



Proyecto de Investigación sobre arte y cultura  
(Teoría del arte)

**Un Animal Articulado:  
Prácticas curatoriales experimentales realizadas en  
Guayaquil, período 2012 - 2017**

Previo la obtención del título de:

**Licenciada en Artes Visuales**

Autora:

**Julia Coronado Pin**

Guayaquil - Ecuador

Año: 2019

## **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Julia Coronado Pin, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\*. Cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

María Guadalupe Álvarez Pomares

Tutor del Proyecto del Proyecto de Investigación en Arte

Saidel Brito Lorenzo

Miembro del tribunal de defensa

Angel Emilio Hidalgo

Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

Mi más sincero agradecimiento a todas esas personas que aportaron temas de interés a Guayaquil, estos últimos diez años; a mi corrector, a las plataformas y personas que recogieron registros de distinto tipo sobre las muestras; a todos aquellos que apoyaron este trabajo durante el tiempo que tomó hacerlo.

**Dedicatoria:**

A mis hermanos, a mi mamá, a mi hija  
y de manera especial, a mi papá,  
Walter Julio Coronado Sarmiento.

## Resumen

La presente investigación teoriza, define y fundamenta la categoría curaduría experimental para que su posterior estudio y replanteamiento facilite su entendimiento como una práctica artística contemporánea. Para este fin, se revisan ejemplos representativos de esta categoría que tuvieron lugar en la ciudad de Guayaquil entre los años 2012 y 2017 y se sopesa cómo estas producciones han sido cubiertas por los medios de comunicación tradicionales y los síntomas del estado del periodismo cultural que se manifiestan a través de esas coberturas. Se aborda la figura del artista curador, así como la del curador de contenidos en el campo de las artes, respecto al rol que las plataformas alternativas y digitales desempeñan actualmente. La propuesta de este trabajo parte de enunciar que la curaduría experimental en las artes subyace de la curaduría contemporánea y también se desenvuelve en otras áreas de conocimiento, para culminar presentando el balance de estado y pertinencia de una curaduría experimental en proceso.

Palabras Clave: arte contemporáneo, arte contemporáneo en Guayaquil, curaduría, curaduría experimental, artista-curador.

## **Abstract**

The present research theorizes, defines and bases experimental curatorship as a category, so that its subsequent study and rethinking facilitates its understanding as a contemporary artistic practice. For this purpose, the representative examples of this category that took place in the city of Guayaquil between 2012 and 2017 are reviewed, considering how these productions have been covered by traditional media and the symptoms of the state of cultural journalism manifest through those coverages. The figure of the artist curator as well as that of the content curator in the field of arts is discussed, regarding the role that alternative and digital platforms currently play. The proposal of this work starts from stating that the experimental curatorship in the arts, underlies the contemporary curatorship and also develops in other areas of knowledge, to culminate presenting the balance of status and relevance of an experimental curatorship in process.

Key words: contemporary art, contemporary art in Guayaquil, curatorship, experimental curatorship, artist-curator.

## ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	10
Presentación.....	10
Objetivos del proyecto.....	14
Objetivo General.....	14
Objetivos Específicos.....	14
Antecedentes.....	15
Marco teórico.....	30
Altermodernidad y curaduría.....	30
Espacio, experimentalidad y curaduría.....	37
El curador de contenidos en plataformas digitales.....	46
Metodología.....	49
Diseño de la investigación.....	50
Instrumentos o Técnicas de Recogida de Datos.....	50
Preguntas de investigación.....	51
Idea a defender.....	51
Unidades de investigación.....	51
Capítulo 1: Tráfigo: Conjunto de negocios, ocupaciones o faenas que ocasionan mucha fatiga o molestia.....	53
La academia como cantera: Preámbulo.....	54
Historiografía del arte contemporáneo y periodismo cultural.....	71
¿Cultura o entretenimiento?.....	75
Interculturalidad, mecenazgo y las leyes de cultura y comunicación.....	79
Arte contemporáneo guayaquileño y plataformas digitales.....	80
Capítulo 2: Emergente, experimental y escindido.....	86
Espacios alternos.....	86
Esfera pública.....	110

Capítulo 3: Subversión.....	120
Cubo blanco y experimentalidad.....	120
¿Gestión y curaduría?.....	124
Autofagia de un proyecto curatorial .....	129
AnArt: Un siamés policéfalo de múltiples ramificaciones.....	134
Conclusiones.....	137
Bibliografía.....	138
Anexos.....	145
Banco de preguntas dirigidas en consultas personales o bibliográficas.....	145
Clasificación de unidades de investigación.....	149

## Introducción

### Presentación

*Un Animal Articulado: Prácticas curatoriales experimentales realizadas en Guayaquil, período 2012 - 2017 (GYE/2012-2017)*<sup>1</sup>, es un proyecto de investigación de corte teórico sobre arte y cultura que preconiza esas curadurías, las cuales carecen actualmente de una articulación formal que teorice sobre los procesos que las distinguen como tal y que dé cuenta de su acepción local y contemporánea. Considero esta carencia poco saludable para el arte contemporáneo de Guayaquil, ya que la misma impide ponderar el potencial del uso del espacio y de la creación como lenguajes tangibles de la conceptualización que puedan dar cuenta del discurso de la idiosincrasia local y del medio artístico.

La curaduría contemporánea no se desenvuelve únicamente en el campo de las artes ya que se practica en todos los formatos expositivos existentes. A pesar de esto, su injerencia y funcionalidad suelen no ser reconocidas como parte de un ejercicio profesional específico y necesario. Según Terry Smith<sup>2</sup> «es ampliamente aceptado que el rol (del curador) ha sido profesionalizado (...), con una mayoría de edad alcanzada en los 90's, (más) aún estamos buscando a tientas lo que realmente constituye la curaduría contemporánea<sup>3</sup>». La función esencial de la curaduría aún persiste (curar y mediar), pero es común que su sola mención remita al arte contemporáneo y a prácticas curatoriales de un supuesto carácter hegemónico.

El análisis que contempla el presente proyecto es pertinente para el posterior estudio y replanteamiento de la curaduría experimental como una práctica artística contemporánea. Para esto, será necesario visitar las curadurías experimentales suscitadas en GYE entre el 2012 y el 2017, las cuales se distinguen por sus particularidades conceptuales y procesuales en la misma medida que por su puesta en escena. Estos elementos permitirán discursar sobre el surgimiento de la figura del artista curador y sobre las acepciones del factor 'emergencia' en ese ámbito.

---

<sup>1</sup> De ahora en adelante el contexto del objeto de estudio será abreviado de esa manera.

<sup>2</sup> Artista, historiador y crítico de arte australiano. Actualmente vive y trabaja en Pittsburgh, New York y Sydney.

<sup>3</sup> Terry Smith. *Thinking contemporary curating. Independent Curators International* (New York: Independent Curators International, 2012), 9

Este período es importante debido a que remarca con fuerza la injerencia que tuvo la academia en impulsar las que fueron prácticas originarias para las carreras muchos artistas de corta o naciente trayectoria. De la coyuntura política producto del proceso de legitimación de la educación superior en artes en Guayaquil de la que como fruto el ITAE pasa de ser cofinanciado a ser público hasta que se concretó su adscripción a la joven y emblemática Universidad de las artes, donde la mayoría de artistas que estudiaron en el ITAE fueron integrados para que culminen su licenciatura.

Según el glosario del Tate, la denominación de arte contemporáneo “es utilizada con desparpajo para referirse al arte actual o del pasado inmediato reciente, cuya naturaleza es innovadora o avant-garde.”<sup>4</sup> Considero más apropiado decir que reconocer a una obra de arte como contemporánea no excluye técnicas o medios<sup>5</sup>; la noción de lo contemporáneo en el arte se ramifica hacia diversas direcciones. En correspondencia, la curaduría como práctica actual, también es contemporánea. Aun así, esa denominación resulta genérica ante la variedad de dispositivos posibles para curar una exposición de arte. Una característica fundamental que determina la contemporaneidad de la curaduría es la consonancia entre sus propuestas y temas abordados con los hechos y conocimientos correspondientes a su tiempo.

Debido a sus fronteras movedizas y heterogéneas, la curaduría contemporánea no tiene un paradigma fijo. Lucy R. Lippard<sup>6</sup> manifiesta que “La instalación (refiriéndose al montaje), es cuando finalmente logras ver lo que tienes como un todo, en vez de fragmentos. (...) hace que el demandante proceso entero haya valido la pena”<sup>7</sup>. La conceptualización de las obras no se corresponde con la semiótica entendida de una manera tradicional y a veces es prescindible. Así, se puede definir como contemporánea la resistencia a absorber la manera en que se preconice el concepto de exhibición y la voluntad de producirlo y de entenderlo como constructo de la historia del arte

---

<sup>4</sup> Traducción hecha por Julia Coronado <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/contemporary-art>

<sup>5</sup> Artes plásticas tradicionales o sus versiones ampliadas por los nuevos medios, soportes y materiales alternativos u objetos/herramientas/mecanismos existentes creados para otros fines.

<sup>6</sup> Lucy Lippard es una escritora, crítica de arte, activista y curadora.

<sup>7</sup> Lucy R. Lippard, «Curating by Numbers: Landmark Exhibitions Issue», en *Tate Papers*, no.12, Autumn 2009. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>, accessed 1 February 2019.

Es pertinente acotar que una curaduría cuyas obras son elaboradas con soportes y medios tradicionales dispuestos en el recorrido espacial del cubo blanco<sup>8</sup> y cuyo montaje y texto sobre el concepto que las une son producto de la experimentación desde su construcción conceptual, es contemporánea. Sin embargo, otras curadurías de este tipo recurren a estrategias narrativas alternativas mediante las cuales subvierten el uso del espacio, de determinados elementos y del contexto (sea o no cubo blanco). Así, independientemente de si las obras son experimentales o no, estas se distinguen por materializar y diversificar los lenguajes de la curaduría. Es ese modo de hacer el que produce la transmutación de teóricos, gestores, artistas y no artistas en artistas curadores: la curaduría contemporánea es perceptiblemente experimental y por tanto una práctica artística.

No todas las curadurías contemporáneas son experimentales. La investigación para la conceptualización es parte de toda curaduría contemporánea y puede requerir de la creación de métodos inusuales y de conceptualizaciones novedosas en determinados casos, sin que eso la convierta en necesariamente en experimental. La selección parcial o total de proyectos artísticos que utilizan nuevos medios o formas alternativas no tradicionales<sup>9</sup> no es lo que distingue a una curaduría experimental; sino la puesta en escena de otro tipo de recursos que se evidencian al materializarse en objetos o intervenciones materiales tangibles que sin llegar a ser obras son significativos para vincular las obras discursivamente. Las obras de arte experimentales tanto como las tradicionales pueden ser parte de cualquiera de los dos tipos de curaduría.

La curaduría experimental se distingue por el uso de objetos y recursos materiales perceptibles, y/o por la subversión de la funcionalidad del espacio y del (los) texto(s) cuya presencia o ausencia deja de ser la única manera de acercarse a las obras y al concepto que las une; sea que estas planteen uno o más ejes temáticos o, puntos de convergencia o, nodos para la articulación conceptual. Un proyecto curatorial experimental procura que la narrativa no sea lineal ni circular, de modo que también pueda extenderse incluso después de la inauguración, no sólo por el funcionamiento de alguna(s) obra(s) sino por el mismo diseño de la curaduría como dispositivo de mediación. El lenguaje que caracteriza a la curaduría

---

<sup>8</sup> Galería, museo o espacio despojado de ruidos visuales para que sea el marco neutral de determinados proyectos de arte

<sup>9</sup> Nuevo medio se refiere a la tecnología como nueva técnica y alternativo en cambio refiere a materiales y técnicas creados para otra finalidad cuyo uso es subvertido para las artes.

experimental administrado de manera eficiente no baja el nivel de la conceptualización e investigación curatorial, ni atenúa la presencia de las obras. Por esta razón, esta corriente suele confundirse con la museografía, debido a que actualmente se denomina contemporánea de manera homogénea a toda curaduría, como si la temporalidad fuera el rasgo preponderante.

Distinguir a la curaduría experimental como subyacente de la curaduría contemporánea obedece a la inquietud e interés que producen los constructos conceptuales que propone. El involucramiento particular que este tipo de curaduría logra en el acercamiento a las obras vuelve partícipe al espectador. La polisemia, limitada a ser un manejo de interpretaciones, se convierte en una experiencia que permite explorar las posibilidades de la obra como dispositivo del espacio más que como un contenedor, como el contexto narrativo de una coexistencia y convivencia real. Estos giros que presenta la curaduría experimental permiten que la articulación de la muestra proponga una experiencia más dinámica para el espectador.

A pesar de que no existen parámetros inamovibles y de que la pertinencia de las prácticas artísticas y teóricas del arte contemporáneo es reconocida a nivel mundial (al igual que las que no se asocian a esa acepción en las artes), éstas se ven en la necesidad de reafirmarse constantemente para obtener lugar en los presupuestos de un estado o ciudad. En Guayaquil esta situación se recrudece sintomáticamente, considerando la postura de las autoridades cuyas jurisdicciones manejan los fondos públicos destinados para el arte en la ciudad. En esa coyuntura, ha sido el desarrollo de la formación académica el que ha logrado edificar el reconocimiento a la función de las artes y de la educación en artes en la sociedad, por lo que este trabajo se enfocará en aquellas curadurías que se reconocen como experimentales, las cuales a pesar de no ser pioneras en su tipo se enmarcan en ese concepto. El periodo abarcado para este trabajo está comprendido entre los años 2012 y 2017.

## **Objetivos del proyecto**

### **Objetivo General**

Analizar los procesos curatoriales de arte contemporáneo realizados por artistas-curadores emergentes en (GYE/2012-2017), como una manera de entender las posibilidades del trabajo curatorial como práctica artística en ese contexto.

### **Objetivos específicos**

- a) Articular casos cuyas características posibilitan posicionarlos como curadurías experimentales, de entre las curadurías contemporáneas y gestiones culturales suscitadas en GYE/2012-2017 y el proceso conceptual de un proyecto curatorial experimental.
- b) Establecer cómo han sido cubiertas y entendidas las curadurías experimentales por los medios de comunicación y las plataformas independientes dedicadas a ese fin.
- c) Analizar la injerencia de las políticas culturales y la educación superior pública en el auge de exposiciones curadas por artistas-curadores.

## Antecedentes

La variedad de temas que aborda el presente trabajo se corresponde con la intención de realizar una investigación de corte histórico y teórico. En consecuencia, los antecedentes pertinentes son los referentes del contexto local que permitan hacer acopio y articulación de varias prácticas, exhibiciones y/o artistas de ese escenario, a partir del cual elaborar un constructo histórico y teórico analítico que dé cuenta y articule las particularidades para curar y producir en Ecuador, y particularmente en Guayaquil.

Los antecedentes con los que puedo relacionar las prácticas curatoriales experimentales que aborda este proyecto de tesis, se delimita por la manera en que la historia del arte contemporáneo (pública o privada) ha sido documentada y analizada en su contexto. En cuanto a los referentes, estos han sido considerados por puntos de encuentro en la articulación de un compendio de prácticas y artistas específicos, que a pesar de ser pocos cuentan con notoriedad dentro y fuera del país. *Curaduría al paso* de María Guadalupe Álvarez, teórica de las artes y curadora cubana residente en el Ecuador desde 1998, discursa sobre el rol del curador actual desde diferentes ópticas. La llegada de Álvarez al país vino de la mano con la profesionalización de la curaduría frente a la incompreensión de lo demandante de una curaduría historicista sin la infraestructura de la que habla Justo Pastor Mellado (idea a la que se hace referencia en el Marco Teórico). En ese sentido, coincido con Ana Rosa Valdez<sup>10</sup>, cuando expresa que es difícil distinguir lo experimental en Ecuador en ausencia de una práctica tradicional que pueda enunciarse como tal, y en vista del retraso de nuestro país frente a las potencias latinoamericanas de arte contemporáneo que lograron cimentar bases en los años 80. Con esto se evidencia el lavado cultural y la brecha de desarrollo económico que sufrió América producto de la colonización, un desfase de alrededor de veinte años respecto a nuestros pares en la contemporaneidad, muy a pesar de la globalización.

En cuanto a trabajos de investigación que relacionen lo político y la educación superior en artes en Guayaquil, la curadora Ana Rosa Valdez realizó una amplia investigación sobre el caso del Instituto Tecnológico Superior de Artes del Ecuador (ITAE), primera institución pública de educación superior en artes en Guayaquil. La relación de mi trabajo

---

<sup>10</sup> Teórica y curadora ecuatoriana formada en el ISA de Cuba con diez años de trayectoria profesional en el su país.

con esta publicación radica en que las curadurías que en este trabajo se van a revisar encajan en una de las acepciones de emergencia que se refieren al surgimiento de la ejecución de las prácticas artísticas experimentales en GYE/2012-2017, lo cual tiene una fuerte relación con la educación en artes. Esto quedó asentado en dos textos y en el catálogo de una muestra que Valdez curó en torno al mismo tema: *El extraño caso del ITAE en la educación artística del Ecuador*<sup>11</sup>, *El extraño caso del ITAE en el arte producido desde el Ecuador*<sup>12</sup> y *Artifícios para sobrevivir: el extraño caso del ITAE*<sup>13</sup>. La importancia de su trabajo es también de carácter histórico y recoge desde distintas ópticas material sobre la institución donde muchos de quienes nos formamos allí incursionamos por primera vez en las prácticas curatoriales.

Una fuente importante que considerar son las tesis en torno a la historia del arte contemporáneo en Guayaquil y en torno a la manera en que las instituciones públicas que regentan fondos para salones y festivales gestionan la educación en artes en dicha ciudad, etc. En su mayoría, estos trabajos académicos han sido realizados en los últimos años por alumnos de la Universidad de Casa Grande para obtener su título de tercer nivel (licenciatura), y en otros casos como tesis para la maestría en Educación en Artes en la Universidad de Cuenca y otras instituciones del país. Algunas pueden ser revisadas, otras corregidas, pero en definitiva son las que se han ocupado de aportar al asentamiento formal sobre la historia del arte contemporáneo de Guayaquil.

En 1999, Manuela Ribadeneira y Nelson García fundaron en la empresa Artes no Decorativas S.A. con el propósito de “promover, difundir y producir todo tipo de expresiones de arte contemporáneo en los campos de la música, artes visuales y artes escénicas”. Esta propuesta se apropia en cambio de la figura de una empresa registrada propiamente como Sociedad Anónima en la Superintendencia de Compañías del Ecuador, para producir a través de ella una variedad de productos relacionados directamente al mundo del arte, pero que a la vez subvierten esa relación en tanto tienen origen en sistemas mercantiles, los cuales son tradicionalmente contrapuestos al quehacer artístico. En 2005, Artes no Decorativas S.A. realizó el traslado simbólico e imaginario de la línea equinoccial

---

<sup>11</sup> Ana Rosa Valdez. *El extraño caso del ITAE en la educación artística del Ecuador*. (2017). Recuperado de: <http://www.itae.edu.ec/wp-content/uploads/2017/09/El-extrano-caso-del-ITAE.pdf>

<sup>12</sup> Ana Rosa Valdez. *El extraño caso del ITAE en el arte producido desde Ecuador*. (2017). Recuperado de: <http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/1047/946>

<sup>13</sup> Ana Rosa Valdez y Juan Carlos León. *Artifícios para sobrevivir: el extraño caso del ITAE*, (2011). Recuperado de: <https://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2012/12/Catalogo-Artificios-para-sobrevivir.pdf>

hasta la sede de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito. Los asistentes podían tomarse fotos frente al monumento que emulaba al original. La relación entre empresa y arte se manifestaba con la posibilidad de adquirir artículos conmemorativos y recuerdos. La apropiación del espacio público también formó parte de la propuesta de Ribadeneira con la intervención *Piedra y palabra suelta no tienen vuelta* (2006), la cual fue desarrollada en el marco de la muestra *Arte y espacio público*, dentro de la XV Bienal de Arquitectura de Quito. En su blog personal, Nelson García describe la intervención:

Una mañana la plaza se despertó con una inmensa cantidad de piedras dispuestas frente a un enorme vidrio. Con cada piedra venía un manual de Instrucciones Para Lanzar Piedras. A cierta distancia del vidrio, una marca en el suelo indicaba el lugar óptimo para lanzar las piedras al vidrio. Estos elementos estuvieron dispuestos por varias horas, mientras los moradores del barrio y público de paso llenaban el lugar e intentaban descifrar las piedras. el manual y el vidrio<sup>14</sup>.

En la búsqueda de otras publicaciones locales que desde el ámbito académico que se asemejan al acercamiento que este trabajo elabora, la tesis que cabe mencionar como antecedente, ya que tiene abordajes semejantes, aunque de un objeto de estudio distinto, fue elaborada por Manuel Kingman Goetschel, para la obtención del masterado en Antropología visual y documental etnográfico en la FLACSO de Quito. En el resumen acortado de *Lo contemporáneo y lo popular: prácticas artísticas de apropiación en Quito 1990-2009*, Kingman escribe:

Esta tesis trata sobre la relación entre arte contemporáneo y cultura popular en Quito en un período que va de 1990 a 2009. De acuerdo con los casos de estudio analizados esta correspondencia se da a través de diversas estrategias creativas y primordialmente desde el arte contemporáneo hacia la cultura popular.<sup>15</sup>

Este trabajo recurre a casos locales específicos para hablar sobre arte contemporáneo en la capital del Ecuador, de modo que al relacionarlo con la cultura popular aporta a un mejor entendimiento de la cultura de su ciudad, lo que se asemeja en cierto grado al propósito

---

<sup>14</sup> Nelson García, Artes no Decorativas S.A. Recuperado de:

<https://ngarciaquito.wordpress.com/proyectosde-arte-art-projects/artes-no-decorativas-s-a/>

<sup>15</sup> Manuel Kingman Goetschel, *Lo contemporáneo y lo popular: prácticas artísticas de apropiación en Quito 1990-2009*. Maestría en Ciencias Sociales con mención en Antropología Visual y Documental Etnográfico; Flacso sede Ecuador. Quito, (2011)

que tiene el presente proyecto: facilitar lecturas. En esta línea es digno de mencionarse el Programa de Inserción del Arte en la Esfera Pública – Ataque de Alas, presentado en Guayaquil, el 12 de julio de 2002. La historiadora Lupe Álvarez expresó en la ceremonia de presentación que «el programa pretende vincular a la ciudadanía de Guayaquil en todos los espacios artísticos, lo cual comprende no solo la observación y aproximación a los ocho proyectos que forman parte del proyecto Ataque de Alas, sino también otras actividades»<sup>16</sup>.



El programa incluyó la selección de la obra de varios artistas de diferentes campos, las cuales fueron expuestas en distintos puntos del puerto principal en julio del 2002. Los seleccionados fueron: Miguel Alvear, José Avilés, Saidel Brito, Fernando Falconí, Ildefonso Franco, Fabiano Kueva, Larissa Marangoni y Paco Salazar. La relevancia de Ataque de Alas para el presente proyecto radica en el empleo de “prácticas artísticas que abordan problemas del ámbito público realizadas desde plataformas creativas no convencionales”<sup>17</sup>. Iniciativas como ésta permiten que la relación entre el público y las manifestaciones artísticas se invierta: ya no

son las personas las que buscan a las obras de arte en un contexto museográfico o expositivo, ahora son las obras las que se insertan en los escenarios cotidianos de los espectadores.

En esta misma época (2002) se comenzó a fraguar en Quito el trabajo del colectivo de arte Tránsito Cero, quienes se enfocaban también en el uso de los espacios públicos a través del momento de proyectos de arte y comunidad. La noción de espacio comunitario se afianza más con esta propuesta, la cual no se limita a lugares como plazas, calles o parques

<sup>16</sup> El Universo, «Ataque de Alas, el arte desde nuevas ópticas en el MAAC», *El Universo* (Guayaquil: 14 de julio del 2002). Recuperado de:

<https://www.eluniverso.com/2002/07/14/0001/262/6DE601CB45D1422784DCEBB3AC16F261.html>

<sup>17</sup> Julio César Abad, *De la instalación de Xavier Patiño sobre su proyecto artístico-pedagógico*. (2018). Recuperado de:

<https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2018/09/19/de-la-instalacion-de-xavier-patino-sobre-uproyecto-artistico-pedagogico/>

famosos, sino que también toma en consideración ambientes como el barrio, las esquinas, las gradas, las canchas en las que se practica deporte, las tiendas barriales, etc. La propuesta de Tranvía Cero le brinda gran preponderancia al contexto sociocultural de un artista, en tanto éste último no puede aislarse del escenario en el que se encuentra. Martín Tituaña, resalta lo siguiente sobre la metodología de trabajo del colectivo:

La implementación de los proyectos de arte-comunidad parte de una metodología de trabajo de interrelación del artista-comunidad-espacio urbano que implica que: el artista debe conocer el contexto de un barrio antes de iniciar su proceso vínculo, articulación y trabajo colectivo con los diversos actores socioculturales y sociopolíticos<sup>18</sup>.

En esta propuesta la dimensión curatorial se fusiona con el quehacer artístico, en tanto que la concepción de la obra lleva implícito un proceso de mediación con la comunidad y los espacios públicos. Así también, el colectivo apunta a un tipo particular de espectador activo, típico de las curadurías experimentales:

(...) la participación no es un espacio sólo para ejercer el papel de espectador o de legitimador de lineamientos, políticas o proyectos predeterminados, sino una que debe promulgar la construcción conjunta, colectiva, colaborativa no sólo de los proyectos artísticos sino de la política pública misma.<sup>19</sup>

Algunos artistas provenientes de la precedente ausencia de una institución de educación superior en artes en Guayaquil persistieron en su carrera artística formándose fuera del país o en el Colegio de Bellas Artes Juan José Plaza. De entre ellos destaca el colectivo *La Limpia* (2001-2009), conformado en principio por Stéfano Rubira, Ilich Castillo, Fernando Falconí, Óscar Santillán, Jorge Aycart, Ricardo Coello, Félix Rodríguez y Manuel Palacios. Este grupo se distinguió por acciones en conjunto en las que la fusión de los aportes de sus integrantes en cada proyecto conformaba la curaduría de sus ideas en una sola instalación. En estas exposiciones, las instalaciones preservaban el espíritu colectivo en cada obra y el diálogo entre ellas, y si consideramos una muestra como una instalación, sus

---

<sup>18</sup> Martín Tituaña, *Arte, comunidad y espacio público* (2011). Recuperado de: [http://arteurbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublico-artin\\_29.html](http://arteurbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublico-artin_29.html)

<sup>19</sup> Martín Tituaña, *Arte, comunidad y espacio público*.

proyectos expositivos vistos de manera global eran la instalación de un conjunto de instalaciones. Este colectivo fue una mixtura de diferentes formaciones artísticas<sup>20</sup>, por lo que se puede pensar en ellos como un colectivo no definido por la academia, pero inscrito en el circuito de las artes contemporáneas.



Entre el 2004<sup>21</sup> y el 2008, la Corporación Full Dollar<sup>22</sup> (proyecto de Xavier (X) Andrade<sup>23</sup>, de la que es presidente vitalicio), se apropió espontáneamente de un espacio independiente en el que se ubicó. En el registro de las actividades de la galería Full Dollar, compilado por La Selecta, es perceptible que “opera en las fronteras entre antropología y arte contemporáneo a través de producciones textuales, pseudodocumentación artística, y parodias relacionadas con el lenguaje del arte y sus escenas...”<sup>24</sup>

...la Corporación Full Dollar, una organización privada dedicada a realizar intervenciones académicas y artísticas dedicadas a comentar la problemática posición del arte contemporáneo en relación a agendas urbanistas. (...) debe su nombre a un rótulo encontrado en su locación original, presuntamente el

---

<sup>20</sup> Los artistas que iniciaron esta experiencia se aglutinaron gracias a una exposición de jóvenes organizada por Hernán Zúñiga en la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas en el año 2001. Participando en esta muestra titulada Santos Inocentes se encontraban, entre otros, Stéfano Rubira e Ilich Castillo, que procedían de la Escuela de Bellas Artes; Falconí y Óscar Santillán que estudiaban en la Espol, y Aycart. Una convocatoria de becas en el Jefferson College los vincularía poco después con Ricardo Coello, Félix Rodríguez y Manuel Palacios. Quedó conformado de esta forma el grupo que por motivos diversos se fue desgranando con el tiempo. Desde los inicios La limpia contó, además, con una “madrina paralela”, como describe Santillán a Pilar Estrada, conocida gestora guayaquileña que colaboró y medió permanentemente en las discusiones, así como en la producción. Los miembros de la plantilla oscilaban entre los 20 y los 24 años. Rodolfo Kronfle, «La limpia: balance de una década», en Río Revuelto, (2011), Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2011/09/lalimpia-balance-de-una-decada.html>

<sup>21</sup> La Selecta, *Gran Apertura de la galería "Full Dollar"*, Recuperado de: <http://www.laselecta.org/archivos/fulldollar/full01.html>

<sup>22</sup> “entidad fantasma fundada en 2004 en Guayaquil, como extensión de sus intereses investigativos sobre espacio urbano.”

Redacción cultura, «Proyecto de X. Andrade, “The full dollar”, en galería DPM», en El Universo, (25 de junio de 2013). Recuperado de: <https://www.larepublica.ec/blog/cultura/2013/06/25/proyecto-de-x-andrade-the-full-dollar-en-galeria-dpm/>

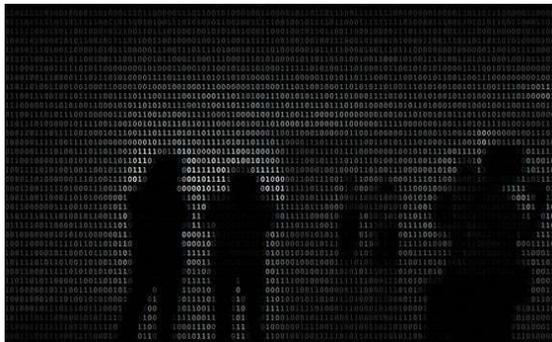
<sup>23</sup> Antropólogo visual (The new School for Social Research),

<sup>24</sup> Redacción cultura, “Proyecto de X. Andrade...”. Recuperado de: <https://www.larepublica.ec/blog/cultura/2013/06/25/proyecto-de-x-andrade-the-full-dollar-en-galeriadpm/>

logotipo de una compañía comercializadora de teléfonos monederos, cuya iconografía se mantiene con el propósito de identificar las locaciones espaciales de nuestros distintos proyectos, los mismos que ahora empiezan a expandirse a nivel global. (...) se dedica a exhibiciones, performances silenciosos y apropiaciones arbitrarias del patrimonio arquitectónico de una ciudad con la finalidad de cumplir con sus propósitos críticos.<sup>25</sup>

En el campo de lo experimental, existen varios proyectos que nos remiten a un abordaje curatorial que también proviene del proceso académico del ITAE, específicamente del primer grupo que se formó en sus aulas.

En la muestra *IMÁGENES RETRO\_ arte de infieles*, (2008), de Gabriela Chérrez, Graciela Guerrero y Lorena Peña, realizada en DPM, las obras de las artistas guayaquileñas dialogan desde la imagen y la representación de la idiosincrasia popular sobre perspectivas femeninas de la naturaleza deseante de la mujer (Chérrez), la crudeza (guerrero) y su sitio en el espacio público (peña). La ilustración fue el recurso predominante con el que sus obras subvirtieron nociones relacionadas con la femineidad, desde la ampliación de la técnica y sus medios hasta la instalación de sobre paredes, piso y escaparate. Formalmente, no es una curaduría experimental ya que carece de elementos curatoriales adicionales a las obras, pero hace se relaciona con las prácticas de sus contemporáneos por discursar de lo político a través de las obras.



Otra muestra que en 2008 exploró las posibilidades expandidas del dibujo a través de materiales alternos, en su forma más pura y el video fue *¿No es increíble todo lo que puede tener adentro un lápiz?* Al igual que en *IMÁGENES RETRO\_ arte de*

<sup>25</sup> La Selecta, *La Galeria Full Dollar Guayaquil, México DF*, (2009). Recuperado de: <http://www.laselecta.org/2009/05/la-galeria-full-dollar-guayaquil-mexico-df/>

*infieles*, la experimentación en la curaduría es sólo conceptual y son las obras por sus características experimentales las que le dan otro aire a la muestra. Se entiende que cuando se trata de exposiciones colectivas que surgen de un proceso académico enraizado en la práctica de las artes visuales, la injerencia de los artistas en la curaduría es alta y que no necesariamente la saque de esa consideración en tanto la selección de obras que exploran las posibilidades de los medios pueden proveer a la museografía no sólo su contenido y visualidad sino reconfiguraciones del espacio expositivo. Aun así, no bastará con esto en todas las ocasiones, si no se trabaja a profundidad con el espacio. La muestra, que también fue realizada en la galería de arte contemporáneo DPM, contó con obras del colectivo Las Brujas (Gabriela Cabrera, Romina Muñoz y Gabriela Fabre), Anthony Arrobo, Daniel Chonillo, David Palacios, Manuel Córdova, Graciela Guerrero, Juan Carlos León e Ilich Castillo. El texto curatorial fue escrito por Oscar Santillán, a continuación, un extracto:

La condición postmedia<sup>26</sup> ha permitido dos cosas fundamentales en la práctica artística. Por un lado, borrar las jerarquías existentes entre medios artísticos y por otro la combinación de estos, sin perjurios puristas. Esto ha permitido un concepto ampliado de dibujo que ejerce la libertad de legitimarse en otros medios. Una de las razones por las que el dibujo y el vídeo son tan importantes hoy en día es por su inmediatez. Inmediatez del pensamiento en la mano en el primer caso y, en el segundo, inmediatez en la mirada y en la circulación.



Así mismo para quienes han reclamado que no se trata de expandir las fronteras del arte, sino de borrar las fronteras que lo separan de la vida, siempre habrá algo que marcar en una pared, algo que borrar, palabras que escribir, laberintos que recorrer, una línea que divida el culo en dos nalgas, o simplemente bolsillos que luzcan encantadores con un bolígrafo dentro de ellos.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Término acuñado por Rosalind Krauss

<sup>27</sup> Oscar Santillán, «Muestra de dibujo (ITAE) en DPM», en *Río Revuelto*, (2008). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2008/04/dibujo-del-itae-en-dpm.html>

La propuesta de Oswaldo Terreros, Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses), surge a partir de la resignificación de los espacios y de las dinámicas de los mítines políticos para reflejar y exponer su concepto. El primer capítulo de este proyecto tuvo lugar el 2 de noviembre de 2009. La propuesta gráfica, artística y performática fundada por Oswaldo Terreros “empezó con la difusión del mensaje emancipador para el proletariado”<sup>28</sup>. Terreros comentó en una entrevista realizada por Rodolfo Kronfle Chambers sobre la crisis de la crisis de la partidocracia, de la cual expresó lo siguiente:

(...) ha provocado un auge del uso de solares en los cuales se han desarrollado mítines políticos, sobre todo en estas últimas campañas. Entonces aparecen estos nuevos movimientos con propuestas de mejora de vida, propuestas para cambiar la realidad de un entorno: en este lugar donde yo estoy situado ahora se han hecho mítines para el PRIAN por ejemplo; como te posicionan las sedes para trabajar con una comunidad y analizar su problemática y obviamente como se construye esto para tratar de que el movimiento llegue al poder<sup>29</sup>.

En este sentido, Terreros también manifestó que su contexto en historia del arte le permitió la deconstrucción de estas prácticas, de modo que, a partir de la réplica satírica de las dinámicas políticas con la participación del espacio social, y mediante del empleo de material gráfico que se mueve en la frontera entre el diseño y el arte, Terreros subvierte el entramado social y lo deja al descubierto.

**Gran Encuentro, Capítulo 1:** Exposición de parafernalia política y concierto de bandas de punk anárquico y anti-estado (Patio en el sur de Guayaquil, 2009). Este evento aglutinó a varios estudiantes y profesores del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador - ITAE que, en ese momento, desarrollaban un plantón en los exteriores del Banco Central del

---

<sup>28</sup> Redacción Cultura, *El movimiento GRSB aterriza en una galería de Guayaquil*. (04 de noviembre del 2015), Recuperado de:  
[https://www.casadelacultura.gob.ec/index.php?ar\\_id=11&no\\_id=3797&palabrasclaves=Movimiento%20GRSB,%20Gr%C3%A1fica%20Revolucionaria%20para%20Simpatizantes%20Burgueses&title=El%20movimiento%20GRSB%20ateriza%20en%20una%20galer%C3%ADa%20de%20Guayaquil&imagen\\_para\\_facebook=imagenes/movimientounetealacreacion.jpg](https://www.casadelacultura.gob.ec/index.php?ar_id=11&no_id=3797&palabrasclaves=Movimiento%20GRSB,%20Gr%C3%A1fica%20Revolucionaria%20para%20Simpatizantes%20Burgueses&title=El%20movimiento%20GRSB%20ateriza%20en%20una%20galer%C3%ADa%20de%20Guayaquil&imagen_para_facebook=imagenes/movimientounetealacreacion.jpg)

<sup>29</sup> Rodolfo Kronfle, Oswaldo Terreros - Movimiento GRSB, (12 de diciembre de 2009). Recuperado de:  
<http://www.riorevuelto.net/2009/12/oswaldo-terreros-movimiento-grsb.html>

Ecuador, para defender la existencia de este centro de estudios frente a las instituciones estatales que intentaban asfixiarlo. La primera acción del movimiento fue el *Gran Mercado de Pulgas*, realizado con el propósito de recaudar fondos para el ITAE. El valor obtenido fue de USD 88.00, y se entregó al Rector de la institución mediante un gran cheque.<sup>30</sup>



Estas resignificaciones del espacio público dan pie para que se susciten nuevas relaciones entre la obra de arte y el público, en tanto estas propuestas tienen lugar en espacios abiertos y comunitarios, lo que derrumba la barrera académica y elitista que muchas veces aprisiona al quehacer artístico para sumergirlo en el flujo sociocultural, en el que el espectador es también un constructor de sentidos.

Otro abordaje recurrente fue el cuestionamiento y la subversión del espacio tradicional asociado a estéticas canónicas, sobre todo el cubo blanco. Si bien el cubo blanco es la idea del espacio expositivo que nació para tratar de neutralizar la incidencia del espacio en la obra o aislarla del mismo utilizando “la blancura” como si se tratase de una suerte de marco, sin ninguna otra carga, con el tiempo esta pureza comenzó a ser cuestionada y asociada a posturas elitistas, y esa concepción tomó tal cuerpo que muchos mantienen vigente una práctica de subversión del espacio partiendo de esa noción. En ese sentido, la búsqueda es cuestionar los escenarios de exhibición herederos de los dogmas de la museografía. Para esto, se recurrió a la investigación sobre el material instalativo en sus modos de producción.

---

<sup>30</sup> Ana Rosa Valdez, «Sede social para el libre esparcimiento del Movimiento GRSB», en *Paralaje*, (2017). Recuperado de: <http://www.paralaje.xyz/sede-social-para-el-libre-esparcimiento-del-movimiento-grsb/>

Dos muestras que dicen mucho de estos abordajes e intereses corresponden a dos tipos de formaciones. Por un lado, la muestra *Asuntos de Paisaje* (2010) del colectivo Las brujas<sup>31</sup>, recoge varias obras que invierten la relación interior - exterior de los propios trabajos, por medio del uso de materiales asociados a la calle. Este grupo no coloca objetos adicionales que se pueda



entender como curatoriales, sino que se sirve de sus propias obras para subvertir la lógica del espacio. Dos años después, su participación en la exposición *Composición diez*, que aunque fue celebrada con motivo de la inauguración del nuevo espacio de la desaparecida galería Nomínimo en 2012, por esa misma razón miraba hacia artistas con los que ya había trabajado, vuelve a dar cuenta de ese interés por transgredir el cubo blanco<sup>32</sup>: un alambre de púas atravesaba la pared del recién inaugurado sitio de lado a lado, para luego descender por las escaleras.



Volviendo a prácticas esencialmente experimentales, la muestra individual *Fuera de Campo*<sup>33</sup> (2010) de Ilich Castillo, fue una de las pocas exposiciones en Guayaquil cuyo medio principal fue el video. En su totalidad, la muestra se podría entender como una gran

---

<sup>31</sup> José Castro, «Colectivo Las brujas - Asuntos de Paisaje - dpm», en *Río Revuelto* (2010). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2010/05/colectivo-las-brujas-asuntos-de-paisaje.html>

<sup>32</sup> Pily Estrada y Eliana Hidalgo, «Composición Diez - NoMínimo / Guayaquil», en *Río Revuelto* (2012). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2012/07/composicion-diez-nominimo-guayaquil.html>

<sup>33</sup> Rodolfo Kronfle, «Ilich Castillo - Fuera de campo», en *Río Revuelto*, (2017). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2010/08/ilich-castillo-fuera-de-campo.html>

instalación de video, puesto que la puesta escena tuvo lugar en un edificio deteriorado y olvidado, cuyo estado de precariedad no es un marco pulcro sin mayor influencia y porque los videos en gran proporción fueron grabados en el edificio, por lo que incluso se podría inferir que el asistir a la muestra es la última acción de un *work in progress* del que no se tiene constancia del comienzo pero del que hacemos parte al recorrer el espacio físico y sumergirse visualmente en la acción filmada: los personajes están y no están ahí frente a nosotros. Es un recuerdo que cuesta describir desde una perspectiva que no sea la personal, no sólo por la gran carga enigmática de la muestra sino porque el registro disponible no nos dejó discursos oficiales sino visiones y objetos una experiencia.

El catálogo de esta muestra fue diseñado por Oswaldo Terreros y contenía una propuesta particular que podría considerarse como una obra más: el folleto era un libro anillado del cual se podían arrancar hojas. Por otro lado, el texto curatorial era una conversación manuscrita entre los miembros del equipo curatorial: Illich Castillo y Guadúpe Álvarez.



Antes del comienzo del año lectivo del año 2010, el 7 de enero, se inauguró la muestra *Playlist 2007- 2009*, curada por Rodolfo Kronfle Chambers. Su catálogo<sup>34</sup> reúne información sobre las obras seleccionadas para la misma, que da cuenta del camino que se estaba recorriendo en este entonces a nivel de producción y los inicios de consolidación del circuito del arte contemporáneo guayaquileño, al que recién en los años previos a aquella muestra, se habían sumado a las canteras del ITAE. Aunque no se trató de una curaduría

---

<sup>34</sup> Rodolfo Kronfle. *Catálogo de la Muestra Playlist 2007 - 2009*.: Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/309283993\\_PLAYLIST\\_2007-2009\\_GRANDES\\_EXITOS\\_DEL\\_ARTE\\_CONTEMPORANEO\\_EN\\_ECUADOR](https://www.researchgate.net/publication/309283993_PLAYLIST_2007-2009_GRANDES_EXITOS_DEL_ARTE_CONTEMPORANEO_EN_ECUADOR)

experimental en un sentido amplio, el proyecto expositivo fue en su momento un comentario a propósito de la Bienal de Cuenca sobre su selección: la necesidad de actualizar sus criterios de selección, al menos respecto del arte nacional contemporáneo. El catálogo se puede interpretar como una instigación a tomar riesgos y a abandonar la noción de seguridad que en ese momento se agrupaba en los trabajos de arte legitimados 2 décadas antes. Años después, en el libro *1998 - 2009. HISTORIA(S)\_ en el arte contemporáneo del Ecuador*, Kronfle describe los sucesos y contextos que las obras que seleccionó trajeron a colación de manera simbólica, al igual que lo hizo en el 2017 en su publicación *Limpio, lúcido y ardiente: Artes visuales y correato (Ecuador, 2007-2017)*<sup>35</sup>. Cabe decir que Rodolfo Kronfle Chambers es reconocido a nivel nacional e internacional entre otras cosas, por haber sido el curador de contenidos y principal escritor del blog Río Revuelto, sobre el que se ampliará más adelante en el segundo capítulo de este trabajo.



La bienal de Cuenca desde sus inicios fue conformándose como el evento más representativo del arte contemporáneo del Ecuador por lo que es reconocida constitucionalmente. Sin embargo, esa noción se ha ido construyendo de acuerdo a la aparición de nuevas prácticas y actores culturales y en

su momento, de nuevas perspectivas para la formación profesional de los artistas del Ecuador. En la agenda de muestras paralelas a la XI Bienal de Cuenca (2011), el ITAE se hizo presente con la exposición *Bitácora*<sup>36</sup> (2011), realizada en la Casa de los Arcos. Esta contaba con una obra teatral ejecutada por los alumnos de la escuela de teatro en la planta baja.

---

<sup>35</sup> Rodolfo Kronfle, «Limpio, Lúcido y Ardiente: Artes visuales y correato (Ecuador 2007-2017)», en *Paralaje* (2017). Recuperado de:

[https://www.academia.edu/34530762/Limpio\\_L%C3%BAcido\\_y\\_Ardiente\\_Artes\\_visuales\\_y\\_correato\\_Ecuador\\_2007-2017\\_Rodolfo\\_Kronfle\\_Chambers](https://www.academia.edu/34530762/Limpio_L%C3%BAcido_y_Ardiente_Artes_visuales_y_correato_Ecuador_2007-2017_Rodolfo_Kronfle_Chambers)

<sup>36</sup> Deskafuero, *Catálogo de la Exposición Bitácora. 2011*, (2011). Recuperado de:

<https://es.scribd.com/document/73497399/Catalogo-de-la-Exposicion-Bitacora-2011>

Santiago Roldós, director de la obra *Embriagad@s por las brisas del Guayas*, lo describe como “un ejercicio escénico surgido de dos procesos diferentes de materias distintas, la una de carácter práctico/teórico, la otra de carácter teórico/práctico”<sup>37</sup>. Pilar Aranda<sup>38</sup>, manifestó que la primera pauta para realizar esta pieza fue solicitarles a los estudiantes la creación de un personaje en una obra que habían leído o conocieran, y la segunda era el estudio sobre los signos y sus reflexiones sobre ellos. El equipo de producción de la obra fue: Santiago Roldós, Pilar Aranda, Marcia Cevallos. Participaron los siguientes alumnos de la carrera de teatro: Cristian Aguilera, Natasha Álvarez, Juan Avilés, Aída Calderón, Jefferson Castro, Kerlly Chóez, Ana Belén Durán, Vanessa Guamán, Rubén Iza, Ana Rivas y María Isabel Ycaza.

Al subir a la segunda planta, desde donde se podía apreciar la obra desde otro ángulo, se llegaba a las habitaciones en donde estaba la muestra de los alumnos de artes visuales. Dentro se había colocado una estructura que invitaba a un recorrido y unos corredores para dar



cabida a los proyectos que no estaban exhibidos en las paredes. Se trataba del *work in progress* de los proyectos artísticos que, siendo aún alumnos, estaban desarrollando. Bocetos, dibujos, diagramas, recortes, piezas sonoras, entre la variedad de objetos y contenidos que dieron cuenta del trabajo que conlleva el levantamiento de una obra de arte y el direccionamiento que los docentes del ITAE aportaron al aterrizaje de estos. El equipo curatorial estuvo conformado por: María Guadalupe Álvarez, Daniel Alvarado, Ilich Castillo, Romina Muñoz y Ana Rosa Valdez. Los alumnos de la carrera de artes visuales que expusieron fueron: Juan Caguana, Pedro Gavilanes, Diana Gutiérrez, Joshua Jurado, Jimmy Lara, Dennys Navas, Jorge Oña, David Palacios, Roger Pincay, René Ponce, Pedro Sánchez, Raymundo Valdez, Carlos Vargas, Jorge Velasco, Michael Vera y Alexandra Cedeño. “La reflexión potenciada en este peculiar colectivo destacó cómo los artistas en formación, por medio de un constante

---

<sup>37</sup> Deskafuero, “Catálogo de la Exposición Bitácora...”

<sup>38</sup> <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/se-inauguro-muestra-bitacora-cita-31>

fogueo conceptual en el proceso de producción de las obras, pueden formularse –y acometer- metodologías específicas.”<sup>39</sup>

Si bien los antecedentes, referentes y ejemplos que el presente trabajo menciona son relevantes para la historia del arte contemporáneo en Guayaquil y el Ecuador, es necesario resaltar la baja cantidad de acervos disponibles y articulados en cuanto a trabajos teóricos, trabajos e investigativos cuyo fin sea recopilar y sistematizar las experiencias que giran en torno a la curaduría experimental y que propongan una definición y delimitación de la misma en Ecuador, y/o en Guayaquil. Esto podría deberse a lo mencionado por Ana Rosa Valdez en páginas anteriores respecto a la falta en nuestro país de una curaduría a la que llamar tradicional, por lo cual la elaboración de definiciones sobre la experimentalidad de las curadurías en Guayaquil se presenta como una tarea pendiente, pero a la vez hace evidente que los medios para cubrir adecuadamente estos hechos en consonancia con sus características y los medios disponibles no es bien explotada por quienes realizan los registros, por lo que este trabajo aporte a disminuir las ausencias, ponerlas en diálogo y evidenciar la importancia de realizar registros con las herramientas y conocimientos necesarios sobre producción artística.

---

<sup>39</sup> <https://www.scribd.com/document/73497399/Catalogo-de-la-Exposicion-Bitacora-2011>

## Marco Teórico

Los movimientos artísticos y culturales del mundo, que cuya influencia predomina en las prácticas artísticas experimentales atraviesan las vanguardias, la categoría musical Noise, la música experimental, la industrialización y su desarrollo en función del arte y la creación de imágenes y objetos, el performance y el happening y el pop art. Estos fenómenos coetáneos al conceptualismo se suman al ambiente generacional progresista que buscaba aportar a la generación de cambios en lo político, social y cultural. Más adelante, el Krautrock, el arte conceptual, el arte povera, el arte instalativo, el minimalismo, el videoarte, el arte digital, el land-art, el hiperrealismo, el arte latinoamericano y los nuevos medios tecnológicos y el desarrollo de las comunicaciones y el internet, vistos como medios de producción artística más que como movimientos, engrosan las posibilidades transversales de la conceptualización. Su vigencia no se adscribe sólo al arte como práctica, sino a la conceptualización tangible además de perceptible de la curaduría. Al estar todo eso absorbido dentro de la vida contemporánea, las relaciones que se pueden plantear para vincular al público están ligadas a su experiencia.

Con el objetivo de profundizar y delimitar el área de trabajo del presente estudio es necesario revisar los conceptos básicos asociados a la curaduría experimental y los pronunciamientos teóricos y académicos existentes al respecto.

### Altermodernidad y curaduría

*Estética relacional*<sup>40</sup>, de Nicolas Bourriaud, es uno de los insumos que tomo como antecedente. Allí el autor introduce la idea de participación en el arte, para lo que selecciona un grupo de artistas de los años 90, cuyas obras no eran objetos de arte sino situaciones que ofrecía la dimensión de las relaciones humanas, colectivas y hasta comunales, aunque ese tipo de prácticas ya habían sido introducidas décadas antes. Lejos de resultar un gesto anacrónico, estas experiencias se mantienen vigentes en el arte contemporáneo porque no se limitan ni dependen de lo novedoso, sino que resignifican el comportamiento humano a través de las artes, lo cual puede abordarse desde una perspectiva atemporal. Más tarde,

---

<sup>40</sup> Nicolás Bourriaud, *Estética Relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ediora, 2008)

Bourriaud acuñó el término *altermodern*, con el que nombra a la Trienal del Tate Britain<sup>41</sup>, en el año 2009:

Lo altermoderno está en contra de la estandarización cultural y la masificación, pero además opuesto al nacionalismo y al relativismo cultural. Los artistas altermodernos se posicionan entre las brechas culturales del mundo. Traducción cultural, nomadismo mental y el atravesamiento de los formatos son las principales características del arte altermoderno.

Mirando al tiempo como multiplicidad en vez de como un progreso lineal, el artista altermoderno navega la historia, así como todas las zonas de tiempo planetario produciendo vínculos entre signos muy lejanos entre sí. Lo altermodern es 'docuficcional' en cuanto a que explora el pasado y el presente para crear caminos originales donde la barrera entre la ficción y el documental es difuminada.<sup>42</sup>

En ese sentido, considero que la altermodernidad es una teoría que antecede a la cultura Noise<sup>43</sup> y a la curaduría experimental, que son categorías que complementan las nociones que enarbola este término, sobre las que amplió más adelante. Lo altermoderno es algo que se es o se hace, a través de prácticas como la curaduría experimental, las cuales se inscriben dentro de un marco más amplio que es la cultura Noise. En consecuencia, la utilidad de estas nuevas lecturas en el campo de la curaduría busca fundamentar los criterios al curar dentro y fuera del campo del arte, como ha hecho Bourriaud en varias de sus publicaciones.

El teórico del arte y curador Hans Ulrich Obrist cuenta con varias publicaciones en torno a la curaduría de las que destaco *Ways of Curating* (Maneras de Curar o Caminos para curar) y *A Brief History of Curating* (Una Breve Historia del curar). La primera es una

---

<sup>41</sup> Tate, *Altermodern: Tate Triennial 2009*, (2009). Recuperado de:

<https://www.tate.org.uk/press/pressreleases/altermodern-tate-triennial-2009>

<sup>42</sup> Tate, *Altermodern*, (2009). Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/altermodern>

<sup>43</sup> Cultura Noise es una propuesta conceptual planteada en la introducción del proyecto Mapeo de la Cultura Noise, propuesto por Julia Coronado en colaboración Ismael Chock, a mediados del 2016. Ese mapeo propone una nueva categorización y orden en cuanto a una lectura post punk, post pop, post underground de una serie de propuestas artísticas, culturales, expositivas y espaciales. En el presente trabajo de titulación, hago apropiación, adaptación y depuración de extractos de ese texto que no ha sido publicado, porque de mí surge la idea de esta nueva forma de teorizar sobre determinadas propuestas.

publicación de corte muy personal que se refiere al curador como un hacedor de exhibiciones. Una de sus búsquedas gira en torno a las conexiones insospechadas u ocultas entre las obras, las que luego serán articuladas a flujo cultural. Otra búsqueda radica en hallar nuevas maneras de experimentar en el arte y el mundo. En *A Brief Story of Curating*, Obrist entrevista a once curadores, entre ellos Harald Szeemann, principal referente para la acepción de curaduría experimental que es menester de este trabajo. Cabe acotar que ese texto lleva a reflexionar sobre la juventud de la curaduría respecto de su profesionalización. Al respecto es necesario acotar que Ecuador tuvo alrededor de veinte años de retraso respecto de Latinoamérica en lo que respecta a la curaduría tradicional.

La primera curaduría contemporánea que se entiende como experimental fue curada por Harald Szeemann en 1969 y se llamó *When attitudes become form en el año 1969*:

Una de las cosas que más impactaron de *When Attitudes Become Form*, fue la ausencia de un plan comisarial previo. La muestra nació y creció desde (un) tipo de proceso de investigación y metodología, un desarrollo extremadamente abierto (...).<sup>44</sup>

El curador determina cuando comienza y cuando termina el trabajo curatorial. Pensar que no hay una conceptualización previa en la curaduría experimental o que no tiene un proceso de investigación por el hecho de no enunciar un concepto base en su intención o en el diseño de algún mecanismo (incluso situacional<sup>45</sup>), le resta valor al aprendizaje que podemos obtener de una curaduría o a los hitos que puede marcar en la historia del arte.

El texto *El curador como iconoclasta*, de Boris Groys<sup>46</sup>, habla sobre el rol perdido de quien él denomina el curador iconoclasta. Groys postula que el arte no fue creado por los artistas sino por los curadores, quienes desfuncionalizaron los objetos provenientes de saqueos de guerra para exponerlos como bellos elementos, convirtiéndolos así en íconos de poder y opulencia. Actualmente esto puede hacerse a través de la museografía sin que estas creaciones se vuelvan arte, ya que en la actualidad el derecho de subvertir la función de un

---

<sup>44</sup> Hans Ulrich Obrist, *When Attitudes Become Form de Harald Szeemann* (2009). Recuperado de: [https://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=26005](https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=26005)

<sup>45</sup> En alusión a la posibilidad de que la premisa sea fijar relaciones de proceso entre dos o más artistas para obtener un resultado (obra) que se desarrollarán o manifestarán en la muestra.

<sup>46</sup> Boris Groys, «El curador como iconoclasta», *Criterios No. 2* (2011) 23 - 34

objeto o artilugio es exclusivo de los artistas. En suma, en su publicación *Multiple authorship* (Autoría múltiple) Groys dice:

Al menos en los años sesenta, los artistas han creado instalaciones para demostrar sus prácticas personales de selección. Aun así, estas instalaciones, no han sido otra cosa que exhibiciones curadas por artistas, en que objetos hechos por otros pueden ser -y son- representados de igual manera que los objetos de autoría del artista... En resumen, una vez que se ha establecido las identidades de lo que corresponde a creación y a selección, los roles del artista y el curador se vuelven idénticos. Todavía es común una distinción entre la exhibición (curada) y la instalación (artística), pero es esencialmente obsoleta.<sup>47</sup>

Para delimitar lo que resulta pertinente en las posturas de Groys respecto a la tesis del presente proyecto se recurre a la ampliación del concepto de artista-curador como lo define el glosario en línea del Tate Modern, tema que será abordado más adelante.

Para Claire Bishop, autora de *El Curador* (2007), Groys se equivoca y tergiversa el surgimiento de dos figuras distintas y separadas: el curador independiente y el artista instalador. Sin embargo, así como existen muestras que entre sus diferentes tipos de obras contienen un mismo concepto curatorial, también hay muestras que consisten de una sola obra que es una instalación o un objeto de arte y que es suficiente para ser considerada como una muestra completa por cuanto el concepto representado por la instalación u objeto le otorga ese peso, sin que eso excluya la posibilidad de que dicho objeto o instalación puedan luego ser parte de una muestra colectiva o antológica de la obra del artista. Bishop argumenta que las prácticas curatoriales de Harald Szeeman para Documenta 5, que para algunos invisibilizó y alteró sus obras, llevaron a algunos artistas a la subversión y al retiro de sus trabajos. Esto sucedió porque aquella vez fue una de las primeras veces que se ejecutaba este tipo de prácticas curatoriales y por tanto no fue entendida ni fue infalible. Aun así, la mirada retrospectiva de la historia reconoce lo sucedido como un hito en el arte.

---

<sup>47</sup> Boris Groys, «Multiple Authorship», in Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, (Cambridge: MIT Press, 2006) pp. 93–99. Traducción de la cita de Julia Coronado Pin.

Al respecto, considero que es legítimo que un artista se indigne si su obra es alterada, pero a la vez es válido que el curador sea quien decida cómo funciona la museografía. Otro aspecto importante radica en que Szeemann considera que la curaduría puede extenderse incluso hasta la exhibición de la muestra. Es válido entender como una decisión curatorial legítima la presentación de un trabajo en proceso, de una obra que requiera de constante operación humana, de una obra desarrollada por la interacción de la misma con el espectador o del autor con la presencia o interacción del espectador. Cuando se trata de la obra de un autor vivo, lo idóneo radica en que las decisiones curatoriales sean consensuadas y que la improvisación al momento del montaje sea mínima, aunque esta última es común en la curaduría emergente, en el tipo de obras antes mencionadas y en espacios alternativos que requieren flexibilidad de parte de las obras y de la curaduría. Saliendo del ejemplo de Szeemann, es importante apuntar que en casos como en la obra de un autor muerto sea el arquitecto del espacio, el artista u objetos arqueológicos que como dice Groys fueron obtenidos y curados por considerarse bellos, se depende más que de consensos, de directrices; el atenerse a estas por especificidades como la preservación de los bienes, es una decisión curatorial de orden patrimonial, más no un servicio a la rigidez.

En las propuestas de Bishop se hace evidente que de la misma manera en que manifiesta su desacuerdo con las teorías de Groys lo hace con las de Nicolás Bourriaud en su texto *Antagonism and Relational Aesthetics* (Antagonismo y estética relacional). En él comienza por criticar las decisiones curatoriales transversales de Bourriaud como miembro del equipo a cargo de la reapertura del *Palais de Tokio* como espacio de arte contemporáneo, en el año 2002. Para Bishop es absurdo invertir la mayor parte de un gran presupuesto en aspectos como la preservación de la arquitectura y la adaptación del espacio para que funcione como un laboratorio. Propiciar la coexistencia de lo preexistente y del contexto histórico del sitio con lo contemporáneo, no le parece válido. Pienso que el peso y la influencia de los postulados de Bishop no desequilibran la balanza en esta dicotomía porque en el arte ninguna metodología o postura es inamovible y actualmente no se busca establecer ni preservar cánones hegemónicos. La creación como producto de la curaduría y del quehacer artístico puede heredar de ambos. En esto radica la importancia de reconocer y comprender las prácticas del artista-curador y de definir a la curaduría experimental como una derivación de la contemporánea para que no se malentienda que la primera se exime de la conceptualización o que las creaciones conceptuales de la segunda equiparan el tipo de

experimento de la primera, en reemplazo de las obras. Las barreras conceptuales para el acercamiento del espectador al quehacer artístico en general son tanto del pasado como del presente y decidir qué tipo de curaduría se ejerce parte del objetivo de curar, con lo cual se incita al espectador a atravesar estas murallas.

En *El Curador como productor de Infraestructura*, Justo Pastor Mellado dice que «la falta de historia resulta directamente proporcional a la falta de recursos para sostener y desarrollar investigación dura»<sup>48</sup>, por lo que él diferencia a las curadurías dándoles nombres: curatoría de servicio y curatoría como producción de infraestructura: «La primera está referida al curador como agente de servicios para las nuevas categorías laborales emergentes de las ciudades con pretensión global, mientras que la segunda está directamente ligada a la producción de insumos para el trabajo de historia.»<sup>49</sup>

Las ideas de Mellado sobre las carencias de la historia de la cultura suficientemente documentada se manifiestan con fuerza en Latinoamérica como territorio, en diferentes proporciones de país a país. Al respecto, es necesario acotar que la globalización pretende absorber las identidades como manifestación del poder del capital. Si bien el término Latinoamérica incluye países cuyas lenguas tienen raíces latinas, inicialmente nació como manera de vincularnos con Francia, cuando se estaba gestando la independencia de las colonias en Sudamérica; el inglés moderno también tiene raíces latinas, aunque predominen las germánicas. Luego, como bien señala Mellado, por asuntos sistémicos de orden político se comenzó a hablar de lo iberoamericano, unificado a conveniencia por las raíces lingüísticas. A mi parecer ambos gestos son igualmente homogeneizantes, pues a pesar del vínculo en común que existe entre los países de habla hispana, es generalizante pretender que en la categoría de “lo latino” se pueden incluir rasgos culturales que tienen un origen centroamericano predominante y lo es también asumir que esos rasgos son representativos de Sudamérica. Esto es sólo una manera convertirnos de manera más eficiente en un mercado manejable para el poder político aglomerado en Norteamérica.

Lo anterior guarda relación con la curaduría cómo la ve Mellado: la carencia histórica o el lavado histórico puede reivindicarse en la investigación, pero no subsana la manipulación

---

<sup>48</sup> Justo Pastor Mellado. *El Curador como productor de Infraestructura*, (2001) Recuperado de: <https://www.micromuseo.org.pe/lecturas/jpastor.html>

<sup>49</sup> Justo Pastor Mellado. *El curador como productor de infraestructura*, (2011) Recuperado de: <http://esferapublica.org/nfblog/el-curador-como-productor-de-infraestructura>

cultural que ya cuenta con varios siglos de instauración. Ninguna capital latinoamericana equipara en peso político a Londres y New York no ha dejado de ser una ciudad predominantemente angloparlante a pesar de la diversidad que alberga. La globalización es un fenómeno real que llega a todos los territorios del mundo, lo que nos distingue es el poder y el capital y lo que nos une es seguir adelante en ese contexto. Lo aplicable aquí es la investigación en, desde y para las artes.

En este sentido, Christopher Frayling<sup>50</sup> define tres maneras de investigar: *investigación en arte y diseño*: aquella que parte de una variedad de perspectivas teóricas; *investigación a través del arte y el diseño*: la que se aplica cuando se investiga desde los materiales, el proceso, la observación y el contraste de lo que luego se convierte en un objeto de arte o diseño; e *investigación para el arte y diseño*: aquella que radica en el objeto en sí, sin enfocarse en un fin de comunicación específico y que por tanto apela a la percepción y cognición del espectador en torno a la obra. En el marco local es pertinente acotar que, aunque las políticas de investigación y postgrado de la Universidad de las Artes del Ecuador se encuentran en un documento elaborado recientemente, las mismas tienen asidero en prácticas que le anteceden. El documento referido plantea una ampliación de la tipología de investigación ofrecida por el Consejo de Educación Superior (CES), en su Normativa de Formación Superior en Artes en la que «se identifican las siguientes modalidades vinculadas a la práctica artística como vías legítimas de acceso al conocimiento»: Investigación sobre las artes, aquella que reflexiona sobre el hecho artístico utilizando una variedad de acervos teóricos para teorizar, historiar o analizar; Investigación en las artes, la que plantea un propio modo de búsqueda «para arribar a resultados inéditos que apuntan a la creación artística»; Investigación a través de las artes, aquella que «recurre a metodologías y procesos artísticos para concretar objetivos transdisciplinarios, articulándose en ellas saberes prácticos y teóricoreflexivos»; Por otro lado, Investigación para las artes es aquella que:

...con su carácter aplicado, no tiene el arte como objeto de investigación sino como finalidad con el fin de «crear nuevas formas de pensamiento» (...) cuya aplicación influirá directamente en los procesos artísticos, su práctica,

---

<sup>50</sup> Christopher Frayling, *Research in Art and Design* (1993). Recuperado de: [http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling\\_research\\_in\\_art\\_and\\_design\\_1993.pdf](http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf)

producción y difusión (...) contienen elementos que son objeto de estudio a través de métodos especializados de análisis e investigación.

### **Espacio, experimentalidad y curaduría**

En la visión de Mary Anne Staniszewski, las exhibiciones construyen cultura visual, de hecho, su participación en *The history of exhibitions: beyond the white cube ideology* (second part)<sup>51</sup>, fue el curso llamado *The construction of MOMA's visual culture through the history of its exhibitions* (La construcción de la cultura visual del MOMA a través de la historia de sus exhibiciones. En su libro *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*<sup>52</sup> (El poder del montaje: Una historia de la instalación de exhibiciones en el Museo de arte moderno), Staniszewski analiza conceptualmente los montajes con valores de contexto como la historia, el escaparatismo (como gesto) y la estética. Por tanto, es válido inferir que las exhibiciones son constructos históricos.

Otro concepto importante que es necesario destacar es el cubo blanco, manera en que se denomina al espacio pulcro nítido y de paredes blancas que no busca competir visualmente con la obra, apenas aportándole un marco. Se lo asocia a la solemnidad de museos, galerías o espacios predestinados a la exposición de arte:

En 1976 Brian O'Doherty escribió una serie de ensayos para la revista *Artforum*, luego convertidas en un libro llamado *Inside the White Cube* (Dentro del cubo blanco), en que confronta la obsesión modernista con el cubo blanco argumentando que todo objeto se tornaba casi sagrado dentro de este, problematizando la lectura del arte.<sup>53</sup>

La heterogeneidad del arte contemporáneo permite que el cubo blanco pueda albergar también la curaduría experimental, al ser intervenido, subvertido o atravesado por los nexos curatoriales físicos o fisiológicamente tangibles antes mencionados. Según Natalie

---

<sup>51</sup> Curso sobre arte contemporáneo y cultura impartido en el MACBA, en el otoño del 2010.  
[https://www.macba.cat/uploads/20101028/02\\_staniszewski\\_eng.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20101028/02_staniszewski_eng.pdf)

<sup>52</sup> Publicado en 1998, MIT Press

<sup>53</sup> Traducción propia de un extracto de lo que dice en el diccionario de términos del Tate: white cube.  
[cubehttps://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube](https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube)

Hope O'Donnell, «la práctica de curar es fundamentalmente espacial, lo que se manifiesta a través de la exhibición como constructo espacial»<sup>54</sup>

En este punto es pertinente abordar la noción de experimentalidad de una curaduría. Al hacer referencia a lo experimental se alude a la experiencia y al experimento. Los autores José Ramón Fabelo, Isabel Fraile y Carolina Nieto Ruiz indican que las prácticas curatoriales se relacionan con el reconocimiento del valor de las obras y de los artistas. En este sentido, especifican que debe diferenciarse entre dos tipos de curaduría: la tradicional y la experimental. Los autores indican que la primera es aquella relacionada al concepto de museo en su acepción moderna y tiene como finalidad básica «coleccionar, conservar y exhibir, con una narrativa cerrada y ceñida al discurso sobre el arte, en general, y sobre las obras que se exhiben, en particular»<sup>55</sup>. Por otra parte, la curaduría experimental «se deslinda de esta tradición para realizar proyectos que transgreden los discursos instituidos y que buscan una pluralidad interpretativa muy acorde con el contexto social en el que se realiza la exposición»<sup>56</sup>. Adicionalmente, los autores indican que la diferencia entre ambos tipos de curaduría es relativa y flexible y ambas formas del quehacer curatorial no son puras y exclusivas: la curaduría tradicional puede incluir elementos experimentales y en la experimental se conservan en distintas medias rasgos y atributos de la tradicional.

En la ejecución de la curaduría, la experimentalidad trasciende la noción básica de selección y ordenamiento en el espacio disponible y de la enunciación de los conceptos/razones por los que se selecciona las obras o los artistas. En ese sentido, además de la categoría *curaduría experimental*, acoto la categoría *Cultura Noise*, esgrimida por Julia Coronado Pin la colaboración de Ismael Chock<sup>57</sup>. En base a ciertas posturas que parten de la categoría musical Noise, esta terminología fue acuñada como denominación de un marco general para la producción experimental en los circuitos contemporáneos actuales. Más allá de sus modos de modos de hacer, el sector más radical de los noiseros se divorcia del deseo

---

<sup>54</sup> Natalie Hope O'Donnell. *Space as curatorial practice: the exhibition as a spatial construct* (2016). Recuperado de: [https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2398244/NHO\\_PhD%20thesis\\_O%27Donnell.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2398244/NHO_PhD%20thesis_O%27Donnell.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

<sup>55</sup> José Fabelo, Isabel Fraile y Carolina Nieto, «La curaduría tradicional y el valor artístico», en *Universalidad y variedad en la estética y el arte*. (Puebla, 2013), 183

<sup>56</sup> Fabelo, Fraile y Nieto, «La curaduría tradicional...», 183

<sup>57</sup> Artista visual cuya práctica se enfoca en la producción y conceptualización de video, el performance y los estudios queer. Es además un colaborador asociado con Julia Coronado en varios, en los que edita forma y complementa con referencias y reflexiones sus textos y aporta investigación.

de insertarse como arte y cultura o como una tendencia de masas, sino que apunta a la generación de momentos casi rituales desde la descarga de sonidos, desde el movimiento del cuerpo, desde acciones concretas de sus autores y desde la manera de manifestar receptividad. Cabe de decir que propuestas así buscan no ser clasificadas/cosificadas o definidas. El Noise no busca un ideal estético y canónico, más bien lo rechaza. A pesar de su carácter altamente experimental, se distingue de otras experimentaciones sonoras que se autoreconocen como tales porque estas últimas siguen una metodología específica, una construcción más planificada de sus intervenciones se atañen a la intencionalidad que ponen de manifiesto al usar instrumentos y tecnología para crear composiciones musicales.

Las formas experimentales en el campo de lo sonoro apelan a una resistencia ante formas hegemónicas de valorar la sonoridad. La rama que más se reconoce como Noise<sup>58</sup> es aquella cuya naturaleza es la más caótica. El caos es una subjetividad matemáticamente vista con determinismo fuerte o débil: por un lado, viendo los hechos como consecuencias sujetas a causales y por otro, los hechos sujetos a aconteceres fortuitos e inesperados. El transcurrir de los hechos y la ocurrencia de los elementos se da de forma no lineal en el caos y fenomenológicamente tiene una gran carga de dependencia sensorial. Su comportamiento es aleatorio, dependiente y susceptible hasta para el más pequeño de los cambios. Su carácter impredecible poco conoce de reglas. En cuanto a la búsqueda de la verdad y las certezas, se puede decir que el caos es una preexistencia tangible en las variables posibles que se pueden inferir sobre algo. En física, el gas en estado de desequilibrio termodinámico es el perfecto estado de caos, al ser un estado de máximo de desorden y entropía. La ausencia de estructuras definidas y de un centro hegemónico es una de las características más destacables de los sistemas caóticos.

En el penúltimo borrador del texto no publicado donde se enuncia la Cultura Noise ya se dice que este ordenamiento esquizofrénico lleva a pensar en el primer punto de las cadenas postmodernistas de Hassan<sup>59</sup>. La indeterminación es un síntoma abrazado por la categoría de Cultura Noise. Citando al autor referido se tiene que las indeterminaciones penetran nuestras acciones, nuestras ideas y las interpretaciones que constituyen nuestro

---

<sup>58</sup> Noise es Ruido en español. La N o R mayúscula (en inglés), se usa cuando se habla de esto como práctica

<sup>59</sup> Hassan Ihab, «El pluralismo en una perspectiva postmoderna», *Criterios*, La Habana, n° 29, enero-junio 1991, pp. 267-288

mundo. Un mundo construido por una amalgama de sonidos o ruido(s) visuales, audiovisuales, sonoros, en casas abandonadas, en un edificio en construcción, en un barrio marginado, trabajando con grupos al margen, en galerías o centros culturales emergentes y/o al margen del circuito del arte inclusive geográficamente, difundidos desde plataformas autogestionadas, fan pages, blogs dedicados a la difusión, etc. Es necesario resaltar que este mundo no se cierra a la subversión o apropiación del cubo blanco dependiendo de lo que las propuestas a ejecutarse requieran.

La reverberación de la información y el eco de los sonidos que circulan sin ninguna especial atención sobre ellos conforman el entramado que viene a nosotros como información que no es habitable, sino como un transeúnte que sigue su propio rumbo y que por ende no podemos controlar. Es autómatas y crece en forma de raíces inconmensurables. Así el valor expositivo prima sobre el valor de culto, en tanto la cultura noise es una conformación heterogénea que no se limita por la alta/baja cultura o por el cubo blanco/espacio público/espacio alternativo o por medios de producción tradicionales/alternos/nuevos.

En este punto es pertinente citar la curaduría realizada por Szeemann, *When Attitudes Become Form* (Cuando las actitudes se convierten en forma): «De acuerdo a los artistas de su generación [Szeemann] divisó paso a paso nuevas formas de presentación, expandiendo al mismo tiempo la noción de arte»<sup>60</sup>. Esta es la percepción retrospectiva que lo ha posicionado como un curador contemporáneo pionero de lo que yo categorizo como curaduría experimental.

La controversia mayor surgió cuando Szeemann curó la Documenta 5 de Kassel. Daniel Buren, en un ensayo para el catálogo original, denunció que su obra había sido posicionada como un elemento entre el montaje creativo creado por Szeemann. Ahí cabe la reflexión sobre la importancia y la complejidad de las distinciones entre lo que conecta y lo que camufla la obra y de la administración del concepto curatorial para que sea legible y

---

<sup>60</sup> Tobia BEZZOLA, Roman KURZMEYER (ed.). Harald Szeemann with by through because towards despite, Catalogue of all Exhibitions 1957-2005, Zürich: Voldemeer, 2007, pp.2226. Citado en el archivo digital del resumen de LIVE IN YOUR HEAD: When Attitudes Become Form (Works, Processes, Concepts, Situations, Information) April 1969, Kunsthalle Bernen, impartido por Yves Aupetitallot, en el contexto de los cursos sobre arte y cultura contemporánea The History of Exhibitions: Beyond the Ideology of the White Cube (part one), que se dieron entre el 19/10/2009 y el 30/11/2009. [https://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture5\\_when\\_attitudes\\_eng.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture5_when_attitudes_eng.pdf)

diciente sin dejar de cumplir con su objetivo. Cuando el concepto curatorial antecede a las obras y es el curador el que las convoca, se debe ejecutar una suerte de co-curaduría en la que el curador experimental ha de comunicar la manera en que va a insertar cada obra en su creación curatorial, de modo que los términos de la relación puedan ser consensuados y no percibidos como arbitrarios por el artista.

Considero que lo sucedido en las dos muestras de Szeemann son experimentos iniciales que resultaron en errores que hoy nos sirven para una mejor ejecución. Su legado histórico para la curaduría contemporánea se encuentra en la experimentación. En los movimientos artísticos de los años 60 cambió el paradigma de la curaduría, época a partir del cual comenzó a considerarse contemporánea, sus funciones comienzan a ser más decideras de los proyectos y acciones artísticas. La curaduría se constituye así en heredera de los quiebres, giros e inquietudes de la vanguardia y de la historia del arte en términos generales y del auge de reproductibilidad técnica.

Para Eva Grinstein, el rol del curador como agente que selecciona y diseña es muy próximo al del crítico. No sólo por escoger y ponderar sino por establecer ejes temáticos pertinentes. En ese sentido, argumenta que el arte se vuelve menos material desde que su potencia está radicada en las ideas que representa. En ese caso, el ejercicio de una curaduría experimental bien administrada implica reconfigurar, replantear, transformar, reubicar, crear y recrear el espacio expositivo, lo que podría equilibrar o potenciar ese desbalance.

Tucumán arde (1968) fue la primera acción de un grupo de artistas argentinos para presentar arte fuera de los circuitos habituales. Se considera una exhibición,<sup>61</sup> porque el despliegue de obras contó con un plan de tres fases que pueden ser entendidas como un proyecto curatorial, elaborado por un grupo de artistas curadores. La primera fase fue de investigación, de levantamiento de archivo y de construcción conceptual. La segunda fase se ejecutó bajo una muestra que tuvo obras de carácter *in situ* y efímeras y que utilizó el archivo y la difusión a través de los medios y acciones disidentes (grafitis enigmáticos) como elementos vinculantes de las obras, las acciones y los espacios. Concluyó sin que se ejecute la tercera fase que consistía en generar un proceso reflexivo posterior a través de foros, por

---

<sup>61</sup> Instituto Di Tella. *Experiencias '68. Primera bienal de arte de vanguardia Tucumán arde* (Rosario, 1968). Recuperado de: [https://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture4\\_tucuman\\_arde\\_eng.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture4_tucuman_arde_eng.pdf)

las consecuencias fatales que les podría haber generado en tanto era un proyecto de corte político opuesto al régimen. Fue conceptual como curaduría contemporánea, pero además fue experimental y eso fue tangible por el uso del material obtenido de la investigación como elementos vinculantes y narrativos de su discurso que en tiempo pasaron a ser archivo y no obra. Las obras nacieron de la acción colectiva de interactuar con la gente al obtener insumos para la construcción conceptual. La manera en que se utilizaron los medios de comunicación hizo evidente que su involucramiento podía ser diferente: la convocatoria, las instalaciones, los happenings y los performances y la invitación a la gente de actuar en contra de la dictadura argentina.

El glosario de términos del Tate<sup>62</sup>, posiciona al artista curador en el mundo del arte: menciona un circuito, los espacios en los que expone, las características o usos comunes de esos espacios y lo que estos permiten, sin mencionar en ninguna ocasión las palabras *curaduría experimental* juntas. Se refiere así a «...un artista activo que además cura exposiciones o dirige espacios sin fines de lucro desde los que exhibe su arte y el de otros artistas». Más adelante se expande describiendo que «el artista curador tiende a mantenerse al margen del mercado del arte y dentro de una comunidad artística, conformada usualmente por compañeros de sus estudios formales en arte o de una generación similar...» e incluye como uno de los factores que condicionan su existencia, la funcionalidad: «una manera de sobrevivir y ganar exposición». A decir de Claire Bishop, el “curador-auteur” surgió paralelamente al arte instalativo y a la crítica institucional. Para poner esta idea en cuestión, hay que explorar cómo ella define a lo instalativo. Lejos de limitarse a piezas de arte ensambladas cuyo cuerpo es portador de los intereses y las decisiones de un artista, se refiere también al objeto en el espacio, ampliando así los alcances que puede tener el montaje de una instalación.

Al referirse a las circunstancias en que surge el artista curador y al aludir al sentimiento de frustración por una “percepción de impenetrabilidad del mundo del arte”, se pone en crisis su apertura a los conceptos de autolegitimación y autogestión. Es muy descriptivo al mencionar que “suelen alojarse en sitios temporales – talleres, almacenes, edificaciones a punto de ser demolidas – que pueden ser habitadas gratis o a costo de una renta nominal por un período corto de tiempo.” Pero hace falta el agregado de que a más de

---

<sup>62</sup> Tate Galleries, *Art curator*, (s.f.). Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/artist-curator>

factores económicos o algún sentimiento de marginación, se trata también de la construcción del discurso curatorial y la postura política ante las lógicas tradicionales que se desmarcan de la estética del cubo blanco: pulcritud y desconexión de la cotidianidad y el entorno social y comunal. En el mismo artículo sobre el artista curador, se menciona la muestra Freeze de 1988, organizada por Damien Hirst y miembros de los Young British artists (YBA). Allí el recurso para poner en diálogo las obras fue superponerlas en la distribución del espacio en el almacén donde se realizó la muestra. Hirst se aseguró de invitar actores legitimadores del arte. Es claro que ese ejemplo particular es una curaduría experimental emergente, de artistas que, aunque hoy están insertos en el mercado del arte, en aquel entonces estaban dando impulso a su trayectoria. Sin embargo, en las curadurías mencionadas de Harald Szeemann que fueron a fines de los 60 y principios de los 70, los presupuestos conceptuales no tenían necesidad de posicionar al curador y los artistas convocados ya estaban posicionados en el circuito. Hans Ulrich Obrist se refiere a ese tipo de muestras como *presentaciones en expansión*, hablando sobre un rol ampliado del curador.

Carolina Nieto Ruiz, autora citada anteriormente en este trabajo, en el libro *Historia de una actitud ante la forma: de la curaduría tradicional a la curaduría artística* expresa que:

La metodología de Szeeman impulsó la latente necesidad de autoría de los curadores en general. Es verdad que hoy en día en el mundo del arte la figura del curador, tanto artístico como tradicional, tiene una gran relevancia, al grado de llegar a convertirse en la estrella de varias exposiciones y de haber ganado terreno en el mundo del arte, a veces colocándose por encima de las instituciones y de los mismos artistas. Lo que ocurrió desde que Szeeman inauguró la posibilidad de ser curador independiente y curador autor, fue que los proyectos curatoriales adquirieron una fuerza más autónoma y subjetiva, detonando la necesidad de hacer visible al curador, que tradicionalmente se mantenía tras bambalinas en los museos<sup>63</sup>.

Citando a la académica Gaynor Kavanagh en el artículo *Curator Identity*, Nieto Ruiz destaca que la exhibición artística es un medio expresivo. Así, los curadores tradicionales

---

<sup>63</sup> Carolina Nieto, *Historia de una actitud ante la forma: de la curaduría tradicional a la curaduría artística* (Querétaro, 2014), 36

comenzaron a hacerse visibles no solo por su experiencia respecto a la historia del arte, sino también por sus cualidades interpretativas, discursivas y administrativas. A partir de este escenario los curadores comenzaron a desempeñarse como autores de una exposición y ya no más como representantes de un museo. Nieto Ruiz expande esta idea indicando lo siguiente:

(...) la fuerte carga subjetiva que lleva consigo este tipo de curaduría y la nueva visibilidad del curador como autor, han llevado a la existencia del curador – artista. Donde la materialidad de su trabajo (es decir, la selección y organización de las obras bajo un concepto personal) es una creación. Sin embargo, esta percepción de la curaduría como arte ha generado muchas polémicas y conflictos aún no resueltos por parte de los curadores tradicionales y los artistas<sup>64</sup>.

Los autores antes mencionados (Fabelo, Fraile y Nieto) abordan con más detalle la figura del curador artista y su relación con la curaduría experimental en el texto *Hacia una curaduría artística*<sup>65</sup>. En él indican que el término curaduría experimental puede englobar muchos tipos de prácticas curatoriales contemporáneas cuya característica compartida es simplemente no estar alineadas a las funciones museísticas asociadas tradicionalmente a las curadurías: conservar, investigar y exhibir. En este sentido, los autores destacan también la base etimológica de la palabra «experimental», la cual implica experiencia y prueba. Dentro de la gran variedad de posibilidades de curaduría experimental, el texto antes citado destaca las prácticas curatoriales que utilizan a las obras como ilustraciones de conceptos.

Fabelo, Fraile y Nieto destacan también la figura de Harald Szeemann, quien ya ha sido nombrado varias veces en este trabajo. Sobre esta figura, el texto expresa lo siguiente:

Él reconoció que su propuesta no se alineaba con la curaduría tradicional y por ello se autonombra *exhibition maker*; su labor consistía en agrupar obras de arte, elaborando discursos muy distantes de las significaciones individuales de las obras. Al hacerlo transfirió al espacio exhibitivo la posibilidad de ser un lugar

---

<sup>64</sup> Carolina Nieto, *Historia de una actitud ...*, 38

<sup>65</sup> José Fabelo, Isabel Fraile y Carolina Nieto, «Hacia una curaduría artística», en *Universalidad y variedad en la estética y el arte*. (Puebla, 2013), 197

de producción artística, y con ello también modificó la relación entre el curador y el artista. En particular, él mostró que la práctica curatorial puede ser una forma de arte en sí misma<sup>66</sup>.

Así, los trabajos de Szeemann pueden ser vistos como exposiciones en las cuales las obras se articulan, mediante inusuales yuxtaposiciones, a un eje temático transdisciplinario, el cual tiene relación con elemento que se encuentran tanto dentro como fuera del arte. En este sentido es importante mencionar que existieron en aquel entonces circunstancias específicas en el contexto histórico-cultural de ese tiempo que permitieron el surgimiento de la propuesta de Szeemann. Uno de estos factores importantes fueron las vanguardias. Los autores expanden al respecto de este contexto:

En un segundo momento hay que tener en cuenta la nueva visión de la crítica curatorial, que hizo evidente la importancia del espacio exhibitivo como portador ideológico y activo en el proceso de interpretación e interacción con el público. Otro aspecto importante se produce con la pérdida del relato histórico que posibilitaba la apropiación de obras para resignificarlas. En cuarto y último lugar, debemos tener presente que en este periodo se desarrolla la crisis del museo, que fue la que permitió sacar las exposiciones de la institución y, paralelamente, seguir funcionando bajo la autoridad del curador ante los espectadores y la crítica, como una tradicional exposición de obras de arte<sup>67</sup>.

Finalmente, los autores del texto *Hacia una curaduría artística* recalcan la figura del espectador y su articulación con las curadurías experimentales. La publicación menciona a J.J. Charlesworth quien indicaba que del espectador se requiere una participación más activa, no solo para recorrer la exposición en su espacio físico, sino también para vincular la exposición con el contexto global del entramado social. Expandiendo sobre esta idea los autores resaltan lo siguiente:

Estas características están presentes en las instalaciones artísticas que se han hecho cada vez más recurrentes en el arte contemporáneo, así como en las prácticas curatoriales experimentales de las que hablamos: dependen del

---

<sup>66</sup> Fabelo, Fraile y Nieto, "Hacia una curaduría artística...", 202-203

<sup>67</sup> Fabelo, Fraile y Nieto, "Hacia una curaduría artística...", 204-205

espectador que las experimenta con su cuerpo al recorrer la exhibición; utiliza el espacio y la luz como elementos internos; pone al espectador en una situación sobre la que gira el discurso curatorial; se experimenta en la instantaneidad de su relación con el espectador; la espiritualidad o conflicto interior de la curaduría es este mismo discurso que el espectador debe abstraer y vincular consigo mismo y con su entorno sociohistórico del que se evoca en la situación<sup>68</sup>.

La articulación del espectador en el engranaje de la curaduría experimental supone un avance respecto del enfoque tradicional en el que el público estaba considerado como un agente pasivo. En las curadurías contemporáneas y experimentales el observador abandona ese rol para convertirse en un productor de significados, sin el cual el proceso curatorial no está completo.

### **El curador de contenidos en plataformas digitales**

El desarrollo de las comunicaciones a través de los nuevos medios tecnológicos y el internet no sólo ha sido un instrumento para la producción de obras de arte, sino que ha dado pie al surgimiento de un nuevo rol en la curaduría: el curador que no necesariamente es un teórico de las artes y que permite discursar no sólo sobre el artista curador sino también sobre otros actores que no vienen de las artes y que ejercen la curaduría en sus diferentes formas. Pienso que se puede incluir incluso a aquellos que aunque producen bienes que son reconocidos como arte, se consideran no artistas<sup>69</sup>, como manifestación de una postura contraria a cualquier jerarquía que pueda mitificar de algún modo sus producciones.

Uno de los roles que puede asumir el curador de contenidos es la selección de piezas que serán publicadas en alguna plataforma audiovisual o visual, en muchos casos de carácter digital. De entre todas las posibilidades de la curaduría de contenidos es pertinente enfocarse en la esfera digital, de la que apenas se ha comenzado a teorizar. La inmediatez de la compra de un archivo digital, la reducción del espacio físico requerido y la posibilidad de manipular

---

<sup>68</sup> Fabelo, Fraile y Nieto, "Hacia una curaduría artística...", 209

<sup>69</sup> Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life, The education of the un artista parts I, II and III.* (1993)

Recuperado de:

[https://monoskop.org/images/3/36/Kaprow\\_Allan\\_Essays\\_on\\_the\\_Blurring\\_of\\_Art\\_and\\_Life\\_with\\_Impurity\\_Experimental\\_Art\\_The\\_Meaning\\_of\\_Life\\_missing.pdf](https://monoskop.org/images/3/36/Kaprow_Allan_Essays_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_with_Impurity_Experimental_Art_The_Meaning_of_Life_missing.pdf)

las imágenes van ganando terreno en el mercado. Por esta razón, la figura del curador de contenidos adquiere una relevancia significativa en la era digital.

En principio la mayoría de los contenidos eran subidos al internet antes o después de ser impresos. El video digital llega cada vez más a las masas, principalmente por Internet. La televisión por su parte está asumiendo progresivamente las dinámicas del streaming y el video digital. Por otro lado, el ciudadano común tiene ahora su alcance el poder de enseñarnos lo que conoce, lo que ve desde una perspectiva cercana y en muchos casos, especializada.

En el ámbito de las artes, los diversos circuitos no están igualmente desarrollados pero cada uno ofrece particularidades culturales y creativas propias y diferentes que el internet permite conocer ágilmente, ampliando el mercado y los horizontes culturales de las artes en cualquiera de sus etapas: investigación, producción/experimentación, curaduría, crítica, difusión y coleccionismo. Si bien es cierto esa inmediatez requiere evaluar el nivel de especialización y legitimación de nuestras fuentes, que varían de acuerdo con su origen y canales de circulación. El curador de contenidos tiene todas las herramientas para informar, para generar lecturas y producir sentidos. Todo es posible para el arte de acuerdo con el panorama sociopolítico en que se desarrolla, el cual provee de las bases materiales necesarias y determina la velocidad con que se desarrolla.

Al respecto de la figura del curador de contenidos, en un contexto digital, Robin Good destaca lo siguiente:

Los curadores de contenido actúan como «guías de confianza» expertos que nos ayudan a manejar la abrumadora cantidad de información disponible, a la vez que nos facilitan su comprensión y el acceso a los temas, eventos y personas que más nos interesan<sup>70</sup>.

En este sentido, el autor expande sobre la figura del curado de contenidos, resaltando también su importancia en el engranaje cultural: «La contribución clave que la curación de

---

<sup>70</sup> Robin Good, *La curación de contenidos en la era digital. Curación para el patrimonio digital. s.l.:* Anuario de cultura digital, 2017. Recuperado de: [https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2017/ebook/anuario/1CuracionContenidos\\_RobinGood.pdf](https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2017/ebook/anuario/1CuracionContenidos_RobinGood.pdf), p.7

contenidos proporciona a nuestra cultura es su papel como motor de descubrimiento y de dar sentido a cualquier arte, interés o ciencia<sup>71</sup>». Good indica también que los curadores otorgan valor añadido muy importante, a través de su evaluación personal, sus puntos de vista sobre lo que eligen y muestran. A partir de este escenario puede intuirse que la figura del curador de contenidos incrementará su influencia y su relevancia social con el pasar de los años.

---

<sup>71</sup> Robin Good, *La curación de contenidos...*, 12.

## Metodología

La metodología de investigación seleccionada fue la cualitativa. Este tipo de abordaje permite profundizar sobre las características inherentes de los sucesos que son objeto de estudio para esta tesis, en este caso las curadurías experimentales. A su vez, el enfoque cualitativo faculta la contextualización de esas características en el escenario artístico y académico de la ciudad de Guayaquil.

Algunas características de la metodología cualitativa que se ajustan a mi objeto de estudio son<sup>72</sup>:

- Inductiva: A partir de la revisión de datos respectivos a las curadurías experimentales realizadas en Guayaquil, se propondrán tendencias y teorías sobre ese escenario.
- Holística: Las personas y grupos (artistas, curadores, públicos) no son reducidos a variables, sino que son considerados como un todo dentro del mismo contexto
- Descriptiva: Centra el análisis en descripción de fenómenos y objetos observados.

La investigación cualitativa busca captar la realidad social a través de los agentes, actores y sucesos que están siendo estudiados, es decir, a partir de la percepción de los sujetos sobre su propio contexto<sup>73</sup>. Así, no parte de supuestos e hipótesis derivadas teóricamente, sino que busca conceptualizar y teorizar sobre la realidad en base al comportamiento, actitudes y valores que se ponen en práctica en esa realidad.

La metodología cualitativa amerita la constitución de categorías de análisis que sirvan de base para el posterior análisis de resultados:

- Curaduría
- Arte contemporáneo en Guayaquil
- Periodismo cultural
- Políticas culturales
- Gestión cultural en Guayaquil

---

<sup>72</sup> Carlos Monje, Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa, 2011. Recuperado De: <https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf>

<sup>73</sup> Carlos Monje, Metodología...p.13

## **Diseño de la investigación**

La naturaleza del objeto de estudio del presente trabajo propicia el empleo del tipo de investigación cualitativa de estudio de casos, la cual es definida por Monje como un “examen intensivo y en profundidad de diversos aspectos de un mismo fenómeno o entidad social. Es decir, es un examen sistemático de un fenómeno específico, como un programa, un evento, una persona, un proceso, una institución o un grupo social”<sup>74</sup>. En el caso en particular de esta propuesta, el fenómeno es el apareamiento y desarrollo de la curaduría experimental en Guayaquil entre los años 2012 y 2017. En particular, se aplicará un estudio de caso evaluativo, en tanto a partir de la información recopilada se procederá a la formulación de juicios de valor que sirvan como base para la toma de decisiones y para mejoras a futuro.

## **Instrumentos o técnicas de recogida de datos**

Entrevistas: Se optó por entrevistas dirigidas semiestructuradas, en las cuales se enfocó las preguntas hacia los demás de interés del presente trabajo. A partir de un conjunto de preguntas generales, los entrevistados profundizaron en el tema aportando con puntos temáticos que no habían sido considerados previamente, lo cual sirvió a su vez para nutrir los formularios de entrevista posteriores. Se optó por este tipo de entrevista para apertura y libertad a los entrevistados de ahondar en sus experiencias, tomando en cuenta también que la naturaleza del tema exige que sea abordado desde diferentes aspectos y enfoques.

Observación directa simple, participante y no participante: Esta técnica está relacionada con mi asistencia a varias de las exposiciones y muestras mencionadas en este trabajo. La alternancia entre participante y no participante estuvo dada por el grado de involucramiento que tuve en las distintas curadurías y exposiciones.

Análisis Documental. Esta técnica está relacionada con el análisis de contenido, en el cual se analiza la realidad social “a través de la observación y el análisis de los documentos que se crean o producen en ella”<sup>75</sup>. En análisis de contenido puede tomar varios formatos:

---

<sup>74</sup> Carlos Monje, Metodología...p.117

<sup>75</sup> Carlos Monje, Metodología...p.157

imagen o audiovisual, escrita, etc. En el caso de esta investigación particular, el análisis de contenido implicó la revisión de varios blogs y portales web en los que se reseñaban y describían las exposiciones y muestras abordadas por este trabajo. Así también se tuvo acceso al registro fotográfico y audiovisual de algunas muestras.

Otro espectro documental al que se recurrió fue a los trabajos teóricos sobre la escena artística ecuatoriana y mundial, en especial en lo relativo a la curaduría contemporánea y experimental. Por otro lado, también se emplearon notas de prensa periodísticas asociadas a estos temas. Un aspecto importante a resaltar en esta metodología fue la dificultad para acceder a algunos de los contenidos ya que algunas de las páginas web que los alojaban se encontraban fuera de línea o sin acceso.

### **Preguntas de investigación<sup>76</sup>**

¿Cuáles son las curadurías experimentales en Guayaquil del 2012 al 2017 y qué las distingue?

¿Cómo han influido o dado contexto el estado de las políticas culturales y la institucionalidad nacional y local, correspondientes al período del objeto al auge de curadurías experimentales?

¿Cómo han sido cubiertas y entendidas las curadurías experimentales por los medios de comunicación y plataformas independientes dedicadas a ese fin?

### **Idea a defender**

La curaduría experimental es una práctica artística que deriva de la curaduría contemporánea y saber reconocerla aporta a la mejor lectura de curadurías donde la conceptualización se manifiesta como material en el montaje.

### **Unidades de investigación**

Sujetos participantes entrevistados directamente para este trabajo de titulación o sus criterios y testimonios obtenidos de declaraciones y/o entrevistas previas, en torno a los temas pertinentes:

---

<sup>76</sup> Anexo 1. Preguntas de investigación y categorías analíticas por capítulo.

Artistas curadores

Artistas contemporáneos

Teóricos de arte e Historiadores

Gestores Culturales

Periodistas culturales

## Capítulo 1

### **Tráfago: Conjunto de negocios, ocupaciones o faenas que ocasionan mucha fatiga o molestia<sup>77</sup>**

El ambiente en que se han desarrollado las curadurías experimentales más representativas en Guayaquil está constituido por los circuitos autogestionados que encaran cuestionamientos sobre la legitimidad de ciertas prácticas artísticas. La predominancia de una estética lejana a los medios y a las prácticas tradicionales en el arte no es ampliamente aceptada; esto se agrava por debates sobre la relevancia de la teoría del arte, de la aplicación de la estética relacional, de la función del curador y su profesionalización y por una mirada estancada en la modernidad. La educación superior en artes llegó para combatir esta situación, una deuda que tenía la sociedad guayaquileña para con su ciudad.

El Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador “TTAE” surge como un proyecto cultural dentro del marco del evento Ataque de Alas, realizado en el año 2002 en Guayaquil, cuyo tema central fue la inserción del arte en el espacio público. Posteriormente, el proyecto fue presentado a la Dirección Regional de Cultura del Banco Central del Ecuador, representada en la figura de Freddy Olmedo, quien había estado llevando a cabo un proceso de equipamiento de infraestructuras para el desarrollo cultural de la ciudad. En este período se crea el Museo Antropológico de Arte Contemporáneo (MAAC), la Plaza de Artes y Oficios y el Parque Histórico de Guayaquil, espacios para la circulación de arte que suministraron a la ciudad de la infraestructura necesaria para desarrollar actividades artísticas en diversos campos. Ante esta iniciativa, un grupo de intelectuales (Xavier Patiño, Saidel Brito, Marco Alvarado, entre otros) propusieron la creación de una institución académica orientada a la formación de artistas de nivel superior, precisamente para aprovechar la construcción de espacios e instalaciones impulsada por Olmedo. El proyecto se aprueba y es así como Guayaquil, y la Costa Ecuatoriana, tienen por primera vez en la historia una institución educativa de tercer nivel encargada de formar no sólo artistas sino intelectuales que desarrollen, de manera reflexiva y crítica, una verdadera

---

<sup>77</sup> Definición de Tráfago por la Real Academia de la Lengua: <https://dle.rae.es/?id=aECWCDe>

transformación de la escena artística local, caracterizada por la precariedad, las insuficiencias de pensamiento y el oportunismo de bajo perfil.<sup>78</sup>

### **La academia como cantera: Preámbulo**

La educación superior pública en artes fue decisiva para que se compacte el terreno del arte contemporáneo en Guayaquil, antes sólo cubierto dentro de muchas limitaciones de diversa índole por el Colegio de Bellas Artes Juan José Plaza, el cual no llegó a profesionalizar de manera integral a los artistas. El Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), en sus inicios una institución cofinanciada, marcó el inicio de una formación superior en sintonía con las demandas del contexto artístico. El instituto dio cuenta no solo de la importancia de la educación artística a nivel profesional, sino del cambio de paradigma que eso implicó para una ciudad. Luego de enfrentarse a muchas adversidades, en el año 2009 el ITAE pudo obtener su primera cohorte de graduados. Los artistas surgidos de su etapa como institución privada, se distinguían por producir obras infundidas por temas de coyuntura política (desde una mirada descriptiva más no peyorativa).

En el 2010, como parte de su nueva faceta como institución estatal y gratuita, el ITAE recibió nuevos alumnos. El enfoque de la camada de esta nueva etapa fue en principio una producción artística conceptual que lejos de ser autoreferencial,<sup>79</sup> era experimental, experiencial, narrativa y de constante reflexión sobre los fenómenos alquímicos que, al dirigir la mirada desde otras perspectivas, con o sin atención, deconstruían la existencia.

Con el fin de dar impulso a sus carreras artísticas, algunos estudiantes comenzaron a destacar por tomar iniciativas en gestión, creación y la curaduría. *El bueno, el malo y dos feos* (2011) fue una exhibición de taller abierto que dio a conocer los procesos para producir obra de Xavier Coronel, José Oliveira, Jean Carlo Guisado y Jorge Morocho. Expusieron bocetos y fotografías que comenzaron a perfilar los medios desde los que les interesaba producir su obra, lo cual se constituyó como un gesto perceptible de autolegitimación y como estrategia para insertarse en el circuito de arte guayaquileño más allá de la academia.

---

<sup>78</sup> Ana Rosa Valdez, «ITAE: Resistencia y Transgresión desde Guayaquil», en *Blog Arte Nuevo* (2009). Recuperado de: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/11/itae-resistencia-y-trangresion-desde.html>

<sup>79</sup> En un texto de autoría de María Guadalupe Álvarez llamado Ese texto estuvo en línea mientras el blog de crítica e investigación en artes del ITAE, Deskafuero, sin embargo, hoy que ya no lo está obtuve una copia digital del texto, directamente de la fuente.



El siguiente año, el artista David Palacios inauguró la muestra individual *Historia de fantasmas para adultos*<sup>80</sup> (curada por Ana Rosa Valdez), en la casa Cino Fabiani. La exposición de Palacio fue autoreferencial, en cuanto al uso de archivos familiares que daban contexto al uso de determinadas imágenes de dicho repositorio. En el montaje, se puso en escena un ambiente hogareño, aprovechando que, por su arquitectura, la segunda planta de esta casa patrimonial de madera preservaba un ambiente familiar. La manifestación de curaduría experimental más reconocible, no se hizo desde la curaduría sino de las obras, a través del uso de objetos que fuera de la muestra no serían obras, como sillas mecedoras, cuadernos antiguos en escaparates dispuestos como si se trataran de las piezas de alguna colección de estampillas. La silla, más allá de su función original, fue un dispositivo interactivo de una de las obras durante la muestra. La experiencia giró en torno a sumergirse en lo cotidiano, no sólo por el contexto sino por la nostalgia que respiraban los objetos, los cuales contaban historias de familiares perdidos y momentos pasados. Cabe decir que lo experimental no fue la curaduría aplicada a la muestra de Palacio sino como los requerimientos del montaje de su obra son las que direccionan a la museografía y no al revés. Por su parte, Oswaldo Terreros continuó con su proyecto *Movimiento GRSB*, y en el 2012 lanzó el *Gran Encuentro Capítulo 4: "Llamado a los actores sociales"*, curado por Ana Rosa Valdez. El dispositivo diseñado buscaba que los asistentes leyeran en voz alta un fragmento del Manifiesto para obtener el

---

<sup>80</sup> Ricardo Coello Gilbert, «David Palacios: Historia de fantasmas para adultos/ Casa Cino Fabiani», en *Río Revuelto*, (2012). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/search?q=historia+de+fantasmas+adultos>

ticket para la rifa de una obra, acción que además creo material para otra obra posterior y conformó un gesto de capitalización del movimiento.<sup>81</sup>

De entre el grupo de los primeros artistas profesionales graduados del ITAE, que optaron por la docencia en paralelo a sus prácticas\_artísticas, es pertinente destacar a Ilich Castillo, quien arrancó su carrera en la\_enseñanza\_con la materia Proyectos y a Romina Muñoz, quien comenzó con Historia del Arte. Desde la trinchera de la docencia, surgió la posibilidad de poner en práctica la curaduría de los proyectos de estos nuevos artistas que eran también alumnos. Como antesala al recorrido que GYE/2012-2017 plantea por las curadurías experimentales, voy a repasar una serie de muestras colectivas de ciertos alumnos, en tanto fueron ellos los primeros síntomas de lo que luego se consolidó como un camino para producir curaduría experimental. En este repaso mencionaré a los más importantes, para sólo profundizar en aquellas curadurías más representativas y así discursar sobre lo que es una curaduría experimental. Al respecto, es necesario recordar que si miramos a la curaduría experimental como una práctica que parte de la contemporaneidad el patrón es sujeto a la heterogeneidad.

Cabe acotar también que la gran mayoría de alumnos del ITAE que surgieron del período GYE/2012-2017, traspasaron en el 2015 sus créditos a la joven Universidad de las Artes, para acceder a la licenciatura en Artes Visuales, al igual que buena parte de los alumnos de las otras carreras, como parte del proceso de adscripción del ITAE a la UArtes, que ya venía funcionando desde el 2012 con las escuelas de cine, literatura y parte de las carreras que hoy conforman las escuelas de artes sonoras y artes escénicas.

Las dos muestras colectivas que Castillo y Muñoz curaron en el 2013 pueden ser consideradas precursoras de la tendencia a hacer exposiciones colectivas como estrategia para la autogestión de muchos de los nuevos artistas contemporáneos que emergieron del proceso de la gratuidad de la educación superior pública en artes. Esas muestras fueron: DEFUNCIONES (Tratamientos y repliegues de lo útil), curada por Ilich Castillo<sup>82</sup>, y meses

---

<sup>81</sup> Ana Rosa Valdez, “Sede social...”

<sup>82</sup> Texto para DE-FUNCIONES (Tratamientos y repliegues de lo útil), publicadas en el blog del docente: Más allá del uso social o individual de las cosas, de la “razón funcional” por la cual fueron confeccionadas, existiría en ellas una especie de voluntad como secreta, que apenas se atisba; una resonancia desconocida (animista?) que pone en crisis la asignación de su teleología... Dichas latencias l@s niñ@s las conocen muy bien y aunque la mayoría de las veces no alcanzan, o no necesitan explicarlas, debemos suponer que

después Camareta, curada por Romina Muñoz<sup>83</sup>. En la primera, Castillo realizó la curaduría desde su cátedra y expuso en la sala Félix Enríquez de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Guayaquil, que como particularidad tiene en su interior la estética del hormigón visto. En la exposición participaron también los estudiantes Elías Aguirre, Ruth Cruz, Boris Saltos, Alexa Brito, Miguel Medina, y Lily Munive, quien había logrado un acercamiento importante con un proyecto de arte cuyo proceso fue sopesado y mejorado en clase.



---

permanecerán impenetrables al ojo logocéntrico.//Esta expo es el intento de negociar lúdicamente con esa voz oculta de las cosas, o con su voluntad si se quiere... es acaso esa posibilidad de hacer sentido de otras maneras; o quizás simplemente otro arañazo ante el inminente exilio de la infancia, del deseo del juego y de su pretexto ulterior.

<http://ilichcastillo.tumblr.com/news>

El registro de esta muestra se hallaba en el sitio de Deskafuero, hoy caído por motivos que desconozco:  
<http://deskafuero.itac.edu.ec/exposicion-de-funciones-tratamientos-y-repliegues-de-lo-util/>

<sup>83</sup> Romina Muñoz, «Camareta / Espacio Vacío, Guayaquil», en Río Revuelto (2013). Recuperado de:  
<http://www.riorevuelto.net/2013/04/camareta-espacio-vacio-guayaquil.html>



En *Camareta*, a estudiantes como Xavier Coronel, José Oliveira, Boris Saltos, Jean Carlo Guizado y Jorge Morocho, que ya habían demostrado interés por exponer su trabajo, a ventaja o desventaja de la llegada de la legitimación oficial, se les unieron Leandro Pesantes, Gabriela Franco y Gabriela Serrano, quienes habían sido alumnos de Romina Muñoz en Historia del Arte. Los primeros, más Leandro Pesantes, se habían asociado ya no como un colectivo de arte sino más bien como una gesta colaborativa para la producción de muestras colectivas, a la que ocasionalmente se unían otros artistas. El nexos conceptual de las obras fue su carga de insubordinación en el contexto del grupo que promulgaba la autolegitimación. Muñoz curó la muestra colectiva *Camareta* que tuvo lugar en el desaparecido espacio alterno, *Espacio Vacío*, el cual por un tiempo funcionó en Guayaquil bajo la dirección de Valentina Brevi.



Otro tipo de proyecto expositivo que surgió en el 2013, luego de un extenso trabajo de campo por parte de los alumnos de la brigada de dibujantes fue la muestra *Espacio sí, lugar no*<sup>84</sup>, dirigida/curada por Ilich Castillo y Lupe Álvarez con la colaboración del estudiante Elías Aguirre. Este proyecto generó gran interés debido a que el resultado que mostró fueron los dibujos hechos por los alumnos de la brigada y por la gente del barrio. Los trabajos se expusieron en las paredes de una estructura derruida de una construcción que

---

<sup>84</sup> Rodolfo Kronfle, «Espacio Si, Lugar No / Brigada de Dibujantes del ITAE / Barrio Domingo Savio, Sur de Guayaquil», en *Río Revuelto* (2013). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2013/09/espacio-si-lugarno-brigada-de.html>

aparentemente fue habitada en algún momento, previo a su demolición. Para llegar a ese resultado, se realizaron apuntes en dibujo por un espacio de ocho meses, tiempo en el que se construyeron vínculos con la comunidad. Estos trabajos permitieron que el barrio sea partícipe del proyecto.

Como manifestó el crítico e historiador Rodolfo Kronfle<sup>85</sup>, el 2013 fue un año en que fue visible que el ITAE se constituyó una vez más como «cantera» de artistas contemporáneos en Guayaquil. Además de las curadurías convocadas desde la docencia, hubo una ola de muestras cuya autogestión no estaba atravesada por la acción docente, y cuya experimentación estaba planteada desde la auto - convocatoria de los artistas - estudiantes, lo cual no obedecía a un criterio de selección de obras sino a la afinidad entre ellos, por lo que el trabajo curatorial comenzaba a partir de la gestión y el hallazgo de parámetros o conceptos que pudieran unir en el montaje de una sola museografía colectiva. En cuanto al espacio, estas muestras se valieron de los espacios disponibles al momento: el *Museo antropológico y de arte contemporáneo Eloy Alfaro* (conocido hasta ahora como MAAC) y las galerías *DPM*<sup>86</sup> en Guayaquil y *Nominimo* en Samborondón.

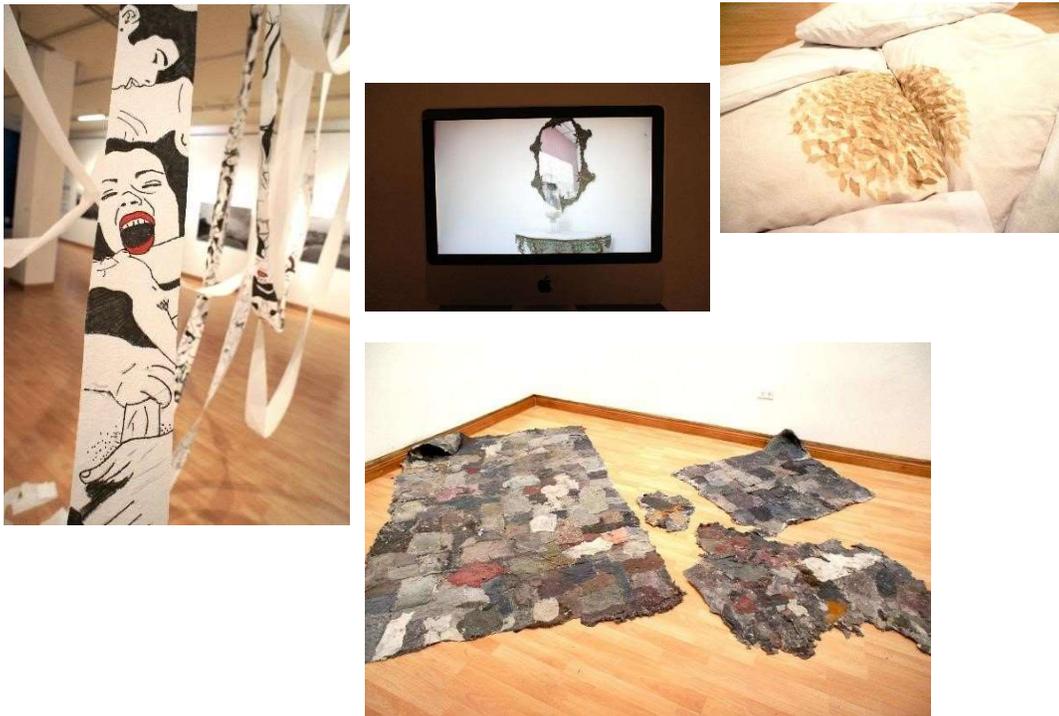


Como mencioné antes, lo que se rescata de estas muestras en cuanto a lo que atañe al tema de esta tesis son los síntomas de experimentación que se apreciaron mayormente en lo instalativo y lo museográfico, es decir el diálogo entre una variedad sui generis de obras

<sup>85</sup> Rodolfo Kronfle, «ITAE: Cantera y Agencia en Guayaquil», en *Río Revuelto* (2013). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2013/08/itae-cantera-y-agencia-en-guayaquil.html>

<sup>86</sup> Siglas del nombre del galerista y propietario, David Pérez McCollum.

primordialmente conectadas por la colectividad de artistas estudiantes contemporáneos. Los espacios alternos que ocasionalmente albergaron exposiciones: la casa patrimonial *Cino Fabiani* y dos pequeños locales que fueron adecuados para que funcione *Espacio Vacío*. Estos últimos sólo podían albergar una muestra por más de un día y una noche, si los expositores se encargaban de estar pendientes del espacio y no gestionaban la venta de obras, por lo que exponer en estos espacios los empoderó en la gestión de su trabajo. Además, también destacaron: *Lo inmaterial material*, *Sospechas de caimán* y *Opening Night*<sup>87</sup>, exposiciones colectivas de los estudiantes tras culminar su último año de estudios, y algunas de las exposiciones individuales de graduación, de los primeros alumnos del ITAE como institución pública de educación en artes, quienes se graduaron con buena parte de los que se iniciaron en levas anteriores pero que por los problemas que la institución venía atravesando, tuvieron que esperar<sup>88</sup>.



<sup>87</sup> Diana García, *Catálogo de Opening Night*, (2013). Recuperado de: [https://issuu.com/dianagardeneira/docs/catalogo\\_opening\\_night](https://issuu.com/dianagardeneira/docs/catalogo_opening_night)

<sup>88</sup> "...en el año 2003, con la llegada de Mariella García a la Dirección Regional de Cultural del BCE, comienza una serie de impedimentos, atropellos e intentos de sofocamiento que, finalmente, han culminado en una situación de colapso luego de 5 años de descomprometimiento por parte del Estado. Cabe resaltar que, a diferencia de otras ciudades como Quito, Cuenca y Loja, la ciudad de Guayaquil, capital económica y principal puerto del país, nunca contó con una escuela de arte de nivel superior, lo cual impidió que se dieran procesos de creación artística de avanzada durante décadas. //Las dificultades que ha tenido que atravesar el ITAE como institución académica para subsistir y continuar con sus funciones, constituyen una prueba más de la presión política que se ejerce desde las esferas de poder para aniquilar cualquier intento de transformación radical o, por lo menos, de construcción de pensamiento. Ana Rosa Valdez, «Itae: resistencia y transgresión desde Guayaquil», en *Esfera Pública* (2013). Recuperado de: <http://esferapublica.org/nfblog/itae-resistencia-ytransgresion-desde-guayaquil/>

La exposición colectiva *Scarbo*<sup>89</sup> (2013), en donde expusieron Luis Ramírez, Pablo Andino, Juan Carlos Castro, Cinthia Arias, Ana Vásquez y Diana García y *DEVOCIÓN, The 99'S show* (2012), exposición de Carlos Vargas, quienes pertenecieron al grupo que vivió la transición de un sistema educativo privado a la gratuidad, en el ITAE, son otras de las propuestas relevantes para este estudio. En *Scarbo*, las exploraciones en cuanto al video, la imagen, la tecnología y el exceso de material buscaron su propio espacio en la casa Cino Fabiani, que para ese fin adecuaron en la medida de lo posible como una galería colocando luces direccionales que luego el espacio heredó. En cuanto a la construcción conceptual, los artistas utilizaron un cuento como estrategia para vincular las obras por un tema en común, pero preservando sus intereses en el ámbito de la creación y a la vez poniendo en escena nuevas piezas. Esta exposición fue considerada por Rodolfo Kronfle, al ubicarla entre las muestras que entre el 2011 y el 2013 anunciaron a una nueva camada, además del potencial visible que pudiera haber visto en los proyectos de manera individual. La exposición me pareció una iniciativa positiva y algo novedosa en la conceptualización, sin embargo, casi se ha perdido en mi memoria, debido a que de las obras presentadas sólo la instalación de Castro dejó algo a la experiencia y rebasó un poco más la intención general de exagerar el riesgo implícito en exponer. Estimo que a ese propósito se lo ponderó de más en la conceptualización de la curaduría. Cabe decir que, con el tiempo, la obra de Luis Ramírez tomaría un giro radical y renovado, así como la de Pablo Andino, pero eso sucedió varios años más adelante.



Un caso aparte es Carlos Vargas, quien en su muestra individual abordó el espacio entendido como su cuerpo y la acepción de la palabra experiencia a través de la interacción.

---

<sup>89</sup> Catálogo de la exposición *Escarbo*. Recuperado de: [https://issuu.com/luisramirezdesign/docs/catalogo\\_borrador\\_blanco\\_20p\\_2](https://issuu.com/luisramirezdesign/docs/catalogo_borrador_blanco_20p_2)

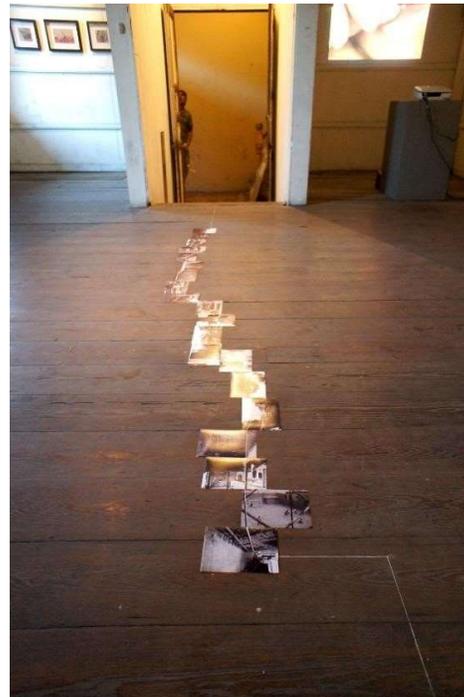
El mismo fue el montaje y su presencia hizo el escenario porque su obra preponderadamente gira en torno del performance y su registro en foto y video. Su dinámica fue la de exponer

<sup>89</sup>

el performance de 99 personajes distintos, unos en vivo y otros en video, lo que en gran medida implicaba la interacción con el público además de exponerse frente a él.



La iniciativa del estudiante Yuri Espinoza, la muestra *Zingaroo* (2013), fue la primera exposición por convocatoria paralela al Salón de Julio, del ITAE. Particularmente los formatos de las obras no exigieron mayor experimentación en el montaje, con la excepción de las fotografías de Leandro Pesantes que formaban una línea irregular adherida al piso, justo a la entrada atravesando el centro de la sala principal. Junto a Leandro y Yuri expusieron Fernando García, Boris Saltos, Ruth Cruz, Marco Sáenz, Xavier Coronel, Carlos Figueroa, Daya Ortiz, Ismael Chock, Jorge Morocho, Andrea Ramírez, Andy Fierro, Elías Aguirre, Gabriela Serrano y Frank Chambers.



Algunos de los alumnos que participaron en esas muestras y que comenzaron sus estudios en la carrera de Artes Visuales con el beneficio de la gratuidad, empezaron a visibilizar sus procesos por su cuenta. El perfil de muchos de ellos no tenía posturas políticas

definidas ni mostraban intención de integrarlo al discurso de su producción. En buena proporción, ellos buscaban entablar diálogos desde la experimentación con el material, la narrativa y los denominados nuevos medios entre otro tipo de artilugios tecnológicos audiovisuales, en torno al espacio, la memoria y la experiencia. En ese contexto, la curaduría tenía un carácter accesorio: un texto breve que acompañaba como esbozo de hilo conductor entre las obras reunidas en el sitio elegido para exponer.

*La noche del Cazador*<sup>90</sup> (2014) fue una curaduría colectiva realizada por Xavier Coronel, Boris Saltos, Alexa Brito, Julia Coronado e Ismael Chock. Esta muestra fue la segunda realizada con el espíritu y la premisa curatorial de hacer una convocatoria entre los estudiantes del ITAE para participar en la muestra. La primera fue *Zingaroo* (2013), que también se realizó en la casa Cino Fabiani, ubicada en la calle Numa Pompilio Llona, en el barrio colonial Las Peñas. La muestra surgió con el interés de aprovechar la coyuntura de las fiestas de fundación de la ciudad de Guayaquil, que para la fecha producía al mismo tiempo el Salón de Julio, organizado por la Municipalidad y la exposición callejera de los artistas asociados al circuito del barrio Las Peñas. Ambas exposiciones al momento representaban todo a lo que los nuevos artistas emergentes se oponían en términos de políticas, criterios de selección y modos de producción

Al atravesar el recibidor, la sala principal se encontraba dividida por seis obras. En el centro, un gran pedestal bajo para una escultura mediana y en las cuatro esquinas que lo rodeaban se encontraba museografiadas dos pinturas colgadas paralelamente en una pared cortada por la entrada hacia la otra ala de la sala, teniendo en consideración los medios y los estilos. Estas obras conformaban un collage pictórico y una instalación fotográfica que ocuparon las otras dos esquinas que contaban con las paredes adicionales que se formaban por el corredor para ingresar a la sala que separaba ambas esquinas. Hacia el lado de la ventana, entre una de las confrontaciones mencionadas, una pared en medio de las dos ventanas que daban a la calle otorgaba el espacio necesario para otro pedestal alto y pequeño donde había otro objeto escultórico en una urna de vidrio. Encuentro pertinente referirme a los parámetros bajo los que se decidió la ubicación y alternancia de las obras en espacio.

---

<sup>90</sup> René Ponce, «La noche del cazador - Casa Cino Fabiani», en *Río Revuelto* (2014). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2014/08/la-noche-del-cazador-casa-cino-fabiani.html>

Hacia el lado interior hay un ingreso que daba a una suerte de patio interior semi natural, pues su pared de fondo es la piedra misma del cerro. Al entrar a esta sección nos confrontaba una videoinstalación. El ambiente se construía por medio un sonido que hacía las veces de guía de recorrido hacía una puerta que daba a una pequeña bodega donde se reproducía en una pantalla un video, otra obra. De vuelta en la sala principal, se encontraba colgado en la pared un dibujo expandido mirando hacia la entrada. Por otro lado, un objeto en el piso estaba ubicado en el lado opuesto a la ventana donde se hallaban unas fotografías, para ofrecer contrapeso visual y equilibrio. También estaba en esta zona la entrada a otra pequeña bodega en donde había una instalación y en la pared adyacente a la ventana que se oponía al dibujo expandido había dos pinturas. A continuación, intento reconstruir ese recorrido a partir de las fotografías publicadas en línea por Río revuelto a las que el acceso es libre:









Este recorrido se pensó para tratar de que los medios y formas de aplicarlo no se repitan y que haya espacio para que las obras respiren. Esta muestra de colección se vistió de noche para darse a conocer en sociedad y exhibir una mirada hacia el estudio y la construcción de la imagen.

No se recurrió a objetos museográficos conectores pues se había dispuesto que la morfología de las obras sea la que te lleve a recorrer la muestra: Imagina entrar en un bosque en el límite entre lo natural salvaje que colina con la entrada de una sala en que existe un sillón imaginario donde estas pinturas de tres distintas manos que te dan tres experiencias distintas, una suerte de ventana, una esquina divertida y un horizonte entre la pintura y el dibujo. Al seguir el video recorrido entre los montajes fotográficos y atravesando ese límite boscoso con señales de haber sido habitado, te introducías a un pequeño descanso donde había un lago en cielo. Allí, un sonido te sumergía en otras imágenes en movimiento reproducidas en un monitor que se ocultaba en un pequeño armario. La conexión de la sala y su ala menor la ubicaba como una arista donde las relaciones orgánicas del recorrido se encontraban con el uso de los medios; una conceptualización del recorrido que en un recodo albergaba y conectaba entre sí las obras allí contenidas por los gestos pulcros, minuciosos y delicados de su factura: personajes recorriendo una composición que prestaba a la pareidolia, agujas, calados

invisibles, el registro de un catálogo de cosas que objetos colecciona y una puerta que te aterriza a un rincón de extrañamiento en el closet de sala, donde una instalación de corporeidad sui generis le daba cierre a la muestra con un gesto de extrañamiento hacia lo que vendría después.

Aunque en *Zingaroo*, Yuri Espinoza como estudiante, curador y gestor fue quien escribió el texto de la muestra colectiva de estudiantes anteriores, la escuela de artes visuales impuso al docente René Ponce como veedor de la curaduría<sup>91</sup> de *La noche del cazador*. A pesar de que el equipo curatorial de alumnos de manera cordial y nunca excluyente no se consideró sujeto a sus criterios, él acompañó el proceso de selección, y, aunque no fue responsable de la mayoría de las decisiones y puede que haya promovido alguna. El montaje contó con las luces direccionales que *Scarbo* le heredó a la casa Cino Fabiani un año antes y Ponce fue delegado por la dirección de la Escuela de Artes Visuales a escribir el texto curatorial, a lo que el equipo no opuso resistencia, pues en ese punto se midió el gesto de hacer un texto curatorial como accesorio frente a la manifestación de la curaduría en la muestra misma.

A través de la muestra se visibilizó el trabajo de muchos<sup>92</sup>, incluyendo más de la mitad de los cinco miembros que inicialmente conformaron alrededor de esa época, el colectivo *Los Chivox*<sup>93</sup>, el cual adquirió relevancia posteriormente. De quienes formaron el equipo curatorial en ese segundo “contrasalón”, expusieron Xavier Coronel, Boris Saltos y Julia Coronado, junto a Andrés Velásquez, Zoila Arroyo, David Orbea, Gabriela Franco, Jorge Morocho, Juan Carlos Vargas, Leandro Pesantes, Ivana Coello, Mónica López y Andy Fierro.

El rol del curador suele malentenderse como el de un individuo que soluciona todo. En realidad, la mayoría de las veces se trabaja con un equipo curatorial dirigido por un

---

<sup>91</sup> A quienes curamos *La noche del cazador* por razones que no fueron esclarecidas que quizá tengan que ver con la falta de costumbre de recibir críticas de los alumnos en tono a las exposiciones tipo casa abierta realizadas en la universidad, se nos advirtió que no se querían problemas por criterios emitidos.

<sup>92</sup> La muestra recibió una crítica feroz de parte de María Inés Plaza, como a ninguna curaduría de estudiantes se le hizo antes y entre las cosas que se criticó, estuvo el texto (por su calidad) y las luces direccionales, como domesticación del espacio. Esto provocó un intenso debate, en el cual el ITAE defendió la muestra porque ni fue inapropiada para el contexto en que se esgrimió ni la crítica dio argumentos sólidos. Aun así, fue muy concurrida por el circuito artístico y el público común, situación gracias a la cual los expositores tuvieron la oportunidad de acercarse a galeristas personalmente.

<sup>93</sup> Colectivo conformado por inicialmente por David Orbea, Andrés Velásquez, Juan Carlos Vargas y Tyrone Luna. Andrés Velásquez se separó del grupo algún tiempo después

curador. La falta de nociones sobre lo que una curaduría conlleva hace que se piense en un individuo, cuando hay muchas tareas que requieren de más de una persona en la producción de la muestra, cuya labor es perceptible, pero sin firma. A veces el trabajo de uno o más miembros del equipo es el que encamina conceptualmente la curaduría, invirtiendo los procesos para esgrimir un discurso curatorial coherente.

En el 2015, mientras cursábamos Proyectos 4, última asignatura de su tipo en la carrera Artes Visuales del ITAE, dirigida por el docente y artista José Anastasio, los estudiantes que tomamos la materia propusimos 3 obras terminadas y un boceto de obra. En ese proceso, el docente hizo dos grupos de obras de acuerdo con las características predominantes vinculantes entre los trabajos y los espacios que fueron gestionados: el MAAC y una casa amplia en buen estado, ubicada en la ciudadela Urdesa central. Mi trabajo como parte del equipo curatorial para ambos grupos consistió en organizar a mis compañeros para categorizar las prácticas implícitas en nuestras obras y desde ahí esgrimir lo que nos llevaba a converger en un mismo espacio y a lanzar propuestas para nombrar cada muestra. Finalmente, con el grupo del MAAC optamos por mi propuesta, *El Hábito de hacer*, la cual abordó los procesos que conllevan a la realización de obras de carácter formal. Con el grupo de Urdesa escogimos de nuevo mi propuesta, *Oniria y Quimeria*, con la añadidura del número de la casa, para jugar con la idea de que se trataba de una dirección incierta, así mismo producto del consenso. En esta última muestra tuvimos además que redactar un texto curatorial de emergencia, hasta que poco antes de la presentación Anastasio lo cambió, y sumó textos individuales para cada obra como parte de la museografía. Parto en esta experiencia curatorial como comentario del trabajo atrás de estas iniciativas colectivas, hacia otros planteamientos espaciales de la curaduría experimental que estimo relevantes.

Para articular la manera en que se concretan las curadurías experimentales en Guayaquil, es necesario entender el espacio donde se materializan estas prácticas, el espacio disponible, el espacio predilecto y el espacio omnipresente. El espacio disponible, como se puede intuir son todos aquellos espacios que facilitan un sitio y/o las condiciones para emplazar las curadurías. El espacio predilecto es aquel que provee la estética, el contexto y las facilidades requeridas. El espacio omnipresente es aquel que permite a la curaduría entendida como una selección hecha bajo un criterio, estar «en todo lado». El espacio del análisis para el

entendimiento es otro, que de manera tradicional que, en un ambiente ideal, se da en publicaciones periódicas a través de los medios de comunicación tradicionales y digitales, en libros, artículos académicos, ensayos, manifiestos y registros de imágenes videos y sonidos, En esa consideración la conexión a internet, la mediación de un curador de contenidos y la enunciación de un criterio editorial son los factores que «materializan» el espacio.

### **Historiografía del arte contemporáneo y periodismo cultural**

El arte como todo escenario humano, requiere de estrategias que le permitan subsistir dentro de la economía de un país. Aun así, el hecho cultural requiere ser puesto en discusión no sólo en cuanto a su capacidad de generar una venta sino también apuntando a generar un entendimiento que sirva para preservarlo como un constructo histórico. El acto de curar puede ser direccionado hacia la producción de una muestra de arte, de un artículo de prensa o de un compendio histórico fundamentado en la teoría del arte y en la investigación desde las artes, como es el presente proyecto. Sin embargo, esto requiere de los medios necesarios para realizar una cobertura, de una investigación previa que pueda realizar conexiones que produzcan conocimiento y de un criterio editorial que maneje políticas culturales que apoyen este tipo de trabajos para el arte y la cultura. Discutir sobre el criterio editorial es un acto controvertido que puede abordarse desde grandes temas como la libertad de expresión, así como desde particularidades como la concepción que tienen los dueños de los medios de los periodistas culturales y de la trascendencia de la cultura en un país.

Así, es pertinente tomar en cuenta la carencia de registros adecuados que den un entendimiento de la práctica curatorial contemporánea en Guayaquil, más aún en la experimental. Por lo tanto, se abordará el periodismo cultural y las políticas que lo influyen, y el resultado como consecuencia en cuanto a publicaciones, coberturas e intento de profesionalización del periodismo cultural.

Retomando el hecho de que el objeto de estudio del presente proyecto de titulación es la curaduría experimental en GYE/2012-2017, y que, como una investigación de corte histórico y teórico la misma apunta a fundamentar a este tipo de curaduría como práctica artística, es evidente que del proceso de cumplir con ese fin subyace un hecho ineludible: la

escasez de perspectivas que hayan producido obras semejantes, pero sobre todo la pobreza de los registros existentes como testimonios de la historia, en términos generales. En principio, no existen libros sobre historia del arte contemporáneo del Ecuador ni de Guayaquil. Existen publicaciones críticas de corte histórico que para ilustrar sus postulados enuncian un grupo de referentes. Entre estas tenemos las de Rodolfo Kronfle, los catálogos de las exposiciones (cuando han sido hechos) y ciertas publicaciones que dan cuenta de algunos hitos, como el primer proyecto de educación superior en artes de Guayaquil, elaboradas por Ana Rosa Valdez (sus trabajos respecto al caso del ITAE).

Lo más cercano que existe a un relato articulado que dé cuenta de artistas, obras y muestras, es el blog Río revuelto, también de autoría de Kronfle. Sin embargo, me atrevo a afirmar que con el paso del tiempo dejará de ser inteligible para quienes no hayan ido a las muestras que colecciona. Éste blog fue clausurado en el año 2016 y a pesar de eso es el único que persiste en línea, en lo que se refiere a las muestras relevantes para la presente investigación (quise recurrir el blog de investigación y crítica que tenía el ITAE, llamado *Deskafuero* y a la plataforma digital *LaMerzbau*, pero por motivos que desconozco ambos están fuera de línea). Algunos de los actores culturales que estuvieron en su momento gestionando el funcionamiento de las plataformas desaparecidas, específicamente Jorge Aycart y María Guadalupe Álvarez, me facilitaron ciertos textos que allí estuvieron publicados y me ayudaron a rastrear los registros disponibles de las muestras sobre las que estos trataban. De la misma manera, diversas plataformas y artistas posibilitaron la construcción de este texto al facilitar fotografías, portafolios, material archivado en bruto no publicado y diversos enlaces hacia contenido disperso en línea.

Es comprensible que la mayoría de registros fotográficos no estén pensados o publicados desde una perspectiva curatorial. Con esto me refiero a que se centran en el objeto obra de arte y no en su ubicación espacial, la cual rebasa el sitio por sí solo y apunta a la lógica de la diagramación en el espacio. De la misma manera, los catálogos suelen ilustrarse con ese tipo de fotografías y muy pocos cuentan con un plano del montaje, por lo que es difícil que alguien pueda visualizar lo que sucedió o hacer otra construcción intelectual a partir de esos insumos. Esto es más problemático cuando se trata de obras que consisten en un acto efímero, en una interacción o en el del dispositivo-obra que existe en movimiento.

Gran parte de las fotografías que estoy utilizando en el presente proyecto provienen del blog Río Revuelto, muchas de ellas hechas por Kronfle y otras gestionadas por el mismo. Estas suelen enfocarse en las obras con una mirada que estimo es funcional pensando desde el coleccionismo o de la obra en sí misma. Hay exposiciones en las que eso es suficiente, o nos parece suficiente a quienes conocemos el sitio donde se hizo la exposición o asistimos a la misma. Sin ánimo de desestimar estos esfuerzos o criticar la pericia de estas personas, esto nos remite a aquello de lo que que a decir de Diego Cazar siempre tienen que encargarse los actores culturales, (mucho más desde la masificación del internet): encargarse ellos mismos del periodismo cultural, sin ponerle esa etiqueta ni a lo que hacen ni a lo que son. Allí también encontramos la transversalidad, no en el hecho artístico sino en lo que sucede en torno al hecho.

En el contexto de la curaduría experimental en la manera en que el presente trabajo lo aborda, ese tipo de fotografía es limitante si se busca capturar la experiencia creada por el curador. En una muestra donde el texto manifestado en palabras, no es la esencia misma de la curaduría esto tiene aún más importancia. En cuanto al registro, la importancia está ligada a la finalidad de escribir la historia. Las imágenes y desde hace varias décadas el video, son textos a ser leídos. Si se trabaja con fragmentos que no alcancen a describir la secuencia completa que construye una narración, una crónica puede complementarlo y en casos específicos o emergentes, sustituirlo. Pero la variedad de manifestaciones del arte contemporáneo y el presupuesto que implica cubrirlas, constituyen una empresa demasiado grande para que un solo actor cultural, medio impreso o periodista no especializado y poco conocedor de insumos pueda hacer un texto analítico, en el caso de que la pieza escrita no se plantee como una crónica sino como una tesitura de relaciones para ser puestas en contexto o para hacer crítica.

Al recurrir a fuentes secundarias como artículos de prensa y otro tipo de coberturas periodísticas, el panorama pasó de ser limitado a desalentador: publicaciones escuetas, promocionales, con errores e incluso con carga sensacionalista. Según el periodista José Miguel Cabrera Kozisek, pocos artículos profundizan en el hecho cultural más allá del cómo, cuándo, dónde, por qué y quién. Para María Guadalupe Álvarez esto es común en lo que respecta a la escritura sobre la historia del arte, pues mucho se tiene que partir del contraste de fuentes y evidencias existentes, sin conocer a ciencia cierta cómo exactamente se

desarrollaron los hechos y en qué contexto, sin testimonio. Pienso que es válido verlo de esa manera, pero no deja de ser frustrante si se toma en cuenta que nos encontramos en un período inscrito en la era de las comunicaciones y la inmediatez.

Cerca del cierre de esta investigación, tuve la oportunidad de asistir al sexto encuentro de Cuadrilátero, una iniciativa de la Universidad de las Artes del Ecuador que conmina al debate sobre temas esenciales para la sociedad abordados desde las artes. Ese encuentro se llamó *Periodismo Cultural: Primeros Apuntes*, y contó con la participación de los periodistas José Miguel Cabrera Kozisek y Mariella Toranzos, quienes cubren la sección de cultura en el diario *El Comercio* y en el suplemento semanal *Carton Piedra*, perteneciente al diario *El Telégrafo*, ambos desde Guayaquil. Así mismo, participaron Santiago Rosero, quien hace periodismo cultural desde la plataforma digital autónoma *La Barra espaciadora* y Diego Cazar, periodista independiente; ambos desde Quito.

La “referi” convocada para el sexto encuentro de cuadrilátero, Janina Suárez dio apertura al mismo con una introducción que en síntesis manifestó lo siguiente:

Desde la Universidad de las artes, sus estudiantes como futuros artistas, no logran identificar por fuera del ámbito de su formación académica, referentes o voces que le den sentido a su actividad, como creadores y como público. En ese sentido, se plantea que el periodismo cultural es un espacio lógico para plantear de manera amplia preguntas esa situación y reflexionar sobre su estado de salud o incluso su existencia como un ecosistema. Analizar las limitaciones y posibilidades del periodista al serle asignada una cobertura sobre un tema cultural, la situación en cuanto a los contenidos detallando el caso de los medios digitales, la relación del periodismo cultural con sus públicos y el tema de la interculturalidad expresada en la ley de comunicación del 2015.<sup>94</sup>

Según Rosero, la crítica cultural se puede ubicar como un subgénero del periodismo cultural. Esto es coherente con la idea de que es la crítica y el debate que esta genera la que le da mayor relevancia al tema que se argumenta. Esto no debe ser confundido con la validación o la invalidación de los hechos culturales, a decir de Kozisek, sino al entramado

---

<sup>94</sup> Janina Suárez, Cuadrilátero: Debates públicos de arte, 6to asalto, realizado en la Universidad de las artes del Ecuador, el 9 de noviembre del 2018 en la ciudad de Guayaquil

de relaciones en torno al mismo. Por otro lado, Cazar manifiesta que la crítica se ve afectada por una falta de profesionalismo, el cual acontece cuando nosotros los artistas, gestores y curadores asumimos la crítica como un ataque y no como una herramienta discursiva del debate. Al respecto, Toranzos dijo que la imposibilidad de poder legitimar o deslegitimar no sólo le resta potencial a la publicación como gancho para las audiencias (estimo que tanto del medio de comunicación como del hecho cultural), sino que se devalúa el sentido de la publicación y se queda en el gesto condescendiente y nacionalista, que Cazar tampoco ve con buenos ojos.

Es ético que no se haga una crítica voraz hacia los procesos iniciales de profesionalización del artista, pero los medios masivos deben cubrir en consonancia con lo que se produce en el contexto en que se desenvuelven, no sólo para informar sino para aportar al relato histórico. A propósito de la manera adecuada de dirimir estas consideraciones, Diego Cazar opina que los periodistas culturales deben evitar ser la palmadita en el hombro o los publicistas de los actores culturales y que, para evitar antagonismos con los artistas, los periodistas tienden a escribir sobre lo que les gusta o con lo que tiene afinidad para evitar emitir algún pensamiento crítico que pueda resentir.

### **¿Cultura o entretenimiento?**

Si no hay oferta, no hay demanda, y viceversa. Si las universidades no producen periodistas especializados, los medios no se esfuerzan en buscarlos. De este modo, aunque los diarios como los noticieros televisados se dividen por columnas o segmentos, en teoría existe la necesidad, no así la demanda. Según Mariella Toranzos, el periodista en Ecuador se especializa por casualidad, ya que nuestras universidades imparten periodismo de manera global y no orientan hacia la especialización en algún área. Aparentemente eso trata de encajarse con la idea de que es el campo laboral en donde se aprende lo que la universidad no enseña, pero no todos nuestros intereses tienen nombre inicialmente o las personas cuando comienzan sus estudios descubren nuevos intereses a partir de lo que antes era desconocido. Toranzos comenta que algunos pasantes y estudiantes universitarios avanzados de periodismo, al llegar a la sala de redacción de cultura se sienten abrumados al enfrentar un tipo de contenido subjetivo que requiere otros insumos que las universidades donde se profesionalizaron no les han brindado. Así, el periodismo joven se orienta rodando

por los departamentos hasta que encuentra lo que le es más fácil desarrollar. Esto me lleva a preguntarme, cuántas de las personas que comienzan a erigir su carrera de esta manera realmente encontraron una vocación, y cuántas en cambio respondieron a una oferta laboral disponible que no les demanda especialización y que, por ende, tampoco contenidos de buena calidad para sus lectores.

Esto tiene concordancia con las palabras de Diego Cazar, quien manifestó que la cultura (en los medios de comunicaciones) es tratada como la trastienda. El criterio editorial de nuestros medios de comunicación está desconectado de la posibilidad y de la voluntad de formar públicos y generar pensamiento crítico, pues sus grandes rectores son los espacios publicitarios, lo que es lo único que puede alterar la maqueta que el diseñador gráfico hizo años antes como referencia a la agenda habitual del diario. La coyuntura sólo logra hacerse espacio o hasta prevalecer o figurar si es que se encuentra dentro de los parámetros del entretenimiento. Lamentablemente, los medios de comunicación tradicionales están supeditados a funcionar como parte de la industria del entretenimiento<sup>95</sup>. En consecuencia, respecto a las secciones dedicadas a la cultura en estos medios, Toranzos señala que el criterio editorial generalizado es entretener y muchas veces informar o criticar se asocia lo problemático. Así, se homogeniza la cultura popular contemporánea restándole un valor potencial como insumo para el desarrollo del pensamiento crítico.

La idiosincrasia guayaquileña ha sido direccionada para que la gente se concentre en el entretenimiento, en el sensacionalismo y en la farándula como una manera de distraer a la población de los problemas reales, sea en el ámbito de lo cultural o en otros temas. Además de las malas prácticas periodísticas que Cabrera, Toranzos, Cazar y Rosero resaltaron en el debate sobre periodismo cultural, también hubo aportes interesantes que proporciona nociones útiles no sólo sobre el trabajo de periodismo cultural sino también sobre su lectura.

Diego Cazar, se cuestiona la razón por la que el periodismo cultural la forma de convertir el dato conocimiento; datos importantes como que la cultura influye el PIB del país y nadie está enterado. Cazar no cree que el periodismo actual está dimensionando apropiadamente la importancia de los conceptos que maneja, lo cual se ve agravado por el

---

<sup>95</sup> Así se denomina al conjunto de empresas e instituciones que se dedican a producir cultura con fines de lucro como su principal actividad económica, en semejanza a la acepción inicial del concepto esgrimido por Theodor Adorno y Max Horkheimer, en su obra *Dialéctica del iluminismo*.

hecho de que el periodismo cultural se aborda como si fuera una cuestión aislada de las otras áreas informativas. Tampoco cree que haya razón para saltar de la noticia a la reflexión del sentido cultural, ampliando que los periodistas culturales no deben estigmatizar la cultura pensándola como el sitio donde se hace reflexiones profundas para llegar al debate filosófico alrededor de la vida contemporánea, ya que la cultura es algo que trasciende la cotidianidad y no algo que defender como el lugar bucólico en el cual los intelectuales habitan. Para Cazar, el sector de la cultura y la actividad cultural tienen que posicionarse al igual que cualquier otro sector de la convivencia humana y al respecto se debe hacer un trabajo de reportaje profundo como lo hacen los periodistas de otras áreas; de lo contrario se está desvalorizando el periodismo cultural por no vincularlo y no pensar en la interacción entre las secciones, entre los campos de acción del periodismo, con lo que se pierde de vista la importancia que tiene la cultura para el resto de campos de la acción humana.

Santiago Rosero aportó con un hallazgo a partir de sus tesis *El periodismo cultural en los medios ecuatorianos: imaginar o reconocer la noticia cultural atravesada por una matriz de cuatro ejes*. El primer eje consiste en sopesar la profundidad política al reconocer las relaciones de poder implícitas en el hecho cultural. El segundo eje busca analizar su impacto en la economía haciendo una lectura de cómo se inscribe el hecho cultural en el mercado. El tercer eje apunta a ubicar cuál es la historicidad particular que le corresponde a este acontecimiento y el cuarto a detectar la cultura en el campo de las representaciones, es decir cuáles son las representaciones que este hecho noticioso nos entrega.

Esa misma matriz me lleva a inferir porqué las noticias consideradas como “densas” son dejadas de lado por el lector cuando detectan que implican temas directamente relacionados con lo político, lo económico o lo social. Estas áreas las asociamos con algo fuera de nuestro campo de acción, algo sobre lo que no tenemos poder y por lo tanto algo sobre lo que tampoco poseemos capacidad de cambiar. La sociedad ha sido fragmentada para que no exista la acción colectiva. La educación formal y la información a través de los medios tienen el poder de permitirnos reflexionar, aprender y conocer para identificar las particularidades de un gesto visual o conceptual del arte y de la vida. La exposición *4004* de Alexa Brito apunta a señalar los efectos de la gentrificación y el clasismo. Esto es evidente desde la elección del sitio donde se dio a lugar, que fue un antiguo caserón de la clase alta abandonado e incluso en texto presentado como curatorial. Alexa Brito realizó su propia

curaduría, a excepción de ese texto de presentación que figuró como una presencia introducción que da visos de los intereses de la artista, sin protagonismo en el montaje, es más era un poco ilegible, en ese contexto. Si bien en determinadas muestras el texto se considera esencial, que el texto sea accesorio a un montaje que comunica por sí solo, es señal de varias cosas: que la perspectiva política puesta a consideración es legible para una persona que está acostumbrada a relacionar lo que ve y que los medios de comunicación han acostumbrado a su público a no hacer un análisis que les permita contextualizar un hecho, menos aún reconocer en el arte una forma de expresión de temas ajenos a lo ameno y lo decorativo. Por tanto, considero que más allá de no haber sido cubierta porque son muchos los hechos culturales que no caben en los medios de comunicación tradicionales, de todos modos, no hace un periodismo que cuyo análisis se centre en hacer relaciones con las referencias, si con suerte lo hace con los referentes. Cabe acotar que, en esa misma casa, la misma noche, Boris Saltos expuso su muestra individual *Cuarta dimensión* en la planta alta, aunque su temática estaba más ligada a lo mágico y al juego, lo que pudo lograrse al ser menos evidentes los vestigios de opulencia en la que fue el área de las habitaciones de la casa.

La visión de José Miguel Cabrear Kosizek, se inscribe en otros abordajes del periodismo cultural. En su opinión, el mundo nos exige tomar posturas, por lo que el periodismo cultural debe asumir la de acercar a la gente a las manifestaciones artísticas en todas sus formas. Desde esa perspectiva, las proposiciones de conexiones que den volumen a las obras permiten a la gente informarse y adquirir un campo de experiencia compartido para entablar relaciones sociales y adquirir insumos para la toma de decisiones (respecto a los temas puestos a consideración y sus asociaciones posibles). El periodismo enfocado en los datos (entendidos como cantidades, estadísticas, y como mencioné antes, el responder a qué, cómo, cuándo, dónde y por qué), a menos que le otorgue un nuevo sentido al dato, es anticuado ya que nos entera de detalles que muchas veces no son pertinentes ni relevantes sobre el hecho cultural, y que no conducen hacia la reflexión del sentido de la producción cultural a la que alude. En cuanto a la crítica cultural, Cabrera considera que esta permite emitir ideas que tocan las fibras más sensibles y que provocan que estas conversaciones ocurran.

## **Interculturalidad, mecenazgo y las leyes de cultura y comunicación**

Desde que la Reforma Constitucional del año 2008 dictaminó la creación de la Ley de Cultura se suscitaron una serie de problemas en este campo. Para Ana Rosa Valdez, a pesar de que se bregó por la inclusión del mecenazgo para que la cultura cuente con un nivel apropiado de apoyo económico desde la empresa privada, esto no se logró y más bien el Estado se posicionó como único benefactor con lo que se condiciona los derechos intelectuales.

Mariella Toranzos opina que el área más compleja en la redacción de un diario en el Ecuador es la de cultura. Para José Miguel Cabrera, la Ley de la Cultura habla sobre interculturalidad y la deja en un lugar confuso entre lo interracial y lo ancestral. Si bien puede haber una relación entre estos términos, el cuerpo legal no profundiza en las costumbres que nos pueden remitir a la historia o la ubicación geográfica de una realidad distante (rural o internacional). Esto deriva en una concepción errada de conceptos como la interculturalidad, que lejos de borrar las barreras entre alta y baja cultura, las acentúa y provoca vacíos en la interpretación de las leyes. Toranzos también expresó que el periodismo del Ecuador, al verse obligado a cumplir una normativa legal, no se plantea la posibilidad de que lo intercultural tenga un espacio real de investigación, cómo se trabaja en otras secciones. Por ende y por la falta de recursos, nunca se accede a la fuente directa. El cumplimiento de una cuota implica trabajar con una inmediatez que impide realizar una investigación profunda. Toranzos acota también que, en consecuencia, la página de interculturalidad se ve rellena con contenido relacionado con lo propio, desde lo originario a lo étnico, sin que exista una reflexión profunda sobre estas categorías.

Cabrera señala que la única forma en es posible un intercambio intercultural es que las expresiones de las minorías y de los pueblos más aislados sean traídas a las ciudades para que la gente pueda verlas y entrar en contacto con ella. Otro modo de cubrir ciertos temas es el establecimiento de equipos de redacción en diferentes ciudades, la cual ha sido la forma en que los medios han tratado de orientar esta cuota que la Ley de Comunicación le exige en cuanto a interculturalidad. Esto se asemeja a lo que sucede con la sección cultura de los medios impresos del país.

## **Arte contemporáneo guayaquileño y plataformas digitales**

El formato digital elimina algunas de las limitaciones del espacio expositivo tradicional como son: horarios de atención, recursos financieros para su utilización, tiempo y distancia necesaria para llegar al lugar, etc. Si bien se pierden los aportes propios de la interacción física, se abren también nuevas posibilidades para el espectador, quien puede acceder cuando desee a las obras de arte y representar un nuevo espacio para la exhibición del arte contemporáneo: el entorno digital. La única limitante radica en que la producción para las plataformas digitales requiere de un equipo de trabajo, tecnología y tiempo y por ende, de una necesidad de financiamiento que quienes representan a las plataformas independientes prefieren evitar para administrar su trabajo con mayor libertad.

La plataforma Río Revuelto tuvo como motor el esfuerzo de Kronfle y la colaboración ocasional de varios actores culturales, sin embargo, esta fue una tarea compleja de sobrellevar sin el financiamiento respectivo proveniente de auspicios o instituciones privadas o públicas:

Poco a poco la tarea de mantener la página se había convertido en una responsabilidad autoimpuesta que me pesaba por varios motivos. El tiempo siendo un factor importantísimo, dedicando horas y horas a visitar el triple de muestras de las que finalmente registraba, la tarea de documentar exhaustivamente y recabar toda la información que reuniese una exposición, y finalmente el trabajo de edición de cada entrada, que podía incluir entrevistas, textos, reseñas, etc. Todo esto sin ningún móvil económico en mente. La página nunca generó un centavo ni admitió publicidad para sostenerse.

Respecto a lo manifestado por Kronfle sobre financiamiento, discrepo porque la mayoría de plataformas que se dedican a cubrir arte, reciben un financiamiento sea privado o público y aunque a cierta escala, eso pudiera implicar compromisos, un sesgo individual también, y el deberse a más de una motivación y perspectiva puede también significar ampliar las perspectivas implicadas en una publicación. La ayuda recibida por parte de instituciones que busquen financiar un proyecto cultural no implica necesariamente un compromiso o deuda hacia esos organismos. Al respecto, en una entrevista ocurrida en el 2010, Barbara Rose dice:

Si es de arte contemporáneo hay que mirar al país. En cada lugar es diferente. Y el país más honesto hoy en día es Alemania porque el gobierno financia, pero no decide. El sistema alemán es el más honesto de Occidente. Hay grandes expertos, historiadores, investigadores... y esa gente está en los museos.

Más allá de una lectura romántica y utópica de la realidad, lo más relevante tras las palabras de Rose es plantear las diferencias sobre la manera de percibir el arte desde lo cultural, en tanto esas bondades que suceden en Alemania son la derivación de un acontecer histórico en el que el sesgo en la comunicación ha sido crucial para que todos conozcan y reconozcan unas prácticas por encima de otras, lo que lejos de enfrascarse en el antagonismo tradicional entre baja y alta cultura, las funde y beneficia. Si bien Rose el comentario de Rose alude un ámbito institucional público, es pertinente porque permite inferir que la involucración del estado en cuanto a presupuestos es primordial. Que una ley de cultura y comunicación que promueva el apoyo a todo tipo de iniciativa cultural sean artistas o las plataformas que los promueven, pueden ayudar a “descentralizar” el poder de opinar y mejorar sus condiciones.

La plataforma que estuvo a cargo de cubrir desde un perfil académico aquellas exposiciones que surgieron en las aulas del ITAE o que involucraron a alumnos o docentes vinculados con la institución entre los años 2012 y 2015, fue Deskafuero. En otro contexto, la relevancia de una plataforma que apunte a ese nicho podría percibirse como no profesional, es decir de nivel estudiantil, pero como es legible en este trabajo de titulación, la delimitación entre lo profesional y estudiantil en el mundo del arte es cada vez más difusa, pues no es la titulación lo que te convierte en artista sino el ejercicio de la carrera y en instancias más avanzadas, la trayectoria, es decir el reconocimiento y la legitimación.

El nicho que ocupó Deskafuero vino a ser el intersticio entre lo profesional y lo no profesional en arte contemporáneo. En cuanto a curaduría experimental, siguiendo la línea de pensamiento de Rose se tiene que lo contemporáneo tiene que ser sopesado con una consciencia del territorio en que se desarrolla: estos artistas no eran ningún intersticio, sino quienes representan esa práctica artística en su período, junto a otros artistas contemporáneos. Esta plataforma tuvo un abordaje crítico y analítico, aunque a veces un poco duro considerando que se escribía sobre alumnos en etapa de emergencia y que no se

hacía con la misma intensidad en todos los casos. Al igual que su contemporánea LaMerzbau, este espacio ya no está en línea, y para ahondar en su formato, se requiere del acceso a un mayor de sus publicaciones. Al respecto de LaMerzbau, esta se ocupó de elaborar textos narrativos sobre las iniciativas culturales afines a sus intereses, enfocándose en la invocación descriptiva y poética de su contenido. Estimo que fue necesario mayor énfasis en la confrontación de las muestras con argumentos que puedan cuestionarlas.

En el 2016, más de 50 artistas de diferentes generaciones formaron parte de la exposición TRÁNSITO 82/2016 en DPM Gallery. Esta muestra fue el resultado de un levantamiento de información en video complementario realizado por un grupo de alumnos de la Universidad Casa Grande que estuvo a cargo de lanzar el proyecto al aire por primera vez un año antes. La ejecución de la muestra no representó un gesto visible de curaduría experimental en sí mismo, pero se caracterizó por consolidar el escenario artístico al recopilar obras de pequeño formato representativas de la historia del arte contemporáneo de Guayaquil con un diálogo múltiple entre un grupo heterogéneo de artistas. Ese contenido sirvió además para agregar el sitio web gyearte.ec y un repositorio en YouTube, que sirvió para promocionar su relanzamiento. La página apuntó a resolver la falta de acceso inmediato a una fuente que recopile la historia del arte contemporáneo en Guayaquil.

Durante el primer año de GYEARTTE (posterior a su primera activación en 2015), la plataforma se dio a conocer en esa fase inicial como un archivo en línea en construcción de la historia del arte contemporáneo y sus antecedentes más inmediatos. Cabe decir que esa activación realizada en la galería Nomínimo no se enfocó tanto en el evento muestra cómo lo hizo con la recopilación de la base de datos inicial para levantar la página.

GYEARTTE, al igual que Alumbre y otros proyectos, es un proyecto que año a año desde el 2015, es tomado como proyecto de tesis por un grupo de estudiantes de la Universidad Casa Grande. Debido a esto, a pesar de ser una buena iniciativa, suele funcionar por un tiempo hasta que los integrantes del grupo de turno culminan su proyecto de tesis para renovar, reinventar o potenciar el proyecto, tras lo cual se dispersa. Lamentablemente hasta ahora no ha existido un grupo que contemple y gestione la forma en que se pueda continuar alimentando la base de datos, seguidores, aliados y auspiciantes. La tercera muestra “de relanzamiento” de GYEARTTE, realizada en el 2017, no demostró el mismo nivel de gestión que sus antecesoras, aunque al parecer el enfoque apuntó a alimentar los insumos

necesarios antes mencionados y a cumplir con la formalidad muestra de arte inaugural. Esta propuesta buscaba ser una productora encargada de hacer un registro referencial de las exposiciones, como ya lo habían hecho en ciertas exposiciones Río Revuelto y Tráfago, pero además gestionando el vernisage de las muestras y la difusión en medios tradicionales.

En noviembre del 2016 surgió la plataforma Tráfago, iniciativa que se venía gestionando y planificando desde fines del 2015. Esta plataforma, de la que soy cofundadora junto a Ismael Chock, nació de la motivación por crear un espacio de crítica de arte, sin embargo, luego maduró a una revista virtual, cuyas publicaciones abordan no sólo la crónica escrita y el registro fotográfico sino también el video, ya que la plataforma Art21 fue una inspiración en cuanto a la forma de cobertura artística. Evidentemente hay distancias que guardar, pues Art21 es una productora que maneja un presupuesto y equipos profesionales y nosotros apenas contamos con recursos que nos permiten gestionar lo indispensable. Nos hallábamos ante las mismas dificultades que señaló Kronfle al cerrar Río revuelto, pero logramos realizar al menos dos coberturas que se enfocaron en buscar la manera más adecuada para cubrir una muestra de arte contemporáneo y sobre todo una de arte experimental.

La cobertura más extensa para se realizó para la muestra *Canibal*, sobre la que se ahondó en el capítulo anterior. Para este fin se elaboró una crónica<sup>96</sup>, un registro fotográfico y un plano en tercera dimensión de la museografía de la muestra realizado por Lisbeth Carvajal<sup>97</sup>, una lista de reproducción<sup>98</sup> de los video de cada obra, un video recorrido<sup>99</sup>. Además, una serie de entrevistas individuales con cada artista participante de la muestra con su gestor/curador y que no fueron publicadas se utilizaron tanto para mi participación en dicha muestra con el texto curatorial como para la redacción de la crónica. La otra cobertura extensa realizada por Tráfago se puede apreciar abordó un grupo de muestras que representan el trabajo de gestión y curaduría hecho por Ángel Salazar en *Permutación Sonora*.

---

<sup>96</sup> Enlace a la crónica publicada en el blog de Tráfago sobre la exposición Canibal:

<https://trafagogy.tumblr.com/post/156867951778/exposici%C3%B3n-can%C3%ADbal>

<sup>97</sup> Enlace al álbum del registro de fotografías e imágenes de la exposición Canibal, publicado en el fanpage de Tráfago:

[https://www.facebook.com/pg/trafagogy/photos/?tab=album&album\\_id=258111244609275&ref=page\\_internal&mt\\_nav=1](https://www.facebook.com/pg/trafagogy/photos/?tab=album&album_id=258111244609275&ref=page_internal&mt_nav=1)

<sup>98</sup> Enlace a la lista de reproducción de los videos de cada obra expuesta en Canibal, publicada en el fanpage de Tráfago: [https://www.facebook.com/pg/trafagogy/videos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/trafagogy/videos/?ref=page_internal)

<sup>99</sup> Enlace al video recorrido publicado en el canal de YouTube de Tráfago: <https://www.youtube.com/watch?v=dtcRMMGMn5A>

Para ello se realizó una breve documentación en video<sup>100</sup> que recorrió las primeras ediciones de Permutación Sonora en conjunto con un texto<sup>101</sup> que describió de la gestión de esta propuesta. También se contó con una publicación<sup>102</sup> adicional para la cuarta edición que recopiló los registros en video de cada presentación en vivo, lo cual estuvo a cargo de *asimtria.org*, y con otra publicación de una lista de reproducción en la plataforma Soundcloud<sup>103</sup>, que consistía en los audios de una entrevista a Salazar, a propósito de la sexta edición de *Permutación Sonora*. En estas grabaciones se explica en qué consistió el criterio para la selección de exponentes en las primeras cinco ediciones.

Lo que caracterizó a estas coberturas aparte de un arduo trabajo interno de investigación y seguimiento, fue que se recurrió a todos los recursos a nuestro alcance para que se puedan observar obras, el espacio, el contexto, la conceptualización y al menos dos tipos de relato: audiovisual y escrito, que permitan dar cuenta de la experiencia. La razón por la que este trabajo consideró que esta es una manera más adecuada de hacer registro, se basa en que muchas de las obras fueron instalaciones, presentaciones y performances, y en que los espacios en que se realizaron son escindidos del mundo del arte: en ambos casos se trató de presentaciones de una sola noche debido a esta razón.

La libertad que una plataforma independiente tiene en cuanto a criterio editorial, así como en lo referente a la posibilidad de incrustar registros visuales y audiovisuales en las mismas publicaciones y la libertad de extendernos tanto como estimemos necesario (tanto en video como por escrito), dio cabida a altos estándares de minuciosidad y el establecimiento de un referente de lo que se requiere para una cobertura.

Entre las desventajas que encuentro en este tipo de cobertura está el reemplazo de la asistencia presencial por registro en línea, es decir que existen personas que dejan de ir a

---

<sup>100</sup> Enlace a la documentación en video de las primeras ediciones de Permutación Sonora, publicada en el canal de YouTube de Tráfago:

<https://www.youtube.com/watch?v=Z1ugHqvdb6o>

<sup>101</sup> Texto en torno a Permutación Sonora I. II. Y III, publicada en el blog de Tráfago:

<https://trafagogye.tumblr.com/post/160179650693/permutaci%C3%B3n-sonora>

<sup>102</sup> Enlace a la crónica publicada en el blog de Tráfago en torno a Permutación Sonora IV:

<https://trafagogye.tumblr.com/post/167499462643/experimentaci%C3%B3n-sonora>

<sup>103</sup> Enlace a la lista de reproducción de entrevista realizada a Ángel Salazar en torno al enfoque de las primeras cinco ediciones de Permutación Sonora: <https://soundcloud.com/trafago-gye/sets/entrevista-aangel-salazar-sobre-permutacion-sonora>

las muestras porque pueden acceder a los materiales en línea. Otra radica en que al tratarse de textos y videos extensos y al estar en boga tendencias de inmediatez y brevedad, muchas personas no consumen los contenidos completamente, por falta de paciencia. Por último, también encuentro problemático el hecho de que cumplir con los estándares de calidad que establecimos se requiere de más personas y de un presupuesto significativo, pues es complejo gestionar personas y recursos sin un apropiado soporte financiero.

En cuanto al trabajo específico de curaduría de contenidos, hay que decir que Tráfago tiene un sesgo más definido por cuanto se enfoca en arte, creación y curaduría experimental. Otra causa de la falta de periodicidad en las publicaciones radica en que el grupo de personas que realizan estas prácticas en Guayaquil es reducido y específico. Por otro lado, aún no se cuenta con las posibilidades de realizar coberturas en otras ciudades del país. Este escenario presenta muchas limitaciones, pero deja claro el abordaje de la plataforma, y resalta la necesidad que tiene la escena cultural ecuatoriana por este tipo de propuestas.

## Capítulo 2

### Emergente, experimental y escindido

Lo experimental se refiere a los modos de hacer que difieren de lo considerado tradicional, y aún hoy dialoga con las prácticas artísticas y curatoriales experimentales de los años 60. Es por esto que para referirme a la curaduría experimental en Guayaquil sucedida entre el 2012 al 2017, lo hago dentro de los parámetros de la emergencia; la cual debe ser entendida desde la precariedad del ecosistema de las artes que antecedió a ese período debido al retraso del desarrollo del arte contemporáneo en el Ecuador, la naciente o corta trayectoria de aquellos artistas y creadores que se inscriben dentro del circuito de las prácticas experimentales y la experimentalidad como algo que en las artes se expande cada vez más a través de los nuevos medios y la apertura hacia leer y escribir la conceptualización de diversas manifestaciones de diversas formas.

#### Espacios alternos

Un sector de quienes hacen curaduría experimental, parte desde la premisa de un espacio para el que se tenga pensado un grupo de obras o modos de hacer (artistas o autores) que puedan dialogar con el mismo. Buscan sitios específicos donde sus obras y su discurso funcionaran en conjunto. Esto no quiere decir necesariamente, que no pudieran funcionar en otros espacios, sino que implica recontextualizar, en caso de que no le reste sentidos. Las obras, además de dialogar entre ellas, lo hacen con la curaduría, con el curador (desde la conceptualización) y con el espectador. El espacio es un tema recurrente en las obras y muestras en Guayaquil. Es plausible inferir que se debe a las prohibiciones y control a las que se ve sometido el espacio público, el que prácticamente ha sido secuestrado por prácticas homogeneizantes. Incluso en el espacio privado abierto, en donde los ciudadanos se sienten abocados a manifestarse y accionar a su gusto, se pueden transgredir normas alineadas con las reglas del buen vivir.

Desde el enfoque de la curaduría experimental, la disposición del espacio público, del espacio escindido, del espacio abandonado o sencillamente del espacio no concebido para montar una curaduría, conlleva a pensar en este sitio como un escenario que puede ser hostil, ya que se ubica en las fronteras periféricas entre lo urbano y lo rural, entre lo natural

y lo salvaje, lo limpio y lo sucio, lo útil y lo inútil, lo indómito y lo domesticado. Subvertir o potenciar esa noción es uno de los síntomas de la curaduría experimental, si la pensamos como una plaga que infesta los jardines de Carreño,<sup>104</sup> sin que eso impida que se pueda jugar y descubrir otras cosas.

Los espacios permanentes alternos a las galerías y museos que han sido más reconocidos en su momento por el circuito de arte contemporáneo guayaquileño y que optaron por adaptarse a su contexto, entorno social y comunidad son Espacio Vacío, Entelequia y Violenta. Es necesario decir que, si hay otros, sin embargo, estos se han enfocado más hacia otras experiencias como las artes escénicas y la literatura. Como es común también, hay espacios efímeros como los que se crean en la forma de festivales o ferias multidisciplinarias como es el caso del Funka Feste e Interactos, a los que me referiré más adelante en este capítulo.

Espacio Vacío, funcionó en el centro de Guayaquil entre los años 2008 y 2014<sup>105</sup>. Algunas de las muestras que se exhibieron en ese lugar fueron *Manos arriba I*<sup>106</sup>(2009) y *Manos arriba II*<sup>107</sup>(2011), gestionadas por el diseñador gráfico Jaime Núñez del Arco. La primera edición de Manos Arriba permitía que al ingresar a la muestra el espectador pudiera percatarse de que no había prácticas inusuales en el formato de las piezas o el montaje. Lo que era notorio era la diversidad de estilos de los ilustradores y diseñadores gráficos que conformaron el cartel de la exposición (premisa curatorial), lo que a su vez definió el perfil



predominante entre los asistentes. Espacio Vacío estaba conformado por dos antiguas bodegas de whiskey ubicadas en la esquina de Panamá y Juan Montalvo, las cuales fueron recuperadas y acondicionadas para su nueva función. Sus puertas enrollables contraídas

---

<sup>104</sup> En alusión al manual de buenas costumbres de Carreño.

<sup>105</sup> Sitio web de la galería de arte Espacio Vacío (2014). Recuperado de: <https://espaciovacio.arte.blogspot.com/>

<sup>106</sup> Rodolfo Kronfle, «Manos Arriba - Espacio Vacío», en *Río Revuelto* (2009). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2014/08/la-noche-del-cazador-casa-cino-fabiani.html>

<sup>107</sup> Rodolfo Kronfle, «Manos Arriba - Espacio Vacío», en *Río Revuelto* (2011). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2011/12/manos-arriba-ii-espacio-vacio-guayaquil.html>

creaban la percepción de que su piso se unía con la calle por medio de la acera baja. Esto propiciaba un ambiente de exposición en la calle, en pleno centro de Guayaquil, lo cual se articulaba al tipo de trabajos exhibidos, más cercanos al consumo popular que a la práctica tradicional<sup>108</sup> de los dibujantes de la ciudad. Su eventual y silenciosa desaparición limitó las opciones para los artistas emergentes y para los artistas con una trayectoria en curso que buscaban otras estéticas y contextos y en ciertos casos, el acercamiento entre el arte de galería y la comunidad.



Otras formas de abordar el espacio, incluían la ocupación de sitios que no fueron concebidos para exponer, como una forma de expandir el diálogo con el espacio.



En *VII Años de Mala Suerte* (2014) la figura del curador fue una ficción creada para firmar un texto que de cierto modo bautizaba con un nombre y un apellido el trabajo de curaduría colectiva realizado por los artistas Boris Saltos, María Alexandra Brito, José Oliveira, Xavier Coronel y Jorge Morocho. Ese *modus operandi* no era una novedad: ya lo habían implementado en el 2011, en la exposición colectiva *El bueno, el malo y dos feos*. Además, se realizó en una de las primeras casas de la ciudadela Urdesa en la ciudad de Guayaquil, la cual sería demolida al siguiente

<sup>108</sup> Ángel Emilio Hidalgo, «La caricatura en las revistas ilustradas», en *El Telégrafo* (2015). Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/la-caricatura-en-las-revistas-ilustradas>

día. José Oliveira, parte del colectivo que expuso y curó la muestra, comentó<sup>109</sup> que todo el peso de la curaduría giró en torno a reacondicionar esta casa abandonada, lo que tomó una semana y media (arreglarla, ponerle agua y pintarla) para así hacer una exhibición que duró una sola noche porque al día siguiente, iba a ser derrumbada (cabe acotar que hubo dibujos y pinturas hechas en la pared, además de instalaciones). Por lo general, un curador busca que la obra que va a ser exhibida sea llevada a coleccionistas y que esté en permanente exhibición, pero aquí el propósito de la conservación no existió desde el principio. Este trabajo se iba a destruir, no necesitaba que las piezas fueran desmontadas, aunque había elementos que eran rescatables, las piezas como tales eran site specific y no podían ser conservadas.



*4004* y *Cuarta dimensión* (2015) fueron dos muestras individuales de las que cabe resaltar su independencia respecto de la otra, a pesar de que se celebraron la misma noche

<sup>109</sup> Entrevistado el 19 de marzo del 2019.

en el mismo lugar. El contexto fue una de las grandes casas deshabitadas del Barrio Centenario de Guayaquil, que estaba algo sucia y desordenada derivando en precariedad y el abandono. Los antiguos habitantes al abandonar este sitio dejaron una presencia fantasmagórica en sus candelabros, muebles olvidados y otros objetos de los que se puede inferir nos hablan de un estatus pasado del Barrio Centenario, el cual originalmente fue diseñado como un barrio de clase alta, cuyos vecinos más adinerados se fueron mudando a medida que se extendió la ciudad y el sur de Guayaquil, en términos generales, comenzó a ser asociado con la clase media y baja. Esas nociones en torno al contexto tienen relación con la muestra 4004, de Alexa Brito:

La 4004 no ha sido intervenida sino cifrada, los espectros y apariciones que deambulan no son presencias metafísicas sino ausencias de sentido que liberan el habitar del terreno rígido de lo habitable. Se ha rasgado el velo del templo para transformar esa cifra en frase, para reintegrarnos a una paradójica intemperie, que se anida mutante en el seno mismo del cemento. (Elías Enoc)<sup>110</sup>



---

<sup>110</sup> Fragmento del texto presentado como curatorial escrito por Elías Aguirre, para la muestra 4004, en que firma como Elías Enoc.



Al ingresar a la planta baja de la casa 4004, nos disponíamos a entrar en la muestra de Alexandra Brito, la cual ella mismo curó, para la que hizo una residencia previa en la casa 4004, ya que su modus operandi como artista es hacer obra site specific. En palabras de Jorge Aycart:

La postura política del artista que más me moviliza y apasiona es aquella que se aproxima a lo íntimo y familiar a través de la huella de lo destruido e irregular, exponiendo al mismo tiempo la emoción inmediata y el temblor oscuro que recorre nuestro cuerpo ante la presencia de lo innombrable. Habitar las ruinas y en ellas activar diálogos entrecortados, presencias desgarradas y espectrales, perspectivas quebradas que desenfundan asociaciones inquietantes nunca

domesticadas; invasiones, donde lo emotivo roza constantemente el terror y el silencio.

*Cuarta dimensión* en cambio ocupó la planta alta de la casa 4004, como una muestra aparte de la de Alexa Brito, pero enfocada en la ilusión, la fantasía el juego y varias instalaciones, objetos y acuarelas: una mirilla hacia otro mundo, una mariposa que giraba sobre un viejo baúl. Separados por estrechos corredores y atravesados por los espacios que dejaban ver un sitio olvidado, deteriorado, anteriormente habitado y contenedor de memorias desechadas que hoy sólo hablaban del caos en medio del desuso.

Preludio, fue un espacio inicialmente concebido por Jair Piguave, Carlos Figueroa, Paúl



Quimí y Stalin Pincay, que funcionó entre los años 2013 y 2015. Ellos disponían de una gran casa-taller semiconstruida al suroeste de Guayaquil, perteneciente a un familiar de Figueroa. Luego de ese período, Taller Preludio cambió de ubicación a un lugar donde daban talleres de arte para niños, aunque luego también pasaron a ser una especie de marca, que

ocasionalmente gestiona muestras como un colectivo errante de conformación variable. Durante el tiempo que dispusieron de la casa, por la misma dio acogida a varias exposiciones colectivas e individuales, de las que lamentablemente no existen registros publicados u adecuadamente producidos y archivados. Dicho esto, procedo a hacer un esbozo de la que considero la exposición más pertinente en cuanto a curaduría experimental realizada en Preludio: *Dribbling*, de Jair Piguave Cevallos. Esta curaduría fue su primera exposición individual, y como tal estimo que una de sus finalidades fue dar a conocer el perfil creacional del autor como artista. La temática central fue el fútbol, deporte al que Piguave es aficionado, y el enfoque fue llevarlo al terreno de lo artístico.

En su montaje había videos e instalaciones. Los videos denotaron un sentido muy agudo y refinado como artista audiovisual y los objetos que conformaban las instalaciones que provinieron del mundo del fútbol, habían sido utilizados de una manera creativa pero

atinada, como los mini dummies inflables “sentados” en las escaleras simulando la hinchada frente a un video reproducido en un monitor que los confrontaba en contrapicada desde lo más alto de la pared, como se usa instalarlos en los locales donde la gente va a ver los partidos. No es posible ahondar en los videos y en el montaje de los mismos ya que a cuatro años y sin registros disponible, no todas las memorias fluyen con la precisión deseada.

En el 2012, Libertí Núñez y Marco Sáenz abrieron las puertas de su departamento para que este se convierta en *Entelequia*<sup>111</sup>: un espacio independiente que sirvió de plataforma para propuestas artísticas y culturales y que funcionó hasta el año 2017. Aunque muchas de las muestras, conciertos, y otras actividades que se celebraron allí fueron concurridas, en cambio fue poco visitada por los agentes legitimantes del circuito artístico de la ciudad. Como espacio, su requerimiento básico para quienes querían realizar una exposición u otro evento era que este vaya más allá del entretenimiento y genere sentidos, aportando contenido cultural o algún tipo de conocimiento.

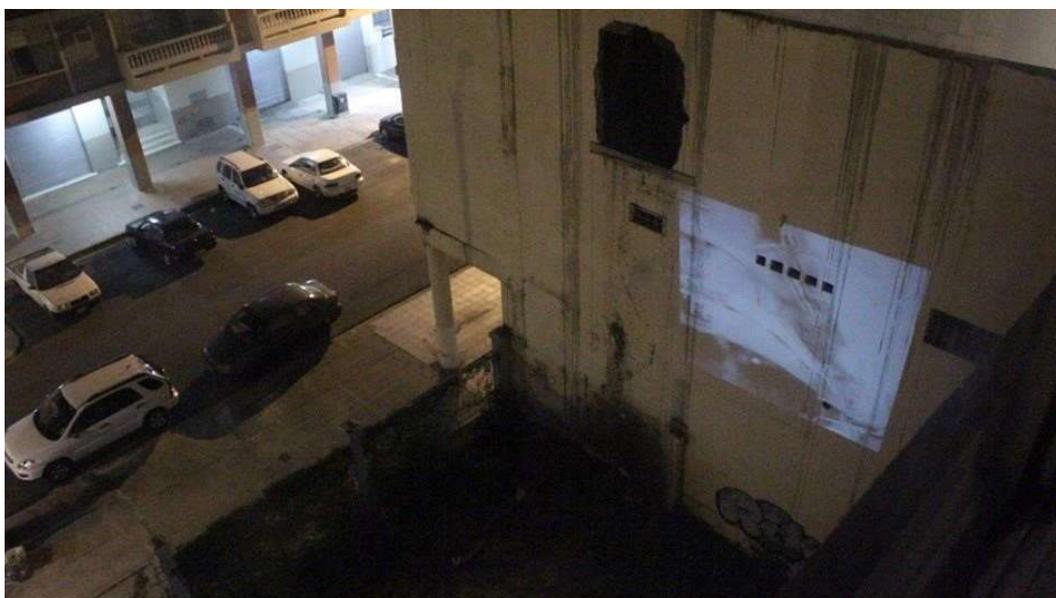
El departamento en que existió Entelequia era una terraza en la que se había construido una suerte de palomar, que dejaba cubiertos amplios espacios divididos por un corredor cuyos dos extremos llevaban a la cocina que se convertía en la barra bar de Entelequia, y a la terraza. En un extremo había una sala larga que colinda con un edificio inacabado en su interior, abandonado. Todos los espacios contaban con ventanales de lado a lado o simplemente el espacio abierto. Con relación a las curadurías experimentales, la apertura que Entelequia tuvo a la exploración de las posibilidades de su espacio no fue superada por ningún otro espacio expositivo con sede permanente existente en GYE/20122017. Dos muestras que destacaron por aprovechar las posibilidades de la plataforma Entelequia, fueron *Proyecto ERA* (2015) y *Canibal* (2016), ambas iniciativas curatoriales del artista Boris Saltos.

Para *Proyecto Era*, la muestra se hizo de tal manera que parecía un pensamiento desde la galería hacia las afueras, hacia su entorno. Al llegar por la calle Colombia, lateral al edificio patrimonial donde se ubicaba Entelequia, el espectador se encontraba con una proyección gigante en gran porción de la pared del edificio. Al subir, dos bañeras y otros vestigios

---

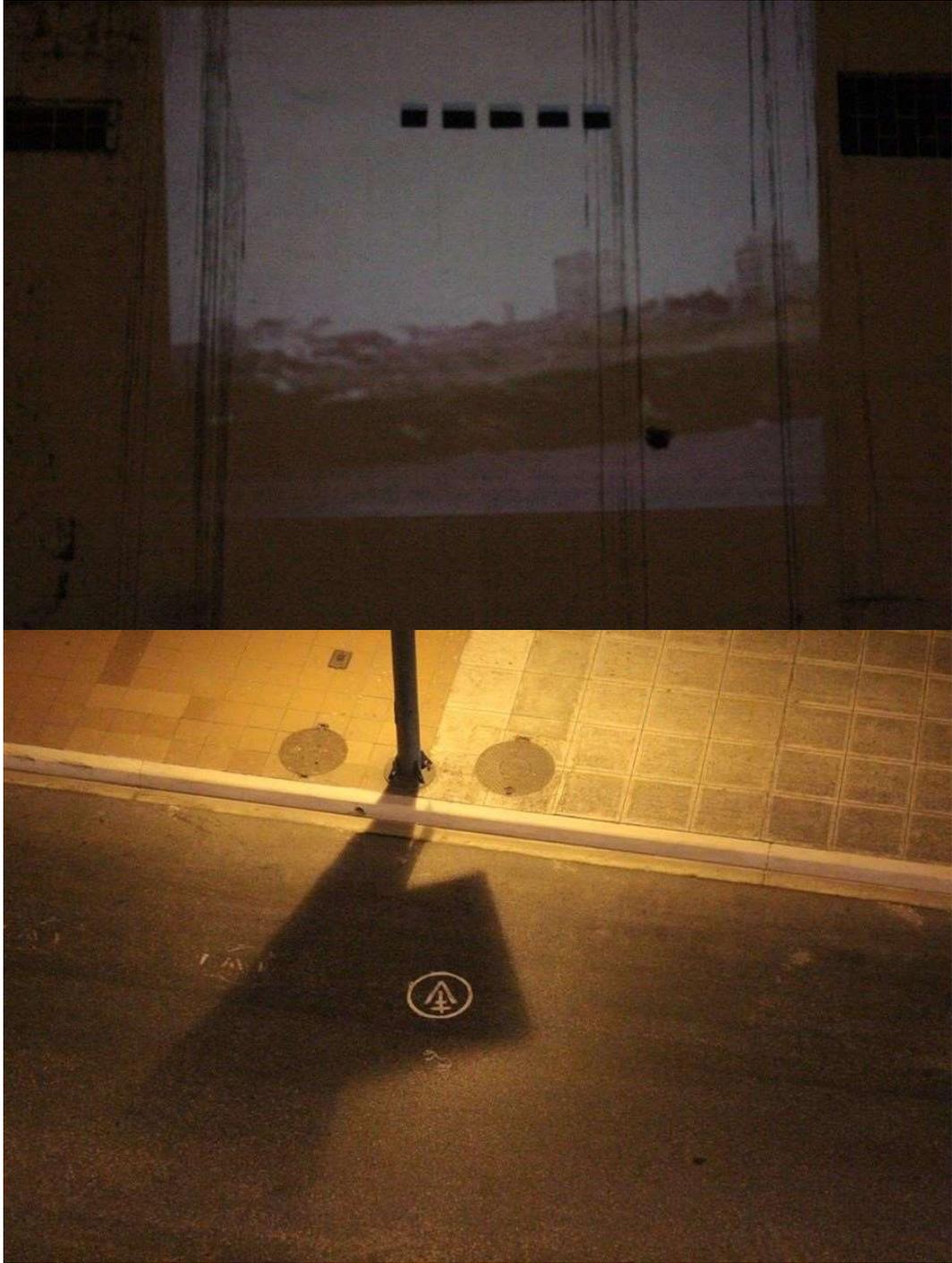
<sup>111</sup> Tráfago Gye, «Exposiciones canibal». Video rodado en el 2016. Video YouTube, 13:321. Acceso el 20 de febrero de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=dtcRMMGMn5A&t=6s>

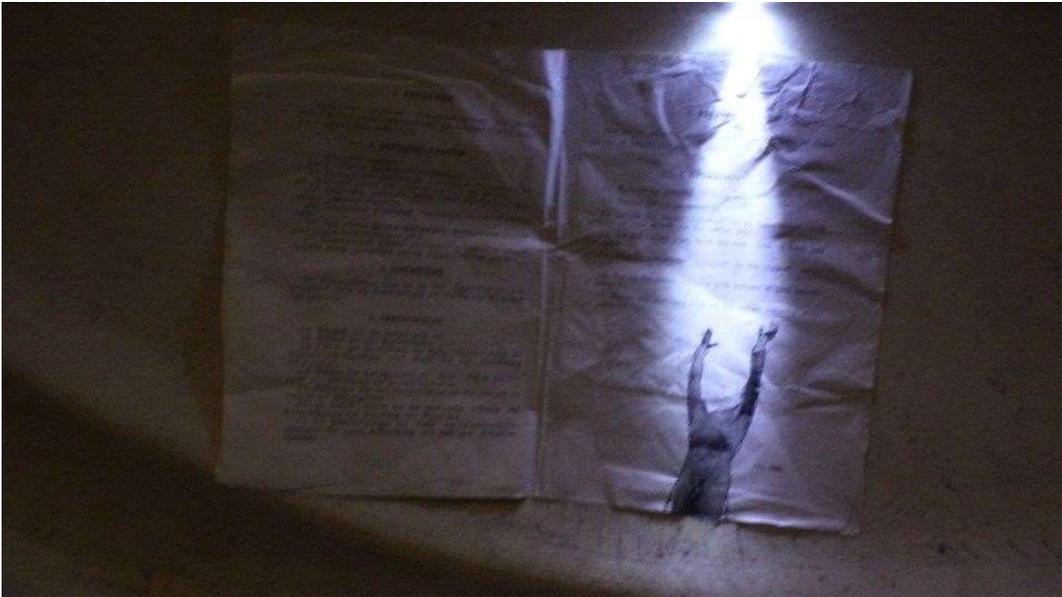
conflictuaban el ingreso en el último tramo de la escalera para ingresar al departamento galería. El resto de obras se distribuían entre las tres áreas sociales del departamento, pero cabe resaltar que había dos obras que aprovechaban los espacios clausurados y en desuso (un tragaluz y el pináculo). La carencia de registro para esta muestra hace imposible hacer un relato fiel a ese primer intento de aprovechar las características específicas de Entelequia; siendo así voy a profundizar en *Caníbal*<sup>112</sup> ya que como curaduría experimental fue la que se distinguió por explorar a mayor profundidad las posibilidades que el espacio ofrecía, como ninguna otra muestra realizada en ese aspecto. También es importante recalcar que tuvo una mejor cobertura.

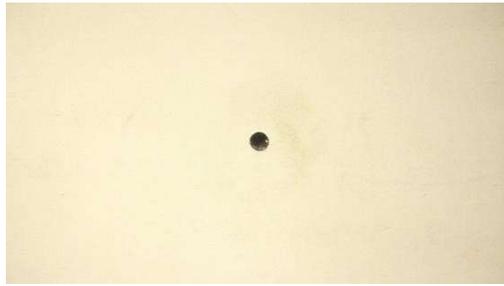


---

<sup>112</sup> Julia Coronado, «Exposición Caníbal», en Tráfago, (2017). Recuperado de:  
<https://trafagogy.tumblr.com/post/156867951778/exposici%C3%B3n-can%C3%ADbal>





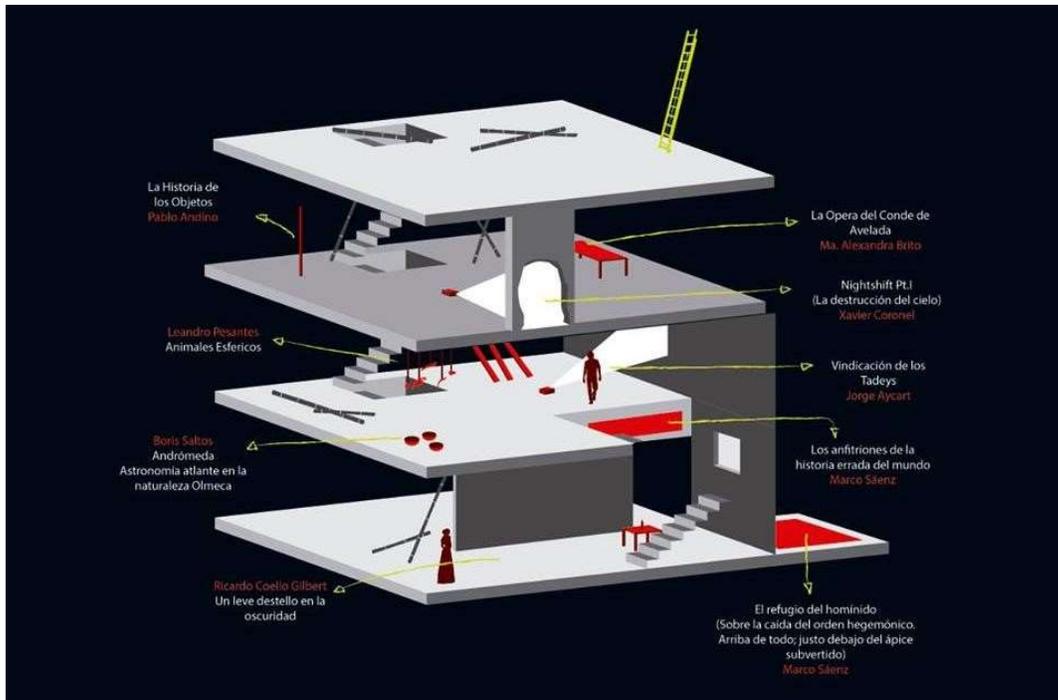


Al ingresar al departamento, la sorpresa era encontrarse que allí tan solo se encontraba el ingreso a la muestra. Al entrar en la sala ubicada del lado izquierdo de la locación, se podía observar que en una de sus paredes estaba un mural que consistía en la transcripción de del texto enunciado como curatorial, pintado con plantilla. La creación de esa redacción me fue encargada a mí, a pesar de que no fui parte de la selección ni del desarrollo del montaje o de la museografía. La dinámica consistió en conversar con los autores sobre sus obras, informarme de lo que las otras áreas de las que no fui parte habían trabajado y en base a eso crear un párrafo que hablara de todas y ninguna de las obras. Es necesario replantear la función del texto, ya que en realidad funcionó como un recurso curatorial que partía de una premisa dada por Boris Saltos, en base al diálogo con los expositores y con otros artistas colaboradores. De cierto modo, ese texto pintado en la pared funcionó como una obra adicional, como un preludeo en la antesala de la muestra: desde la ventana de la sala que colinda con el edificio abandonado se ascendía a su piso más alto y se recorría la muestra de arriba hacia abajo.

UN SITIO ES UN ENVASE. LAS PROPUESTAS REACCIONAN A SU FORMA COMO SI DE ELEMENTOS QUÍMICOS SE TRATARA. EL ESPACIO ES UN ENTE VIVO QUE LAS ANTECEDE Y SUCEDE COMO MATRIZ QUE CÍCLICAMENTE SE REINVENTA PARA DAR LUZ A CRIATURAS Y ALBERGAR ANIMALES. UNA GALAXIA GIGANTE CANÍBAL DE CUERPOS DE PLASMA, ETERNA AUTOFAGIA DE LA DESTRUCCIÓN HACIA UNA NUEVA CREACIÓN.

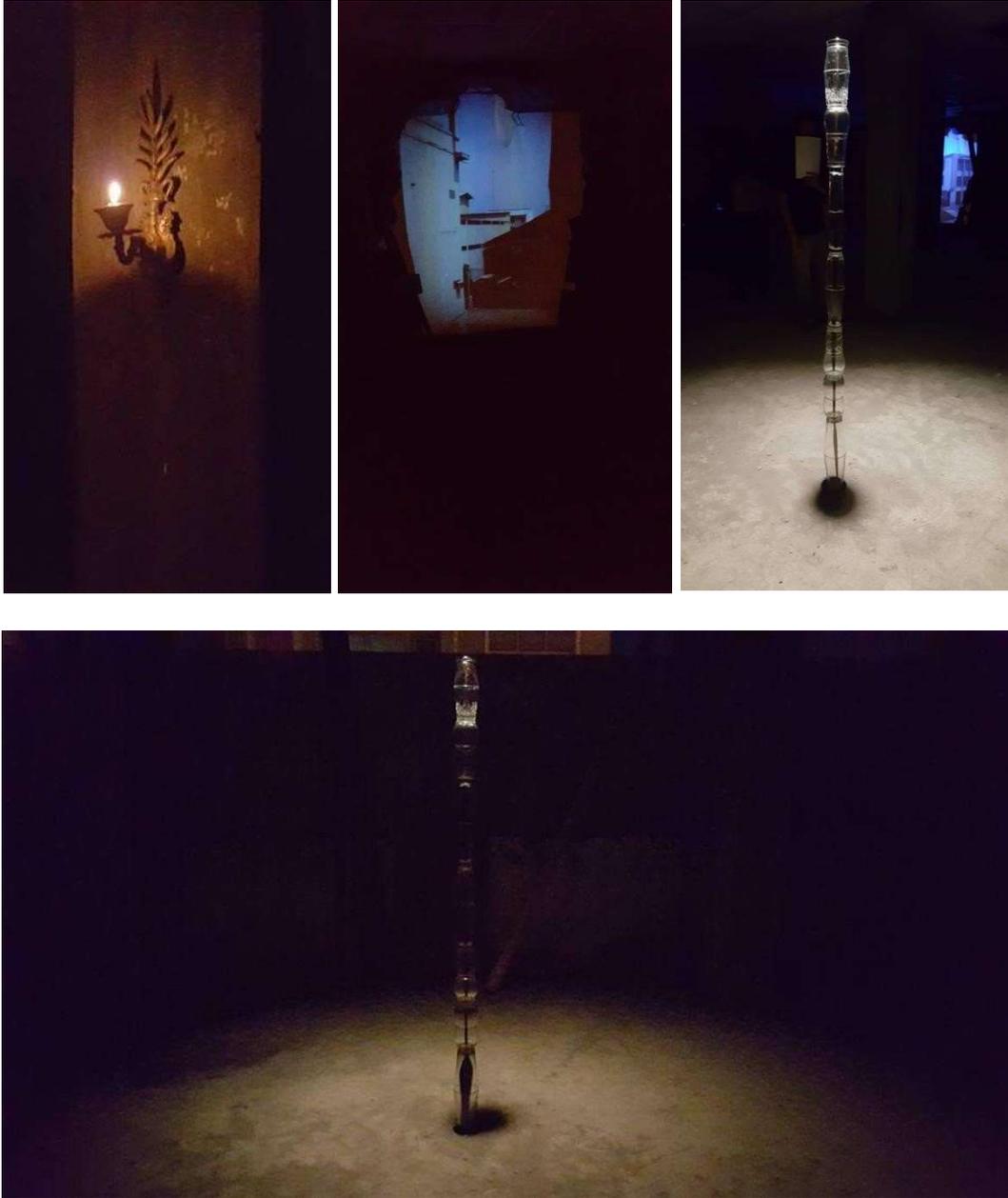
LA CONCIENCIA DE ESTE ESPACIO EN QUE LAS PROPUESTAS DE RICARDO, XAVIER, ALEXA, PABLO, BORIS, JORGE, MARCO Y LEANDRO ACONTECEN, ES EN SÍ UNA POSTURA QUE PONDERA LA IMPORTANCIA DE SU CONTENEDOR. MÁS QUE UN CONTEXTO ES UN SUMINISTRO DEL ÉTER CUALIFICADO O LA SUSTANCIA PRIMORDIAL QUE RESPONDE A LAS VIBRACIONES DE ESTAS OBRAS QUE A SU VEZ ESTÁN CONTENIDAS EN SUS AUTORES. ESTAS SON ACOGIDAS EN UNA DIGESTIÓN QUE PRODUCE LOS NUTRIENTES Y ELEMENTOS DE UNA NARRATIVA QUE EXPONENCIALMENTE TRAZAN UN RECORRIDO LABERINTICO DESCENDENTE ASCENDENTE; CON PASADIZOS INTERDIMENSIONALES, LUCES EFÍMERAS, HACIA BESOS ENTRE LOS CIELOS, PAISAJES ATEMPORALES, CUERPOS DE AGUA, VISIONES PLATINADAS, PERSONAJES QUE DIVAGAN Y UNA OPULENTE DECADENCIA.

JULIA CORONADO.



Al bajar la escalera al interior del edificio, lo primero a la izquierda era la obra Alexa Brito, una cena opulenta en descomposición. Entre su obra y la de Pablo Andino, que se trataba de una columna de vidrio transparente, se encontraba la videoinstalación de Xavier Coronel, que consistía en un video tomado en la zona mismo donde quedaba Entelequia, el cual se proyectaba sobre un telón que cubría una brecha de tamaño considerable, lo que creaba la sensación de que no era un video sino lo que pasaba afuera. El audio del video fue hecho para crear un ambiente de suspenso o terror, pues en el video se veía llegar a los ovnis; y lejos de contaminar las otras, ese audio le sumó al montaje conjunto de las 3 obras.





En la escalera al interior, había una abertura que permitía ver al interior de una suerte de mezzanine o bodega, y otro orificio que daba hacia un tragaluz, para algún tipo de ascensor. En ellas se encontraban las obras de Marco Sáenz, dos videoinstalaciones. La primera abordaba temas de ocupación y espacios escindidos, y la segunda era una narrativa que necesitaba ser contado en video, ya que utilizaba elementos orgánicos y reacciones químicas, un ser que aparente nadaba en una suerte de posa que emanaba vapores, y sobre la que una proyección le agregaba otras existencias.





Dos o tres escalones más abajo estaba el ingreso al piso correspondiente, se encontraban las obras de Boris Saltos en lo más íntimo de la sala, a la entrada y salida la obra de Jorge Aycart y entre ellas una instalación tipo móvil de fragmentos hallados y procesados de Leandro Pesantes. Resalto que la obra de Aycart consistía en un performance instalativo que nos conectaba con su obra presentada en la muestra anterior a esa, a través de personajes presentes en las imágenes que había en la pared; la parte performativa la hacía el actor Santiago Roldós, quien vestido de uno de estos personajes deambulaba y decía ciertas cosas. La última bajada nos dejaba en la planta baja, junto a otro performance instalativo, esta vez de Ricardo Coello. Una mujer vestida de negro ofrecía dos palillos con fósforo para que una vez bajo el rincón oscuro bajo la escalera, los asistentes iluminaran y pudieran ver los dibujos colgados en la pared junto a la que se hallaban otros elementos como un espejo antiguo, todos partes del imaginario de las obras de Coello.







Alrededor de la época en que cerró Entelequia surgió una respuesta a la ausencia de espacios alternos. En julio del 2017, Violenta convirtió un local del centro-sur de Guayaquil en una galería y la estrenó con la exposición colectiva *Material gris*. Para esto, se realizó una convocatoria previa que recopiló bocetos de pequeño formato de 62 artistas contemporáneos. Según David Orbea, miembro del Colectivo *Los Chivox* (quienes dirigen el espacio), hacer convocatoria es la herramienta que utilizan para acceder a obras y tener material del cuál escoger para curar muestras colectivas. Esa es la manera en que experimentan a nivel conceptual al curar a través de programa permanente de convocatorias *Carne Fresca*. Violenta es un espacio sencillo en el que la experimentación posible a través del montaje es poca. Su mérito radica en reducir la ausencia de espacios alternos y a través de él,

colaborar a otros artistas en gestiones como exhibición temporal y venta directa de obras o mediada por otros galeristas que valoran este emprendimiento.

Meses después Rodolfo Kronfle curó allí la muestra *Lo-fi: Baja Calidad y Virtud*. Expusieron en ella Pablo Andino, Leandro Pesantes, Juan Carlos Vargas, David Orbea, Roberto Noboa e Ilich Castillo. A propósito de esa muestra con la que se cerró el año 2017, la plataforma Tráfago hizo un playlist<sup>113</sup> de videominutos en el que el curador y los artistas que expusieron (excepto Ilich Castillo) hablaron por un minuto sobre su obra. Las palabras de Kronfle son muy enfáticas para entender el rol que un espacio como Violenta tiene:

La muestra fue pensada específicamente para un sitio como Violenta, que es un anticubo blanco por estar imantado y contaminado con un contexto ineludible como es el sur de la ciudad. Con aquello presente quería lograr que las obras dialoguen a partir de la materialidad que las construyen y que a mi juicio reflejan ese contexto en cuanto a varios aspectos. Ya sea en evidenciar el desgaste de los materiales, en la manera en cómo estos se reciclan y recuperan o en la incorporación de objetos corrientes de poco costo y uso cotidiano presentando diálogos formales y conceptuales a su vez entre todas las obras reunidas. Pero hay un súper enunciado estética que lo engloba todo, que se refiera una forma de hacer que es en cierto modo una actitud también, algo que veo como un impulso para lograr cierta autenticidad en su sintonía con el entorno local y es ese hacer mucho con poco, convirtiendo esa baja calidad opuesta al refinamiento de la pureza en una virtud, la que transmite sentido y una conciencia presente del lugar.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Tráfago Gye, «LO FI: Baja calidad % virtud». Playlist. Recuerdo de: [https://www.youtube.com/watch?v=7NQSMeHMvMU&list=PLb8mCOBj\\_BWl9CKEZmASeA7U3\\_y66j55\\_](https://www.youtube.com/watch?v=7NQSMeHMvMU&list=PLb8mCOBj_BWl9CKEZmASeA7U3_y66j55_)

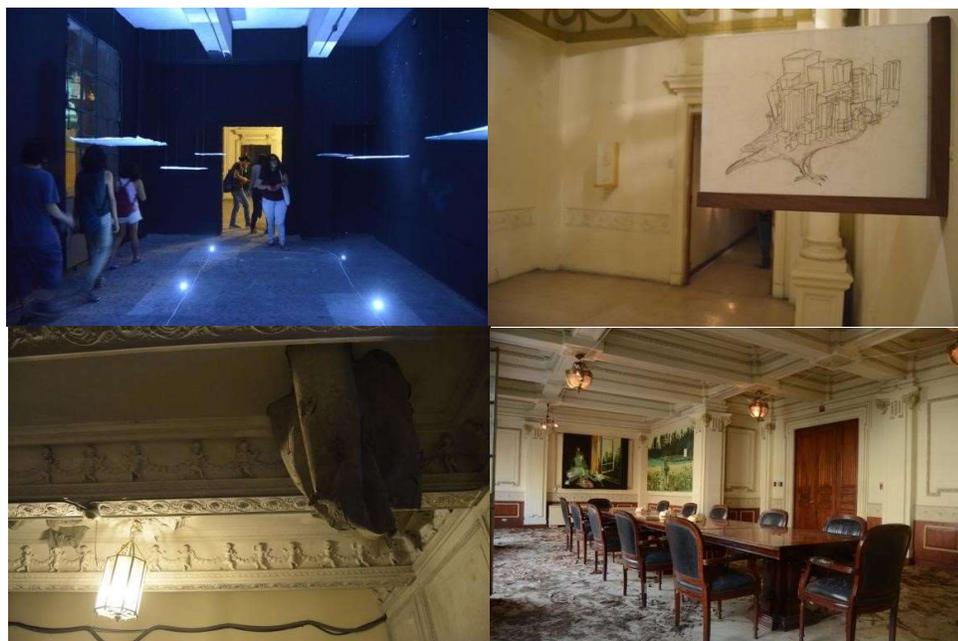
<sup>114</sup> Tráfago Gye, «LO FI: Baja calidad & Virtud: Curaduría por Rodolfo Kronfle Chambers». Video rodado en el 2017. Video YouTube, 00:06. Acceso el 20 de febrero de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=OC22NWfY7hA&feature=youtu.be>







La exposición *La Distancia* (2017), fue realizada en el edificio del diario *El Telégrafo*. Los artistas que expusieron habían gestionado meses antes su uso como estudiantes de la UArtes, institución a la que le han cedido varios edificios patrimoniales ubicados en el centro de la ciudad. Este edificio en particular se caracteriza por preservar en ciertas partes las oficinas de los antiguos dueños del diario cuya decoración fue de lujo para la época en que funcionó. Otros espacios del sitio son sólo grandes salas en desuso o salas aparentemente inconclusas o despojadas de sus atavíos antes de que este fuera embargado por el Estado. La curaduría en cuanto a la selección de obras, gran parte de la museografía, la difusión y gestiones de todo tipo fue hecha por los expositores que se unieron para esa muestra como colectivo Preludio, en alusión y relación a Taller Preludio, de cuyos miembros expusieron Paúl Quimí y Carlos Figueroa junto a Daya Ortiz, Lisbeth Carvajal, José Pinto, Ricardo Jordán, Ricardo Fernández y Sandy Sánchez, con la colaboración en gestión y difusión de Daniela Cevallos, que realizó ese proyecto como parte de un proyecto universitario como alumna de la Universidad Casa Grande. Ya que la selección o creación de obras se dio por el deseo de exponer fuera del marco de alguna materia de clase, la conceptualización de la muestra no fue la premisa sino más bien el cierre del proyecto expositivo, para lo que le solicitaron a Jorge Aycart un aporte que consistió en crear textos narrativos que estuvieron dispuestos alrededor y entre las obras, en el recorrido museográfico.



### **Esfera pública**

*A-Fin* (2016), fue una exposición de arte que se situó en la comunidad y fue ideada y gestionada por los artistas que conformaron el Taller Preludio. Esta fue otra de las propuestas que emplea el recurso de los espacios alternos. En sus palabras, Carlos Figueroa relata que Preludio nació por el interés de jóvenes artistas en posicionar otros escenarios con el objetivo de expandir la tendencia de exponer en viviendas, a la esfera pública, al barrio y a la comunidad. Para ese fin, buscaron la experticia de Carlos Terán como antropólogo y gestor, partiendo del acercamiento que tuvieron a su formación y posturas, desde la cátedra Antropología Visual. El trabajo con las casas comunales y la comunidad se manifestó en la apropiación de las estéticas de trabajo del sector<sup>115</sup>. De este modo, el colectivo se dejó permeable por los referentes del contexto en el que están trabajando. La muestra estuvo conformada por 11 artistas: Carlos Figueroa, Los Chivox, Jair Piguave, Stalin Pincy García, José Pinto, Leandro Pesantes, Luis Chénche, Paul Quimí, Roger Pincay y Xavier Coronel.

---

<sup>115</sup> Taller Preludio, «AFIN – Recorridos de una experiencia», Video rodado en el 2016. Video YouTube, 9:23, Acceso el 20 de febrero de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=J4mzYIGIy7g>



Esta muestra se articuló a las dinámicas propias del sector en el que estaba siendo expuesta, utilizando el folleto que te facilitaban en la sede principal, se caminaba a través de un barrio al suroeste de Guayaquil, donde en patios, tendedores, calles, etc., se emplazaron varias instalaciones y videos y obras que utilizaron recursos entre otros, recursos alternos que resultaban interesantes en cuanto al diálogo que sostenían con las lógicas del barrio y su gente, volviéndose una experiencia accesible sin dejar de ser compleja en cuanto al tejido social que teje sin posicionarse en la pomomiseria o expresiones literales y conmieradas de cierto tipo de manifestaciones políticas en el arte, ni caer en la representación de una mirada externa. Al respecto de la propuesta de A-fin, Carlos Terán Vargas señala lo siguiente:

De esta manera AFIN, apela a una idea contextual de creación, en la cual la experiencia se conjuga en el efímero instante de las afinidades comunicativas. Recorrido, espacio y experiencia, tres conceptos articulados que (bajo esas afinidades comunicativas de creación y participación) los gestores de TALLER PRELUDIO, en su sostenida actividad junto con el barrio, han sabido conjugar y presentar (que no re-presentar)<sup>116</sup>.



---

<sup>116</sup> Carlos Terán Vargas, A - Fin (2016). Recuperado de:  
<http://tallerpreludio.wixsite.com/tallerpreludio/single-post/2016/06/02/A-Fin>

En esta misma línea, la propuesta *Alumbre* (2016) buscó llevar el arte a espacios ajenos a los circuitos tradicionales. Los participantes de la muestra fueron el colectivo Los Chivox, Arrastra Teatro, William Hernández (artista plástico cubano y docente de la Universidad de las Artes) y Elisa Montero (artista visual en el arte urbano). Para la realización del proyecto los estudiantes de la Universidad Casa Grande realizaron una «intervención artística en el barrio Santa María de las Lomas ubicado detrás de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, con la finalidad de visibilizar prácticas artísticas contemporáneas en diferentes espacios de la comunidad<sup>117</sup>».



*Alumbre* buscaba relacionarse directamente con el espacio en el que se iba a desarrollar, siendo este elemento un factor determinante y primordial. Melanie Espinoza, una de las estudiantes de la Universidad Casa Grande que participó en la intervención destacó que uno de los aspectos más positivos de la propuesta fue el interés y el compromiso de la comunidad. Para la realización del proyecto fue necesario pedir los permisos respectivos a los líderes de la comunidad del barrio Santa María. Esta dinámica altera el flujo tradicional de autoridad, de modo que ahora los propios espectadores adquieren poder de aprobación sobre la muestra. Al respecto, Espinoza destacó la importancia del espacio público para la propuesta: busca cuestionar la existencia de los sectores fragmentados y extremos existentes en la ciudad. «Y como su nombre lo expresa, espera alumbrar por medio del arte estos espacios de división, potencializándolo como nuevas plataformas artísticas»<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Redacción Cultural, «Intervención artística en un barrio de Guayaquil», en *El Universo*, (18 de octubre de 2016).

<sup>118</sup> Melanie Espinoza, «Memoria de la producción y ejecución de la intervención artística en el marco del Proyecto Alumbre: Intervención Artística», Trabajo final para la obtención del Título: Licenciada en Diseño Gráfico y Comunicación Visual, Universidad Casa Grande, (2016). Recuperado de: <http://dspace.casagrande.edu.ec:8080/handle/ucasagrande/929>



La exposición *El paraíso del diablo* (2016) fue la muestra individual de Leandro Pesantes con la que concretó varias metas profesionales artísticas y vivenciales. Esta muestra fue la materialización de su proyecto de tesis para adquirir el título de Tecnólogo en Artes Visuales en el ITAE, institución en la que se formó como artista y con la que

paralelamente fue parte del resultado de la célebre Residencia 103M<sup>119</sup> y aprobó el último nivel de la mención Pintura en la UArtes donde había continuado sus estudios para obtener la Licenciatura en Artes visuales. En cuanto a los intereses y prácticas que involucran su producción artística, destacan los ejercicios etnográficos y antropológicos desde su visión entrópica y caótica producto de sus derivas y juegos en el sitio donde expuso. La muestra se realizó en unos tanques de agua abandonados cerca de su casa ubicada en el cerro del Carmen en Guayaquil. A continuación, una síntesis de lo que le comentó a la plataforma Trafago para una entrevista que no ha sido publicada, pero que se hizo en su momento:



---

<sup>119</sup> Los alumnos de la mención pintura que se formaron en el ITAE y luego pasaron a formar parte de la UArtes, en su último nivel de mención, bajo la dirección del docente Saidel Brito, pasaron por un proceso un semestre produciendo obra en vivo en una sala del MAAC, que luego sería exhibida en 38 muestras gestionadas y curadas por ellos mismos en diversos espacios tradicionales o alternos, públicos o privados en la ciudad de Guayaquil.

En los tanques se veía, se formaba desde paredes o suelos oxidados. El container, la naturaleza habita y cómo se transforma. Usando ramas, lana de cordero, plumas y dibujos. Generar una arqueología de los materiales que vienen desde la literatura, desde Borges desde el mismo Pessoa, Horacio Quiroga. Desde cuentos y literatura de Ficción. Se trata de generar un diálogo que rompa con la linealidad del discurso del arte. De que es muy estricto, muy ortodoxo. En cambio, acá trata de hacerse flexible, dentro de la misma flexibilidad entran los medios como soporte. Hago uso del concepto de entropía en mi obra desde cómo se construye, desde los fragmentos, desde la literatura, como esto que presento aquí rompe con la linealidad y se transforma. Al tomar los fragmentos se convierte en orden. La literatura contenida en un fragmento que hable sobre la naturaleza, sobre las ramas o algunos otros materiales. Acá se transforman y pertenecen al caos de la misma literatura, porque lo que hago es tomarlos y cambiarlos. Al ponerlos en escena se transforma en otro y este otro donde los instalo, como en los tanques. El mismo hecho del tiempo es cambiante, dentro del mismo tanque ya existe este fenómeno entrópico por el cambio, está oxidado, pero dentro del tanque habitan ramas, árboles incluso liebres. Se trata de generar este diálogo desde la estética, desde el caos. Como se va convirtiendo en otra cosa, como se va transformando. Cuando era pequeño, dado que vivo en un cerro, no hay una planicie, entonces esto de aquí para jugar u cualquier otra cosa. Era el único lugar plano. Estos tanques hacen referencia al giro que mi experiencia en la niñez tomó con el paso del tiempo. Ahora vuelvo al tanque y no lo veo con los mismos ojos de antes.



Mi interés sobre el espacio expositivo (los tanques), parte de su estética caótica, la tensión, el accidente por cómo se conforma dentro del mismo. Al pasar de los años, ha pertenecido al Cuerpo de bomberos, a la compañía de agua potable y así ha pasado de mano en mano. Fue construido entre 1945 y 1947 y funcionó hasta mediados de los 90s, luego de lo que fue olvidado y echado al azar. El tanque sí funcionaba, pero para mí se convirtió en un parque.<sup>120</sup>



A partir del 2016, el *Funka Fest* cuenta con una exposición de arte contemporáneo en el marco de un evento enfocado en la música. Cabe resaltar que se ha procurado que quienes estén a cargo de la curaduría del festival, sean curadores con trayectoria en nuestra ciudad. La particularidad de esta muestra es que la exposición ocupa el Palacio de Cristal, un antiguo

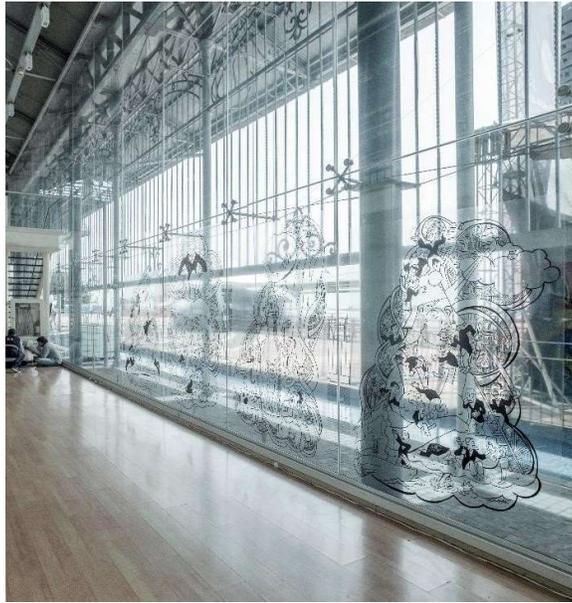
---

<sup>120</sup> Esta síntesis fue extraída de una entrevista realizada al artista el 4 de junio del 2016, por Ismael Chock como parte de una investigación para la plataforma Tráfago que no ha sido publicada aún, por dificultades técnicas. Cabe decir que ningún medio de comunicación tradicional o plataforma virtual hizo una cobertura mínima para la esta exposición ni tampoco adecuada, a pesar de ser único en su abordaje del espacio público.

mercado cuya estructura prefabricada de hierro de origen belga, revestido por paredes de vidrio que dejan al descubierto los 2 pabellones que lo conforman junto a un patio central cubierto. Dentro del espacio del festival, el mercado queda paralelo a la plataforma malecón colindante al río, en donde se lleva a cabo el concierto que caracteriza al festival. En ese contexto, la muestra del año 2017 se llamó *Del mundanal ruido*, y fuera curada por Rodolfo Kronfle, quien se ocupó de reunir obras que no fueran afectadas negativamente por el alto volumen del concierto, que aprovecharan el espacio disponible, que se ubicaran dentro de las tendencias de consumo de arte en la ciudad y que contaran con una proyección contemporánea que vincule la cultura popular en un evento cuya concurrencia en su mayoría no es la que suele frecuentar galerías y museos. Así, la muestra ubicó en los corredores que se conforman en la planta instalaciones, dibujo expandido, fotogramas e instalaciones. En la plaza, impresiones un video y aún lado del palacio un mural.







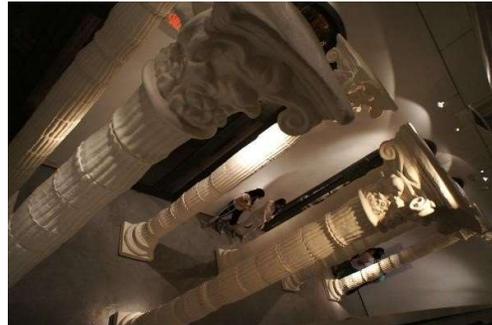
## Capítulo 3

### Subversión

#### Cubo blanco y experimentalidad

Los espacios alternos, escindidos o derruidos suelen ser asociados a la curaduría experimental, más no es el espacio sino la manera en que se decida habitarlo o se delimite la convivencia lo que se tiene en cuenta este tipo de curadurías. Estos lugares ofrecen opciones para subvertir las posibilidades espaciales de los sitios que se clasifican como cubos blancos: galerías, museos, centros culturales u otros espacios que cotidianamente funcionan bajo esa lógica.

El nuevo espacio de Nomínimo, ubicado en Plaza Lagos, en la Vía a Samborondón, inspiró más de una vez críticas hacia lo hegemónico en la producción de arte y en la curaduría. Un ejemplo de eso fue la muestra de la artista María José Argencio<sup>121</sup> (2012), *La Educación de los Hijos de Clovis*<sup>122</sup>, curada por Rodolfo Kronfle. En ella, el espectador confrontaba columnas neoclásicas blancas hechas con fondant, dispuestas dentro y fuera de la galería. El discurso se centraba en una crítica al juego de las apariencias.



Como ejemplos de estas subversiones del cubo blanco se puede citar varias muestras curadas por Jorge Aycart<sup>123</sup>. Considero que las que más manifestaron el ejercicio de una curaduría experimental y el rol de artista curador, fueron sus exposiciones individuales. *Capítulo IV: El Dios Del Laberinto De Herbert Quaint*<sup>124</sup> (2016), fue una muestra pensada para una sola noche, en la que el espectador se encontraba al llegar con que las puertas cristalinas

---

<sup>121</sup> Artista que cursó sus estudios en la universidad Goldsmith, en Inglaterra.

<sup>122</sup> Rodolfo Kronfle, *María José Argencio - La Educación de los Hijos de Clovis / 2012 - Rodolfo Kronfle Chambers*, (2012), Recuperado de: [https://www.academia.edu/7992224/Mar%C3%ADa\\_Jos%C3%A9\\_Argencio\\_-\\_La\\_Educaci%C3%B3n\\_de\\_los\\_Hijos\\_de\\_Clovis\\_2012\\_-\\_Rodolfo\\_Kronfle\\_Chambers](https://www.academia.edu/7992224/Mar%C3%ADa_Jos%C3%A9_Argencio_-_La_Educaci%C3%B3n_de_los_Hijos_de_Clovis_2012_-_Rodolfo_Kronfle_Chambers)

<sup>123</sup> Artista curador formado en cine, comunicación social y artes visuales.

<sup>124</sup> Evento en Facebook, *Capítulo IV El Dios Del Laberinto De Herbert Quaint*, 2016. Recuperado de: <https://www.facebook.com/events/634540116724764/>

de la galería estaban cerradas, para mostrar que al interior se desarrollaban tres actos, en un montaje con cualidades cinematográficas. El escenario construido constaba de una arquitectura efímera que comenzaba con la instalación de objetos enigmáticos que sólo se desbordaron de su confinamiento al escurrirse por debajo de la puerta, papeles con escritos ininteligibles, seguido de un castillo y otros elementos de utilería cuyo fondo era la proyección de un video cuyo audio contaminaba las tres partes, siendo la tercera, un telón del que una enigmática mano emergía haciendo señas y mostrando objetos simbólicos. *Breve ensayo sobre la huella descubierta en el primer párrafo*<sup>125</sup>, se inauguró en la mañana; una muestra que al contrario de la primera bajaba el telón, disipaba el escenario, para dejar al descubierto y al alcance algunos de los objetos y símbolos que se podía reconocer habían estado la noche anterior. Estas exposiciones fueron puestas en escena consecutivamente en la galería Nomínimo<sup>126</sup>



En estas muestras, los objetos por separado no funcionan como obras aisladas. Su diálogo genera una experiencia fragmentada que componía una sola literacidad, un estado liminal que en veces difumina o que se convertía en el intersticio entre los objetos: obras y herramientas del montaje. Los objetos ocupaban el espacio y convivían como si se tratara de los organismos que se entrelazan y articulan al concepto personificado, con elementos que

---

<sup>125</sup> Evento en Facebook, *Breve ensayo sobre la huella descubierta en el primer párrafo*, 2016. Recuperado de: <https://www.facebook.com/events/1717330348592671/>

<sup>126</sup> Galería de arte contemporáneo que funcionó entre los años 2010 y 2017.

en ese contexto no se consideran obra. Es difícil pensar en estos elementos separados porque estaban unidos por elementos narrativos. La relación entre los elementos la genera la obra resultaba en la puesta en escena de una experiencia.

De manera independiente Jorge Aycart, ha realizado otras curadurías experimentales como la exposición bipersonal *Plot* (2015) y la colectiva *Narraciones extraordinarias* (2015) que tienen en común que su participación visible como curador se manifiesta a través de textos estratégicamente colocados en el recorrido de la museografía para que dialoguen con las obras, no como descripciones o presentaciones de estas sino como una narrativa conectora y absurda que esgrime otro imaginario para conceptualizar esas muestras.



En la exposición colectiva *Sonopo*<sup>127</sup> (2016), Aycart volvió a convertir al texto curatorial en un elemento del montaje, esta vez acompañándolo de imágenes del personaje en torno al que giraba la muestra. Según él, aunque eso puede confundir el gesto curatorial con una obra, es irrelevante en la medida que las imágenes fueron elementos que fuera de la muestra no estuvieron considerados como obra y estaban claramente vinculados con el texto.



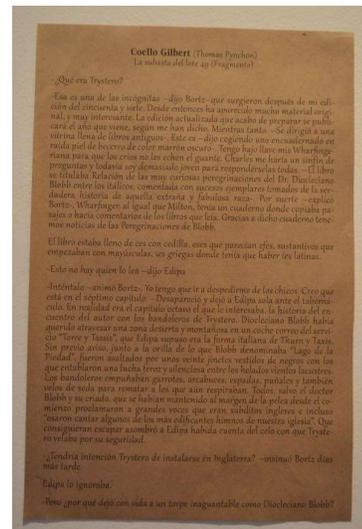
---

<sup>127</sup> Espacio NoMínimo - Galería de Sonopo. Recuperado de: [https://www.facebook.com/pg/espacioNoMiNIMO/photos/?tab=album&album\\_id=1101120009945923&\\_\\_tn\\_\\_=-UC-R](https://www.facebook.com/pg/espacioNoMiNIMO/photos/?tab=album&album_id=1101120009945923&__tn__=-UC-R)

Otra de las metodologías de Aycart para curar es proponerle a un grupo de artistas trabajar un tema desde el cual cada uno de ellos desarrolle una obra desde su perspectiva y el a su vez, una narrativa. Esa manera de administrar el recurso de la narrativa se ha vuelto su marca y se ha hecho presente también en determinadas curadurías colectivas en las que ha intervenido desde la docencia: *Elípsis/Agujero* (2015) y *Ricardo Tadeys y Richard Elfiord* (2017). En *La Distancia* (2017, su figuración como curador, consistió en una colaboración que él aceptó, dado que estuvo a cargo de la selección o la museografía. De nuevo sus textos no actuaron como conceptualizaciones entendidas desde lo explicativo en una muestra, sino como narraciones conectoras dispuestas a lo largo y ancho de la misma. En ese contexto los textos no son obras, sino elementos museográficos que destacan una curaduría colectiva a la que se le da un sentido que corresponde al planteamiento de las cercanías que como agente externo de la curaduría Aycart detecta, pero que no fueron el sesgo que origina la selección de las obras, la cual que más bien se correspondió con el fin colectivo de emprender la exposición como gestión.

Los artistas que Aycart ha curado con mayor y menor recurrencia en las muestras mencionadas en este capítulo hasta este punto son: Xavier Coronel, Leandro Pesantes, Stéfano Rubira, Boris Saltos, José Pinto, Ricardo Coello Gilbert, Jorge Velasco, Elías Aguirre, Ruth Cruz, Lorena Salinas, Ricardo Jordán, Paúl Quimí, José Pinto, Marco Sáenz, Lisbeth Carvajal, Diego Kang, Ricardo Fernández, José Oliveira, Jorge Morocho, Jean Carlo Guizado, Leandro Pesantes y Alexa Brito. Todos ellos fueron sus alumnos en algún momento en la materia Proyectos, donde se desarrolla obra, de modo que tienen en común un interés por la experimentación en sus prácticas, que él como docente les ha incitado a explorar sin restringir el lenguaje de sus expresiones artísticas. Esto se puede entender como la escuela que se crea sin llegar a tiranías academicistas.

Los medios utilizados en las obras no son el elemento crucial que delimita lo experimental en la curaduría de Jorge Aycart, ya que la mayoría de curadurías experimentales que ha realizado se componen de obras hechas en diversos formatos y con diversos medios.



Por otro lado, es visible en él la influencia de su formación cinematográfica, su profundo interés por expandir los alcances de la literatura desde la curaduría como práctica artística, sea desde lo conceptual como curador artista o desde de las muestras en que ha figurado como curador, sean que haya en ellas expuesto su propia obra, como no.

Es visible que esa manera de producir es diferente a la del curador seleccionador y distribuidor de obras en el espacio, acompañados por un texto descriptivo al dorso de la exposición. Esos gestos que a rasgos generales son de la curaduría contemporánea, desencajan de las primeras acepciones de curaduría, ya que son el resultado de la investigación de campo que todo curador contemporáneo hace, en la que, si bien pudo haber implementado algún método experimental, no tiene otras manifestaciones que se puedan ver fuera del catálogo de la muestra.

### **¿Gestión o curaduría?**

Por concepciones diversas de lo que significa hacer curaduría y por las consecuentes malinterpretaciones que la miran como una práctica hegemónica e innecesaria a pesar de que es ineludible cuando se decide presentar una exposición, festival, ciclo, feria, etc., algunas personas que ejercen prácticas curatoriales, sean estas experimentales o no, desconocen el quehacer curatorial y mucho menos se consideran curadores o artistas curadores. En cuanto a las propuestas que cubre este texto, eso sucede mucho a nivel local con quienes han gestionado ciclos o muestras de arte sonoro, experimentación sonora, arte digital o aplicación tecnología y nuevos medios en el arte. Quizá porque a pesar de que estos medios tienen larga data como recursos y herramientas del arte, sobrepasan la consideración alternos, pues van a más allá de ser objetos extraídos de su contexto o sus características morfológicas al recurrir a las ciencias aplicadas.

Respecto a la experimentación que utiliza tecnología en el arte visual y sonoro *inner\_beats* (2015), fue un evento llevado a cabo por el colectivo Resonar, donde que más que curaduría se realizó gestión pero con la premisa de acercar al público a este tipo de prácticas que son inusuales en nuestro país.<sup>128</sup> La propuesta modificó las instalaciones del

---

<sup>128</sup> Juan José Ripalda, «inner\_bits», en *Resonar*, Recuperado de: [https://cargocollective.com/resonarec/inner\\_bits](https://cargocollective.com/resonarec/inner_bits)

Casal Catalá para convertirlo en un gran instrumento sonoro, mediante el empleo de un conjunto de instalaciones interactivas y abiertas al público. A decir de Juan José Ripalda, miembro de Resonar, la creación de este evento está relacionada con la necesidad de capitalizar estas experiencias que como tales no pueden ser adquiridas como un objeto para demostración. A propósito de esto, lo cual es una problemática para toda obra de carácter efímero, in situ o site specific, Jose Oliveira<sup>129</sup> comenta que el coleccionismo de ese tipo de obras es posible y lo más probable es que tenga acogida, pero esto requiere de un registro profesional que desde su perspectiva no es común verlos bien logrados.



---

<sup>129</sup> Entrevistado el 18 de febrero del 2019

Ángel Salazar<sup>130</sup>, fundador y gestor del sello REC4rape y de los ciclos Permutación Sonora, no se considera ni artista ni curador. Quizá porque su profesión es la psicología o quizás porque desde las posturas originarias del Noise, se habla de no música, no arte, sólo ruido y descarga como posturas políticas anárquicas, y es en ese el circuito de prácticas en el que se desarrolló su quehacer como gestor. Sin embargo, afirmar eso es precipitado pues desde Permutación Sonora él ha curado y dado gran apertura hacia la academia y además. En cambio, esto quizá tenga alguna relación con su apoyo a la práctica de la cultura libre, en palabras de Marco Valdivia:<sup>131</sup>

La cultura libre es un movimiento que cree y promueve la idea que las experiencias y el conocimiento resultante de estas deben estar disponibles para todas las personas a fin de que puedan desarrollarse de manera comunitaria para intereses colectivos. En sí el conocimiento se ha desarrollado de manera colectiva y su creatividad y uso deberían ser administrados de la misma manera.<sup>132</sup>

En el campo de la experimentación sonora y del Noise, a partir del año 2016 surgió la Muestra de Experimentación Sonora, Permutación Sonora, que hasta el año 2017 realizó seis entregas, gestionadas y curadas por Ángel Salazar, en principio desde su sello REC4rape. Posteriormente hizo de Permutación sonora una plataforma aparte, para su mejor desarrollo.

Salazar expresó respecto de Permutación Sonora que la misma ha recibido participaciones de propuestas lejanas a la academia y con pocas intenciones de ser reconocidos por el canon<sup>133</sup>. La apertura y flexibilidad del proyecto es una de sus características principales, para que de este modo y a través de una plataforma abierta se permita la integración de las formas de producción local. En este sentido, el criterio curatorial viene dado por la misma escena y por sus participantes. Salazar considera un error hacer lecturas o interpretaciones definitivas sobre la validación de una obra como artística, ya que

---

<sup>130</sup> Entrevistado el 12 de febrero del 2019.

<sup>131</sup> Marco Valdivia dirige la plataforma [asimtria.org](http://asimtria.org) desde la que promueve y practica la cultura libre en relación a la experimentación sonora. Él fue parte del cartel de Permutación Sonora IV.

<sup>132</sup> Tráfico Gye, «¿Qué lugar tiene la cultura libre en el Ruido? por Marcos Valdivia», Video rodado en el 2017, Video YouTube, 01:38. Acceso el 20 de febrero de 2019

<sup>133</sup> Ángel Salazar, *Entrevista a Ángel Salazar sobre permutación sonora*, (2018). Recuperado de: <https://soundcloud.com/trafago-gye/permutacion-sonora-ante-los?in=trafago-gye/sets/entrevista-a-angelsalazar-sobre-permutacion-sonora>

no siempre existe consenso entre los creadores y el círculo académico que analiza los trabajos.

Al abrir los parámetros de selección, Permutación Sonora se constituyó como un canal catalizador y compilador de las diferentes variantes de la escena Noise y de la experimentación sonora en Guayaquil. Al respecto, Salazar expande con lo siguiente:

Su fin es generar redes y espacios de diálogo entre proyectos locales, regionales e internacionales, es decir dar la apertura para construir una escena más sólida de forma independiente entre quienes comparten estas prácticas y promocionar su contenido en el imaginario cultural. Al mismo tiempo, la construcción de esta plataforma serviría de nexo entre los creadores y los espectadores; que, desde algún tipo de exploración o experimentación con el sonido, deseen mostrar su trabajo a un público abierto. Para ser coherentes a esto, Permutación Sonora no se adscribe a una ideología, política, filosófica o a una escena musical como tal, sino al desarrollo de espacios multidisciplinarios y abiertos para el intercambio de experiencias<sup>134</sup>.

La primera edición de Permutación Sonora sucedió en el departamento de la plataforma Entelequia y se enfocó en el Noise como práctica experimental. Parte de la gestión de Salazar fue convocar a noiseros dentro y fuera del Ecuador, país que participó con exponentes de varias ciudades. Muchas de las presentaciones contaban con un acto performático no sólo por el acto de producir noise con diversos elementos, sino desde la delimitación de un espacio para que funcione como escenario para su acto, el uso del cuerpo como lenguaje visual y la distorsión de la voz como una descarga espontánea. La acción de algunos, incluso sucedió en espacios poco comunes como la ducha del baño del departamento, la iluminación lúgubre, las luces fosforescentes en ciertas partes del espacio y sobretodo la convocatoria dirigida hacia un público en su mayoría neófito en estas prácticas. Su cuarta edición, en cambio se realizó en una casa de arquitectura moderna, ubicada en la ciudadela Albatros, ubicada en el sector Kennedy, que gozó de gran acogida y contó con la presencia de productores de sonido, músicos, noiseros y académicos de dentro y fuera del

---

<sup>134</sup> Ángel Salazar, «Muestras de Noise y experimentación sonora en Guayaquil», en *Tráfago*, (2017). Recuperado de: <https://trafagogy.tumblr.com/post/160179650693/permutaci%C3%B3n-sonora>

país. Esta fue hasta ahora la edición mejor organizada y más dicente sobre la experimentación sonora: contó con ponencias además de las presentaciones que permitían conocer a mayor profundidad estas prácticas.

También el año 2016, Eduardo Vélez y José Francisco Ycaza pusieron en marcha *Ataque y Decadencia*, una muestra de experimentación sonora que llevó a varios proyectos de experimentación sonora y de Noise a presentarse en noviembre de ese año a la ciudad de Cuenca, colocándose en la agenda no oficial paralela a la Bienal de Cuenca, con la meta lograda de poner en ese contexto a la pequeña escena emergente de la experimentación sonora y el noise guayaquileño. Posteriormente, AyD se convirtió en una plataforma que buscaba poner en contacto, diálogo y rotación a los creadores y gestores de la escena sonora experimental y audiovisual de Ecuador. De forma similar a Permutación Sonora, Ataque y Decadencia se basó en la autogestión y en la puesta en común de propuestas como eje de acción para la selección y difusión de los trabajos. Bajo estas dinámicas, la figura del curador muta para convertirse en una entidad colectiva manifestada en plataformas abiertas para la comunión de las ideas artísticas de sus miembros.

El *Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea* fue creado en 1987 dentro de las propuestas del DIC, Departamento de Investigación, Creación y Difusión Musical del Conservatorio Nacional de Música, este proyecto fue generado por primera vez por Milton Estévez. (Al momento cuenta con 14 ediciones), y en el 2017 fue escogido por el Ministerio de Cultura y Patrimonio como “Festival Emblemático”, (lo que representa) un reconocimiento a la importancia que tiene el festival para la historia de la música y el quehacer sonoro del Ecuador”<sup>135</sup>.

En esa XIII edición, entre sus invitados nacionales e internacionales estuvieron los proyectos guayaquileños Damballah<sup>136</sup> (sonidos ambient) y GQKWILL<sup>137</sup>, (experimentación sonora y performance). Cabe decir que fueron las prácticas las que representaron lo experimental más que la curaduría en sí, sin embargo, son un referente no sólo de lo sonoro

---

<sup>135</sup> Sitio web - Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea. Recuperado de: <https://www.festivalmusica.com/festival-ecuatoriano-de-musica-contemporanea-018/>

<sup>136</sup> Proyecto de de Angel Salazar, fundador de Permutación Sonora.

<sup>137</sup> Proyecto colectivo creado por Eduardo Vélez y José Francisco Icaza de Ataque y Decadencia,

sino del arte y la tecnología en nuestro país, y es relevante como sus alcances le valieron el reconocimiento en el 2016, lo que coincide en la línea del tiempo con el despunte de estas prácticas en Guayaquil.

### **Autofagia de un proyecto curatorial**

Lo que me permitió comprender, aprender y aprehender a través de mis propios errores fue el taller de curaduría con Elvis Fuentes, el cual cursé en el ITAE a mediados del 2015. En ese taller formamos grupos con los compañeros con los que debíamos desarrollar un proyecto curatorial. Mediante estos procesos aprendí a valorar la dinámica de trabajo en equipo y los esquemas básicos para desarrollar una curaduría, considerando lo que ello implica en términos de planificación. Lo más sorprendente fue conocer que este trabajo de creación intelectual y de gestión, hecho a conciencia y bajo condicionantes específicas, puede tomar alrededor de un año. Quienes asistimos al taller de curaduría como estudiantes de arte en Guayaquil, estábamos acostumbrados a tener que adaptarnos a la precariedad de recursos y la autogestión, en una etapa emergente o amateur de nuestras carreras. Producíamos las muestras en un promedio de cuatro meses, tiempo insuficiente para ser desarrolladas correctamente en cuanto a curaduría y gestión. El trabajo de investigación era somero o desenfocado y se realizaban más muestras colectivas que individuales, para así hacer de la unión una fortaleza que pueda subsanar las carencias. El autor de un texto no mayor a una o dos carillas o tan corto como un párrafo, se ‘inspiraba’ en las ideas en torno al título de la muestra y sin mucha profundización, esbozaba un marco temático desde el que delimitaba la selección de obras/artistas, en el mejor de los casos. En el peor, se trabajaba por afinidades más cercanas a las relaciones de amistad que a la apropiada evaluación de las obras, conceptos o prácticas. Una página de texto creativo y asociaciones superficiales estaban lejos de ser un trabajo curatorial.

Mi propuesta para el taller de curaduría se denominó *El Ritual desnudo*. Allí planteé una ritualidad mundana ubicada en las acciones pequeñas que repetimos rutinariamente en distintos ámbitos, como parte de la construcción de una idea de bienestar. Las fallas en el planteamiento me llevaron a asumir el reto de replantear y mejorar la muestra. Preservé criterios museográficos: cada proyecto que se presentó en el recorrido de la muestra fue un rito, y todos juntos son el ritual. La selección estuvo conformada por una colectividad

de artistas y estudiantes de arte, y también por otros autores contemporáneos, provenientes de fuera de los circuitos de arte convencionales.

En el año posterior a la finalización del taller tuve dos experiencias más como cocuradora. Allí pude constatar de cerca lo complejo de la gestión de resultados de calidad en Guayaquil, desde la emergencia y las lógicas no convencionales que por su naturaleza aún no son asimiladas del todo por el coleccionismo público y privado.

Para retomar El *ritual desnudo*, a mediados del 2016 emprendí la tarea de llevar a cabo la ejecución de esta propuesta. El primer paso para replantear y mejorar el proyecto curatorial fue el traslado de la ritualidad desde su preconcepción tribal hacia una ritualidad erigida desde los relatos personales referentes a la cotidianidad, a través de obras que a breves rasgos se inscribían dentro de las prácticas artísticas experimentales y que apuntaban a una ritualidad post contemporánea. De este modo, dediqué más tiempo a robustecer mi investigación sobre el tema y a partir de eso la replanteé para aportarle mayor pertinencia.

El proyecto comenzó a trabajarse paralelamente a la concreción de la plataforma Tráfago. También realicé la selección de obras para lo que visité talleres, estudios y otros sitios en los que los artistas desarrollaban su obra. Revisé las distintas maneras en las que habían construido los portafolios de sus trabajos, recopilé imágenes y promoví el desarrollo de la conceptualización de las obras, lo que luego me sirvió para establecer y sustentar las conexiones teóricas. Todo este trabajo de investigación sirvió para la elaboración del contenido del catálogo y del manual de montaje de estas. Entre los artistas que convoqué estaban Ismael Chock y Eduardo Vélez. Junto a Ismael organizamos el material disponible. El sumó a la investigación referentes que se reflejaron en parte del texto curatorial. Junto a Eduardo desarrollamos la contextualización y gestión del proyecto. Para replantear el proyecto elaboramos trabajos netamente curatoriales, lo cual tomó casi seis meses. Inicialmente nos propusimos completar un año de trabajo para desarrollar adecuadamente la gestión, pero luego fue necesario apurar el proceso con el fin de exponer en el marco de la Bienal de Cuenca (2016).

Los objetivos enunciados en la contextualización de la muestra eran difuminar la línea elitista que separa la baja de alta cultura, visibilizar y repensar el espacio público y, aportar a través de la experiencia a la escritura de un relato histórico local del arte y la cultura que incluya el auge de manifestaciones artísticas y culturales que han venido sucediendo en

Guayaquil desde el 2012, sin legitimación y casi nulo registro por parte la academia. El trabajo respecto de estos objetivos fue posible gracias a los vínculos que hallamos entre las obras de mi muestra y las de Ataque y Decadencia (AyD) proyecto que Eduardo venía desarrollando junto a José Francisco Ycaza al unirse a la muestra. Luego de todo ese trabajo, el título que le di a la muestra colectiva de arte experimental fue *Un animal articulado*.

Esa afinidad nos permitió llevar ambos proyectos adelante, casi hasta el final. Lamentablemente no se pudo concretar *AnArt* (Un animal articulado) como solíamos acortar el nombre, por dificultades de último momento: el lugar ya no se encontraba disponible. Todo estas experiencias propias y ajenas impulsaron el pre-lanzamiento de la plataforma Tráfago. Aunque no pudimos concretar AnArt, fuimos parte de la agenda de AyD, para la ciudad de Cuenca, rescatando de nuestra propia agenda el piloto de la charla *Pensar desde el ruido*.

En la charla, manifestamos los principios de lo que denominamos *Cultura Noise* y los vínculos que desde ahí motivaron nuestro trabajo con Entelequia, como vehículos para lograr las gestiones que estimamos importante aportar a Guayaquil y al país. La charla tuvo lugar en la casa de La Komuna, un colectivo que trabajaba con la agenda no oficial “oficial” de la bienal *Cuarto Aparte*. Pienso que en este juego de palabras se expresa una convergencia mía, a resaltar con respecto a las jerarquías hegemónicas.

En esa época, la temática fue la ritualidad desde la construcción desde la memoria incierta, desde rutas recurrentes de la infancia, desde la superación de etapas de la vida, desde los esfuerzos inútiles para alcanzar bienestares y la construcción de la propia imagen. La propuesta estaba en aquel entonces muy condicionada a la museología, lo que luego tendría repercusiones. En este sentido, articulación ciertamente fue y es una palabra crucial, ya que representa la movilidad e integración de las diversas partes que dan vida a un cuerpo. Pero erré al condicionar esa articulación a un espacio utópico que, aunque se replanteó, requería recursos que no estaban disponibles.

En vista de que la contextualización de la muestra se conecta con el concepto de la plataforma Tráfago, este nuevo intento pretende constituirse como el lanzamiento oficial de la plataforma. Para materializar AnArt, se pondrá en escena de una curaduría conjunta conformada por cinco curadurías realizadas por la misma cantidad de curadores, en trabajo

conjunto con el equipo de Tráfago. El contexto geográfico que limita la selección es artistas nacidos o radicados o cuya obra fácilmente pueda vincularse o entrar en diálogo con las disidencias en Guayaquil. Temáticamente este animal busca articular prácticas experimentales, tanto artísticas como curatoriales.

Desde la función de curadora establecí el enunciado curatorial principal y las posturas desde donde parte la muestra. El concepto de articulación fue replanteado pensando en la selección de cada co-curador invitado como parte articulada de la muestra, de los ejes y de núcleos manifestados en la museografía. La convergencia con otras articulaciones fue propuesta, direccionada, moderada y aprobada colaborativamente. El propósito fue que, desde una lectura y conexión de las producciones seleccionadas por cada mirada, se alimente una distopía visual, audiovisual y sonora, en consecuencia y respuesta a la ritualidad cultural en Guayaquil. De este modo se articularon diferentes obras a través de convergencias en los medios y de las acciones implícitas en cada una. La selección exhibía el uso de insumos mecánicos, tecnológicos y plásticos: video instalación, instalación sonora, escultura, mural en vivo y performance instalativo.

Además, de compilar un archivo personal del proceso de depuración de las obras para ubicarlas en la curaduría, el resultado de ese trabajo fue consignado en un portafolio. Este contiene, el detalle de las características del montaje que requería cada obra y su descripción, antecedido por la construcción conceptual de la exposición: motivación en contexto y fundamentación, que posteriormente los unifiqué como un solo texto curatorial, a raíz de que el presente trabajo de titulación me llevo a considerar oportuno replantear el proyecto para materializar lo que enuncio como curaduría experimental a través de una puesta en escena:

Tomando como punto de partida el aprendizaje desde el error, el trabajo en equipo por intereses en común, y la cantidad de tiempo invertida, se volvió menester curar cuestionando el planteamiento inicial. Asumimos de lleno la experimentación como una autofagia de ciclos imparables, que no se restringen a ideas utópicas o a certezas desde los medios y las técnicas, sino que las subvierten y las ponen a prueba. A través del cúmulo de experiencias previas entre la producción y el consumo de contenidos de algunas muestras de artes visuales y de las aproximaciones a la escena underground de Guayaquil como parte del público se fue conformando el interés por cierto tipo de arte relacionado transversalmente

entre las capas que lo separan. La construcción de conexiones entre artes visuales, tecnología, tradición y vida es lo que lleva a materializar una primera conclusión curatorial cuya propuesta gira alrededor de lo que considero parte del ritual subvertido que tiene lugar en mi ciudad.

En Guayaquil la experimentación plástica, sonora e interdisciplinaria toma un giro que integra y pone en escena los relatos propios el video, de la instalación, del performance y de la experimentación sonora, amalgamados con otras prácticas que producen otros imaginarios culturales. Las fragmentaciones pasaron de ser consideradas como rarezas a ser respetadas como otras miradas, otros medios y otros intereses que ya no representan solo a un nicho pequeño de productores, sino también a un creciente grupo de aficionados y conocedores que comparten un contexto en común pero que provienen de diversas prácticas, áreas de conocimiento y posturas. Así mismo, es importante tomar en cuenta que Guayaquil es una ciudad que reconoce o reacciona siempre y cuando las tendencias y las circunstancias le obliguen a asumir en su imaginario aquello que sucede más allá de idealizaciones. Es pues, un escenario que como campo para la gestión cultural se presenta con vegetación de bosque seco, sol incandescente y humedad sofocante.

La escena cultural guayaquileña está fragmentada por las diferencias entre los grupos humanos y por mal manejo del poder político y de los recursos públicos; las verdaderas necesidades no siempre son la motivación de la producción artística local. La visibilización está centrada en la espectacularidad más que en la generación de contenidos. Los grupos que de alguna manera cuestionan a las instituciones aún no cuajan. Es innegable que existe producción audiovisual cuyos ejes son más que objetos decorativos parte de un imaginario edulcorado, de tradiciones ancestrales, del discurso vernáculo de las artes plásticas o de ese realismo social literal que es parte de una historia visibilizada por la hegemonía cultural.

*Contracultura.* Palabra que es una contradicción en sí misma. Este término busca reivindicar grupos marginados, lo que inevitablemente acentúa esos márgenes.

*Legitimación.* Necesidad que, ante la precariedad del funcionamiento de los circuitos para los artistas emergentes, se construye agregando el prefijo auto.

Esta muestra funciona como «un animal articulado» en función de varias miradas curatoriales. Para esto, el equipo ha ido ampliándose para alcanzar una selección caótica de

obras que obedezcan a un fin más grande, conformando así un ritual biótico y abiótico, cuerpo y máquina, vida y muerte. Una conjunción que podría considerarse parte de la categoría acuñada por Julia Coronado e Ismael Chock: *Cultura Noise*, una nueva lógica para mapear la diversidad de propuestas artísticas multidisciplinares en Guayaquil, lo que se develará en la versión final de la charla *Pensar desde el ruido*, en la misma gestión de la muestra. Por otro lado, la articulación de la muestra sucede en un lugar cuyo recorrido permite a cada obra (o rito) tener una habitación o espacio específico; asíéndose el espectador desde lo audiovisual del caos de las imágenes.

Experimentar en un set de Noise, inmersos en una suerte de trance, de muchas capas y texturas. Pensar en la interacción performática de los cuerpos, contenidos cabalísticos, la cotidianidad y su relación con el quehacer del arte. A través de una lucidez semejante a la de un sueño, recorrer el espacio sumergidos en la experiencia de descubrir un lugar reinventado. Un lugar con múltiples puertas, abiertas día y noche a humanos y animales, como al entrar en la casa de Asterión de Borges<sup>138</sup>. En cada habitación un rito distinto, fragmento de un gran ritual.

La llave inmaterial de los sentidos dibuja una elipsis cinematográfica con residuos esquizoides que flotan ante la constante repetición de un espejo que se mira a sí mismo.

Julia Coronado e Ismael Chock  
(en diálogo con Eduardo Vélez)

### **AnArt: Un siamés policéfalo de múltiples ramificaciones**

Revisitar el proceso del proyecto curatorial AnArt obedece a sopesar la pertinencia de replantear el proyecto como uno que articule el auge de curadurías experimentales en GYE/2012-2017 con la puesta en escena de *Un Animal Articulado* como un insumo que ejecuta lo teorizado en torno a la curaduría experimental.

---

<sup>138</sup> Jorge Luis Borges. *La casa de Asterión*. (1998). Recuperado de: <https://www.mundolatino.org/la-casa-de-asterion-jorge-luis-borges/>

Debido al tiempo pasó luego de que este plan falló, consideré que lo apropiado es replantear las premisas y volver a convocar a los mismos artistas y reconfigurar el equipo curatorial. Esta reconfiguración obedece a que ahora quiero ser una suerte de curadora general de un equipo de co-curadores a los que les voy a proponer, articular nuestras selecciones de artistas de manera consensuada para que el resultado sea una muestra que deleve nuestras convergencias en torno a la curaduría experimental. Luego de la investigación y postulación obras y autores, cada co-curador dará a conocer al equipo su selección de artistas y no-artistas<sup>139</sup> y las obras que los traen a discusión. Cada co-curador incluirá una propuesta para la puesta en escena de su elección, considerando el espacio y los recursos necesarios. El trabajo será colaborativo, teniendo en cuenta consensos, disensos y afinidades entre los miembros del equipo curatorial.

Los curadores y/o gestores, creadores, artistas que invitaré a participar son: Ángel Salazar, Jorge Aycart, Juan José Ripalda y Boris Saltos. en virtud de las afinidades en intereses artísticos y prácticas curatoriales. Ellos participan como co-curadores junto a Ismael Chock y yo. La participación de Salazar está relacionada con el énfasis de su trabajo como curador y la experimentación sonora. En cuanto a la narrativa, Aycart es el más indicado, por su mirada experimental y cinematográfica. Juan José Ripalda por su parte está inmerso en la aplicación de la tecnología en el arte y la sonoridad y tiene experiencia aplicándola en las artes escénicas. La participación de Saltos es una amalgama entre poesía y crudeza, cultura y la contracultura, es decir la estética de lo feo<sup>140</sup> potenciada como la estética del caos. Yo espero aportar con instalaciones propias y obras de otros artistas y otros insumos, introducidos como elementos curatoriales, que pudieran o no tener valor como obra pero que dentro de la muestra servirán como ejes de cohesión y articulación de todas las curadurías. Ismael enfoca sus intereses experimentales en el cuerpo y el video, por lo que el aportará de manera semejante al equipo en consideración a esas lógicas. Todos convergemos respecto a la importancia de la puesta en escena de las producciones dentro de todos intereses.

La curaduría de *AnArt* no parte de teóricos de arte especializado o de larga trayectoria profesional en el campo. Un grupo de artistas plantean una curaduría colectiva que ya antes han incursionado en el campo de la curaduría desde perspectivas diferentes ponen en diálogo

---

<sup>139</sup> Allan Kaprow, *Essays on the blurring of Art and Life*. (London: University of California Press. 1993)

<sup>140</sup> Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, (Madrid: Julio Ollero Editor, 1992)

desde distintos enfoques de lo experimental. La iniciativa es de la plataforma digital Tráfago, que proyecta a AnArt como su lanzamiento oficial. Allí busca evidenciar un enfoque curatorial que refleje el criterio editorial que se plantea para hacer investigación, constructo histórico de prácticas contemporáneas y generador de sentidos, por medio de la extensión de redes colaborativas, desde Guayaquil.

*AnArt* apunta por una visión retrospectiva que resignifique el valor de una práctica curatorial que inició en los años 70, de modo que se puede entender y sopesar la vigencia de las dinámicas emergentes, periféricas y caóticas en el mundo del arte, en el contexto Guayaquil – Ecuador. Las obras que trabajan desde las cualidades de lo efímero, el registro audiovisual, el cuerpo, los montajes in-situ, arte y tecnología, la materialidad no asociada con las convenciones tradicionales del arte, la estética asociada al arte povera, la herencia minimalista y conceptual, entre otras prácticas, aún son sujeto de dudas entre los círculos académicos y legitimadores.

El lugar que será seleccionado para la muestra deberá ser amplio (por la magnitud de la muestra y la necesidad de articular el recorrido que podría haber), que, de preferencia, deberá contar con salidas hacia espacios exteriores abiertos que se puedan intervenir, sean parte del sitio o espacio público a gestionar. La estética del sitio será decidida en función del montaje. El objetivo principal de la puesta en escena será crear una experiencia. El quehacer artístico puede insertarse en cualquier espacio y adquiere aún mayor significado cuando lo hace en espacios no destinados para ello. A partir de esta dinámica se da paso a un proceso de resignificación de los lugares, de las prácticas asociadas a ellos y de los límites espaciales del arte. En cuanto a exposiciones, los espacios escindidos del mundo del arte y lejanos a la institucionalidad estimulan el acercamiento al arte o sumergir en el arte a los espectadores.

Es indispensable una mirada crítica y mediadora que acerque al público al concepto y la propuesta de los que emerge la curaduría. En Guayaquil donde el pictocentrismo, la modernidad atemporal, el atraso tecnológico y educacional, las políticas culturales inexistentes o inadecuadas, etc., nos aquejan, es menester transgredir reiteradamente dogmas y nociones preestablecidas de lo que es arte. Y es desde ahí donde los medios tradicionales o independientes pueden contribuir a romper las barreras conceptuales, que es a lo que apunta Tráfago, lo que también es una premisa curatorial.

## Conclusiones

El estado de emergencia en GYE/2012-2017 se refiere bien a las etapas iniciales de los artistas que protagonizaron curadurías experimentales en ese período o a la precariedad en torno a las políticas culturales, ya que el marco legal del Ecuador en relación a estas, no ha sido escrito por gente conocedora de los conceptos que este considera. Aparentemente los medios de comunicación tradicionales del Ecuador, debido al marco legal y el condicionamiento ligado al entretenimiento al que sus dueños someten la información, no son los espacios indicados para pasar del hecho de la cultura a la reflexión sobre el hecho cultural. La habilidad y conocimientos que los periodistas que trabajan en medios independientes tienen, sumado al espacio de libertad para lograrlo, sin restricciones de espacio o de criterios editoriales regidos por las políticas de los medios, los vuelve el mejor sitio para desarrollar un periodismo cultural de calidad. Sin embargo, el registro, es algo que se debe sopesar mejor tanto en plataformas independientes en línea como en medios tradicionales, pues muchas veces son planos generales que no se enfocan en las obras ni en el montaje y poco suman a proveer información pertinente para el público y el relato histórico, sobre la curaduría, las obras o los autores. Las perspectivas curatoriales experimentales en particular, requieren la participación proactiva y profunda de agentes que cubran su despliegue más allá de la reseña y la difusión, ya que sus particularidades hacen mandatorio que el registro sea meticuloso, y es una práctica en muchos casos requerida por un número considerable de artistas contemporáneos guayaquileños de mayor y menor trayectoria.

Las curadurías experimentales no son hechas por un artista curador, sino que le dan ese rol al curador sea artista o no, debido a la implementación de prácticas artísticas como herramientas de la curaduría, que atraviesa varias disciplinas en el campo de la creación y la experimentación. La falta de comunicadores especializados en periodismo cultural y la escasez de periodistas que aun así deciden hacer carrera en esa área y logren un nivel que les permita hacerlo con altura, ocasiona que teóricos de arte y artistas, a través de plataformas independientes en línea, catálogos y redes sociales sean quienes están escribiendo la historia del arte contemporáneo de Guayaquil.

## Bibliografía

- Abad, Julio César *De la instalación de Xavier Patiño sobre su proyecto artístico-pedagógico*. 2018. Recuperado de: <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2018/09/19/de-lainstalacion-de-xavier-patino-sobre-su-proyecto-artistico-pedagogico/>
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica del iluminismo. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.
- Álvarez, María Guadalupe. *Curaduría al paso*. 2014. Recuperado de: [https://issuu.com/premiomarianoaguilera/docs/pma-txt-lupe-alvarez-05jun2015a\\_\\_1](https://issuu.com/premiomarianoaguilera/docs/pma-txt-lupe-alvarez-05jun2015a__1)
- Andino, Pablo. Catálogo de la exposición Escarbo. Recuperado de: [https://issuu.com/luisramirezdesign/docs/catalogo\\_borrador\\_blanco\\_20p\\_2](https://issuu.com/luisramirezdesign/docs/catalogo_borrador_blanco_20p_2)
- Bishop, Claire. «¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur\*», en DenkenPensée. Servicio informativo bimensual de Pensamiento Cultural Europeo. Selección y Traducción Desiderio Navarro. 2007
- Bourriaud, Nicolás. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008
- Borges, Jorge Luis. *La casa de Asterión*. 1998. Recuperado de: <https://www.mundolatino.org/la-casa-de-asterion-jorge-luis-borges/>
- Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1999.
- Bozal, Valeriano. «Orígenes de la estética moderna». En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1999.
- Castro, José. «Colectivo Las brujas - Asuntos de Paisaje - dpm», en *Río Revuelto*. 2010. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2010/05/colectivo-las-brujas-asuntosde-paisaje.html>
- Coronado, Julia. «Exposición Caníbal», en Tráfago. 2017. Recuperado de: <https://trafagogy.tumblr.com/post/156867951778/exposici%C3%B3ncan%C3%ADbal>
- Cruz, Pamela y Santiago Rosero. *El periodismo cultural en los medios ecuatorianos*. Quito: CIESPAL. 2012

Cruz, Pamela y Santiago Rosero. «El periodismo cultural en la prensa escrita y la televisión del Ecuador». En ComHumanitas. Vol.2 No. 1 Año 2. (2012) 183- 195

El Universo, «Ataque de Alas, el arte desde nuevas ópticas en el MAAC», *El Universo* Guayaquil: 14 de julio del 2002. Recuperado de: <https://www.eluniverso.com/2002/07/14/0001/262/6DE601CB45D1422784DC EBB3AC16F261.html>

Estrada, Pily y Eliana Hidalgo. «Composición Diez - NoMínimo / Guayaquil». en *Río Revuelto*. 2012. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2012/07/composicion-diez-nominimo-guayaquil.html>

Espinoza, Melanie. «Memoria de la producción y ejecución de la intervención artística en el marco del Proyecto Alumbre: Intervención Artística». Trabajo final para la obtención del Título: Licenciada en Diseño Gráfico y Comunicación Visual. Universidad Casa Grande. 2016. Recuperado de: <http://dspace.casagrande.edu.ec:8080/handle/ucasagrande/929>

García, Nelson, *Artes no Decorativas S.A.* Recuperado de: <https://ngarciaquito.wordpress.com/proyectos-de-arte-art-projects/artes-nodecorativas-s-a/>

Fabelo, José, Isabel Fraile y Carolina Nieto. «Hacia una curaduría artística», en *Universalidad y variedad en la estética y el arte*. Puebla, 2013

Fabelo, José, Isabel Fraile y Carolina Nieto, «La curaduría tradicional y el valor artístico», en *Universalidad y variedad en la estética y el arte*. Puebla, 2013

Frayling, Christopher. *Research in Art and Design*. 1993. Recuperado de: [http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling\\_research\\_in\\_art\\_and\\_design\\_1993.pdf](http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf)

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo. 1990.

García, Diana. *Catálogo de Opening Night*. 2013. Recuperado de: [https://issuu.com/dianagardeneira/docs/catalogo\\_opening\\_night](https://issuu.com/dianagardeneira/docs/catalogo_opening_night)

Gilbert, Ricardo. «David Palacios: Historia de fantasmas para adultos/ Casa Cino Fabiani?». en *Río Revuelto*. (2012). Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/search?q=historia+de+fantasmas+adultos>

- Grinstein, Eva. «Crítica de arte: la autoría-reivindicada», en Jiménez, José. Una teoría del arte desde América Latina. España, Turner. 2011
- Groys Boris, «Multiple Authorship», in Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*. Cambridge: MIT Press, 2006 pp. 93–99.
- Groys, Boris «El curador como iconoclasta», en *Criterios* No. 2 .2011.
- Groys, Boris. *On Art Activism*. (2014). Recuperado de: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>
- Hassan Ihab, «El pluralismo en una perspectiva postmoderna», *Criterios*, La Habana, n° 29, enero-junio 1991.
- Hidalgo, Ángel. «La caricatura en las revistas ilustradas». en *El Telégrafo*. 2015. Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/la-caricatura-en-lasrevistas-ilustradas>
- Kaprow, Allan. *Essays on the blurring of Art and Life*. London: University of California Press. 1993
- Kronfle, Rodolfo. *Catálogo de la Muestra Playlist 2007 - 2009*.: Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/309283993\\_PLAYLIST\\_2007-2009\\_GRANDES\\_EXITOS\\_DEL\\_ARTE\\_CONTEMPORANEO\\_EN\\_ECUADOR](https://www.researchgate.net/publication/309283993_PLAYLIST_2007-2009_GRANDES_EXITOS_DEL_ARTE_CONTEMPORANEO_EN_ECUADOR)
- Kronfle, Rodolfo. «La limpia: balance de una década», en Río Revuelto. 2011. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2011/09/lalimpia-balance-de-una-decada.html>
- Kronfle, Rodolfo. «Manos Arriba - Espacio Vacío», en *Río Revuelto*. 2009. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2014/08/la-noche-del-cazador-casa-cino-fabiani.html>
- Kronfle, Rodolfo. «Manos Arriba II - Espacio Vacío», en *Río Revuelto*. 2011. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2011/12/manos-arriba-ii-espacio-vacio-guayaquil.html>
- Kronfle, Rodolfo. *Oswaldo Terreros - Movimiento GRSB*, 12 de diciembre de 2009. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2009/12/oswaldo-terreros-movimiento-grsb.html>
- Kronfle, Rodolfo. *María José Argenzio - La Educación de los Hijos de Clovis / 2012 - Rodolfo Kronfle Chambers*. 2012. Recuperado de: [https://www.academia.edu/7992224/Mar%C3%ADa\\_Jos%C3%A9\\_Argenzio\\_\\_L\\_a\\_Educaci%C3%B3n\\_de\\_los\\_Hijos\\_de\\_Clovis\\_2012\\_-](https://www.academia.edu/7992224/Mar%C3%ADa_Jos%C3%A9_Argenzio__L_a_Educaci%C3%B3n_de_los_Hijos_de_Clovis_2012_-)

\_Rodolfo\_Kronfle\_Chambers

- Kronfle, Rodolfo. «ITAE: Cantera y Agencia en Guayaquil», en *Río Revuelto*. 2013. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2013/08/itae-cantera-y-agencia-enguayaquil.html>
- Kronfle, Rodolfo. «Espacio Si, Lugar No / Brigada de Dibujantes del ITAE / Barrio Domingo Savio, Sur de Guayaquil». en *Río Revuelto*. 2013. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2013/09/espacio-si-lugar-no-brigada-de.html>
- Kronfle, Rodolfo. «Manos Arriba - Espacio Vacío». en *Río Revuelto*. 2009. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2014/08/la-noche-del-cazador-casa-cino-fabiani.html>
- Kingman Goetschel, Manuel. *Lo contemporáneo y lo popular: prácticas artísticas de apropiación en Quito 1990-2009*. Maestría en Ciencias Sociales con mención en Antropología Visual y Documental Etnográfico; Flacso sede Ecuador. Quito. 2011
- Lucy R. Lippard, «Curating by Numbers: Landmark Exhibitions Issue», en *Tate Papers*, no.12, Autumn 2009. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tatepapers/12/curating-by-numbers>, accessed 1 February 2019.
- Mag, Uff. *TRÁNSITO 82/2016, Una exposición que reúne arte contemporáneo en Guayaquil*. 2016. Recuperado de: <http://www.uffmag.com/transito-822016-de-gyearte/>
- Mellado, Juan Pastor. *El Curador como productor de Infraestructura*. 2001 Recuperado de: <https://www.micromuseo.org.pe/lecturas/jpastor.html>
- Mellado, Justo. «Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura. en Una teoría del arte desde América Latina. Madrid: Turner, 2011.
- Mosquera, Gerardo. *Del pop al post: una antología sobre la plástica y la arquitectura occidental de los últimos 25 años*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1993
- Muñoz, Romina. «Camareta / Espacio Vacío, Guayaquil». en *Río Revuelto*. 2013. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2013/04/camareta-espacio-vacio-guayaquil.html>
- Nieto, Carolina. *Historia de una actitud ante la forma: de la curaduría tradicional a la curaduría artística* Querétaro: s.e., 2014
- O'Donnell, Natalie. *Space as curatorial practice: the exhibition as a spatial construct*. 2016. Recuperado de:

[https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2398244/NHO\\_PhD%20thesis\\_O%27Donnell.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2398244/NHO_PhD%20thesis_O%27Donnell.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Obrist, Hans Ulrich. «When Attitudes Become Form de Harald Szeemann», en *Los hitos del arte. 1969: El papel del comisario*. 2009.

Obrist, Hans Ulrich, y Asad Raza. *Ways of Curating*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.

Obrist, Hans Ulrich, Lionel Bovier, y Birte, Theiler. *A Brief History of Curating*. Zurich: JRP / Ringier, 2018.

Ponce, René. «La noche del cazador - Casa Cino Fabiani», en *Río Revuelto*. 2014. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2014/08/la-noche-del-cazador-casa-cino-fabiani.html>

Pozo, María et al, *Proyecto de aplicación profesional Gyearte: Muestra Tránsito 82/16 y entorno digital*,

2016. Recuperado de:  
<http://dspace.casagrande.edu.ec:8080/bitstream/ucasagrande/920/1/Tesis1134GPOZg.pdf>

Redacción Cultural. «Intervención artística en un barrio de Guayaquil». en *El Universo. 18 de octubre de 2016*. Recuperado de:  
<https://www.eluniverso.com/noticias/2016/10/18/nota/5860801/intervencion-artistica-barrio-guayaquil>

Redacción Cultura, *El movimiento GRSB aterrizó en una galería de Guayaquil*. 04 de noviembre del 2015, Recuperado de:  
[https://www.casadelacultura.gob.ec/index.php?ar\\_id=11&no\\_id=3797&palabrasclave=Movimiento%20GRSB,%20Gr%C3%A1fica%20Revolucionaria%20para%200Simpatizantes%20Burgueses&title=El%20movimiento%20GRSB%20aterriza%20en%20una%20galer%C3%ADa%20de%20Guayaquil&imagen\\_para\\_facebook=imagenes/movimientounetealacreacion.jpg](https://www.casadelacultura.gob.ec/index.php?ar_id=11&no_id=3797&palabrasclave=Movimiento%20GRSB,%20Gr%C3%A1fica%20Revolucionaria%20para%200Simpatizantes%20Burgueses&title=El%20movimiento%20GRSB%20aterriza%20en%20una%20galer%C3%ADa%20de%20Guayaquil&imagen_para_facebook=imagenes/movimientounetealacreacion.jpg)

Redacción Cultura. «Los laberintos de Ricardo Coello Gilbert se exponen en NoMiNIMO». en *La República*, (2013). Recuperado de:  
<https://www.larepublica.ec/blog/cultura/2013/11/15/los-laberintos-de-ricardocoello-gilbert-se-exponen-en-nominimo>

Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.

Salazar, Ángel. *Entrevista a Ángel Salazar sobre permutación sonora*. 2018. Recuperado de:  
<https://soundcloud.com/trafago-gye/permutacion-sonora-ante-los?in=trafagogye/sets/entrevista-a-angel-salazar-sobre-permutacion-sonora>

- Salazar, Ángel. «Muestras de Noise y experimentación sonora en Guayaquil», en *Tráfago*, (2017). Recuperado de: <https://trafagogy.tumblr.com/post/160179650693/permutaci%C3%B3n-sonora>
- Smith, Terry. *Thinking contemporary curating. Independent Curators International*. New York: Independent Curators International, 2012.
- Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2012.
- Steyerl, Hito. *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. 2010. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>
- Tate Galleries, *Art curator*. (s.f.). Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/art/artterms/a/artist-curator>
- Taller Preludio. «AFIN – Recorridos de una experiencia». Video rodado en el 2016. Video YouTube. 9:23. Acceso el 20 de febrero de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=J4mzYlGIy7g>
- Tituaña, Martín. *Arte, comunidad y espacio público*. 2011. Recuperado de: [http://arturbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublicomartin\\_29.html](http://arturbanosur.blogspot.com/p/arte-comunidad-y-espaciopublicomartin_29.html)
- Tráfago Gye. «Exposiciones caníbal». Video rodado en el 2016. Video YouTube. 13:321. Acceso el 20 de febrero de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=dtcRMMGMn5A&t=6s>
- Tráfago Gye. «LO FI: Baja calidad % virtud». Video rodado en el 2017. Video YouTube, 00:06. Acceso el 20 de febrero de 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=7NQSMehMvMU&list=PLb8mCOBj\\_BWl9CKEZmASeA7U3\\_y66j55\\_&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=7NQSMehMvMU&list=PLb8mCOBj_BWl9CKEZmASeA7U3_y66j55_&index=1)
- Tráfago Gye. «LO FI: Baja calidad & Virtud: Curaduría por Rodolfo Kronfle Chambers». Video rodado en el 2017. Video YouTube. 00:06. Acceso el 20 de febrero de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=OC22NWFy7hA&feature=youtu.be>
- Tráfago Gye. «LO FI: Baja calidad & virtud». Video rodado en el 2017. Video YouTube. 00:06. Acceso el 20 de febrero de 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=7NQSMehMvMU&list=PLb8mCOBj\\_BWl9CKEZmASeA7U3\\_y66j55\\_&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=7NQSMehMvMU&list=PLb8mCOBj_BWl9CKEZmASeA7U3_y66j55_&index=1)
- Tráfago Gye. «¿Qué lugar tiene la cultura libre en el Ruido? por Marcos Valdivia». Video rodado en el 2017. Video YouTube. 01:38. Acceso el 20 de febrero de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=whLoy9Bpdj4>
- Tráfago Gye. «LO FI: Baja calidad & Virtud: Curaduría por Rodolfo Kronfle Chambers». Video rodado en el 2017. Video YouTube. 00:06. Acceso el 20 de febrero de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=OC22NWFY7hA&feature=youtu.be>

Valdez, Ana Rosa. *El extraño caso del ITAE en la educación artística del Ecuador*. 2017. Recuperado de: <http://www.itae.edu.ec/wp-content/uploads/2017/09/El-extrano-caso-delITAE.pdf>

Valdez, Ana Rosa. *El extraño caso del ITAE en el arte producido desde Ecuador*. 2017. Recuperado de: <http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/1047/946>

Valdez, Ana Rosa y Juan Carlos León. *Artificios para sobrevivir: el extraño caso del ITAE*. 2011. Recuperado de: <https://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2012/12/Catalogo-Artificios-para-sobrevivir.pdf>

Valdez, Ana Rosa. «ITAE: Resistencia y Transgresión desde Guayaquil». en Blog Arte Nuevo. 2009. Recuperado de: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/11/itaeresistencia-y-trangresion-desde.html>

Valdez, Ana Rosa. «Sede social para el libre esparcimiento del Movimiento GR SB». en Paralaje, 2017. Recuperado de: <http://www.paralaje.xyz/sede-social-para-el-libreesparcimiento-del-movimiento-grsb/>

Valdez, Ana Rosa. «Itae: resistencia y transgresión desde Guayaquil». en *Esfera Pública* 2013. Recuperado de: <http://esferapublica.org/nfblog/itae-resistencia-y-transgresiondesde-guayaquil/>

Terán, Carlos, A-Fin. 2016. Recuperado de: <http://tallerpreludio.wixsite.com/tallerpreludio/single-post/2016/06/02/A-Fin>

Walther, Ingo, ed. *Arte del siglo XX*. London: Taschen, 2001

## Anexos

### Anexo 1.

#### Banco de preguntas dirigidas en consultas personales o bibliográficas

##### ARTISTAS CURADORES

- ¿Qué es para ti curar y cuál es su objetivo?
- ¿Te reconoces como artista y/o curador o algún otro rol?
- ¿Consideras que las curadurías que has gestado o curado son experimentales? ¿Por qué?
- ¿En qué momento comienza y termina la curaduría para ti?
- ¿Qué conlleva para ti la conceptualización de una curaduría y en qué momento la haces?
- ¿Existe conexión entre tus proyectos curatoriales?
- ¿Piensas que tienes particularidades reconocibles para el espectador que caracterizan tus curadurías? ¿Cuáles?
- ¿Consideras que el cubo blanco en Guayaquil podría llegar si se lo propusiera a acoplarse a una curaduría que le demande modificar sus dinámicas o su espacio de manera significativa? ¿Si no, qué crees que lo impide actualmente, si estás de acuerdo con eso?
- ¿Cuál es tu apreciación del nivel de riesgo de este tipo de espacio vs. los espacios alternativos asumen? ¿Qué factores influyen? ¿Cómo piensas que se insertan tus propuestas artísticas y/o curatoriales dentro del contexto: espacio, ciudad, Guayaquil, Ecuador, arte, cultura?
- ¿Te parece que existe apertura del coleccionismo nacional (público y privado) hacia las prácticas experimentales (curadurías y obras)?
- ¿Cuál es tu apreciación del nivel de riesgo que los espacios tipo Cubo blanco y alternativos asumen? ¿Qué factores influyen?
- ¿Qué aportes o perjuicios para el desarrollo de tu trabajo (directa e indirectamente) destacas de las instituciones públicas en Guayaquil?
- ¿Qué curadurías realizadas en Guayaquil entre el 2004 y el 2009 te parece pertinente categorizar/identificar como experimentales?

¿Cuáles son las instituciones y/o personas que legitiman el arte contemporáneo en Guayaquil y cuál es la injerencia que tienen en la producción de arte experimental y el mercado cultural?

¿Cuáles son las plataformas y medios que se encargan de cubrir, registrar, estudiar y revisar las curadurías y que criterio te merece su trabajo?

## **ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS**

¿Cómo piensas que se insertan tus propuestas dentro del contexto: espacio, ciudad, Guayaquil, Ecuador, arte, cultura?

¿Cuál es tu apreciación del nivel de riesgo que los espacios tipo cubo blanco y alternativos asumen? ¿Qué factores influyen?

¿Qué aportes o perjuicios para el desarrollo del arte contemporáneo y experimental destacas de las instituciones públicas en Guayaquil?

¿Te parece que existe apertura de los coleccionistas nacionales hacia las prácticas experimentales (curadurías y obras)?

¿Cómo ves a las instituciones públicas de Guayaquil en cuanto a coleccionismo de arte experimental dentro y fuera de concursos u otras modalidades de adquisición de obra?

¿Qué o quiénes consideras que legitiman el arte contemporáneo en Guayaquil, como se receipta eso y qué injerencia tiene en la producción de arte y curaduría experimental y el mercado cultural?

¿Cómo y con qué grado de efectividad consideras que han sido cubiertas, registradas, estudiadas y revisadas las curadurías contemporáneas y experimentales y por quién(es)?

## **TEÓRICOS DE ARTE E HISTORIADORES**

¿Qué es para ti curar y cuál es su objetivo?

¿Te reconoces como artista y/o curador?

Sí es así, ¿Consideras que tus curadurías son experimentales? ¿Por qué?

¿En qué momento comienza y termina la curaduría para ti?

¿Qué conlleva para ti la conceptualización de una curaduría y en qué momento la haces?

¿Consideras que el cubo blanco en Guayaquil puede acoplarse al tipo de curaduría que realizas?

¿Cómo piensas que se insertan tus propuestas dentro del contexto: espacio, ciudad, Guayaquil, Ecuador, arte, cultura?

¿Qué curadurías realizadas en Guayaquil entre el 2004 y el 2009 te parece pertinente revisar cómo experimentales?

¿Qué aportes o perjuicios para el desarrollo del arte contemporáneo y experimental destacas de las instituciones públicas en Guayaquil?

¿Te parece que existe apertura de los coleccionistas nacionales hacia las prácticas experimentales (curadurías y obras)?

¿Qué criterios han seguido las instituciones públicas de Guayaquil para desarrollar colecciones y presencia en el mercado cultural del arte?

¿Estimas que las instituciones públicas de Guayaquil están capacitadas para preservar profesionalmente los bienes de sus colecciones?

¿Qué otros factores le perjudican al correcto funcionamiento y desarrollo de las instituciones públicas de arte o para las artes Guayaquil

¿Cómo ha influido la educación pública en artes de Guayaquil en el desarrollo de las artes, la cultura y el mercado cultural?

¿Qué o quiénes legitiman el arte contemporáneo en Guayaquil, como se recepta eso y qué injerencia tiene en la producción de arte experimental y el mercado cultural?

¿Qué nivel de formación tiene el coleccionismo privado existente? ¿Le hace algún favor a su aumento la ley de cultura?

¿Qué otros aportes, perjuicios y omisiones que afecten al arte contemporáneo tiene el contenido de las vigentes leyes de Comunicación y ley de cultura?

¿Cómo consideras que han sido cubiertas, registradas, estudiadas y revisadas las curadurías y por quién(es)?

¿Se debe lograr desde el marco legal, que el criterio editorial y curatorial en los medios de comunicación y difusión tradicionales masivos, cumpla cuotas altas y superiores para arte y cultura local y que estas no incluyan el entretenimiento de masas en las mismas? ¿Existen investigaciones formales publicadas que vinculen el tipo de producción de arte predominante con el marco legal e histórico de Guayaquil?

## **GESTORES CULTURALES**

¿Cómo piensas que se insertan tus propuestas dentro del contexto: espacio, ciudad, Guayaquil, Ecuador, arte, cultura?

¿Qué aportes o perjuicios para el desarrollo del arte contemporáneo y experimental destacas de las instituciones públicas en Guayaquil?

¿Cómo ves el funcionamiento de las competencias de las instituciones públicas de arte o para las artes Guayaquil?

¿Cuáles han sido los aportes y perjuicios que la educación pública en artes de Guayaquil en el desarrollo de las artes, la cultura y el mercado cultural?

¿Qué o quiénes legitiman el arte contemporáneo en Guayaquil, como se recepta eso y qué injerencia tiene en la producción de arte experimental y el mercado cultural?

¿Qué curadurías realizadas en Guayaquil entre el 2004 y el 2009 te parece pertinente categorizar/identificar como experimentales?

¿Cuál es el panorama del coleccionismo respecto del arte contemporáneo y experimental y cuál ha sido la influencia de la Ley de Cultura para el coleccionismo?

¿Cuáles consideras que han sido los beneficios, perjuicios y omisiones de las vigentes leyes de Comunicación y Cultura respecto al arte contemporáneo?

¿Existen plataformas y/o medios tradicionales que de manera ininterrumpida y efectiva visibilicen, analicen y registren de manera adecuada las curadurías? ¿A qué piensas que se debe la magnitud presencial que señalas?

## **PERIODISTAS CULTURALES**

¿Qué estimas que han aportado, perjudicado y omitido al arte contemporáneo las vigentes leyes de Comunicación y ley de cultura?

¿Cómo consideras que han sido cubiertas, registradas, estudiadas y revisadas las curadurías y por quién(es)?

¿Se debe lograr desde el marco legal, que el criterio editorial y curatorial en los medios de comunicación y difusión tradicionales masivos, cumpla cuotas altas y superiores para arte y cultura local y que estas no incluyan el entretenimiento de masas en las mismas?

¿Existen plataformas y/o medios tradicionales que de manera ininterrumpida y efectiva visibilicen, analicen y registren de manera adecuada las curadurías? ¿A qué piensas que se debe la magnitud presencial que señalas?

¿Existen investigaciones formales publicadas que vinculen el tipo de producción de arte predominante con el marco legal e histórico de Guayaquil?

## Anexo 2. Clasificación de unidades de investigación

● Algunos de los entrevistados entran en más de una categoría y/o unidad.	
Consultado	Categoría de análisis
Ana Rosa Valdez	Curaduría Arte contemporáneo en Guayaquil Periodismo cultural Políticas culturales Gestión cultural en Guayaquil
María Guadalupe Alvarez	Curaduría Arte contemporáneo en Guayaquil
Jorge Aycart	Curaduría Arte contemporáneo en Guayaquil Gestión cultural en Guayaquil
Santiago Rosero	Periodismo cultural Políticas culturales
Diego Cazar	Periodismo cultural Políticas culturales
Mariella Toranzos	Periodismo cultural Políticas culturales
José Miguel Cabrera	Periodismo cultural Políticas culturales
Juan José Ripalda	Arte contemporáneo en Guayaquil Gestión cultural en Guayaquil
Angel Salazar	Arte contemporáneo en Guayaquil Gestión cultural en Guayaquil
Luis Ramirez	Arte contemporáneo en Guayaquil
Marco Sáenz	Arte contemporáneo en Guayaquil Gestión cultural en Guayaquil Curaduría
Jose Oliveira	Arte contemporáneo en Guayaquil
Ruth Cruz	Arte contemporáneo en Guayaquil
Carlos Figueroa	Arte contemporáneo en Guayaquil Gestión cultural en Guayaquil Curaduría