festivo. Esta es una de ellas, muy lúdica, la gente está súper feliz jugando con los globos. Tiene su encanto, la imagen de estos globos es muy impactante.

D

Marilá Dardot, *Zero Tolerance / Silver Clouds*, estructura metálica, globos de Mylar, ventiladores, aire y gas helio 3 x 5 x 5 m, 2023. Museo Pumapungo

Marilá Dardot, *Zero Tolerance / Silver Clouds* (detalle)

D

Recientemente estuve conversando con el personal educativo y crearon un cuento para los niños como introducción a la obra. Cuando me lo contaron, pensé: «esta obra se relaciona con la casa de los dulces de Hansel y Gretel». En ese cuento, los niños quedan encerrados, y me percaté de que esta imagen habla de mucho más que del hecho específico o la situación en Estados Unidos.

CO: Sin duda, es una estupenda analogía: en ambos casos la inocencia ha sido engañada y traicionada. La relación es muy poética, muy metafórica. Y la cita a Warhol es de una gran pertinencia y brillantez

MD: Siempre mi obra está relacionada con otros artistas, ya sea con escritores o, en este caso, con un artista visual. Siempre estoy, de cierta manera, reinterpretando, traduciendo a partir de libros o información cotidiana del entorno. Nunca es algo que simplemente surge; cada artista tiene su universo de referencias, en mi caso, estas referencias son más explícitas.

CO: A propósito de las referencias, he visto que trabajas mucho con la literatura y el lenguaje escrito, destacando el potencial poético y político de las palabras. A raíz de tu reciente exhibición en el Instituto Ibará Rosa en México, donde trabajaste con luces de neón, has dicho que «las letras son el átomo del lenguaje». En Mérida, México, invitaste a varios jóvenes a escribir preguntas con barras de achiote en un muro de la ciudad, una obra que me pareció hermosa, sencilla y coherente. También en algún momento utilizaste la novela *Salón de belleza*, de Mario Bellatin, de manera humorística, insertándola en el contexto de un salón de estilismo, creando una fricción ontológica. ¿Qué significa el lenguaje para ti?

MD: El lenguaje es nuestra forma de interactuar y comprender, es la manera en que entendemos el mundo. Sin lenguaje no podemos comunicarnos ni entendernos. La primera cosa que hacemos al enfrentarnos a algo nuevo es preguntar su nombre, cómo se llama, cómo describirlo. Puede haber otros lenguajes además de las palabras, pero el lenguaje es esencial para estar conec-

tados con el mundo. La obra en Mérida fue un proyecto colectivo con estudiantes de la universidad local. Fui invitada para realizar una intervención en un proyecto liderado por dos artistas y profesores de la universidad, quienes querían proporcionar a los estudiantes la oportunidad de colaborar con artistas externos. Aunque no soy mexicana ni conocía Mérida, acepté la invitación. Cuando llegué comencé a dialogar con los estudiantes, compartí algunas ideas sobre la «Ciudad blanca» y su historia arquitectónica vinculada con la colonización. Es llamada «Ciudad blanca» por el color de sus edificios hechos con piedra caliza, edificaciones levantadas por los españoles sobre las ruinas de los templos mayas. Sin embargo, también quería conocer sus perspectivas y opiniones sobre la ciudad. Así surgió la obra, a partir de la colaboración y el diálogo con los estudiantes.

CO: Creo que, en general, tu conexión con la poesía y la literatura te ha proporcionado herramientas para abordar tus obras artísticas. Es decir, para crear alusiones, metáforas y metonimias, en lugar de expresar las cosas directamente

MD: Sin duda, mi obra tiene sus raíces en la literatura. Me considero lectora antes que artista. La primera obra que realicé conscientemente, que no fue solo un ejercicio, fue una versión de *El libro de arena*, de Borges. En este proyecto, las páginas eran espejos, y lo conecté también con las ideas de Heráclito. A partir de ahí, mi obra ha evolucionado —especialmente después de 2015— hacia narrativas más periodísticas, que también leo y considero, de cierta manera, como ficciones, como relatos.

CO: Ya que estamos en libros y lecturas, dime dos o tres libros o autores que han sido importantes en la construcción de tu sensibilidad

MD: Entre mis libros, creo que *Rayuela* es significativo. Tengo dos trabajos que se exhiben este año, relacionados con la novela de Cortázar. Es difícil seleccionar solo tres autores. En cuanto a escritores brasileños, mencionararía a Murilo Méndez y Manuel de Barros. De México destaco a Valeria Luiselli con su novela *Desierto sonoro*.

«YO HABLO BÁSICAMENTE SOBRE LA PÉRDIDA Y EL DOLOR»

[DIÁLOGO
CON LA ARTISTA
TERESA MARGOLLES]

*Domingo 10 de diciembre de 2023, 16:00,
Museo Municipal de Arte Moderno*

Gracias a la intercesión de Bryan Heredia —su asistente cuencano hace muchos años— encuentro a Teresa Margolles cuando acababa de llegar a una de las marisquerías clásicas en la ciudad. Le acompañan Bryan, su hermano Christian, Patricio Palomeque y Mateo García Game, realizador audiovisual. A pesar del sol intenso y del hambre, todos lucen de buen humor. Tenemos una plática amena sobre las primeras impresiones de la Bienal. Después del almuerzo nos dirigimos al Museo de Arte Moderno, que está a pocos metros, y nos lanzamos al jardín posterior buscando un lugar retirado donde platicar. El Museo luce transitado y algunos espectadores ya juegan ping-pong en las mesas realizadas por Teresa para la XVI Bienal de Cuenca, tres megaesculturas de concreto que el jurado ha distinguido con una Mención Especial. Mateo, de cuya amabilidad ya me había percatado, se ofrece a hacer las fotos de esta entrevista que transcurre felizmente.

D

TERESA EN MICRO

Teresa Margolles Sierra (Culiacán, Sinaloa, 1963). Estudió Arte en la Dirección de Fomento a la Cultura Regional del Estado de Sinaloa (DIFOCUR). En 1990 se diplomó en Medicina Forense en el Servicio Mexicano Forense y, más tarde, estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha realizado numerosas exposiciones de manera individual y en grupo, por las que ha recibido importantes premios y reconocimientos, entre ellos: dos becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para Jóvenes Creadores, un premio adquisición en la VII Bienal de Cuenca (2002), el Premio Príncipe Claus (2012) y una Mención Especial en la Bienal de Arte de Venecia (2019). Dos obras suyas son parte de la colección del Tate Modern (Museo Nacional Británico de Arte Moderno).

CO: Teresa, gracias por acoger esta entrevista. Tú vuelves a Cuenca y a la Bienal prácticamente a los veinte años, ¿cuál es tu sentimiento, tu impresión de la ciudad a tu retorno?

TM: La primera vez que me invitaron no vine, mandé la obra, y eso pues es distinto, ¿no? Me sorprendió cuando gané, yo ni siquiera sabía que había un premio. En esa ocasión me invitó un curador sinaloense. En esta Bienal me invitan a hacer la obra, eso genera otro espacio. En la otra hablaba de México y en esta también hablo de México, pero sobre todo de Ecuador.

CO: ¿Y la ciudad?, ¿reconoces la ciudad que conociste?

TM: No, no, vine por muy poco tiempo, porque también quería conocer Guayaquil y Quito, entonces estuve poco tiempo, y no la conozco, o sea, trato de, me queda el sentimiento de que era una ciudad húmeda, quizá por el río, y que era muy amable, me acuerdo del sentimiento, me acuerdo también de los carteles de rock que había en la calle, los carteles de música punk y poco más.

CO: Se podría decir que la muerte violenta, como efecto colateral del narcotráfico, ha sido uno de tus temas centrales; la morgue fue —al menos en un inicio— tu

laboratorio. Has tratado también temas que tienen que ver con asuntos migratorios; ahora, en la Bienal de Cuenca, desplazas tu atención hacia la materialidad de la droga. Juzgada en su aspecto físico, esta obra me recuerda un poco a algunas de tus propuestas anteriores; por ejemplo, las tarjetas para picar coca de Venecia, o esa mesa que hiciste también con concreto y fluidos orgánicos. ¿Encuentras esas conexiones?, ¿sientes que has ido amplificando gradualmente tu campo retórico y tu ámbito temático?

TM: Pues yo hablo básicamente sobre la pérdida y el dolor; el dolor que causa el asesinato de una familia; cómo destruye un barrio cuando ya son varias familias, o una ciudad cuando ya son varios barrios, o un país cuando son varias las ciudades comprometidas con el crimen. Yo vengo del epicentro de México. Nací en Sinaloa y crecí todavía en una ciudad vivible. Mi generación es la de los grandes narcos de ahorita, o sea, de los que corríamos juntos, nos dio el mismo sol, bebimos la misma agua, y por eso me duele mucho lo que sucede.

Pasé toda mi infancia y adolescencia en Sinaloa, después fui a estudiar a Ciudad de México. Allí es donde desarrollé básicamente mi carrera, al comienzo con un grupo de música, yendo a conciertos de punk y rock. Y después fui a Ciudad Juárez, que es otra ciudad con grandes problemas, pero con gente totalmente amable. Un puñado de malvados controla eso que tiene que ver mucho también con Sinaloa. Pero Juárez, siendo esa frontera, tiene, además, esa parte conflictiva de todas las fronteras. Un personaje de Orson Wells, en la película *Sed de mal*, dice que las fronteras tienen lo peor de las dos naciones. En Juárez, que es el epicentro del dolor, es donde fui cambiando, ampliando mi forma de trabajar y de pensar. Ya había entrado a la morgue cuando vine a Sudamérica, a Ecuador, pero yo creo que donde vi de otra manera el cuerpo muerto fue en la residencia en Cali, en Colombia, donde estuve dos meses de residencia y donde hice una obra. De allí regresé distinta. Me dolía muchísimo lo de afuera de la morgue —antes me dolía lo de adentro—; entonces, el cuerpo, el cadáver, se convirtió en un cadáver social. Empecé a hablar con las familias que esperaban los cuerpos. También México



Presentación de la obra *El poder*, de Teresa Margolles, con la participación del equipo de tenis de mesa de la academia Byron Martínez. Museo de Arte Moderno, sábado 9 de diciembre de 2023, 15:00. Foto: Felipe Serrano

se fue haciendo más violento, cada vez peor a partir del 2000. El cuerpo muerto ya no era exclusivo de médicos y de un espacio forense, estaba en las calles, en un espacio público. Los adolescentes contaban cuántos cadáveres habían visto.

CO: Una contabilidad macabra...

TM: Y si ya habían visto un cadáver, ¿cuál fue el primer cadáver que vieron? En la morgue, los cadáveres están desnudos y limpios, en planchas, para que se les practique la autopsia con respeto y silencio; pero ver, de repente, los cuerpos en la calle, en el piso, con los pantalones abajo, enlodados, con sangre, hay una distancia, ¿no? Eso cambió completamente la estética, no solamente la mía, sino la de todos los que convivimos en el espacio público, pero el dolor que causan esas muertes sigue siendo el tema de mi trabajo.

A mí me parece que de los dos lados se está perdiendo; de los dos lados las familias están llorando, no nada más la víctima, también el victimario asesinado, que es parte de esta red en donde lo involucraron. El poder va jalando a los jóvenes, les va ofreciendo más de lo que puede ofrecer el Estado; es una vida corta, pero ofrece más, dejar de ser espectadores de lo que ven en televisión, del lujo que ven en televisión, coches, ropa... a ser participantes de ese lujo, es una seducción muy fuerte.

CO: Podríamos decir que la metonimia es una de las figuras recurrentes, ¿no?; es decir, nombras al cuerpo a partir de sus partes, lo evocas siempre a través del detalle, la huella del cuerpo, la piel, la sangre, los fluidos, los fragmentos, como cuando haces las joyas de oro con los vidrios de la balacera

TM: Con esos restos que quedan, ajá, porque cuando se llevan el coche y ya están hechas todas las evidencias periciales ¿qué es lo que queda?, ese resto que se va a pulverizar; por eso hay ciudades que brillan, porque hay huecos entre las grietas donde más suceden los ajustes de cuentas. En Ciudad Juárez hay una avenida en la que siempre sucede algo, de tanto cristal, de tanto vidrio

que queda por ahí se va agrietando la calzada que nunca se va a limpiar.

CO: Impresionante. Volvamos a tu propuesta para la Bienal de Cuenca, ¿en qué momento fuiste definiendo tu obra para esta edición?

TM: Ya había hecho antes obras con concreto y es como darle sensibilidad a algo tan duro, meterle el agua con la que se limpió el cuerpo después de una autopsia, por ejemplo. Hice unas tumbonas en el parque de mi ciudad para que te sientes a pensar, a pensar en tus muertos, en tu ciudad; es la única pieza que tengo en mi ciudad. Y ahora que me invitaron a la Bienal me puse a leer los periódicos y vi todo lo que iba sucediendo: el aumento de la violencia, las cárceles llenas, los decomisos, los asesinatos, los magnicidios y, además, asociados con México, con Sinaloa. Por eso la pieza, porque leí que los ecuatorianos encontraron una forma de deshacerse de la cocaína —pues era tanta la que habían decomisado, que era imposible desbaratarla pronto, implicaba meses—, que encontraron una forma de encapsularla, mezclándola con cemento. Fue, entonces, cuando le propuse al curador, a Ferran, por qué no hablamos con ellos y que nos den parte de su cemento, algo que ellos ya están haciendo, que sea legal; porque el combate contra el narcotráfico es cuestión del gobierno, no es función del arte, la nuestra es generar una reflexión, y pensaba que esa forma de generar la reflexión sería haciendo, quizá, un juego para que participara el público, quería algo más activo, para jóvenes que están acostumbrados al TikTok, y pensé en la mesa de ping-pong. Me atraía el hecho del brinco, del sonido, del tiempo, el cuentagotas que te va contando como si estuviéramos contando también el número de asesinatos, como si estuviéramos contando el número de decomisos. Pero conseguirla demandó mucho trámite. Bryan [Heredia] coordinó ese trabajo con las autoridades, ellos prepararon el cemento, ellos hicieron todo con notario, las obras se hicieron *in situ*.

D



Actuación del equipo de tenis de mesa de la academia Byron Martínez. Museo de Arte Moderno, sábado 9 de diciembre de 2023, 14:30. Foto: Felipe Serrano

D

CO: Entonces estas mesas de concreto esconden cocaína decomisada

TM: Y no solamente cocaína, también marihuana, a veces fruto de decomisos pequeños; pero, en algunos casos, el decomiso implica muerte, no son decomisos pacíficos, sino decomisos bravos, cuando las dosis son grandes.

CO: Asumo que por todo el proceso que entraña, por el concepto y la realización, por lo que está generando la obra, el jurado te ha dado una Mención Especial

TM: Estas mesas no estuvieron dentro del concurso, porque, de entrada, yo las doné. Sentí que el premio estaba cuando vi que se accionaba la pieza. Invité a la Federación de Tenistas de Cuenca para hacer un performance. Les conté a los chicos de dónde provenía la mesa y que íbamos a hacer una acción silenciosa, y ese silencio iba a generar conciencias. Me traje de México unas camisetas que decían «¿Cuánto puede soportar el Ecuador?», con las que los tenistas entraron en fila, se pusieron de espaldas para que la gente que estaba viendo la acción las lea. Luego, hicieron el juego de giro con las pelotas; yo, que también era público, vi cómo la pieza nos estaba diciendo ¿en qué parte de esto estás tú?, ¿a qué parte de esta ruleta perteneces? Porque en esto estamos todos involucrados, o nos va bien, o nos va a la fregada. Si no escuchamos a las madres que nos gritan, nos va a pasar como en otros países; o sea, si no hacemos algo como sociedad civil, esta paz de Cuenca se va a acabar, y mi trabajo como artista es dentro de la sociedad civil.



Teresa Margolles, *El poder, encapsulamiento de clorhidrato de cocaína decomisado en el Ecuador*, 2023. Museo de Arte Moderno



«PRETENDO GENERAR UNA REFLEXIÓN SOBRE EL SIGNIFICADO DE LOS JUGUETES EN NUESTRA SOCIEDAD»

[DIÁLOGO
CON EL ARTISTA
DARWIN GUERRERO]

*Viernes 18 de enero de 2024, 12:30,
Casa de la Provincia*

A simple vista, Darwin Guerrero pareciera haber transformado el jardín de la Prefectura del Azuay en un parque infantil: en su área verde ha desplegado dos columpios, un subibaja y una rodadera, pero ninguno de estos aparatos sirve para jugar: el columpio tiene unas cadenas hasta el piso o está apegado a una pared, la rodadera se enrosca como una serpiente y las barras del subibaja dibujan una parábola en el espacio, fundiéndose en una sola estructura como un extraño siamés de metal. Las inquietantes esculturas de Darwin son artilugios irónicos, de linaje surrealista, que nos hacen pensar en la sociedad disfuncional que vivimos. Esta muestra, distinguida con un premio-residencia entre las exhibiciones paralelas convocadas por la XVI Bienal, mereció —además— el espaldarazo de Dan Cameron: «Darwin Guerrero es uno de los jóvenes escultores más logrados en Ecuador, particularmente me encanta su astuto uso de tropos familiares en manifestaciones desconocidas», escribió el reconocido curador en su cuenta de Instagram.

D

DARWIN EN MICRO

Darwin Guerrero (Cuenca, 1986). Artista visual por la Universidad de Cuenca. Ha realizado varias exposiciones individuales: *Juguetes/de lo ingenuo a lo perverso* (galería Saladentro, Cuenca, 2022 y Casa de la Provincia, Cuenca, 2022), con la que obtuvo el premio «Residencia y Bienal Saco 2025» dentro de la XVI Bienal de Cuenca; *Para ir al cielo* (galería Talō, Cuenca, 2021 y Arte Actual, Quito 2022); *Tiraje* (galería La Leonila, Cuenca, 2021). Ha participado en más de veinte exhibiciones colectivas dentro y fuera del país. Entre 2018 y 2019 tuvo a su cargo el Departamento de Museografía y Producción de Obra de la XIV Bienal de Cuenca.

CO: Darwin, cuéntame de dónde te viene la idea de deformar o «pervertir» los juegos infantiles para convertirlos en estas grandes esculturas que tenemos alrededor

DG: La idea de deformar o «pervertir» los juegos infantiles surge de una observación y reflexión sobre los cambios en la sociedad y los espacios que marcaron mi infancia. Durante el primer confinamiento debido al Covid-19, en 2020, noté que muchos parques infantiles estaban desiertos y abandonados, cubiertos de maleza. Esto me llevó a visitar los juegos de mi infancia, ubicados en la escuela que hoy está en desuso. La decisión de alterar la forma de estas estructuras tiene varias capas: en primer lugar es una forma de reinterpretar estos elementos comunes en la infancia y darles una nueva vida, desviándolos de su propósito original. Esto crea una sensación de desconcierto y cuestiona la utilidad de objetos que alguna vez fueron esenciales para el juego y la interacción, como si estos cobraran vida y se manifestaran. Luego, uso la palabra «perverso» para transmitir la idea de transformación y distorsión de la realidad. Al llevar estos juegos a un estado surrealista, pretendo generar una reflexión sobre el significado y la función de los juguetes en nuestra sociedad contemporánea. ¿Cuál es su propósito actual en un mundo marcado por el distanciamiento social, la tecnología y el cambio en los

patrones de juego? En última instancia, esta elección artística busca provocar, junto a la contemplación de las piezas, una respuesta emocional por parte del espectador, generar atracción o curiosidad, un acercamiento o «reconciliación» del público con el arte.

CO: ¿Tus piezas están vinculadas a una cierta percepción o memoria traumática de la infancia?, o son básicamente experimentos formales

DG: Este trabajo está, en mayor medida, vinculado a una reflexión sobre la transformación de espacios y experiencias de la infancia. La conexión no es tanto con una percepción o memoria traumática específica, sino más bien con la observación de cómo estos lugares, antes llenos de «vida» y juego, se han vuelto desolados y abandonados. Transformar los juegos infantiles en esculturas tiene la intención de ir más allá de los simples ejercicios formales. Si bien hay un componente estético formal en mi trabajo, la distorsión de estos elementos de la infancia donde habitaba la ingenuidad, busca poner en cuestión la evolución de la sociedad, la desconexión y el cambio en las experiencias infantiles. Diría que estas obras son una fusión de la reflexión conceptual y la expresión formal, utilizando la transformación de elementos familiares para invitar a los espectadores a considerar su propia relación con la infancia, el juego y la sociedad en evolución.

CO: Ahora has participado como artista en la Bienal, dentro de las exhibiciones paralelas, pero anteriormente has colaborado en procesos de montaje y producción. En la XIV edición tuviste a tu cargo la logística del evento. ¿Cómo ves el trabajo de producción y museografía realizado en esta edición?

DG: Mi experiencia en la Bienal de Cuenca ha sido muy enriquecedora y variada, habiendo ejercido algunas funciones en el Departamento de Museografía desde la XI hasta la XIV edición, desempeñando roles como asistente de montaje, asistente de logística y compras, coordinador de montaje y responsable del Departa-



Darwin Guerrero, «Columpios» (de la serie *Juguetes: de lo ingenuo a lo perverso*), metal, madera y suelda eléctrica, 2023. Casa de la Provincia

D

mento de Museografía y Producción de Obras. Ahora, en la XVI edición he sido seleccionado para realizar una exposición paralela. En la XIV edición, cuando tuve a mi cargo el Departamento de Museografía de la Bienal, pude vivir la complejidad y la dedicación que implica la producción y la museografía en un evento de tal magnitud. La coordinación de la producción, logística y montaje de grandes obras fue un gran desafío que asumí con enorme compromiso; se podría decir que fue una «experiencia odiseica» pero muy gratificante. En contraste, en la XVI edición se ha reducido la cantidad de artistas y sedes, pero este ajuste en la escala ha permitido una producción y museografía muy bien lograda en la mayoría de proyectos, y en algunos casos, la calidad es excepcional. Pienso que la Bienal ha mantenido su compromiso con la excelencia y la promoción activa del arte contemporáneo y ha evolucionado en su enfoque convocando a exposiciones paralelas, permitiendo que artistas ecuatorianos —entre ellos varios artistas locales— participen activamente.



Darwin Guerrero, *Juguetes: de lo ingenuo a lo perverso*, metal, madera y suelda eléctrica, 2023. Casa de la Provincia