

XIV BIENAL DE CUENCA

“ESTRUCTURAS VIVIENTES. RITUALES SIN MITOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO”

Curaduría de Jesús Fuenmayor

Fig 1.

1. VISIÓN: LA BIENAL

La Bienal de Cuenca es una gran oportunidad para que el público se acerque a la comprensión, la vigencia y al alcance del arte. Desde un punto de vista curatorial, la Bienal debería ser una plataforma y un canal para incitar a los artistas a pensar en el lugar y las comunidades donde van a intervenir para generar encuentros productivos y estimulantes tanto para el disfrute estético como para el intelecto. Esta experiencia, a la vez sensorial y formativa, debe partir de un entendimiento que vaya más allá de las cualidades físicas del espacio y pensar el lugar como una entidad viva, como el producto de un sinnúmero de intercambios subjetivos que se dan a través de la memoria, las emociones y las ideas individuales y colectivas.

Siguiendo con el espíritu que le ha permitido a la Bienal de Cuenca consolidarse y convertirse en uno de los principales referentes del arte contemporáneo en Latinoamérica, esta propuesta quiere poner de relieve tanto la relación de las obras de los artistas con el lugar así como hacer hincapié en la integración del espectador, invitando a la reflexión y dando legítima cabida a las preguntas fundamentales que el público le hace al arte contemporáneo.

Como premisa se propone indagar en las posibilidades del arte para intervenir en las estructuras de la realidad como una forma de cambiar nuestra percepción y maneras de pensarla. Fundamentalmente se trata de explorar un tipo de producción artística que concilia los dos grandes paradigmas del arte: la experiencia estética y la producción de pensamiento. Se quiere conjugar un tipo de arte que así como se pregunta por las

cualidades de lo bello también se pregunta sobre sus propios límites, sobre el qué y el porqué del arte. Se requiere un arte que salga al encuentro con la realidad, al encuentro de las preguntas del espectador, multiplicando el potencial que tienen para generar experiencias únicas.

Los artistas contemporáneos han demostrado una infinita capacidad para intervenir en las estructuras de la realidad y así nos hacen percibir desde puntos de vistas inéditos cómo se conforma y se construye. Desde allí nos invitan a ver y entender al mundo de otra manera. Esta propuesta quiere destacar esas intervenciones en la realidad característica de los creadores de nuestro tiempo, partiendo de una revisión de la idea del arte como “un ritual sin mito”, de acuerdo a las palabras de la artista brasileña Lygia Clark, quien decía: “Manipulo el rito sin el mito. Niego al mito transferente exterior al hombre. Elaboro un rito en que cada uno de los participantes termina asumiendo su propio mito”.

Estructuras vivientes, el título de esta propuesta, está inspirado precisamente en la obra *Estructuras vivas* de Clark (Fig. 1), en la que un dispositivo muy simple hecho con bandas elásticas entrelazadas que forman una red, es activado por un grupo de personas que hacen que la configuración de la red se modifique de acuerdo con los movimientos de sus cuerpos, generando un sentido de comunidad entre ellos, de manera que aquello antes fue una forma geométrica, ha sido re-significado por la artista para darle un nuevo sentido al ritual del encuentro con el arte, en donde cada participante aporta con su propia experiencia y su propia interpretación.

El concepto de ritual está asociado con ceremonias o formas de relación social que obedecen a una narrativa o mito que aceptamos como verdad incuestionada, impuesta por la costumbre. Lo que Clark proponía era quitarles este "mito" a los rituales (desde los más solemnes hasta los más cotidianos) para usarlos como vehículos de creación de nuevas formas de interacción. Su intención era más bien desmitificadora (en la línea desarrollada por Roland Barthes) y no pretendía una recuperación del sentido religioso. Clark hablaba de "ritual sin mito" para explicar aquellas "ceremonias" en las que usaba objetos que le permitían separar la subjetividad individual de los mismos. Así una malla reticular –símbolo del ritual moderno que transporta el mito de la pureza de la contemplación estética–, se convertía para Clark en una forma para entender o sentir nuestro propio cuerpo de una manera diferente.

Dentro del contexto del arte, el “ritual sin mito” implica desplazar el interés del objeto hacia la acción que le da la forma, además de producirse siempre en relación con el otro, dejando de lado lo universal para localizarse en las particularidades de un momento y lugar específico. Son muchos los artistas que ocupan, se apropian, distancian o alteran protocolos, ceremonias o formas de relación (rituales) a través del arte, llenándolos con otros sentidos. La clave es cuando el artista le quita el mito (creencia establecida) al ritual, cuando transforma a estas estructuras de relación en algo maleable.

Fig 2.

2. MISIÓN: EL RITUAL Y EL LUGAR DESMITIFICADOS

La idea de enfocarse en la alteración del sentido de las estructuras rituales, es consecuencia de plantearme cómo hacer una convocatoria de la Bienal que responda a Cuenca como su hogar y su comunidad. Una imagen en particular me ha servido de referencia para entender la importancia que ha tenido para la ciudad la re-significación de las formas a través de usos diferentes. Me refiero a la antigua Catedral de Cuenca, hoy en día convertido en Museo Catedral de Arte Religioso (Fig. 2).

Como ha sido el caso de otras ciudades iberoamericanas icónicas fundadas durante la colonia, Cuenca ha pasado por un complejo proceso de desarrollo de su identidad e imaginarios a partir de su particular sincretismo, fusionando a las creencias y valores de los pobladores originales con los llegados durante siglos de conquista, colonización y, finalmente, secularización. Me interesa este proceso de secularización porque es una primera forma de modernización de nuestras ciudades coloniales en la que propone una transformación de las estructuras de las instituciones tradicionales dominantes para convertirlas en instituciones modernas. Esto es lo que para mí ejemplifica la Catedral Vieja, ahora no sólo un museo que se encarga de proteger su patrimonio, sino un lugar de acontecimientos artísticos y culturales.

Fig. 3.

Este proceso de secularización se da de manera paralela en muchas instancias en el arte contemporáneo, como cuando el artista cubano–americano Félix González–Torres propuso revertir el ritual de la contemplación estética tal y como se da en nuestras instituciones museísticas modernas. González–Torres hace participar al espectador de la ruptura de los mitos del arte, como en su serie de *Stacks* (“Pilones”, Fig. 3), en los que invita a los espectadores a llevarse una parte y en ese gesto se desvirtúa la configuración de la obra y con ello desmitifica su unidad material, invocando a la vez la fragmentación y la desaparición del cuerpo. Otra referencia la podemos encontrar en el artista brasileño Flávio de Carvalho, quien en 1947 realizó una serie de dibujos de su madre en su lecho de muerte (FIG 4), convirtiendo el rito del tránsito en un registro que nos fuerza a desplazarnos simbólicamente de nuestra posición contemplativa y a mirar desde el dolor del artista.

Fig. 4.

3. EJECUCIÓN: LA INCITACIÓN AL DIÁLOGO

La intención de este proyecto curatorial es que el concepto del “ritual sin mito” funcione como un marco conceptual que estimule a la reflexión, como una provocación y guía para que las obras de los artistas se conecten, cada una a su manera, con la memoria, la historia y los individuos que habitan y le dan sentido a Cuenca.

Hay un aspecto que es clave en este proceso: al separar el mito del rito se está generando una reconfiguración que genera un distanciamiento entre el objeto y la subjetividad. La expresividad de la forma ya no se localiza o proviene del sujeto que la produce sino de las relaciones que genera ese objeto (estructura) con su entorno. Aplicado a la producción artística, nos lleva a pensar en obras que se suceden en relación recíproca con el espectador.

Son muchos los ejemplos en los que los artistas, desde la segunda mitad del siglo XX, han experimentado con formas existentes de relaciones entre comunidades con intereses y objetivos compartidos. Es por eso que una de las intenciones de esta propuesta es incluir además de artistas de las nuevas generaciones a un grupo de artistas históricos

cuya obra es emblemática en el uso de rituales sociales reconfigurados. Uno de ellos sería, por ejemplo, el caso de la artista británica Susan Hiller, quien desde los años setenta ha estado realizando una investigación sobre escritura y dibujos “automáticos”, siguiendo una tradición surrealista (FIG 5). Hiller ha ido acumulando un archivo con estos registros de fuentes muy diversas, como literatura psíquica, casos psicoanalíticos, estudios de fenómenos paranormales del siglo XIX o de otros artistas, rituales de comunicación que nos hacen reflexionar sobre el aura de misterio que se cierne sobre la comprensión del arte.

Fig. 5.

Otro caso histórico sería el del artista venezolano Diego Barboza, quien a inicios de los años setenta reconfiguró juegos populares tradicionales y los convirtió en acciones colectivas en el espacio público, como hizo con *La caja del Cachicamo* en 1972 (Fig. 6) y cuyo trabajo se detalla más adelante en la sección de la estructura curatorial.

Fig. 6.

Entre las nuevas generaciones vale la pena mencionar al colectivo israelí Public Movement (PM), quienes enfocan su investigación en acciones que parten de la historia política creando coreografías en espacios públicos que se basan en el orden social a través de rituales alternativamente abiertos o encubiertos. En los últimos diez años, PM ha explorado las regulaciones, fuerzas, agentes y políticas, formaciones de identidad y rituales que rigen la dinámica de la vida pública. Una de sus coreografías es *National Collection* (Fig. 7) basada en la reconstrucción de la historia del Museo de Arte de Tel Aviv, que fusiona el documento histórico con el espectáculo dancístico.

Fig. 7.

En esta misma línea de ocupación de estructuras existentes para darle al espectador la posibilidad de encontrar nuevos sentidos en viejas formas, se encuentra las ficciones arqueológicas de la artista chilena Isidora Correa. Una obra que opera en esta dirección es

su *Traducción local* (Fig. 8), que consiste en una serie de réplicas de envases desechables plásticos realizados con técnicas de artesanías locales como la piedra tallada, arcilla modelada, talla lapislázuli o en madera de cactus.

Fig. 8.

En este contexto es clave también la obra de Matheus Rocha Pitta que entiende al ritual como una forma en la que podemos alterar la relación entre uso y consumo. Particularmente pertinente es su propuesta *Sopa de Piedra*, llevada a cabo en 2014 en una plaza pública del centro de Rio de Janeiro (Fig. 9 y 10). La “Sopa de Piedra” es una leyenda popular que tiene como protagonista a un hombre que llega hambriento a un pueblo en el que la gente se niega a sus peticiones de comida. El hombre decide sentarse en la plaza principal del pueblo, enciende una hoguera, llena una olla con agua y echa adentro algunas piedras. Los que lo ven reaccionan sorprendidos y le preguntan: “¿Qué estás haciendo?”, y él responde: “Sopa de piedra”. “Es muy buena” dice, “pero sería aún mejor con unas patatas”. El curioso regresa con unas patatas, que van a parar a la olla. Otro curioso hace la misma pregunta y él hombre le dice: “La sopa no ha llegado a su punto” y le pide unas cebollas. Y así, la sopa va ganando en ingredientes en la medida que el hombre va llamando la atención de los que pasan por el lugar. El pueblo entero, dice la leyenda, se reúne en el lugar a la espera de la “Sopa de Piedra”. El extranjero retira las piedras de la sopa y todos disfrutaron de la comida. Al final, las piedras en la sopa pasan de ser un signo de “hambre” a ser una forma de compartir, de crear comunidad.

Fig. 9.

En la propuesta de Rocha Pitta, se reconstruye la leyenda, pero en lugar de remover las piedras –talladas con las formas de los vegetales– se sirven con la sopa junto a los vegetales que la comunidad consume.

Fig. 10.

4. CONVOCATORIA Y ESTRUCTURA CURATORIAL

Siguiendo el modelo de selección curatorial que ha venido operando en la Bienal de Cuenca, la convocatoria se hará de dos maneras. Por invitación para los artistas foráneos y por convocatoria abierta para los artistas ecuatorianos.

La totalidad de los portafolios recibidos serán entregados a un Comité de Nominación, conformado por expertos nacionales quienes realizarán una preselección de las carpetas sobre la cual el curador, en estrecho diálogo con el Comité de Nominación y luego de visitar los talleres de los artistas preseleccionados, definirá la representación nacional

Se mantendrá el perfil de convocatoria de la Bienal, en la que la representación internacional privilegiará la presencia de artistas latinoamericanos. La selección buscará promover la diversidad para enriquecer el diálogo entre gentilicios, idiosincrasias, generaciones, etnias, géneros y visiones de la existencia humana vista a través del arte.

A este fin la propuesta se dividirá en varios núcleos de acuerdo con una estructura expositiva que permita hacer más efectiva la relación de las propuestas con el entorno. Por ello he escogido cuatro grandes ejes conceptuales que representan diferentes maneras en las que ritual se separa del mito en el arte, a través del uso de estrategias artísticas contemporáneas como la ocupación de formas [“OCUPAR”], la apropiación o reciclaje [“APROPIAR”], el distanciamiento [“DISTANCIAR”], y la alteración de protocolos existentes [“ALTERAR”].

Eje 1: OCUPAR [figura rectora Diego Barboza y/o Jorge Eduardo Eielson]

Este eje dedicado a las ocupaciones se basa en la idea de obras que operan –como en el caso de la acción mencionada de Diego Barboza–, a partir de estructuras culturales existentes. En el caso de Barboza se trataba de ocupar la forma de los juegos folklóricos tradicionales, para generar otra manera de relacionarse con el arte. Según el propio Barboza:

La caja del Cachicamo es una expresión de arte. Se ofrece al transeúnte en sitios públicos: la calle, parques, plazas, para crear un acontecimiento de arte callejero.

La Caja contiene un par de tripas llenas de cascabeles [sonajas], las cuales tienen impresa la palabra cachicamo [nombre que se le da en Venezuela al armadillo] repetidas veces; todo el elemento es rojo y está acompañado de música popular y folklórica. El público transeúnte, posesionado de la Caja, la utiliza a su antojo: baila, se cubre con sus tripas, corre tirando de las tripas, juega, grita, se ríe... se comunica; dando origen a una atmósfera de plasticidad creada por acción colectiva de los participantes. La CAJA DEL CACHICAMO es un arte COLECTIVO.”

Fig. 11.

Otros artistas considerados en relación con este eje son el peruano Jorge Eduardo Eielson por su uso del lenguaje tradicional de los incas (quipus) en performances poco conocidos; la artista alemana Anne Imhof (ganadora del premio al mejor pabellón de la Bienal de Venecia), por sus performances que exploran la relación entre el espacio y la identidad a través de la ocupación de gestos corporales cotidianos (Fig.11), y los ya mencionados Isidora Correa, por sus ficciones arqueológicas (Fig. 8), y Matheus Rocha Pitta, por su interés en el uso y lo ritual (Fig. 9 Y 10).

Eje 2: APROPIAR [figura rectora Félix González–Torres]

La apropiación en la contemporaneidad remite a la incorporación literal en la práctica artística de elementos extraídos de lo ya existente en la cotidianidad. Usando técnicas como el collage, el bricolaje o el *readymade*, los artistas contemporáneos ponen en conflicto el uso que le damos a objetos existentes. Es el caso de Félix González–Torres y Susan Hiller, el primero por su reinterpretación y contaminación de los lenguajes de vanguardia como el minimalismo y el conceptualismo a través de objetos cotidianos (papeles, cortinas, caramelos), y en el caso de Hiller por su apropiación de formas de comunicación subconscientes o extrasensoriales. Otros artistas considerados en relación con este eje serían Jesús Bubú Negrón de Puerto Rico; Fritzia Irizar, de México, y Oscar Abraham Pabón, de Venezuela, por los usos y reciclajes de materiales y técnicas existentes en sus respectivas obras.

Fig. 12.

Eje 3: DISTANCIAR [figura rectora Flávio de Carvalho]

¿Qué pasa cuando se retira la subjetividad del artista de la obra o de la experiencia? ¿Qué pasa cuando dejamos de preguntar quién es el autor y cuál es su pasado? Partiendo de esta pregunta, nos queremos enfocar en aquellos trabajos en los que la expresividad lejos de estar dada en lo que el artista transfiere a la obra (que era el caso de expresionistas como Pollock), la expresividad proviene de la forma misma. Además del caso elocuente de los objetos “transaccionales” para generar comunidades indecibles de Lygia Clark, otro de los artistas en consideración para incluir dentro de este eje temático, es Flávio de Carvalho, tanto por la serie de dibujos de su madre en el lecho de muerte, como su exploración de la vestimenta, un cuerpo de trabajo poco revisitado en el contexto del arte, pero que es fundamental para comprender las utopías “tropicalistas” de este genial artista brasileño.

Además tenemos en consideración de la obra del artista alemán Lothar Baumgarten, por su exploración de la lógica de las estructuras del pensamiento occidental y sus sistemas de representación (yo/otro, observador/observado, naturaleza/cultura) a través de sus investigaciones etnográficas. Entre las nuevas generaciones, la obra de la artista argentina Mercedes Azpilicueta (Fig. 13) se destaca por su indagación del lenguaje hablado y escrito traducido a lenguaje gestual a través de operadores que extrañan nuestra percepción a nivel de la comunicación verbal.

Fig. 13.

Eje 4: ALTERAR [figura rectora Hanne Darboven y Wladimir Dias–Pino]

Son muchos los casos de artistas contemporáneos que han desarrollado una investigación de cómo alterar los protocolos que regulan nuestras maneras de ordenar las relaciones sociales y el conocimiento. Algunos de ellos han apelado a las estrategias de archivo como una forma de crítica institucional. Son particularmente notorios los casos de artistas como el japonés On Kawara o el alemán Gerhard Richter, con sus calendarios y atlas que critican tanto los modelos cognitivos de la ilustración como sus protocolos enciclopédicos. Además de ellos hay una artista especialmente dedicada a la investigación de protocolos

de archivo, la alemana Hanne Darboven, quien es una figura clave para entender este tipo de estrategias así como el artista y poeta brasileño Wladimir Dias-Pino o el maestro colombiano Antonio Caro.

Entre los artistas más jóvenes hay que destacar la obra del colectivo Public Movement ya mencionado, por su exploración de los lenguajes del poder a través de la danza, y la artista colombiana Milena Bonillas sería otra candidata a presentar una propuesta por su exploración de protocolos científicos y sociológicos.

Fig. 14.

Fig. 15.

PLAN MUSEOGRÁFICO: AL ENCUENTRO CON LA CIUDAD Y LA GENTE

MUSEO MUNICIPAL DE ARTE MODERNO

Sucre y Coronel Tálbot
CASA BIENAL DE CUENCA
Bolívar 13-89 y Estévez de Toral
**FEDERACIÓN OBRERA
ARTESANAL DEL AZUAY**
Borrero 12-38 e/ Sangurima y
Vega Muñoz

MUSEO DE LA CIUDAD (ESCUELA CENTRAL)

Benigno Malo y Gran Colombia
SALÓN DEL PUEBLO

Sucre y Benigno Malo

MUSEO CATEDRAL VIEJA

Luis Cordero y Sucre

SALA PROCESO / ARTE CONTEMPORÁNEO

Luis Cordero 7-22 y Presidente
Córdova

MUSEO DE LAS CONCEPTAS

Hno. Miguel y Juan Jaramillo **MUSEOMÁTICO / IN. ARTE CONTEMPORÁNEO**

Hno. Miguel y Juan Jaramillo
PLAZOLETA DEL VADO
Juan Montalvo y La Condamine
CASA DE LOS ARCOS

Tarqui 12-21

COLEGIO NACIONAL BENIGNO MALO

Av. Solano y Aurelio Aguilar

ALIANZA FRANCESA

Tadeo Torres y Av. Solano

MUSEO DE LA MEDICINA

Av. 12 de Abril

PARQUE DE LA MADRE

Av. 12 de Abril

PLAZOLETA DEL VADO

Juan Montalvo y La Condamine

CASA DE LOS ARCOS

Tarqui 12-21

COLEGIO NACIONAL

BENIGNO MALO

Av. Solano y Aurelio Aguilar

ALIANZA FRANCESA

Tadeo Torres y Av. Solano

MUSEO DE LA MEDICINA

Av. 12 de Abril

PARQUE DE LA MADRE

Av. 12 de Abril

CASA TODOS SANTOS

Vargas Machuca y Calle Larga

GALERÍA DE ARTE

MIGUEL ILLESCAS C.

Calle Larga 1-209 y Miguel

Ángel Estrella

MUSEO PUMAPUNGO

Calle Larga y Huayna Cápac

PARQUE ANCESTRAL

PUMAPUNGO

Pasaje Pumapungo y Huayna

Cápac

PARQUE EL PARAÍSO

Av. El Paraíso

Partiendo de los cuatro ejes de articulación propuestos, Ocupar, Apropiar, Distanciar y Alterar, se le dará uso tanto al llamado Circuito Histórico como al llamado Circuito Río Tomebamba, con hasta diecisiete posibles sedes, además de los eventos paralelos y los espacios públicos. Esta toma simbólica de la ciudad es clave para que la Bienal sea un acontecimiento que involucre a la mayor cantidad de público posible y para que los artistas se sientan estimulados a participar.

En ambos circuitos se hará uso del espacio público y de los espacios institucionales. Habrán dos tipos de musealización de las propuestas. Una que hace uso de los espacios institucionales para desplegar la obra de artistas históricos que representan las figuras rectoras de los ejes de reflexión, como Flávio de Carvalho, Lygia Clark, Hanne Darboven, Diego Barboza y Félix González-Torres, con una propuesta documental de sus obras. Por otra parte se hará uso de estos espacios institucionales y de los espacios públicos, para desplegar los proyectos que desarrollen los artistas en función de las características del espacio con proyectos sensibles al lugar, a su identidad, su memoria, su uso pasado y actual.

Por las mismas características del concepto propuesto (ritual sin mito), habrá un predominio de propuestas que llaman a la interacción y a la construcción recíproca de la obra y por ello se espera que las propias obras generen una mayor flexibilidad y fluidez en la conexión de los diferentes espacios y circuitos. Cabe esperar y desear –como es característico de las prácticas contemporáneas de los artistas incluidos en este proyecto–, que las propuestas por recibir incluyan estrategias muy diversas, que van desde obras en un sentido tradicional (objetos que exigen musealización tradicional), incluyendo pintura, escultura, dibujo y fotografía, hasta proyectos de arte sonoro, corporal, dancísticos, musicales, lecturas de poesía, talleres, intervenciones urbanas, procesiones, performances, teatro, cine y video, acciones comunitarias, entre muchas otras manifestaciones.

Idealmente los cuatros ejes del concepto curatorial debería funcionar como los puntos de cruce del recorrido por la Bienal para permitir que haya una relación más articulada entre la ciudad, sus habitantes y las propuestas de los artistas. Por ejemplo, en el caso del eje “Alteraciones”, que tiene como figura referencial a Hanne Darboven y en el cual se incluirán artistas que trabajen con estrategias de archivo, se debería ubicar en el circuito histórico, agrupados preferiblemente en espacios cuyo recorrido pueda ser relacionado por los espectadores. En el caso del eje “Ocupaciones”, para el que estamos usando como figura referencial a Diego Barboza, con estrategias de estructuras existentes, las propuestas pueden dispersarse por toda la ciudad, incluyendo los dos circuitos principales. En el caso del eje “Apropiaciones”, porque se trata de estrategias que reciclan las convenciones del arte y su artísticidad, por así decirlo, es más “pura”, los proyectos idealmente deberían exponerse en aquellas instituciones en donde existan condiciones más

convencionales para su musealización, aunque no hace falta distinguir entre los dos circuitos principales. Para el caso del cuarto eje, “Distanciamientos” en donde el trabajo con el lenguaje es fundamental, habrá propuestas menos convencionales que pueden exhibirse en espacios de naturaleza heterogénea, en donde se pueden presentar videos, arte sonoro y performances. Las propuestas en este segmento también pueden distribuirse a lo largo de los dos circuitos. Como reto para algunos de los artistas invitados sería muy propicio para el diseño de los recorridos entregarle a cuatro de ellos que trabajen en las conexiones entre los diferentes espacios, cada uno siguiendo uno de los ejes de la estructura curatorial.

Además se ha previsto establecer alianzas con personas y organizaciones que se muestren interesados en contribuir con la proyección nacional e internacional de la Bienal de Cuenca. Una posible alianza sería con organizaciones interesadas en exportar algunos de los aspectos de la Bienal a otros lugares, en forma de exposiciones colaborativas.

Como parte del plan museográfico, se quiere incorporar la colaboración de las diferentes instituciones cuencanas que puedan contribuir al desarrollo de la Bienal. Así, por ejemplo, sería ideal contar con una colaboración con los diferentes centros académicos para que ayuden a construir un inventario de la memoria arquitectónica de la ciudad que está relacionada con la Bienal para que este inventario pase a formar parte del diálogo con los artistas participantes.

Fig. 16.

PROGRAMA DE EVENTOS Y CURADURÍA PEDAGÓGICA

El programa de eventos se tiene que abarcar a todos los públicos. Continuar con un plan de entrenamiento de guías de exposición como el activado durante la pasada edición de la Bienal, es clave para mantener el interés del público general. El suministro de información amplia, clara y certera junto con cada obra expuesta es un mecanismo didáctico

imprescindible como ha sido comprobado por la propia Bienal de Cuenca con resultados eficaces.

Hay que atender también al público estudiantil así como al público especializado. Para atender el público estudiantil hay que mantener y ampliar las alianzas existentes con las instituciones educativas de todos los niveles. Los programas de visitas guiadas se deben completar con programas de talleres para estudiantes de los diferentes niveles de formación que les permita entrar en contacto y en relación productiva con el arte contemporáneo. Para el público especializado es importante desarrollar el formato de conferencias, encuentros, mesas redondas, seminarios y charlas con la presencia de expertos relacionados con el marco de la Bienal y con el concepto curatorial.

Además de estas formas importantes de establecer un diálogo entre los diferentes públicos y el arte contemporáneo que se hace con el apoyo de la estructura organizativa existente de la Bienal, habría que desarrollar un programa en donde los propios artistas participantes sean los aliados principales.

Poder incorporar la experiencia de artistas como Luis Camnitzer o Pablo Helguera con su profundo conocimiento de la educación artística en la actualidad, contribuiría a que la Bienal de Cuenca encuentre maneras creativas de desarrollar su relación con los distintos públicos.

La forma ideal de desarrollar el programa educativo y eventos sería trabajando con el modelo de una curaduría pedagógica, continuando con un modelo que la Bienal ya ha experimentado. A tales efectos he venido desarrollando un diálogo con Yucef Merhi, artista venezolano residenciado en Cuenca y quien ha estado involucrado con la Bienal así como mantiene vínculos en el ámbito académico. A continuación un resumen de la propuesta del proyecto pedagógico de Merhi, enfocada en siete puntos:

- 1) Dar continuidad a los intercambios conversacionales establecidos en la XIII Bienal, profundizando en las extensas relaciones dialógicas con las comunidades locales, nacionales e internacionales; asumiendo que Cuenca es un espacio de encuentros multiculturales y multinacionales.
- 2) Buscar y escuchar a todos los actores sociales, especialmente aquellos que no están familiarizados con el arte contemporáneo; desde individuos de pueblos

ancestrales del Ecuador hasta extranjeros de diversas nacionalidades radicados en esta región; con miras a diseñar un programa inclusivo de arte contemporáneo.

3) Emplear las nuevas tecnologías para la difusión y captación de públicos que se mantienen al margen del circuito cultural y que constituyen la mayoría de los habitantes.

4) Propiciar canales de entendimiento, reflexión y participación, que promuevan un carácter provechoso del arte contemporáneo en la sociedad actual.

5) Analizar y suscitar proyectos que culminen en modelos de emprendimiento. Para esto me valdré de investigaciones locales, algunas de las cuales he sido tutor, que se han concebido en la Universidad del Azuay y en la Universidad de Cuenca.

6) Ampliar el alcance de los espacios de discusión y formación, disponiendo de las instituciones académicas como satélites del conocimiento y no como matrices exclusivas para la definición de un proyecto pedagógico.

7) Planificar un programa de publicaciones formales e informales que divulgan los ejes del proyecto curatorial, acercando a los distintos públicos herramientas didácticas para la asimilación de conceptos y prácticas relevantes.

Fig 17.

Imágenes

Fig 1. Lygia Clark, *Estructuras vivas*, 1969

Fig 2. Orquesta Sinfónica de Cuenca, bajo la batuta del maestro Jorge Lhez (Argentina), Director Invitado, Museo Catedral Vieja, jueves 20 de febrero, I Temporada 2014, Cuenca Ecuador

Fig. 3. Félix González–Torres, en primer plano, *Sin título*, de la serie *Stacks*, 1991

Fig. 4. Flávio de Carvalho, de la serie *Minha Mãe Morrendo*, 1947

Fig. 5. Susan Hiller, *De la India al planeta Marte*, 1997-2004, negativos fotográficos en caja de luz, con reproducciones de distintas forma de escritura y dibujos automáticos realizados por varios individuos.

Fig. 6. Diego Barboza, *La caja del Cachicamo*, 1972

Fig. 7. Public Movement: National Collection, 2015

Fig. 8. Isidora Correa, *Traducción local*, 2013, modelos en yeso de envases desechables plásticos

Fig. 9. Matheus Rocha Pitta, *Sopa de Piedra*, acción llevada a cabo el 19 de agosto de 2014, en la plaza San Francisco, Rio de Janeiro.

Fig. 10. Matheus Rocha Pitta, *Sopa de Pedra*, detalle.

Fig. 11. Anne Imhof, *Faust*, 2017, Pabellón Alemán LVII Bienal de Venecia

Fig. 12. Alia Farid and Jesús 'Bubu' Negrón, *Mezquita de República Dominicana*, 2015, alfombra tejida a mano por artesanos de Mashhad, Irán

Fig. 13. Mercedes Azpilicueta, *Todo afuera adentro*, 2015

Fig. 14. Hanne Darboven, *Kulturgeschichte 1880-1983*, 1980-1983

Fig. 15. Mapa sedes expositivas Bienal de Cuenca

Fig. 16. Antonio Caro en uno de sus talleres de creatividad visual

Fig 17. Yucef Merhi impartiendo clases en su curso de instalaciones multimedia en la Universidad del Azuay