Manuela Ribadeneira

She asked directions for getting lost [Ella pidió direcciones para perderse]

Una monografía editada por Rivet; versión original con imágenes diseñada y publicada por Mousse Publishing, diciembre 2021.

Y en unos momentos voy a contar del diez al uno. Y con cada número me gustaría que te imaginaras que vas bajando un escalón a la vez. Y con cada número y cada paso te vas a sentir más y más relajada y más y más pesada. Y con cada paso vamos a ir más y más profundamente, más y más profundamente hacia el interior, a un lugar muy seguro y cómodo en el interior, muy relajado. Ahora estás muy cómoda adentro.

DIEZ

ahora estás tomando el primer paso hacia abajo

NUEVE

simplemente permite que tu cuerpo se sienta cada vez más pesado y más relajado

ОСНО

ahora solo relájate, permitiendo que el tiempo corra más y más despacio, ahora a tu propio ritmo, tan increíblemente relajada

SIETE

ahora estás soñando y flotando hacia abajo, permitiendo concentrarte cada vez más, más y más profundamente

SEIS

ahora estás yendo más y más lejos

CINCO

ahora estás soñando y flotando hacia abajo, más y más relajada

CUATRO

ahora estás yendo más y más lejos

TRES

ahora estás concentrándote más y más

DOS Y UNO

ahora hiciste todo el camino hacia abajo, estás tan increíblemente relajada, tan increíblemente relajada



Querides lectores,

Queremos que este libro hable por sí mismo. No se asusten si les lleva hacia proyectos fantásticos o reflexiones filosóficas. Verán que distintos autores suman perspectivas personales, como si respondieran a provocaciones en la obra de Manuela. Porque solo mediante una combinación de narrativa y crítica podemos examinar su práctica.

Recorran este viaje sinuoso. Les advertimos que están en una tierra en donde se habla una mezcla de idiomas, en donde hasta el terreno más estable se tambalea, un terreno que, en el fondo, es el resultado de un gesto a menudo brutal que Manuela trata de condensar, empaquetar, hacer portátil o hasta poner sobre ruedas.

Manuela Ribadeneira

La Artista, Quito/Londres

Rivet (Sarah Demeuse y Manuela Moscoso)

Las Interlocutoras, Nueva York y Berlín/Liverpool

Florencia Portocarrero

Una Escritora de arte, Lima

Virginia Pérez-Ratton

Una Curadora, San José

Rodolfo Kronfle

Un Curador, Guayaquil

Catalina Lozano

Una Escritora de Arte, Ciudad de México

Pablo Lafuente

Un Colaborador, Río de Janeiro

Marcos Lutyens

El Inductor, Los Ángeles

Salvador Izquierdo y Romina Muñoz; Giada Lusardi y su equipo

Los Investigadores, Quito

La Artista

debe recordar y conectar aquello que no está en la imagen, el título o la declaración

Los Interlocutores

facilitan, cuestionan y motivan cuando así se requiere

El Curador, Críticos de Arte, Colaborador cada uno expresa sus perspectivas críticas y personales partiendo de la obra y el archivo de la artista

El Inductor

incita una relajación profunda y cataliza el recuerdo de la memoria

Los investigadores

entrevistan, rastrean y comparten

Aviso

4

Sesiones de inducción

10

39

66

83

96

109

Artes No Decorativas S.A.: Encontrando la colectividad en la crisis (Sin perder el sentido del humor en el camino)
18

Archipiélagos, historias y artefactos
49

Territorio y absurdo

75

Como es.

90

Entre cosas que (apenas) se sostienen. Algunas ideas sobre la práctica de Manuela Ribadeneira 104

Epílogo

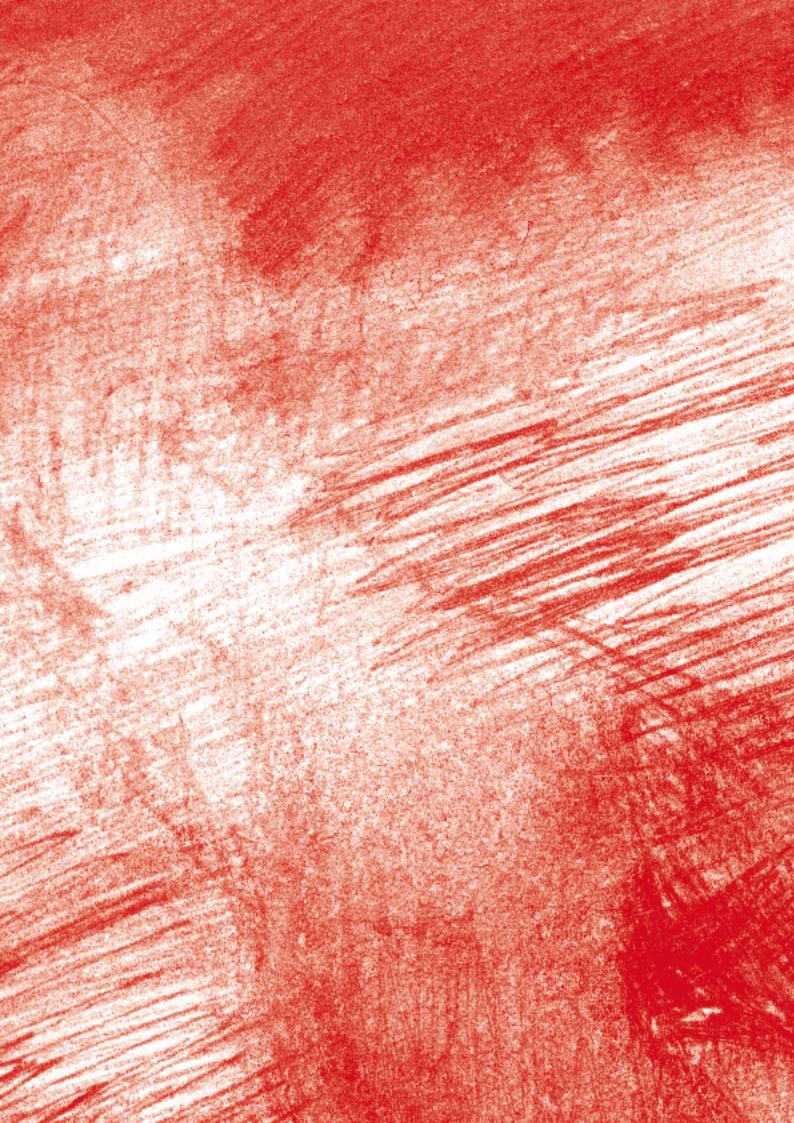
113

Biografías

118

Todos requerimos ayuda porque crecer y vivir es olvidar. La belleza de haber trabajado previo a la existencia del iPhone es que no todo tiene su imagen capturada o en circulación. Esto es con lo que estamos trabajando: fotos escasas y sesgadas, y una memoria humana falible. Hemos tenido la suerte de contar con la guía de Marcos Lutyens para recordar imágenes y escenas enterradas en el inconsciente de Manuela y luego poder ubicarlas en conexión con su práctica visible.

Durante la realización de este libro se llevó a cabo *Objetos de duda y de certeza* (2019) en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, su primera exposición monográfica significativa. Rodolfo Kronfle, colaborador desde hace mucho tiempo y amigo de Manuela, fue el curador de la muestra y escribió una extensa guía de galería. Debido a la pandemia de Covid-19 y el confinamiento consecuente que se implementó a mitad del periodo de apertura de la exhibición, *Objetos de duda y de certeza* estuvo montada indefinidamente pero no abierta al público. Accedimos a ella a través de códigos QR, un PDF de la guía de la galería y asistiendo a eventos en línea. Estas experiencias fantasma, así como el trabajo que se llevó a cabo para crearlas, merecen ser mencionadas porque dieron forma a nuestro horizonte visual y espacial durante la edición de este libro.



Inducciones

Manuela Ribadeneira con Sarah Demeuse como escriba y escucha, y con observaciones adicionales de Rivet En estos textos, Manuela Ribadeneira habla como un "yo" directo. Las entradas son transcripciones sin filtro de sus experiencias anamnéticas (empezando en la primavera del 2019), impulsadas por instrucciones escritas y grabadas por el artista Marcos Lutyens. Para realizar este ejercicio introspectivo del pasado, presente, futuro y fantasía, Manuela escuchaba ceremoniosamente la voz grabada de Marcos, la cual la guiaba hacia las profundidades de su propio archivo corporal, intelectual, artístico y emocional.

Cuando estés lista...solo permítete relajarte. Solo vacía tu mente y solo enfoca toda tu atención en el sonido de mi voz.

Lentamente, la voz de Marcos la dirigía hacia un espacio simbólico con cuatro puertas:

Ahora vas a descender al archivo dentro de tu mente. Te sientes completamente relajada y estás en un espacio especial, un espacio especial que se vuelve más familiar cada vez que escuchas esta grabación. El espacio en el que estás ahora es la antesala a tus mundos creativos. Este es un portal al archivo completo y verdadero del trabajo de tu vida. Es completo en su recursividad e infinitud, y sin embargo accede a un visor análogo totalmente vivo. Me gustaría que tomaras nota de esta antesala, de este punto de entrada, conforme te familiarizas más y más con este espacio: la forma en la que está iluminado, el piso, y cómo estás parada en él.

Y me gustaría que ahora inhalaras profundamente y me gustaría que notaras las cuatro puertas abrirse en el espacio, una frente a ti, una detrás, una a tu izquierda y la otra a tu derecha. Probablemente

te resulten más familiares cada vez que visitas este espacio. Cuatro entradas: de frente, detrás, a la izquierda y a la derecha. Cada entrada conduce a una parte distinta de tu archivo creativo. Hacia la izquierda están los proyectos imaginados, que imaginaste pero nunca llevaste a cabo, o no has llevado a cabo aún. Pero al existir en tu imaginación cuentan como válidos. Detrás de ti está la puerta hacia los proyectos que ya se completaron, pero que has olvidado total o parcialmente, y cuyos detalles quieres recuperar. A la izquierda está la puerta hacia los bloques creativos, que también cuentan como importantes capítulos en tu formación y tu trayectoria creativa. Como bloques, contribuyen a un camino que puede que acabes tomando o no. A la derecha está la puerta detrás de la cual están tus recuerdos de los garabatos más pequeños, quizás semillas clave. Y mientras estás parada ahí en medio, al frente están los proyectos de fantasía, detrás de ti los proyectos pasados que quieres recordar, a la izquierda los bloques creativos y a la derecha los garabatos más pequeños.

Y en unos momentos, voy a hacer una cuenta regresiva del tres al uno y cuando llegue al uno, tú vas a elegir una de estas puertas (al frente, detrás, izquierda o derecha) muy fácil y automáticamente, casi como si tu cuerpo fuera atraído hacia una de ellas, automática y fácilmente.

TRES

Te preparas

DOS

Tu mano abre esa puerta ahora, quizás la manija tiene una sensación extraña y singular, o una familiaridad increíble

UNO

atraviesas esa puerta ahora, atraviesas esa puerta ahora

Para cada ejercicio, Manuela atravesaba una puerta específica, pasaba un tiempo en el espacio-memoria detrás de ella y, después de unos cinco minutos, la voz de Marcos la llamaba muy lentamente. Una vez que Manuela estaba completamente despierta, llamaba por teléfono a Sarah, quien se convirtió en su escriba.

Cabe tener en cuenta que las partes entre corchetes [...] son observaciones que hace Manuela sobre el ejercicio en sí mismo, situándose a una ligera distancia de la narrativa inducida.

Rivet, editoras de este libro (y, más importante aún, interlocutoras activas de Manuela durante los últimos años) ha agregado comentarios en ciertas secciones que ambas sintieron que ameritan atención adicional. Con frecuencia, estos toman la forma de preguntas abiertas a Manuela.

Martes 26/2 18:45 Londres 1:45 pm NY 'Voy a ir a la puerta DETRÁS de mí, a mi primera obra/intervención en el espacio público'

Lo primero que pensé fue en algo que hice sola en París, un pequeño ejercicio cuando estudiaba en Parsons School of Design. Teníamos que hacer un molde de yeso. Yo hice moldes de ramas, unas muy pequeñas (10 centímetros más o menos), otras grandes (hasta de un metro). Parecían ramas blancas. A nadie le parecieron interesantes, no dijeron mucho. A mí me parecieron bellas. Así que las enterré en el parque. Las enterré todas en el parque. Eso fue hace más de 30 años. Regresé varias veces. Me gustan los parques. En París, mucha gente camina en ellos, las piedras son lisas. Las piezas parecían huesitos asomándose. Algunas desaparecieron. ¿Quizás sigan ahí? Este fue un momento importante para mí. Fue una forma de lenguaje con la que estaba empezando. No tenía ninguna conexión con los otros estudiantes. Mis ramas eran como mini puntas de icebergs asomándose en el parque. Tengo un recuerdo muy claro de las formas y las piezas, y fueron enterradas en el parque. Las enterré al anochecer con un amigo. Había ocho o diez piezas, algunas muy pesadas. Estaba emocionada de hacerlo y me pareció importante para las piezas. No consideraba que yo fuera una artista ni que perteneciera a ese mundo, así que hice cosas que eran importantes para mí. (Podrías compararlo con las razones por las que haces cosas cuando eres niño, hay una sensación de gozo). Una vez que las cosas están terminadas, no miro mucho hacia atrás. El hacer es interesante y emocionante, pero después va no tanto. • Me concentro principalmente en realizar

• Quieres que la gente se concentre y haga un esfuerzo por imaginar las acciones. No podemos evitar relacionar esto con el contexto en el que creciste: una ciudad colonial llena de huellas de pasados enterrados y acallados. La parte que te impulsa en tu

el trabajo contextual. Hay un guiño a un elemento performático porque nadie debería ver el acto de enterrar en sí. Alguien con buen ojo puede ver las piezas y la acción que las colocó ahí. El guiño a la performance está ahí, eso aparece en mi obra de muchas maneras. El patio de mi tío abuelo era empedrado y él escondía canicas entre las piedras. Para mí, encontrarlas era la mejor sensación.

[Wow, no había pensado en eso en 30 años].

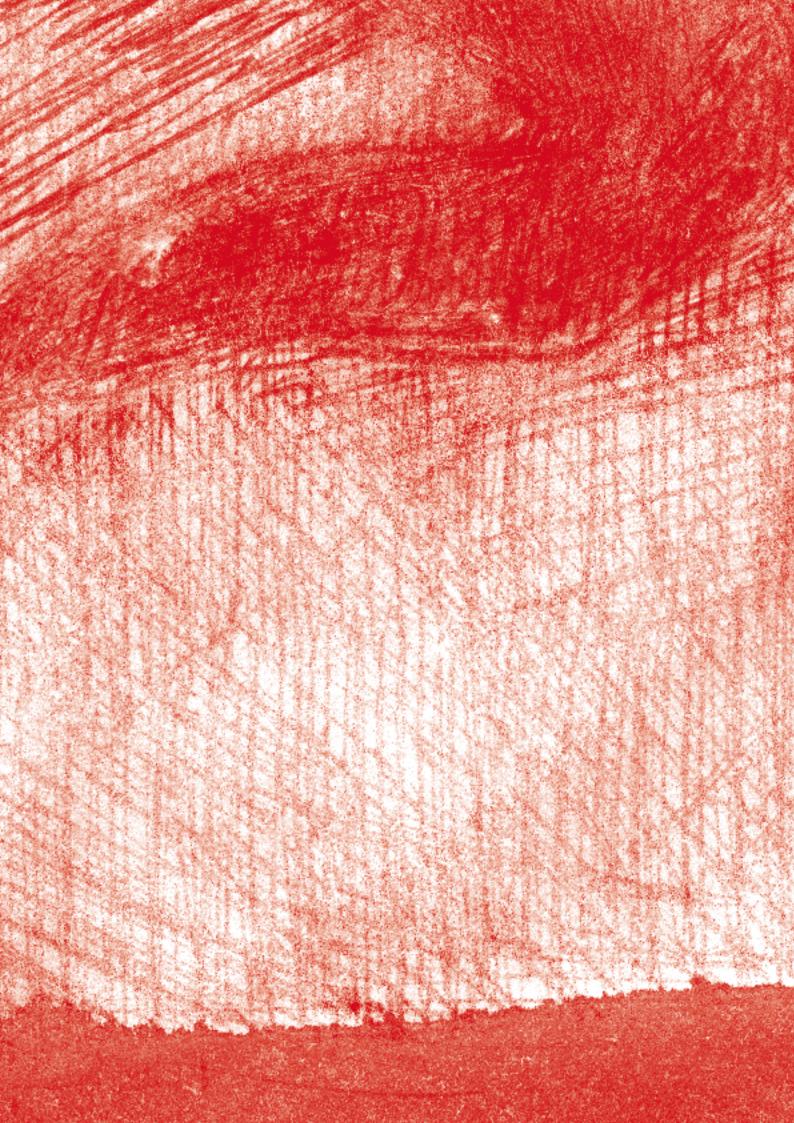
Otra cosa que me vino a la cabeza fue un ejercicio de mayor escala en Parsons. Propuse quemar los lados de una montaña para que su resplandor fuera visible. Fue solo una propuesta y quizás no muy interesante.

Otra cosa en la que pensé fue la primera intervención propiamente pública con Nelson García, cuando acababa de volver al Ecuador. Él estaba interesado en la improvisación y en John Cage y en la música aleatoria. La pieza se basaba en una novela de un escritor ecuatoriano, titulada Entre Marx y una mujer desnuda. • Nelson tomó pedacitos de la novela e invitó a colegas a que crearan algo con las palabras de la novela. Se llamó *Desnudos entre Marx y* una mujer. Lo presentamos en el bar El Pobre Diablo en Quito. Trabajé en tres obras distintas ahí. Una fue con Carla Barragán, bailarina. Con mi amiga Paula Barragán hice el vestuario para Carla que bailó sobre la barra. Era un poco como un disfraz cubista. Otra obra fue hecha usando las bolsas transparentes con agua que se ven a menudo en Quito colgadas en tiendas y lugares de comida para espantar las moscas. Yo puse palabras recortadas de los poemas aleatorios de Nelson que a su vez surgieron de la novela. Otra fue con lupas, más con el lenguaje de los surrealistas tradicionales. Fueron dos noches de eventos

> propio trabajo es similar a la parte que no puedes ver cuando se trata de un artefacto precolombino o, más en general, de los llamados "prehistóricos".

¡Ver el ensayo de Florencia Portocarrero!

y fue increíble, una locura. Asistió muchísima gente. Fue muy experimental para el lugar y para el momento. Hubo mucha simultaneidad. Los dueños del lugar eran fotógrafos, y artistas y escritores solían reunirse ahí y conversar. Este evento se volvió un evento enorme: vinieron artistas, familias y amigos. Fue muy interesante ver quién estaba junto a quién era una yuxtaposición de varias personas muy inesperada. (Por cierto, no me gustó mucho ese libro, no me interesaba para nada. Lo leí rápidamente para el evento. A fin de cuentas, la literatura fue mi primer amor.) Pero este evento fue importante porque la improvisación era clave en el proceso. Fue como una conversación musical, nos complementábamos los unos a los otros. El jazz fue un modelo para trabajar juntos y esto fue lo que me gustó.



Encontrando la colectividad en la crisis (sin perder el humor en el camino): un recorrido por la historia de Artes No Decorativas S.A.

Florencia Portocarrero

El 12 de mayo de 1999, en la Alianza Francesa de Quito, la artista plástica Manuela Ribadeneira y el músico Nelson García celebraron públicamente la constitución de Artes No Decorativas S.A., proyecto que asumió la forma legal y operativa de una empresa privada pero que, sin embargo, impulsaría un giro hacia una práctica colectiva y experimental en la escena del arte ecuatoriano de finales de la década de los noventa.

Los socios de Artes No Decorativas S.A. se conocieron en 1998, cuando Nelson invitó a Manuela – entre un grupo de artistas de diversas disciplinas– a trabajar juntos en *Desnudos entre Marx y una mujer*, la puesta en escena de una readaptación de una novela de Jorge Enrique Adoum² en el espacio cultural El Pobre Diablo,³ en Quito. Esta primera experiencia colaborativa no sólo fue esencial para Manuela, quien hasta el momento se había dedicado a la pintura y trabajado principalmente en solitario, sino que sentó las bases para la futura asociación de la dupla.

Tanto Nelson como Manuela compartían la condición de ser ajenos a la escena del arte local. Él se formó como compositor y pianista en el Berklee College of Music (Boston), tras lo cual se mudó a Berlín para formar parte del circuito de la música independiente de la ciudad, volviendo a Quito en 1998. Ella, por otro lado, regresó a Quito en 1993 para

- Posteriormente, Artes No Decorativas S.A. celebró su constitución como empresa en la Galería Madeleine Hollaender en Guayaquil (2 de diciembre de 1999) y en la Casa de la Cultura en Cuenca (30 de marzo del 2000).
- 2. El título original de la novela de Jorge Enrique Adoum es *Entre Marx una mujer desnuda* (1976).
- 3. Fundado por el artista y fotógrafo Pepe Avilés, el Pobre Diablo fue simultáneamente un bar, un restaurante, un club de jazz y una galería de arte contemporáneo. A lo largo de 27 años, funcionó como uno de los puntos de encuentro y de diálogo más importantes para la comunidad artística de Quito.

trabajar como artista visual luego de haber dejado el Ecuador a los diecisiete años para estudiar ciencias políticas y literatura en la Universidad de Georgetown (Washington D.C.) y terminar graduándose en artes plásticas, especialización que más tarde completó en el Parsons School of Design y en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, ambas en la ciudad de París.

Si bien la dupla provenía de campos distintos de la creación, el retorno a su ciudad natal los impactó de manera similar. Ambos se sintieron decepcionados al comprobar que la comunidad artística contemporánea resultaba invisible para gran parte de las instituciones culturales de la ciudad y que, de la misma manera, la programación del circuito cultural establecido resultaba totalmente irrelevante para la mayoría de los creadores jóvenes, quienes preferían presentar sus proyectos en iniciativas independientes. Artes No Decorativas S.A. nació, justamente, como un deseo de transformación de este juego de mutuas omisiones e implicó pasar de la experiencia de frustración individual a la acción colectiva.

H

Recurriendo a la parodia, la celebración de la constitución de Artes No Decorativas S.A. en la Alianza Francesa se concibió en los mismos términos que el lanzamiento de un producto. Los socios se encargaron de que el evento fuese ampliamente cubierto por los medios, anunciando la inauguración de una empresa artística que prometía revolucionar la forma de hacer arte contemporáneo, y que, por una sola noche, pondría a la venta sus acciones. La estrategia de promoción dio resultados y el evento logró congregar a públicos muy heterogéneos. En las fotos de registro de la ceremonia, Manuela y Nelson aparecen vestidos formalmente, posando junto a personalidades del mundo empresarial y artístico.

Dentro de las salas de exposición, solo se presentaron unos audífonos –en los que se reproducía un jingle promocional de Artes No Decorativas S.A. compuesto por Nelson-y los documentos que fueron necesarios para la inscripción del proyecto como una sociedad anónima en la Superintendencia de Compañías del Ecuador. Así, en una suerte de ayuda-memoria espacializada, copias de trámites legales, cartas, correos electrónicos, notas de prensa, entre otros papeles producto de la burocracia producida por la constitución de la empresa, colgaban unidos por un hilo rojo -bordado por Manuela en alusión a la cultura pre-digital del cosido de expedientes legales- a lo largo de las paredes de la galería hasta llegar al piso donde formaban una pequeña madeja.⁴ Por otro lado, en el exterior de la sala de exposición, se instaló una mesa presidida por un notario en la que se firmaba la compra-venta de las acciones de Artes No Decorativas S.A.⁵ A cambio de la compra, se otorgaba a los nuevos accionistas un lugar en el directorio de la empresa.⁶

La inauguración pública de Artes No Decorativas S.A. constituyó una potente declaración de intenciones, con la que sus socios dejaron claro que no solo buscaban utilizar la estructura física, institucional y profesional de la esfera

- 4. Más tarde, aquel grupo de documentos seguiría creciendo, para asumir características escultóricas y ser bautizado por la dupla de Artes No Decorativas S.A. como "el rollo".
- 5. Manuela recuerda que durante aquella noche se vendieron el 49% de las acciones de Artes No Decorativas S.A. Como certificado de compra, los nuevos accionistas recibieron un casete que formaba parte de una edición limitada especialmente producida para la ocasión, y que incluía una pieza sonora por Nelson y una intervención en la portada por Manuela. Conversación con Nelson García y Manuela Ribadeneira, mayo 2020.
- Uno de los documentos promocionales que la empresa entregaba a sus nuevos socios decía:
 "Al ser accionista de Artes No Decorativas S.A. usted deja de ser un simple espectador
 para convertirse en un miembro activo del mundo del arte contemporáneo; aporta a la
 cultura nacional; ayuda a la creación de puestos de trabajo; y garantiza su puesto en las
 funciones y espectáculos producidos por Artes No Decorativas S.A." La venta de las
 acciones, por tanto, no solo tenía como finalidad levantar fondos para la empresa, sino
 que buscaba abrir una conversación en torno a la participación del grueso de la sociedad
 en los proyectos de arte. Ver más en el folleto promocional de Artes No Decorativas S.A.

artística para la producción y reproducción del arte, sino para poner en agenda debates que resultaban urgentes en un contexto en el que estaban hondamente asentados una serie de valores relativos a un modernismo artístico anacrónico que hacía ininteligibles prácticas contemporáneas de naturaleza interdisciplinaria.⁷

De hecho, uno de los mitos que aún predominaba en Ecuador a finales de los noventa era el del artista como genio creador. Es decir, como un agente auto-suficiente que produce respondiendo solo a su propio interés, independientemente de cuan poco prometedoras sean las circunstancias sociales, políticas y económicas. Esta imagen romantizada, invisibilizaba los enormes vacíos que existían en el sistema de gestión cultural, y, por tanto, la dificultad que atravesaban la mayoría de los artistas para sostener una carrera profesional. Valiéndose de la parodia y el sentido del humor –pero con el compromiso real de "promover, difundir y producir todo tipo de expresiones de arte contemporáneo en los campos de la música, artes visuales y artes escénicas"-,8 Artes No Decorativas S.A. fomentó un acercamiento a la producción artística que privilegió la creatividad colectiva antes que la autoexpresión, revelando cuán limitante era aquella estructura de glorificación individual.

III

Artes No Decorativas S.A. abrazó las contradicciones de operar simultáneamente como una plataforma empresarial y una iniciativa artística. No obstante, lo cierto es que nunca

- 7. Sobre el tránsito del paradigma artístico moderno al contemporáneo en Ecuador a finales de los noventa ver más en: María Fernanda Cartagena, "Prácticas estético-políticas durante los 90s en el Ecuador" *Años 90: Modernidad y Contemporaneidad en el Arte Ecuatoriano* proyecto de investigación dirigido por Manuel Kingman y Pamela Cevallos. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018.
- 8. Folleto Artes No Decorativas S.A.

terminó de inscribirse en la lógica del mercado. Lejos de reivindicar la necesidad de un sistema del arte privatizado, o medir sus proyectos en términos de rentabilidad, la "empresa" fomentó un modelo de trabajo basado en la auto-organización, cooperación y experimentación artística que impugnaría la hegemonía del modernismo en la esfera cultural, pero que también anticipó la centralidad que tendría la acción colectiva frente a la crisis que el Ecuador experimentó a finales de los noventa.

Ciertamente, entre 1999 y 2001 se suscitó una fuerte recesión económica que daría lugar, a su vez, a una de las crisis políticas y sociales más importantes de la historia republicana del Ecuador. El así llamado "feriado bancario" fue quizás el momento más álgido de esta crisis. Inicialmente decretado por el gobierno de Jamil Mahuad el 8 de marzo de 1999 por veinticuatro horas, se prolongó por cinco días durante los cuales todas las operaciones financieras fueron suspendidas y las cuentas en sucres congeladas por un año.

Por otro lado, en enero del 2000, el gobierno adoptó el dólar como moneda nacional. Esta medida, que buscó preservar la estabilidad macroeconómica del país, golpeó a una gran parte de la ciudadanía, cuyos depósitos terminaron reducidos a cantidades ínfimas. Aún así, la inflación no pudo ser evitada y el Estado redujo el gasto social y elevó los costos de servicios públicos. El descontento frente a la inestabilidad económica e institucional profundizó el ya existente éxodo migratorio y no tardó en hacerse presente en las calles con protestas y marchas ciudadanas que incluso llevaron a la destitución de importantes autoridades.⁹

9. La historiadora del arte y curadora María Fernanda Cartagena afirma que una de las consecuencias positivas de la crisis es que inauguró y potenció una cultura democrática ciudadana, que además hizo uso de estrategias estético-simbólicas para sus protestas. Ver más en María Fernanda Cartagena, "Prácticas estético-políticas durante los 90s en el Ecuador" Años 90: Modernidad y Contemporaneidad en el Arte Ecuatoriano, proyecto de investigación dirigido por Manuel Kingman y Pamela Cevallos. Quito: Pontificia Universidad

En efecto, el espíritu de la época llamaba a reunirse e inundar la calle y, en ese contexto, Artes No Decorativas S.A. apeló a su comunidad más cercana para generar situaciones de encuentro a través del arte. *Banderita tricolor: arte para épocas de crisis* (1999) fue la primera de estas experiencias. Con miras a promover una reflexión sobre la relación entre participación política y producción artística, la dupla convocó a un grupo de colegas a producir obras que abordaran críticamente la bandera ecuatoriana como símbolo nacional. ¹⁰ La exposición se llevó a cabo en agosto de 1999 en el restaurante La Casa de Al Lado, en Quito, y sólo unos meses más tarde fue acogida por la galería Madeleine Hollaender en Guayaquil.

La versión del evento en Quito reunió a los artistas Saidel Brito, Ana Fernández y Fabricio Lalama. Los socios de Artes No Decorativas S.A. participaron como colectivo con una pieza sonora, pero también de forma independiente. Manuela presentó *Enredados tus hijos*, una instalación penetrable con hilos y lanas y *Ahogo Desahogo*, pieza translúcida de vidrio y agua. Mientras que Nelson expuso *Improvisando con el 5 de febrero*, pieza sonora que involucró dos músicos en vivo, y que estuvo basada en los audios grabados de los noticieros durante el 5 de febrero de 1997, día en que fue derrocado el

Católica del Ecuador, 2018. Asimismo, para entender más acerca de este periodo de la historia del Ecuador desde la perspectiva de las artes visuales, es recomendable revisar *Amarillo, azul y roto. Años 90: arte y crisis en Ecuador*, exposición curada por Pamela Cevallos, Manuel Kingman y Eduardo Carrera, en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en el 2019. Ver más en http://www.centrodeartecontemporaneo.gob.ec/gallery-item/amarillo azul roto/

10. Como señala María Fernanda Cartagena, los socios de Artes No Decorativas S.A. no fueron los únicos en cuestionar los discursos y símbolos patrios promulgados por el Estado-nación ecuatoriano durante estos años. Por el contrario, "...el escudo, la bandera, el himno, los mapas, la cédula de identidad o las láminas escolares fueron deconstruidos y se convirtieron en el blanco para denunciar la crisis política, económica, social e institucional del país". Ver más en María Fernanda Cartagena, "Prácticas estético-políticas durante los 90s en el Ecuador" Años 90: Modernidad y Contemporaneidad en el Arte Ecuatoriano proyecto de investigación dirigido por Manuel Kingman y Pamela Cevallos. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018.

presidente Abdalá Bucarám. Por otro lado, en Guayaquil se sumaron a la propuesta los artistas Xavier Blum, Pamela Hurtado, Claudia Maldonado, Claudio Ochoa y Patricio Palomeque.

Manuela y Nelson recuerdan *Banderita tricolor* como una experiencia especialmente formativa. Si bien el uso del reciclaje y otras estrategias propias de la crisis, junto con una actitud *DIY* (hágalo usted mismo), fueron las premisas que guiaron el proyecto, el trabajo de producción fue inmenso. Artes No Decorativas S.A. no solo planteó el concepto curatorial y se encargó de convocar a los artistas, sino que tuvo que gestionar el espacio, reunir los fondos, mover el evento en la prensa, entre muchas otras responsabilidades. *Banderita tricolor* terminó de confirmar, entonces, que en el contexto ecuatoriano la gestión cultural era un acto creativo que los artistas debían incorporar a su práctica, sobre todo si es que querían crear condiciones de trabajo intelectual y emocionalmente estimulantes para su comunidad.

Precisamente con la intención de profundizar en el debate acerca de la autogestión artística, en el año 2000, Artes No Decorativas S.A. presentó El rollo. Bajo el lema "El rollo que es hacer cualquier cosa y el hilo que se necesita para no perderse" la muestra, que tuvo lugar en el Pobre Diablo, consistió en exhibir nuevamente la madeja de papeles que había sido presentada durante la constitución de la empresa en la Alianza Francesa. No obstante, a diferencia de esta primera versión, los recortes de prensa y el papeleo administrativo que la dupla asumió para concretar Banderita tricolor era tal que la relativamente pequeña madeja había crecido hasta transformarse en un "rollo" de características y dimensiones escultóricas. Además, en esta ocasión la dupla invitó a una tercera colaboradora: la fotógrafa Sara Roitman. Sara tomó fotos de registro muy detalladas, pero al mismo tiempo abstractas, que finalmente se imprimieron en hojas A4 para formar un gran mural, mientras las paredes del espacio de exhibición estaban hilvanadas por el hilo rojo y el "rollo" se mostraba, sin desplegar, en el centro.

A pesar de que *El rollo* repitió algunas de las estrategias expositivas de la constitución de Artes No Decorativas S.A., el evento tuvo una finalidad completamente distinta. Los asistentes fueron sobre todo artistas y agentes culturales, quienes pudieron constatar el esfuerzo desplegado por el colectivo para concretar sus proyectos y, a partir de ello, iniciar una conversación sobre las falencias del sistema cultural y su responsabilidad como miembros de la comunidad artística.

Entre el 2000 y el 2001 la continuidad de la crisis económica, social, política, e institucional hacía imposible hacer planes a largo plazo. En este escenario, Artes No Decorativas S.A. optó por operar respondiendo a las urgencias del contexto, moldeando su agenda de acuerdo con las posibilidades de intervención que iban apareciendo coyunturalmente. Uno de los proyectos emblemáticos del espíritu de "acción y reacción" de esos años es Crítica readymade (2001). Asumiendo el rol de impulsadores de productos, los socios se ubicaban afuera de inauguraciones de exposiciones, presentaciones de libros, simposios de arte, entre otros eventos culturales, con un maletín que contenía cien sellos con frases tomadas de distintos textos teóricos y curatoriales "pertinentes a toda obra de arte contemporánea nacional o extranjera". 11 El público podía seleccionar su frase favorita de un muestrario y adquirirla impresa en una tarjeta para utilizarla cuando mejor le pareciera. Con sentido del humor, el proyecto planteaba una reflexión en torno a la innecesaria dificultad u opacidad de la escritura artística y la capacidad del público para apropiarse de ella a pesar de todo.

Asimismo, la incertidumbre de esos años llevó a que mucho del trabajo de Artes No Decorativas S.A. girara en torno a proyectos de pequeña escala que buscaron, sobre todo, contribuir a la construcción de una escena del arte más dialógica e informada. Conscientes de las limitaciones de actuar solos, el colectivo propuso estas iniciativas a diversas instituciones culturales y educativas en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca. Los socios presentaban estos proyectos como si se tratara de servicios. Este lenguaje "empresarial-corporativo" dio resultados: pronto Artes No Decorativas S.A. logró afianzar relaciones de complicidad y correspondencia con instituciones que antes parecían inalcanzables.

Debido a que en aquella época no existía una conciencia sobre la importancia del archivo, la mayoría de estas colaboraciones fueron pobremente documentadas. No obstante, constituyeron importantes espacios de formación para la comunidad artística local. Entre los proyectos de corte educativo cabe destacar: la producción junto a la Asociación Humboldt¹² del seminario Sacapuntas a la materia arte (2000-2001), impartido por el artista cubano Saidel Brito;¹³ En escena; actos menores y mímica postcolonial en el arte, ciclo de conferencias dictadas por el crítico e historiador colombiano Víctor Manuel Rodríguez en el Museo de la Ciudad de Quito y en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de Guayaquil; Los deberes del taller, una serie de talleres a cargo del artista colombiano Antonio Caro, también en colaboración con el Museo de la Ciudad de Quito y el MAAC de Guayaquil; y *Update 2.0*, conferencia del experto en arte mediático Peter Zorn en la Asociación Humboldt.

- 12. La Asociación Humboldt, también conocida como el Instituto Goethe, es una entidad ecuatoriano-alemana sin fines de lucro, cuyo objetivo principal es la contribución al intercambio cultural entre Alemania y Ecuador.
- 13. El seminario del artista Saidel Brito más tarde se convertiría en un curso regular en la Facultad de Arte de la Universidad Central de Quito. Conversación con Nelson García y Manuela Ribadeneira, mayo 2020.

Adicionalmente, durante esta etapa Artes No Decorativas S.A. desarrolló y produjo festivales, exposiciones e intervenciones artísticas. Las más recordadas por los socios son el trabajo de conceptualización de las piezas de publicidad y comunicación para *Escenario*, el quinto festival de teatro experimental Quito, y la curaduría de la exposición *Amnesia: arte emergente* (2001), que reunió a estudiantes de las tres facultades de arte que hasta hoy existen en la ciudad.

IV

La labor de gestión Artes No Decorativas S.A. hizo que el colectivo fuese cada vez más reconocido por la comunidad artística, al punto que –por primera vez– los socios comenzaron a recibir invitaciones para mostrar su trabajo dentro del circuito del arte oficial de la ciudad. *Organigrama*, proyecto presentado en el 2000 en el Museo de la Ciudad de Quito, ¹⁴ fue la primera de sus propuestas en contar con un aval institucional.

Por aquel entonces, Manuela se encontraban explorando la idea de lo sistémico en relación a la ciudad. Imaginando Quito como un ente vivo gigante donde todo está interrelacionado, la artista estaba abocada a diseñar mapas en distintos soportes y materiales, muchos de los cuales terminaban adquiriendo cualidades orgánicas. Cuando recibieron la invitación del museo a exponer, los socios decidieron hacer una instalación sitio específico que intersectara los aspectos históricos del edificio del museo –que por más de cuatrocientos años funcionó como un hospital– y su nuevo interés por lo sistémico.

Suspendida del techo del espacio de exposición, antigua sala de hospital, Artes No Decorativas S.A. instaló una réplica

^{14.} En el 2003, *Organigrama* se presentó en *El Arte con la Vida*, la 8ª edición de Bienal de La Habana en Cuba.

de la trama urbana de Quito de aproximadamente cuarenta y seis metros de largo. De la pieza – hecha con malla plástica, periódicos y cintas fluorescentes – colgaban quince pequeños parlantes que confundían sonidos provenientes de la ciudad y del cuerpo humano. Las paredes de la galería, por otro lado, quedaron vacías, salvo por la cuidadosa colocación – en los que otrora fueron los espacios usados para las camas de los enfermos – de diminutos órganos humanos tejidos a crochet por Manuela. *Organigrama* también contó con una serie de activaciones en las que se invitó al público a participar de una experiencia inmersiva. Durante estos eventos la sala de exposición quedaba a oscuras, revelando la florescencia en la gran trama de la ciudad, mientras Nelson buscaba delimitar el espacio en relación al cuerpo de los espectadores a través de una serie de intervenciones sonoras.

El súbito reconocimiento que Artes No Decorativas S.A. empezó a recibir no impidió que, a comienzos del 2002, Manuela decidiera mudarse a Londres para hacer una maestría en artes visuales en la Universidad de Goldsmiths. Su partida inauguró una nueva etapa en el modo de organización y producción del colectivo. El trabajo pormenorizado y cotidiano, de "tomarle el pulso" a la escena del arte local ya no era viable. No obstante, los socios se mantuvieron fieles a su interés por la experimentación y la inscripción crítica en su contexto asumiendo, paradójicamente, dos de sus proyectos de mayor envergadura: *Sobremesa* (2001-2002) y *Traslado* (2005).

Como bien señala la historiadora del arte y curadora María Fernanda Cartagena, en estos nuevos emprendimientos "el colectivo exploró el difuso borde entre la realidad y la ficción en propuestas performáticas, estéticamente muy cuidadas, donde los públicos eran invitados a participar en puestas en escenas caracterizadas tanto por la formalidad como por el absurdo, estrategias con las que lograban

desnaturalizar convenciones y hábitos afincados en el medio artístico y social". 15

Sobremesa es un claro ejemplo de esta dinámica de trabajo. El proyecto consistió en la organización y registro de una serie de cenas a las que el colectivo invitó a diferentes personalidades de la escena del arte local e internacional – artistas, curadores, investigadores, galeristas, coleccionistas, entre otros– a charlar de manera muy informal acerca del mundo del arte y sus dinámicas internas. La idea surgió, inicialmente, como una reacción frente al malestar generalizado que produjo la manera en que la 7ª Bienal de Cuenca manejó la convocatoria, selección y financiamiento de los proyectos de los artistas ecuatorianos.¹6 De hecho, la primera versión ocurrió en la casa de la galerista Madeleine Hollaender en Cuenca, de manera paralela a este evento.

Aunque Sobremesa partió de parodiar las dinámicas de inclusión y exclusión que caracterizan al mundo del arte, pronto el énfasis se desplazó hacía una reflexión sobre la capacidad del sistema cultural para acompañar el desarrollo y propiciar un debate público en torno a la práctica artística en el Ecuador en un momento crucial de su propia historia: el tránsito de lo moderno a lo contemporáneo. Utilizando la digestión como metáfora del trabajo de asimilación, procesamiento y transformación de la información en conocimiento que el sistema no era capaz de llevar a cabo, para Sobremesa el colectivo diseñó toda una puesta en escena –decoración, mesa y vajilla– con referencias al sistema digestivo.

Con una lógica secuencial o acumulativa se celebraron siete versiones del proyecto en total.¹⁷ Para cada una de las

^{15.} Ver más en María Fernanda Cartagena, "Prácticas estético-políticas durante los 90s en el Ecuador" *Años 90: Modernidad y Contemporaneidad en el Arte Ecuatoriano* proyecto de investigación dirigido por Manuel Kingman y Pamela Cevallos. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018.

^{16.} Conversación con Nelson García y Manuela Ribadeneira, mayo 2020

cenas los socios bordaron un mapa especificando la ubicación en manteles semitransparentes que se superpusieron unos a otros. De la misma manera, en las sillas se bordaron los nombres de todos los invitados que las ocuparon. Finalmente, las conversaciones se registraron con micrófonos ubicados entre los arreglos florales, de forma que lo charlado en cada cena funcionó como fondo sonoro para la siguiente. Bajo el título de *La última escena* (2002), la iteración final ocurrió en el Museo de la Ciudad de Quito. En este caso, el proyecto se mostró como una instalación y funcionó como el contexto ideal para el lanzamiento de un detallado catálogo que recogió textos críticos y testimonios de muchos de los profesionales del arte que participaron de las cenas.

Si bien la pulcra producción y factura de *Sobremesa* sentó un precedente en la escena del arte local, la propuesta recibió críticas por plantear un diálogo demasiado endogámico. Casi en el espectro opuesto, en el 2005, Artes No Decorativas S.A. organizó *Traslado: la mitad del mundo llega a la casa de la cultura*, un proyecto con el que buscó abrir una conversación con un público bastante más amplio, sobre el impacto que ha tenido en la formación identitaria del Ecuador el estar geográficamente atravesado por la línea ecuatorial. Es decir, por el centro del planeta.

La demarcación de la línea ecuatorial fue un logro de la Misión Geodésica francesa, expedición dirigida por el científico Charles Marie de la Condamine, que viajó al Ecuador entre 1735 y 1744, cuando todavía era parte del Imperio español. Además de determinar con precisión el centro de

- 17. Fueron dos los espacios que acogieron el proyecto en sus diferentes iteraciones entre los años 2001 y 2002: La galería dpm de arte contemporáneo (Guayaquil) y el Museo de la Ciudad (Quito).
- 18. Sin ningún orden particular, algunos de los invitados a las cenas fueron: Pablo Cardoso, María del Carmen Carrión, Paula Barragán, Ana Fernández, David Pérez-MacCollum, Saidel Brito, Virginia Pérez-Ratton, Lupe Álvarez, Gustavo Buntinx, Gerardo Mosquera, Carlos Wilson, Madeleine Hollaender, entre otros.

la tierra y, por tanto, dividir la superficie del planeta en dos partes – Hemisferio Norte y Hemisferio Sur – la delimitación de la línea permitió establecer el sistema métrico decimal, que posteriormente se estandarizó para facilitar los intercambios comerciales a escala global.

La importancia de este acontecimiento en el imaginario colectivo del Ecuador fue decisiva. Así, aunque la línea no es más que una casualidad geográfica, que además atraviesa otros trece países, hasta el día de hoy funciona como una fuente de orgullo nacional presente tanto en el imaginario estatal como turística. Es más, en 1982, más de doscientos años después de la visita de la Misión Geodésica, el Estado ecuatoriano erigió un monumento conmemorativo conocido como la *Mitad del Mundo* que tiene como finalidad señalar la ubicación exacta por donde pasa la línea ecuatorial y cuyo principal atractivo es que ofrece a los visitantes la posibilidad de tomar una foto ocupando, al mismo tiempo, ambos hemisferios.

Con *Traslado*, Artes No Decorativas S. A. buscó desplazar la *Mitad del Mundo* y las dinámicas sociales que se generan alrededor del monumento a la ciudad. Para ello, el colectivo colocó una réplica del monumento y la línea ecuatorial en la fachada de la Casa de la Cultura. El día de la intervención los socios salieron a las calles con volantes y un megáfono anunciando que "la línea equinoccial había venido de visita", por lo que el público tenía la oportunidad única de tomarse la clásica foto, nada más ni nada menos, que en pleno centro de Quito.

Ahora bien, Artes No Decorativas S.A. no pudo anticipar que el mismo día de su intervención ocurrirían las masivas marchas ciudadanas en contra de los actos de corrupción del presidente de turno, Lucio Gutiérrez. De manera intempestiva, y en señal de protesta contra el mandatario, miles

^{19.} La réplica del monumento fue intencionalmente confeccionada para que se notara que era de utilería. Estaba hecha de esponja y midió cuatro metros de altura aproximadamente. Conversación con Nelson García y Manuela Ribadeneira, mayo 2020.

de quiteños tomaron las calles del centro histórico y administrativo. Para sorpresa de Manuela y Nelson, *Traslado* fue absorbido por la turba. La mayoría de los participantes de la multitudinaria marcha hacían una pausa frente a la instalación para descansar o solo curiosear. Los socios trabajaban al lado de impulsadores de Polaroid – empresa que funcionó de patrocinador oficial del evento – y aprovecharon este momento para invitarlos a tomarse la foto de rigor.

La cantidad de gente reunida relegó a un segundo plano la categoría artística del proyecto. El público estaba más interesado en habitar la experiencia que en preguntarse acerca de las intenciones detrás de la misma. *Traslado* retomó de esta manera la promesa de la inscripción del arte en la vida. Solo un par de semanas más tarde –y profundizando en su interés por el entrecruzamiento entre realidad y ficción– Artes No Decorativas S.A. presentó una placa conmemorativa en el hall central a la entrada de la Casa de la Cultura celebrando el día en que "la Mitad del Mundo y la Línea Imaginaria cruzaron la institución".²⁰

V

El contacto con un sistema artístico ampliamente desarrollado como el londinense – con roles bien definidos, el sustento de una sólida tradición teórica y una importante infraestructura de museos y espacios de exhibición – despertó en Manuela un deseo por dejar de trabajar de manera reactiva a un contexto políticamente inestable como el ecuatoriano y sumirse en sus propios procesos creativos. Nelson, por su parte, inició una carrera como docente universitario en Quito

20. El texto exacto inscrito en la placa dice así: "La Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, en conmemoración de la visita de la Mitad del Mundo y de la Línea Imaginaria a esta casa el 16 y 17 de abril del 2005. Quito 10 de Mayo 2005". Además la placa incluyó los logos de *Traslado*, de Artes No Decorativas S.A. y de la Casa de la Cultura.

y, paralelamente, activó varios emprendimientos musicales. Como consecuencia, en los años posteriores a *Traslado*, Artes No Decorativas S.A., redujo sustancialmente su actividad. De hecho, su siguiente proyecto, *Curarequito*, se presentó en el Museo de la Ciudad recién en el año 2007.²¹

Curarequito tomó su nombre de la definición etimológica de la palabra curar –y sus asociaciones con sanar y cuidarpara propiciar una discusión pública en torno al rol del curador, figura que en esos años había adquirido mucho poder y se encontraba bajo escrutinio público en la escena del arte ecuatoriano. Como parte del proyecto, diez artistas—cinco europeos y cinco ecuatorianos—3 fueron invitados a un taller de trece días en las salas del museo que concluyó en la exhibición Aparecidos, comisariada por Cecilia Canziani, curadora italiana y parte del colectivo 1:1, y Vincent Honoré, curador francés que formaba parte del equipo curatorial de la Tate Modern. La muestra estuvo acompañada por un amplio programa de charlas que brindó la posibilidad de discutir a fondo sobre la labor curatorial y su relación con los artistas, las instituciones, el coleccionismo y el mercado. 4

- 21. Durante el año 2006 Artes No Decorativas S.A. participó como invitado de la XV Bienal de Arquitectura de Quito- Arte y Espacio Público. En ese contexto, Manuela presentó la intervención en el espacio público *Piedra y palabra suelta no tienen vuelta* y Nelson la instalación sonora *Un Pasillo quiteño*.
- 22. En relación a *Curarequito* Manuela señala: "En las extrañas jerarquías del mundo del arte durante esos años, el curador se volvió una figura primordial e incluso más importante que la del artista. Hacedores de carreras y por ende también destructores. Sucedía con frecuencia que las obras de arte se convertían en ilustraciones de textos curatoriales. En el Ecuador había mucho desconocimiento sobre el rol del curador y era visto, más bien, como un personaje autoritario que llegaba de tierras lejanas. Paralelamente, en Londres, los curadores eran "seres" omnipresentes y poderosos, poco cuestionados en su capacidad de fiscalizar y avalar". Comunicación personal con Manuela Ribadeneira, junio 2020.
- 23. La selección de los artistas fue realizada en consulta con la plataforma curatorial 1:1 de Roma, y participaron: Bettina Buck (Alemania), Simon Clark (Reino Unido), Juana Córdova (Ecuador), Amande In (Francia), Janneth Méndez (Ecuador), Christian Proaño (Ecuador), Zeger Reyers (Holanda), Dayana Rivera (Ecuador), Manuel Saiz (España), Fernando Falconí y Oscar Santillán por el colectivo La Limpia (Ecuador).

Curarequito evidenció que las condiciones de trabajo de Artes No Decorativas S.A. se habían transformado radicalmente. El colectivo pasó de ser una iniciativa informal y auto organizada—cuya actividad se sustentaba en la relación de amistad y complicidad entre sus socios, extensiva a la comunidad artística— a liderar una suerte de plataforma con influencia institucional, visibilidad internacional y una carga cada vez más grande de trabajo burocrático.

Ciertamente, en un contexto atravesado por una crisis generalizada – en el que las políticas públicas daban la espalda a las necesidades del medio artístico—, el afán de Artes No Decorativas S.A. por promover un ecosistema del arte más dialógico y conectado llevó a que su labor adquiriera una inesperada dimensión pública. Sin embargo, la apuesta del colectivo por priorizar la independencia y capacidad crítica, así como su fascinación por el sentido del humor y su tendencia a la irreverencia, hizo que sus socios rehuyeran un proceso de mayor institucionalización. Consistentemente, del 2007 en adelante Artes Decorativas S.A. ha operado activándose de manera intermitente, respondiendo a los tiempos y posibilidades de colaboración de Manuela y Nelson. Asimismo, se ha mantenido como un paraguas bajo el que la dupla ha podido canalizar una serie de proyectos individuales.²⁵

Desde el presente, la historia de Artes No Decorativas S.A. constituye un ejemplo paradigmático sobre cómo, al involucrarse en las labores de producción y gestión, los propios

- 24. Tanto los resultados de la exposición, como de los conversatorios se documentaron en una publicación que incorporó textos críticos por los pensadores ecuatorianos Alexis Moreno, Lupe Álvarez, y Andrea Moreno. Posteriormente, Canziani y Honoré presentaron su investigación sobre la escena del arte contemporáneo en Ecuador en sus propios contextos: Roma, Londres y París.
- 25. Por ejemplo, en el 2009 Manuela participó representando a Artes No Decorativas S.A. en la exposición *At your Service*, curada Cylena Simonds, en la David Roberts Art Foundation (Londres). Ver más en http://davidrobertsartfoundation.com/exhibition/curators-series-1-at-your-service/

artistas pueden transformar las instituciones culturales promoviendo dinámicas en beneficio de su comunidad inmediata. Incluso, se puede entender la trayectoria del colectivo, como lo que daría inicio a un proceso de revisión crítica del *status quo* del arte ecuatoriano a través de tejer relaciones activas entre personas e instituciones, las cuales terminaron por materializarse en intervenciones en el campo de la cultura.²⁶

Hoy, a más de veinte años de la constitución de Artes No Decorativas S.A., Manuela trae la imagen de una banda de jazz para describir la dinámica al interior del proyecto: "...vivíamos en un constante estado de colaboración con otras personas. Es verdad que Nelson y yo que armábamos la estructura de los distintos emprendimientos de Artes No Decorativas S.A., pero estos se definían gracias a la conversación-contestación con nuestros colegas. Creo que esta forma de trabajo es una herencia del jazz, que se coló a Artes No Decorativas S.A. gracias a la formación musical de Nelson".²⁷

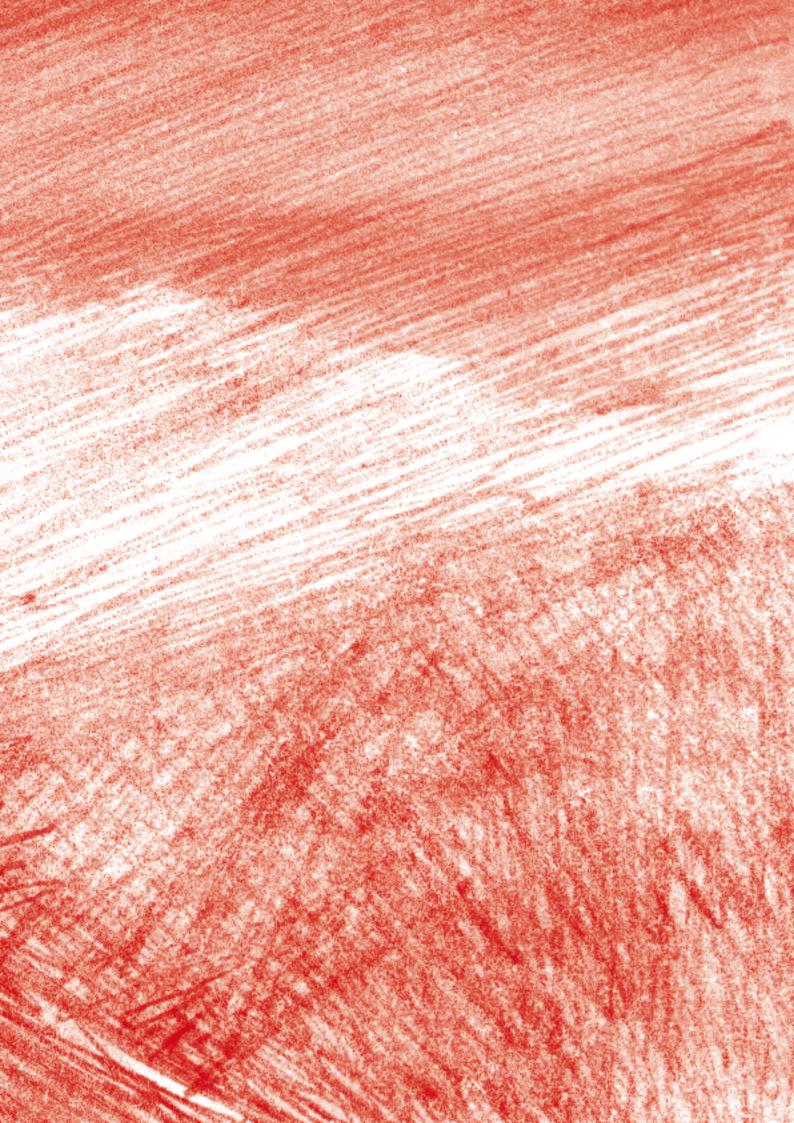
Esta metodología heredada de la música y ajena a la orientación de corte modernista y no relacional que primaba en el medio de las artes visuales, habilitó muchas de las líneas de acción que caracterizaron al colectivo desde sus inicios, entre ellas: la producción artística colectiva, la problematización de la noción del arte basada en la circulación de objetos, la voluntad de construir conocimiento a través de la experimentación y el diálogo, y el interés por la intervención en el espacio público y en tiempo real fuera de los circuitos del arte oficial.

Como fuere, queda claro que a lo largo de los años de su quehacer, Artes No Decorativas S.A. encontró en la constante

^{26.} Tales como exposiciones, simposios, seminarios, festivales de teatro y performance, entre otras.

^{27.} Conversación con Manuela Ribadeneira, abril 2020.

situación de crisis, un motivo para proponer un modelo de trabajo colaborativo. En su recorrido por la historia del colectivo, este ensayo ha incidido en los momentos en los que su accionar –basado en el compromiso con las problemáticas que atravesaron la escena del arte– habilitó nuevos sentidos de comunidad y vínculo social, pero reivindicando siempre valores como el humor, el riesgo y la independencia.



Martes 5/3 14:30 Londres 9:30 am NY 'Voy a ir a la puerta DETRÁS de mí, a mi primera obra/ intervención en el espacio público'

[Hoy no fue un buen día. Pasaron muchas cosas. Están trabajando aquí cerca y se fue la luz interrumpiendo todo. ... Tengo que darme más tiempo para este ejercicio.]

Pero sí pensé en el primer evento con Nelson García. Este era un colectivo de dos, se llama Artes Decorativas, S.A. Estaba pensando en por qué hicimos esto y cómo surgió. Los dos habíamos regresado a Quito recientemente. Nelson venía de estudiar en Berklee School of Music en Estados Unidos, y yo venía de París. Los dos aterrizamos en el Ecuador que se sentía como un desierto total: no había instituciones de arte contemporáneo, no había realmente crítica, ni curadores que conociéramos, no había nada a lo que nos podíamos acercar. Como artista uno terminaba haciéndolo todo: tú eres la institución, la crítica, tienes que serlo todo. De otra manera las cosas se vuelven nada. Estábamos desconectados de otros artistas. Nelson venía del mundo de la música pop en Ecuador. Tuvimos que empezar de cero. Así que decidimos formar una empresa. Era medio un chiste usando el lenguaje de la eficiencia, pero también no. Tratamos de estructurar algo como una empresa, o lo más cercano posible a una empresa. Y se volvió una plataforma pública. Lo primero que hicimos fue todo el trabajo burocrático para establecer la entidad legal. Esa fue nuestra primera obra de arte. La anunciamos públicamente en los periódicos. Hicimos uniformes, nos vestimos con chaquetas negras y nos tomamos retratos. Cada uno con su chaqueta y camisa blanca. Nelson usaba una corbata y yo un pañuelo bordados por mí. Después vendimos acciones de la compañía (nos quedamos con 51%). Hicimos ese evento en la Alianza Francesa de Quito. Todo el tiempo encarnando el personaje. Nelson hizo unos mix-tapes con música compuesta por él, mientras que yo pinté y bordé las portadas en amarillo, azul y rojo (el tema eran los colores de la bandera del Ecuador). Jugamos con el himno

nacional porque era un momento de crisis. Hicimos una presentación pública sobre los diferentes departamentos que formaban la empresa. Nos reunimos con abogados y tuvimos que aprender todo desde cero. Nos hicimos miembros de la Cámara de Comercio de Quito. Oscilábamos verdaderamente entre la realidad y la ficción. Era un juego, pero nos lo tomábamos en serio. Y también encontramos la forma de presentar nuestro trabajo dentro de esta estructura. Así que éramos la compañía, los directores de los departamentos y los artistas trabajando para la compañía. Más tarde hicimos un poco como hacen en el mundo de la moda: "Manuela Ribadeneira for Artes No Decorativas". Todavía me cuesta trabajo encontrar el lenguaje correcto para lo que hicimos. Estábamos recopilando el lenguaje de lo que la gente estaba haciendo. No nos interesaba la teoría, más bien fuimos empíricos y autodidactas. Por ejemplo, ofrecimos un servicio que se llama Crítica ready-made, era una colección de sellos de frases listas para ser usadas en el mundo del arte. Eran realmente servicios ofrecidos por nuestra empresa. Otras cosas que hicimos no fueron tanto obras de arte, éramos una estructura detrás de algo más. Por ejemplo, ayudamos a organizar cursos de arte. Tampoco queríamos trabajar solo en Quito, combinamos Quito, Guayaquil y Cuenca. Todavía hacemos pequeños gestos. A través de nuestro logo, por ejemplo, es una pequeña presencia en el dominio público.

En el fondo, todo lo que hago tiene un elemento performático. • Todo lo que me rodea siempre tiene un

• ¿Como una atracción fatal? ¿Qué significa ver un elemento de performance en todas partes? ¿Es porque no tomas nada por sentado, y percibes acondicionamiento y construcción en los pequeños gestos? Pero es también sobre el presente, ¿no es cierto? Sobre negarte a agregar un filtro después, dar todo lo que puedas ahora, no creer que habrá otra oportunidad más adelante. Tal como hiciste aquí con estas inducciones.

elemento de performance. Creo que no tengo opción. Me aterra hablar en público, me da pánico. Pero se trata verdaderamente de un momento: cuando sale mal, sale mal. No me puedo esconder de él.

Aprender de Nelson fue fundamental para mí. Como músico pop era muy famoso en Ecuador (antes de irse a estudiar a Estados Unidos). Pero yo conocí a otra persona, no al ídolo pop que volvía loca a la gente en los bares. Su experiencia me influyó mucho, él sabía cómo actuar. No queríamos caer en las categorías estrictas de las cosas del mundo del arte, que se sentía muy limitado. No queríamos usar la terminología. Yo sentía que el mundo de la música era mucho más libre que el del arte, no había un caparazón pseudointelectual. Se trataba de estar ahí. Nuestro entorno era también muy insular, fuera de todo. Podíamos hacer lo que quisiéramos porque éramos ignorantes, estábamos tan en nuestro mundo, no había ansiedad por influir. Fue realmente lindo. Goldsmiths me quitó el placer de hacer arte y me tomó entre 5 y 6 años recuperar eso.

[Todo esto está regresando de una forma muy efusiva y muy loca. Tan intenso, y con muchas emociones. Creo que esto es exclusivo a la inducción.]

Jueves 7/3 14:00 Londres 9:00 am NY 'Voy a ir a la puerta DETRÁS de mí, a mi primera obra/ intervención en el espacio público'

[¡Me quedé dormida! Y me desperté porque se subió el volumen de la voz de Marcos y dijo "Ahora estás despierta". ¡Me asustó! ¡Me reí a carcajadas!]

Pero estaba pensando en la pregunta. ¿Qué significa "espacio público"? ¿Hay algo más además de lo que se entiende literalmente?

Por cierto, también hay algo que debo decirte sobre la escalera, la imagen que me vino de inmediato y se me quedó pegada fue la escalera de la galería Victoria Miro en Londres. No es una galería con la que sienta ninguna conexión, pero la escalera es un verdadero pronunciamiento arquitectónico. Es muy larga y empinada. Así que esa es la escalera que tomo cuando voy a la inducción.

Regresando a la pregunta sobre el espacio público... estaba pensando en la gente que está conmigo, por asociaciones y conversaciones. Son fundamentales para todo lo que hago. La mayoría de los proyectos surgen de conversaciones con otros, pero cuando hago estas cosas estoy sola la mayor parte del tiempo. No es como si estuviera con ellos. ¿Qué es el espacio público? Ésta es una pregunta que realmente tiene que ver con el contexto. Cuando llegué a Londres tuve que repensar la especificidad espacial. Para mí todo parece in situ. En mi mundo, todo es específico a un espacio. Por eso es difícil para mí recrear cosas con el tiempo, o volver a exhibirlas. • Es un gesto en el pasado. Las piezas viven como parte de la historia del arte, no como un pensamiento activo para mí. Son específicas al espacio y al momento. Es importante para mí en cómo pienso. Mi proceso de investigación es tan largo, que si las cosas no contribuyen a este pensamiento entonces no es interesante.

También quería hablarte de la primera exposición internacional en la que exhibí mi trabajo. Se llamó *Diálogos Brasil Ecuador* en el Memorial da América Latina en São Paulo. Es un edificio de Niemeyer. Tenían una galería y exhibieron seis o siete obras de artistas ecuatorianos y seis o siete de artistas brasileños. El edificio tiene tantas reglas

• Quizás es aquí donde las instrucciones se vuelven útiles. Explican cómo hacer algo: no necesitas pensar activamente para poder recrearlo. Tal vez te interesan las instrucciones porque decodifican la elaboración de hábitos, movimientos, gestos y objetos y, una vez que están escritas, te permiten hacer algo semi-automáticamente. Piensa en un librero de Ikea: no necesitas ser carpintero y entender la ingeniería o los materiales del objeto para poder armarlo. (O por lo menos eso es lo que te hacen creer—¿cuántas veces has terminado teniendo una mala experiencia con Ikea?)

impuestas por Niemeyer. La gente que trabaja ahí no podía siquiera traer sus propias plantas porque no eran parte del plan de Niemeyer para el edificio. Eso me parecía muy loco, pero también me fascinaba. Se trataba de trabajar con un conjunto de reglas. Siempre pienso en los proyectos creando reglas para mí misma. Es un poco como un juego también.

Para esta exposición traje un mapa enorme hecho de tela roja. Eran las calles de Quito y eran como brazos de tela cosidos. Como un animal de peluche gigante. El mapa viajó dentro de un baúl de mi abuelo. Yo quería que viajara en él, pero la gente no tenía que verlo ni saberlo. Me interesaba sacar a la ciudad (Quito) de ese baúl en la ciudad de São Paulo. Desempacar, develar, siempre me interesó. Para esta obra también creé un gadget electrónico que hizo que el título cambiara. Tenía que ver con la noción de contexto, y de lo público. Ya no me acuerdo de la variedad de títulos, pero seguramente fue una mezcla de lenguajes. •

Con Artes No Decorativas, la manera en que promovíamos los eventos fue siempre muy pública: en las esquinas de las calles, en los bares, usábamos altavoces, poníamos pancartas en mi auto. Como hacían los políticos en ese entonces. También usábamos anuncios de radio. Evitábamos la forma de hacer las cosas del mundo del arte, como invitaciones impresas en high-gloss. Esto era un poco "shockeante" para la gente de Quito. Mi tía me vio en un centro comercial y hasta le llamó a mi mamá para preguntar por qué me dejaba hacer esas cosas. Cierta parte de la sociedad quiteña no estaba muy de acuerdo y el mundo del arte tampoco. Éramos como vendedores. Esta fue la mejor manera de hacerlo para nosotros, otra vez, pensando en la eficiencia. Llegaba muchísima gente. Siempre nos sorprendíamos y nos preguntábamos "hay muchísima gente, ¿qué vamos a hacer?"

De hecho, ahora que lo pienso, en mi primera exposición en 1998 en La Galería en Quito hice arte en el espacio

público. Se me había olvidado por completo esta pieza. La exposición se llamaba Sonrojo. Me interesaba mucho el límite entre lo visible y lo invisible. En esta exposición hice dos piezas "públicas". Había un pequeño jardín entre la galería y la siguiente casa, y podías ver la pared de la casa vecina. Pinté un gran cuadrado rojo sobre la pared de la vecina que, desde un punto, llenaba de rojo toda la ventana de la galería. A la galerista no le entusiasmó la idea, pero a la vecina le gustó mucho. La podías ver desde la galería y algunos otros ángulos. Creo que este fue uno de mis primeros gestos públicos. También repartí cámaras desechables (se las di a mucha gente, entre 15 y 20 personas, desde mi abuela hasta otros artistas). La única instrucción que les di fue que pensaran en el color rojo mientras tomaban las fotos y luego, cuando se terminara el rollo, me regresaran las cámaras. Imprimí las fotos y fabriqué una manta enorme con ellas. No me acuerdo cómo fue recibido.

[Sabes, este ejercicio me da mucha energía. Me revitaliza. Pero también me calma...]

Lunes 11/3 16:00 Londres 11:00 am NY 'Voy a ir a la puerta DETRÁS de mí, a la exposición de mi graduación, en la que expuse pinturas'.

Cuando era estudiante en la universidad de Georgetown empecé a pintar, aunque en realidad fui a estudiar literatura y política. Ese fue mi primer amor. Nunca pensé que tuviera suficiente talento como para escribir una novela o cuentos. Terminé en arte porque después de mi segundo año fui a la universidad de Dartmouth a hacer un seminario de verano de literatura y política en América Latina, pero cuando llegué me dijeron que habían cometido un error, que ese seminario estaba lleno pero que estaba inscrita en una clase de dibujo. Yo no quería, pero era eso o nada así que lo tomé. ¡Y me encantó! Fue entonces que empecé a pensar en el arte como una posibilidad seria. No era algo que consideré en el colegio. Recuerdo con mucha claridad mi primera pintura. Tomé pintura en Georgetown y eso

fue muy importante para mí. Gané un premio al final de la exposición de fin de año. Fue un momento súper importante. Realmente no me acuerdo qué más hice. Esta primera pintura era una cara del tamaño de todo el lienzo, era cuadrado, de 80 por 80 centímetros o un metro por un metro. Yo monté y preparé el lienzo sola. La cara tenía unos ojos verdes grandes y una boca abierta. Era una cara de asombro. Me encantó-el desorden, el olor de la pintura, fue lo máximo para mí. Realmente no pinté nada tan interesante después. Fue suerte de principiante. Después aprendí técnicas y teoría del color. Seguí haciendo este tipo de caras (solía hacer dibujos de estas caras), creo que era la de una mujer, pero no me queda claro. Siempre me concentré en la boca y en los ojos sorprendidos. Creo que esa pintura se perdió, pero me encantaría volver a verla.

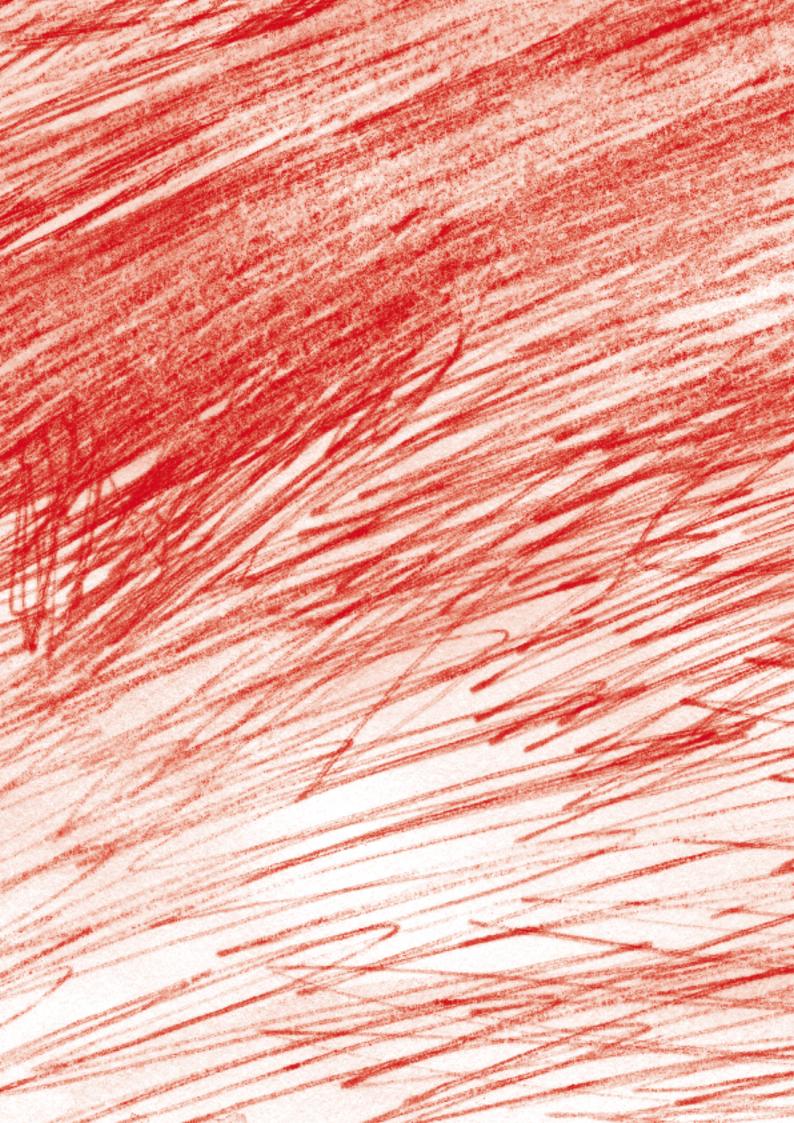
De lo que sí me acuerdo es de las exposiciones de graduación de Goldsmiths, y de Parsons en París. Solía pintar hileras de cipreses. Me interesaba la repetición: todo era muy plano y en gran formato. Tenía una colección grande de este tipo de dibujos y pinturas. Algunas personas pensaban que eran espermatozoides. A veces unía dos lienzos para hacer una más grande. La repetición me permitía experimentar con la técnica y pensar en el color. Nunca pude incorporar perspectiva. La entiendo en teoría, pero no puedo, algo sale mal. Un profesor me dijo un día que tenía dislexia visual. Mi primera exposición individual en Quito fue con estas formas. Tomé un curso de verano en Perugia, en donde estudié historia del arte, y quedé fascinada con la pintura de paisaje del Renacimiento temprano y entendí la relación con el contexto. Me encantaba la simplicidad y los gestos de esas figuras simples de Cristo. Hacía dibujos de óleo en papel. Los árboles eran simples, escuetos, y me encantaba la repetición. Me llevaba a un estado meditativo y me ayudaba a encontrar significado en las cosas simples. Hice esos cipreses durante varios años hasta la exposición en Quito en La Galería, y después me aburrí v paré. Nunca volvieron a aparecer, pero tengo lindos recuerdos de ellos.

No me acuerdo de ninguna de las pinturas de la exposición de graduación de Parsons, me acuerdo de la exposición, pero no de las pinturas.

Para mi exposición de graduación en Goldsmiths en 2003 hice una tremenda pieza, era una mesa enorme. Se llamaba Canapés & Company, como si fuera un negocio. Los meseros pasaban con fuentes con pequeños gadgets que eran unos reproductores de audio pequeños que tocaban frases pregrabadas que había reunido en otras inauguraciones y eventos de arte. Había hecho pequeñas imágenes en calcomanías de canapés diferentes y las puse ahí, así que a la distancia los reproductores de audio parecían canapés. En la mesa puse las fuentes con los canapés/gadgets, como harías en un buffet. Podías apretar un botón en tu "canapé" y escuchar las grabaciones. El audio era muy banal y no mostraba mucho respeto por el arte. Esas grabaciones eran impresiones muy viscerales de lo que entonces pensaba del mundo del arte de Londres. Me encantaba ver arte, pero me impresionaba la gente y las cosas que decían. La mesa tenía un gran impacto visual y luego, con el audio, también te daba una experiencia múltiple, porque se duplicaba el sonido de los gadgets con la conversación típica de la inauguración misma. Esa pieza se vendió de inmediato a un coleccionista, el Director Ejecutivo del Financial Times. Nunca supe más de esa pieza. Esta obra es muy extraña para mí.

En Goldsmiths también hice una obra pequeña por la que sí tuve mucho cariño y me encantaría volver a pensar en ella. Era sobre los límites invisibles que existen entre las personas, sobre los códigos y el espacio. Cuáles eran las normas sociales de la conversación, etc. También tiene que ver con venir de otra cultura. En el Reino Unido, especialmente en el mundo del arte, se espera que conozcas las reglas. No era muy claro para mí en ese momento, pero se sentía con mucha fuerza: si no te portas como se espera, es como si hubieras cometido una infracción grave, como si hubieras roto una regla. En el Reino Unido, y esta cuestión del territorio individual, la fuerte distinción entre el espacio

individual y público era totalmente desconocida para mí. En esta obra, usé señales de tránsito con líneas blancas, rojas y amarillas. Hice un juego completo y lo traje en una caja portátil. Mis líneas no estaban diseñadas para regular el tráfico, sino para navegar situaciones entre personas en contextos sociales especialmente en el mundo del arte, como "deténgase" o "no se permite detenerse". Venía con un manual de instrucciones. Siempre me han interesado mucho las instrucciones. Y el tráfico es una gran referencia, una caja de herramientas con la cual trabajar. En la David Roberts Art Foundation, también en Londres, entregué luces pequeñas de bicicleta a los visitantes y dependiendo de si eran artistas, curadores o coleccionistas variaba la modalidad de los destellos, unas más lentas, otras más rápidas, unas seguidas y otras interrumpidas. Así, podías ver a la distancia quién era artista, quién era curador y quién era coleccionista.



Archipiélagos, historias y artefactos

Catalina Lozano

No hay esperanza —si no es una isla de coral que lentamente se forma en espera de pájaros que dejen caer las semillas que la harán habitable —William Carlos Williams¹

I

La petite histoire, "pequeña historia", está compuesta de aquellos relatos anecdóticos que son rechazados o vilipendiados en el análisis histórico, pero que en la obra de Manuela Ribadeneira funcionan como lo hacen aquellas digresiones a pie de página que ocupan la mayor parte de la hoja. La pequeña historia puede establecer una relación dialéctica con la Historia y los relatos mayores que ésta sustenta. Dentro de una práctica artística, es también una estrategia para dar forma a preocupaciones personales o colectivas, apuntando de forma oblicua a narrativas históricas que se convierten en parábolas para abordar preocupaciones políticas, sociales y culturales más amplias. Ribadeneira crea entonces una oscilación entre lo menor y lo magnánimo para regresar a lo anecdótico.

La pequeña historia puede aportar nuevas aproximaciones a la historiografía, a la historia de las mentalidades. Su propia escritura es testimonio de cuestiones que permanecen subyacentes en los grandes relatos. Su autenticidad es a menudo puesta en duda, y los hechos que relata considerados irrelevantes. Pero su existencia misma refleja una idiosincrasia, una forma de entender un presente y un pasado, y en

1. There is no hope - if not a coral/island slowly forming/ to wait for birds to drop/ the seeds will make it habitable, fragmento de "The Descent of Winter" en *The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams* (New York: New Directions Books, 1938, 1951), p. 298. Traducción al español por Octavio Paz *Versiones y diversiones* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014)

esa medida funcionan, junto a la ficción u otras formas narrativas, "no como documentos históricos sino como textos impregnados de historia".²

La *petite histoire*, es precisamente aquella de la que se aleja en general la reflexión epistemológica con un poco de condescendencia. Así, la categoría de la "*petite histoire*" toma consistencia en el momento en el que en Occidente se inventa una historia científica que mantiene relaciones complejas (de colaboración y de competencia) con la producción cultural y la difusión mediática. A partir del siglo XIX, la "petite histoire" forma una pareja contrastada con la "grande".³

Retomar estos relatos menores permite relativizar los discursos hegemónicos, leerlos desde otras perspectivas, minimizarlos, hacerlos hablar desde el humor o el absurdo implícitos en su solemnidad. Aunque en la obra de Ribadeneira haya "grandes temas" –el territorio, los ritos de posesión, las formas legales, el despotismo–, éstos son abordados desde las historias menores que ponen al descubierto el carácter, a menudo absurdo, que logra permanecer en el sótano de un gran edificio discursivo. Inclusive al abordar un proceso histórico tan emblemático de las construcciones epistémicas y políticas de Occidente como lo es la Revolución Francesa, Ribadeneira se basa en pequeños detalles que hablan de aspectos específicos y aparentemente menores que a ella le interesa relacionar con un presente que le atañe.

Hasta principios de los años 2000 cuando se mudó a Londres para estudiar una maestría de arte en Goldsmiths

^{2.} Carlo Ginzburg, *Threads and Traces: True, False, Fictive* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012), p. 14.

^{3.} *Écrire l'histoire*, No. 17, 2017, "La petite histoire", consultado el 10 diciembre del 2020. URL: http://journals.openedition.org/elh/773. Traducción de la autora

College, Ribadeneira había desarrollado su práctica de forma colaborativa como parte del colectivo Artes No Decorativas, un dúo que formó con el músico Nelson García.4 Una vez que se encontró lejos de Ecuador, empezó a producir como artista individual, aunque con frecuencia las colaboraciones han dado forma a sus obras. Este desplazamiento geográfico no implicó un abandono del Ecuador como preocupación constante, pero quizás sí la dotó de una claridad en la distancia que le permitió seguir abordando problemáticas específicas por medio de estrategias formales que sintetizan y articulan diferentes referencias literarias, históricas, técnicas y estéticas. Como consecuencia, su práctica investiga las formas en las que ha operado y opera el poder en las sociedades occidentales, o aquellas occidentalizadas en la mal llamada periferia, mediante un enramado de diferentes esferas y escalas de experiencia.

La historia de Ecuador, como la de todos los países de América, está marcada por la experiencia colonial y por los paradigmas sociopolíticos fundacionales que se establecieron como consecuencia. La independencia de la mayoría de los países suramericanos en el siglo XIX no implicó un desmantelamiento radical de las estructuras de poder, sino más una transferencia en la que las estructuras sociales racializadas se mantuvieron más o menos intactas, con los criollos en el poder principalmente. Es lo que el sociólogo peruano Aníbal Quijano llamó, en claro contraste con la noción de "lo poscolonial", *colonialidad*: "un término que abarca la expansión transhistórica de la dominación colonial y la perpetuación de sus efectos en el mundo contemporáneo".⁵

- 4. Ver ensayo de Florencia Portocarrero en este volumen.
- 5. Mabel Moraña, Enrique Dussel, Carlos A. Jáuregui, "Colonialism and Its Replicants", en Mabel Moraña, Enrique Dussel, Carlos A. Jáuregui (eds.), *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate* (Durham and London: Duke University Press, 2008), p. 2. Traducción de la traductora.

Este paradigma moderno/colonial que produjo el Estadonación⁶ y el entendimiento fraccionado del territorio como base para entender la relación de los humanos (inicialmente con el hombre blanco a la cabeza) con el mismo, explica muchas de las cuestiones que preocupan a Ribadeneira. El Estado-nación proporciona un marco de gobernabilidad basado en la ciudadanía que para Quijano garantiza "igualdad legal, civil y política para personas socialmente desiguales".⁷ La propiedad (pública y privada) como forma de entendimiento fundamental del territorio lleva a sistemas de gobierno que derivan en diferentes formas de abuso de poder económico, ecológico, político y cultural. Sin embargo, estas formas de dominación pueden variar en grado de brutalidad. En los entresijos de estas dinámicas de poder, Ribadeneira encuentra relatos a través de los cuales abordar su interés en la política desde un ángulo estético poético.

II

La observación y deconstrucción de ritos de posesión territorial, como los gestos, los rituales, las formas de lo legal, las guerras y las expediciones científicas, han sido una constante en la práctica de Ribadeneira. Esta temática está evidentemente ligada a las prácticas coloniales y a los relatos fundacionales asimilados que éstas producen. La posesión de un territorio parece, bajo esta lógica, ser parte de la

- 6. "Un Estado-Nación es la idea de una nación homogénea gobernada por su propio estado soberano, donde cada estado contiene una nación. Esta idea casi nunca se logra". Uno de los principales obstáculos para la formación de Estados-nación en el mundo colonizado es la negación de la diversidad. El resultado es una identidad nacional que intenta anular la de otras naciones que se sientan incómodas dentro del estado y que a menudo se ven obligadas a identificarse con los símbolos "nacionales" dominantes. Citado en "State, Nation and Nation-State: Clarifying Misused Terminology", https://www.e-education. psu.edu/geog128/node/534. Consultado el 11 de enero de 2021.
- 7. Aníbal Quijano, "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification", en *Coloniality at Large...* (op. cit.), p. 205. Traducción de la traductora.

"naturaleza humana" porque el adoctrinamiento ideológico de las prácticas coloniales lo explican como un instinto. Hay dos posibles formas de entender un territorio: una que está ligada a la coherencia ecológica que lo forma y lo define y determina su relación con otros territorios adyacentes, y la otra ligada a la propiedad que, como hemos dicho, es la forma en la que las estructuras de poder moderno/coloniales lo han concebido. Es esta última la que Ribadeneira observa como práctica cultural ideológica y generadora de relatos históricos.⁸

El hecho de que sea una línea imaginaria la que haya dado nombre al Ecuador⁹ contextualiza muy bien su formación como Estado-nación en una época de "grandes expediciones" científicas europeas que, en los siglos XVIII y XIX, buscaban medir la Tierra con precisión y generar un inventario cada vez más exacto que alimentaba la ambición de conocimiento que se establecería como modelo hegemónico. Esta ambición moderna de medir e inventariar iba de la mano de la invención de nuevos campos de conocimiento que estaban en "connivencia con las dinámicas de redefinición que singularizan ese poder deslocalizado y rizomático que llamamos capitalismo".¹⁰

Todos estos factores contribuyeron a la construcción de la base ideológica en la que se cimientan las nuevas repúblicas americanas. En el caso del Ecuador, el hecho de haber sido el lugar escogido por la Misión Geodésica francesa (1735-1744),

- 8. Cabe señalar que algunos pueblos indígenas han tenido que recurrir a documentos de la época colonial para defender su derecho a su territorio luego de la independencia y posterior formación de nuevas repúblicas en América. Para el Estado, los documentos legales coloniales tienen más validez que los reclamos legítimos basados en argumentos ecológicos.
- 9. El ecuador terrestre, que da nombre a la República del Ecuador, es una línea imaginaria que marca el 0° de latitud y es equidistante de ambos polos. Esta línea pasa, entre muchos otros países, por lo que ahora llamamos República del Ecuador.
- 10. Isabelle Stengers, *La guerre des sciences* (París y La Plessis-Robinson: La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, 1996), p. 21. Traducción de la autora.

la primera en su tipo, para medir un grado longitudinal de la línea ecuatorial, determina un elemento importante de identidad nacional, además de su nombre como Estado-nación moderno. En One Meter of the Equator [Un metro de línea ecuatorial] (2007), Ribadeneira crea un objeto -potencialmente en edición de 40,076,000, el equivalente al número de metros que mide la periferia de la tierra en el ecuador- que representa un metro empacado en una caja de madera con una inscripción que lo describe y que le da título a la obra. Esta operación tautológica paradójicamente materializa, y no sin humor, ese elemento inaprensible de la identidad nacional ecuatoriana. En 3 stoppages étalon [3 paradas estándar] (1913-14) Marcel Duchamp registraba las formas azarosas que tomaban tres hilos de un metro de longitud al dejarlos caer al suelo desde un metro de altura. La obra era un homenaje a las operaciones del azar y la posibilidad de cuestionar un sistema de medición de la realidad que nació como consecuencia de la Misión Geodésica: el sistema métrico. En One Meter of the Equator, Ribadeneira invierte la lógica en un gesto absurdo y registra un metro recto de una línea imaginaria que divide la Tierra en dos, también como ejercicio de imaginación, un hecho que termina por definir muchas otras imágenes en el imaginario geopolítico moderno. Ella cuenta: "A mí el cuento de los geodésicos franceses me fascina en términos anecdóticos e históricos, me fascina cómo hicieron la medición en el campo, físicamente haciendo una triangulación y poniendo hitos en el terreno, y cómo los locales iban moviendo los hitos porque interferían en sus actividades diarias de pastoreo y cultivo".11

La medida de un metro aparece también en una obra un poco más temprana, *Tiwintza Mon Amour* (2005), una representación a escala 1:1000 del terreno de 1000 km², sólo accesible

^{11.} Manuela Ribadeneira citada en *Manuela Ribadeneira: Objetos de duda y de certeza* (Quito, Centro de Arte Contemporáneo, 2019), p. 144.

en helicóptero militar, que fue cedido en 1998 por Perú a Ecuador como propiedad privada sin soberanía tras el conflicto fronterizo entre los dos países de 1995 conocido como la Guerra de Cenepa. Varios trabajos de Ribadeneira pueden ser entendidos como maquetas de su posible existencia o realización a otra escala. Estas oscilaciones de tamaño potenciales sirven para explorar diferentes implicaciones, a veces conceptuales y a veces fenomenológicas, de sus obras: "un formato reducido que induce una visión de distancia espacio-temporal, una reminiscencia de objetos que afectan su escala". En *Tiwintza Mon Amour*, el hecho absurdo de la sesión de un pedazo de tierra como compensación simbólica de las pérdidas ocasionadas por una guerra es magnificado justamente en la miniaturización de esta extensión territorial aislada. 13

De manera inversa, en *Partícula de dios* (2016), el impacto que una migaja de pan tuvo en el suministro de energía del Gran Colisionador de Hadrones en Suiza en 2009 es representado a través del aumento considerable de su tamaño en una reproducción hecha en bronce. El bosón de Higgs, la partícula detectada por el colisionador, ha sido llamada "partícula de Dios" en ciertos medios, ¹⁴ dotándola de connotaciones religiosas que, mirando este incidente anterior a su descubrimiento, años después se amplifican con la imagen

- 12. En referencia al *Boîte en valise*, de Duchamp, Benjamin Buhloch describe el funcionamiento de la miniaturización en esos términos. Benjamin Buhloch, "The Museum Fictions of Marcel Broodthaers," en *Museums by Artists*, AA. Bronson and Peggy Gale, eds. (Toronto: Art Metropole, 1983), p. 47
- 13. Por ejemplo, *El cambio está a la vuelta de la esquina*, una instalación de una serie de superficies reflectantes conectadas con la frase del título escrita en dos partes en ángulo recto, se desarrolló conceptualmente como una obra del tamaño de una maqueta en 2009. En 2019, el trabajo finalmente se realizó a escala humana, dándole un peso fenomenológico extra.
- 14. En inglés se le denomina "God Particle" (no "God's Particle") cuya traducción al castellano equivaldría a "Partícula Dios". En este sentido, la partícula toma el lugar de Dios en la explicación fundamental del Universo, con las implicaciones que eso conlleva. Como "partícula de Dios", el bosón de Higgs sigue participando de la lógica religiosa judeocristiana en la que Dios es el creador de todo.

de la paloma que suele representar al Espíritu Santo en el cristianismo y el pan como carne de Dios en la eucaristía católica. Dadas estas coincidencias, se podría interpretar que la caída crucial de la migaja de pan fue de hecho un acto de Dios. Al magnificar de manera absurda algo que se considera insignificante y darle una materialidad permanente y bastante inmutable, Ribadeneira rinde homenaje a la forma en que anécdotas aparentemente intrascendentes conversan con narrativas fundacionales.

Los rituales y actos legales de posesión de un territorio que caracterizaron el primer gesto de violencia colonial y se han perpetuado de diferentes formas en la historia, han ocupado un espacio importante en la práctica de Ribadeneira. En Hago mío este territorio (2007) –un cuchillo con la frase que da título a la obra grabada en la hoja y clavado en una pared, produciendo un reflejo de la frase en la misma- se expresa la posesión territorial como acto de violencia física, simbólica y relacionada con el lenguaje, resaltando la arbitrariedad de la declaración. Cuando se mostró por primera vez en la Bienal de Venecia, la obra se presentó junto con El Requerimiento (2007), una grabación de la voz de un hombre levendo "El Requerimiento de Palacios Rubio", un documento en castellano escrito en 1513 que se leía a los indígenas americanos para someterlos a la autoridad de la corona y de sus agentes coloniales, requiriendo que los nativos (quienes no hablaban castellano ni latín) entendieran y asumieran el poder del Dios católico, de sus representantes en la tierra, el Papa, y el de los Reyes y se sometieran a esos balbuceos coloniales incomprensibles.

Si bien los argumentos religiosos abundaban en la retórica colonial española, algunos navegantes portugueses parecían haber justificado su derecho a tierras "recién descubiertas" en términos científicos y técnicos. ¹⁵ Tomando como punto de partida las herramientas científicas de navegación y

medición que permitieron la expansión colonial portuguesa, Ribadeneira exploró el potencial poético de détournement implícito en su reapropiación y modificación en la obra de largo aliento El arte de navegar: objetos de duda y de certeza, 16 una colección de instrumentos, algunos basados en los que habrían facilitado la llegada de los europeos a otras costas, y otros, versiones de desarrollos posteriores y algunos ready-mades. En muchos casos hay modificaciones sutiles o sustanciales que suspenden su funcionalidad en pos de la posibilidad de la duda o la invitación a perderse, tan contraria a la certeza aparente del gesto de conquista. Por un lado, muchos de estos instrumentos remiten a la relación con los astros, a la luz del sol y a la observación atenta del cielo que ha facilitado históricamente la posibilidad de navegar extensiones geográficas considerables. Por otro, las subversiones efectuadas por Ribadeneira en su función o en sus elementos, reflejan su intención de resignificarlos, a veces haciéndolos funcionar casi como alegorías.

A través de los títulos de cada una de las piezas o inscripciones escritas en ellas, Ribadeneira utiliza el lenguaje escrito como una forma de efectuar esas subversiones sutiles. Por ejemplo, un cuadrante –instrumento utilizado para medir ángulos en astronomía y navegación con la forma de un cuarto de círculo y un péndulo– pierde sus unidades de medida que son remplazadas por la frase "I asked directions for getting lost" ("pedí direcciones para perderme"), una frase ligeramente modificada de aquella en *El vicecónsul* [Le Vice-Consul] (1966) de Marguerite Duras. Otro, *Son las tres*

- 15. En una carta escrita por el astrólogo Mestre João al Rey Manuel I de Portugal, se detallan las coordenadas a las que llegó la embarcación en la que viajaba en lo que hoy es Bahía, mostrando el avance de los instrumentos de medición y navegación y permitiendo tomar posesión del lugar a través de esta identificación.
- 16. El título es tomado de "El arte de navegar", un tratado de navegación escrito por el cosmógrafo Pedro de Medina y publicado en 1545 en pleno auge de las empresas coloniales españolas hacia América.

de la tarde, aquí, anula la función del instrumento –un anillo universal que debe proporcionar la hora según la posición del sol–, indicando una hora precisa e inamovible. En otro más, Buscar na linha fria do horizonte, Ribadeneira grava un verso del poema Horizonte (publicado en 1934) de Fernando Pessoa sobre un instrumento noruego en el que normalmente se grababan rutas marítimas. Tanto Duras como Pessoa hablan de la incertidumbre y el deseo implícitos en seguir la línea del horizonte y en lo que éste despierta en la imaginación. Al introducir estas frases en su obra, Ribadeneira redirige la funcionalidad de estos instrumentos, reinventando propósitos indefinidos para su existencia.

III

La modernidad como sistema de pensamiento ligado a la colonialidad ha producido una serie de modelos de gobierno e instituciones que, hasta hace poco, obedecían a la lógica del Estado-nación como principio de organización territorial e identitario fundamental y que, como tal, intenta someter a cualquier población a esta lógica impositiva. En América, uno de los modelos que inspiraron los movimientos independentistas criollos fue el de la Revolución francesa y su lucha exitosa por derrocar al poder monárquico. La República se convirtió en el modelo político esencial que se implementó una vez conseguida la independencia. Sin embargo, este proceso ejemplar no se consiguió sin una política autoritaria que eliminara el más mínimo disenso y que impusiera unos valores, supuestamente universales y homogéneos, sobre unos ciudadanos supuestamente iguales.¹⁷

17. Evidentemente, la igualdad no era otorgada, ni en Francia ni en América, a personas racializadas. La esclavitud no sería abolida legalmente en América hasta varias décadas después y Francia no se contuvo en su brutal empresa colonizadora. Las mujeres no fueron parte de los procesos democráticos hasta ya bien entrado el siglo XX en la mayoría de los casos.

En una serie de obras de 2009, Ribadeneira explora a través del gesto y la observación de los rituales de muerte, cómo el período del Reino del Terror en Francia creó nuevas formas de autoritarismo que sobreviven hoy en día de diferentes maneras. Esta serie permite a la artista repensar la historia contemporánea de Ecuador y encontrar, en los gestos mínimos y en las pequeñas historias, analogías reflejadas en un espejo que colapsa las coordenadas espacio-temporales para revelar una genealogía de dominación. En Cortes y recortes y El ensayo (ambas de 2009), Ribadeneira hace referencia a la forma en la que los condenados a muerte por decapitación ensayaban sus últimos minutos de vida. En la primera, el espectador es confrontado con su propia imagen reflejada en un espejo que tiene una línea roja pintada en la parte de abajo, en donde se reflejaría el cuello. De acuerdo con Ribadeneira, al ensayar su marcha hacia la guillotina, los presos llevaban un lazo rojo en el cuello que simbolizaba el corte de la cuchilla. En *El ensayo*, un video hecho en colaboración con Peter Snowdon, se escenifica esta marcha hacia la ejecución en donde esta última es suspendida en una calma tensa que concluye cuando el cuello de la protagonista no resiste más la posición de espera. Esta estrategia de depuración de información y elementos visuales es común en la obra de Ribadeneira, buscando sintetizar las complejas referencias y relaciones contenidas en una pieza con pocos elementos visuales y en los materiales y técnicas de fabricación. En el caso de El ensayo, por ejemplo, la escena se caracteriza por una gran austeridad en la que el terror y la violencia implícitos están sublimados. Asimismo, en otra pieza de la serie, Para perder la cabeza (by Danton), dos objetos cubiertos de cuero rojo con una hendidura esconden la violencia de su propósito inicial, el de apoyar las cabezas de los ejecutados de la Torre de Londres en el siglo XVI. Estos fueron fabricados por un descendiente de Georges-Jacques Danton, líder revolucionario francés que terminaría siendo ejecutado en nombre de la misma Revolución y cuya esposa logró exiliarse en Inglaterra.

Todas estas obras hacen referencia a las formas sutiles y evidentes en las que opera el autoritarismo y a la responsabilidad que una sociedad y sus gobernantes asumen sobre las relaciones que establecen. El castigo como forma de control social aparece frecuentemente en las reflexiones de Ribadeneira quien utiliza expresiones o imágenes como parábolas para sublimar hechos específicos o situaciones recurrentes. Por ejemplo, la figura de les tricoteuses, esas mujeres insolentes que tejían viendo rodar cabezas durante la Época del Terror, pero que anteriormente habían sido figuras importantísimas en los reclamos populares al principio de la Revolución y más tarde fueron relegadas de los procesos de democratización, es resumida por Ribadeneira en una instalación de dos grupos de agujas de tejer clavadas en la pared a la altura en la que normalmente se ponen las cámaras de vigilancia. En Las tejedoras (2010), la actualización del papel que llegaron a jugar las tricoteuses –por lo menos de manera simbólica- hace eco de las preocupaciones sobre el espionaje y la desensibilización que experimentan las sociedades contemporáneas como efectos secundarios de la vigilancia policiaca y la falta de compromiso con la democracia.

IV

En la obra de Ribadeneira no se reivindica ni el Antiguo Régimen ni la Revolución, sino que se examinan los mecanismos mediante los cuales se ejerce el poder y cómo se internalizan y se asimilan, llegando a nuestros días actualizados con nuevas tecnologías de control. Lo mismo ocurre con la serie de obras que giran en torno a *The Encantadas*, los "bocetos" en los que Herman Melville describió su paso por las Islas Galápagos –hoy llamadas así por las enormes tortugas

endémicas, pero conocidas antes como Las Encantadas por los mitos de embrujos que las rodeaban- y las historias que recogió de ellas. En uno de ellos, Melville describe su encuentro con tres galápagos que para él parecían "recién emergidas de los cimientos del mundo", y que en un momento alucina como "tres coliseos romanos en magnífica decadencia". Melville describe los dos lados contrastantes del animal: el caparazón oscuro y casi pétreo, y la parte de abajo, clara, creando una especie de analogía moral: "sin embargo, incluso la tortuga, oscura y melancólica como es de espaldas, posee un lado brillante". Pero para ver el lado brillante de un galápago se requiere que el animal quede sometido a esa posición de la que no puede salir solo. El humano, queriendo ver el lado brillante que en sus analogías morales asocia con el bien, comete un acto de violencia extrema que, para Ribadeneira, constituye el peor acto tiránico: el de conservar la vida en su mínima expresión. En sus investigaciones, la artista encontró que las tortugas eran transportadas patas arriba, una posición en la que podían sobrevivir hasta un año sin apenas comer, proporcionando carne fresca a los marineros. Esta imagen de absoluta impotencia ha servido a Ribadeneira para hablar de este acto como analogía de los abusos de poder en otros ámbitos. Las Encantadas (2016), una serie de tortugas de cartón hechas con corte láser y dispuestas patas arriba en el espacio, ofrecen un sometimiento colectivo al gesto tiránico de quien las voltea, una alegoría a un pueblo oprimido o silenciado.

En el cuerpo de trabajo que surge de *The Encantadas*, así como en el que atañe a la Revolución Francesa, Ribadeneira hace una crítica alegórica de los aspectos autoritarios del periodo de Rafael Correa como presidente de Ecuador (2007-2017). Asimismo, la historia de Manuel J. Cobos, también narrada por Melville quien lo llama el "Rey Perro", funciona como una parábola de las consecuencias derivadas de los

18.

abusos de poder. Cobos fue un hombre a quien se le pagaron sus servicios militares tras las guerras de independencias con una isla en las Encantadas (hoy San Cristóbal)¹⁸. Allí montó un régimen totalitario, sometiendo a las personas a las que convenció de poblar la isla mediante el uso de la violencia y de una economía de plantación con tiendas de raya. Rodeado de una jauría de perros violentos -pero también sometidos a su poder-, el Rey Perro condenaba a hombres al ostracismo en islotes que marcaba con una bandera, inaccesible para los hombres en cuestión, que decía: "no recojas a este hombre porque es veinte veces un criminal", previniendo actos de solidaridad. Esta política del miedo creada a partir de una mentira respecto al otro tiene ecos contemporáneos en las peligrosas políticas contra la migración que generan un clima de hostilidad hacia personas que arriesgan su vida. Ribadeneira retoma esta historia en No recojas a este hombre (2016) –una bandera negra y una proyección de luz formando una frase sobre la pared-, una puesta en escena que aísla esta narrativa para comentar sobre las formas en que se acumula el poder hasta el punto de modelar la realidad según una visión cerrada del mundo. Una vez más, al enfatizar un elemento de la historia, Ribadeneira magnifica sus implicaciones más allá del contexto original. Esta obra apunta a la política contemporánea de instigar el miedo al Otro con políticas migratorias populistas y dañinas que ponen en peligro la vida de muchos y crean las condiciones para comportamientos xenófobos.

En *El Rey Perro* (2018) que produjo para la Bienal de Cuenca, Ribadeneira creó una especie de "Speakers' Corner" portátil en la que las personas podían subirse a contar esta historia, escrita en una pequeña publicación en la que también se incluye un glosario de términos ligados al autoritarismo

que fue desarrollado junto con periodistas que habían sufrido ataques a su libertad de expresión en Ecuador durante la década anterior. Ribadeneira se paró en uno de los seis estrados para leer la historia en el espacio público, haciendo referencia directa a la noción de libertad de expresión que está implícita en la tradición británica del Speakers' Corner. El carácter portátil de la pieza también hacía referencia a las cajas de bolero mexicanas, utilizadas por los artistas callejeros que sirven tanto como caja de sonido como para guardar los zapatos de baile. En el caso de Ribadeneira, los folletos se guardaban dentro de estas tarimas para que las personas los usaran cuando se sintieran inclinados a expresarse. Esta obra buscó crear espacios para la representación del discurso público, un gesto muchas veces reprimido porque ejemplifica la democracia.

En un juego de exhibición y encubrimiento simultáneos, Ribadeneira analiza y deconstruye la manera en que se acumula y se mantiene el poder político, poniendo particular atención a las distintas formas en las que se impone contra el bien común. Aunque con frecuencia su trabajo se apoye en documentos históricos, su interés está en las manifestaciones predominantes del poder hoy.



Domingo 17/3 18:00 Londres 1:00 pm NY

'Voy a ir a la Puerta A MI IZQUIERDA, para explorar por qué nunca he querido/podido hacer x [para ser llenado por Manuela R] género de arte, o arte con x [para ser llenado por Manuela R] tipo de materiales o temas'

Sabes, puedo llenar libros con lo que me hubiera gustado hacer y no he hecho. No tengo una habilidad visual, me inclino más naturalmente a la música. Tengo un buen oído. Lo visual no es en realidad la ruta más fácil para mí. Me cuesta trabajo. No soy buena dibujante, ya sea de dibujo anatómico, paisaje o figurativo. Tomé clases pero nunca salían tan bien. Me hubiese encantado tener la habilidad de hacer un retrato que verdaderamente se asemeje a la realidad. O acuarelas, cuando vi por primera vez las acuarelas de Turner aquí en Londres se me llenaron los ojos de lágrimas. Es increíblemente difícil. Las acuarelas no perdonan, no puedes borrar o cubrir, lo que sí es posible hacer con otras técnicas. Hace tres años tomé una clase de acuarela en Londres (una clase para principiantes y no dije que era artista), para aprender la técnica. Fue taaaan difícil para mí, no tienes idea. Los demás estaban tan a gusto y para mí fue muy frustrante. No es fácil. Me encantaría ser el tipo de artista cuya habilidad es evidente. De hecho, admiro y envidio eso. Creo que mis habilidades están en otro lado.

También siempre quise escribir el guión para una película. Eso fue como una moda en mi generación. Una película es una forma completa de arte. Es una idea muy seductora.

Me gustaría escribir. Siempre escribo, pero es solo para mí. Me gustaría ser una buena escritora. Creo que los estándares para la palabra escrita son mucho más altos que para las artes visuales. Las artes visuales son muy indulgentes, y pecamos con eso. Puedes salirte con la tuya. La literatura es mucho más demandante. Una vez tomé una clase en línea de escritura pero nunca la terminé. Yo era tan lenta, me tomaba demasiado tiempo en cada ejercicio. Me tomó muchísimo tiempo. Era un curso para aprender

a escribir cuentos. El profesor me sugirió leer poesía o micro-relatos. Necesitaba tiempo para hacerlo.

[¡Salen muchas cosas interesantes de esto!]

También me gustaría hacer una obra que encapsule lo preciso y lo conciso de las acuarelas. Son los cuentos de la pintura. Me encanta la precisión de esta forma de ver las cosas. Es la estructura lo que me fascina.

También me habría encantado tener habilidades para el diseño gráfico. He aprendido algunas cosas, pero no es fácil. Soy buena para ver cosas, pero no lo puedo hacer yo. Siempre me apoyo en otros. Es peculiar.

No soy muy talentosa con mis manos. Me pone verde de envidia la gente que naturalmente tiene estas habilidades. No sabes lo difícil que es para mí dominar estos lenguajes. Por ejemplo, tomé un curso de fotografía en la universidad y casi lo repruebo. Me encantaba, y sin embargo lo que hacía era horrible. No me importaba tanto lo que pensaban mis compañeros, pero sí me preguntaba por qué eran tan malas. Me veo a mí misma tomando la dirección equivocada. Hablando en términos de habilidades naturales, yo no debería estar en las artes visuales.

Quizás todavía me vuelva acuarelista, ¡nunca se sabe! En la acuarela, me gusta que no hay espacio para el error: necesitas precisión, control, o tal vez lo contrario, absoluta libertad. Hacer una obra en acuarela tipo Turner parece simple pero es increíblemente difícil. Es un medio que tiene gran economía, es resumido.

José Roca dijo una vez que mi proceso de creación es un tipo de destilado. Y tiene razón, eso es lo que hago. Agrego y sigo agregando muchas cosas y eventualmente, algo concentrado, algo resumido resulta de ello. Siempre empiezo con un texto completo y termino con una oración. El riesgo es reducir demasiado. Mucha gente me ha dicho que debería hablar más sobre mi proceso, sobre mi investigación, porque no lo ven en mi obra. Por ejemplo, con *Punto Concordia* (2006), compré todos los anzuelos y señuelos para pescar que encontré en el Reino Unido. Fui a todas las tiendas y compré en línea. Por eso creo que me

gustaría escribir un cuento. Me gusta esa concentración. Me gustaría que fuera evidente con verlo una vez, mediante la compresión y la concentración. Es riesgoso trabajar así y a veces pongo en juego el resultado. La falta de habilidad informa el proceso. ¿Tal vez boicoteo estas habilidades inconscientemente?

La frustración de no hacer estas cosas conforme a mis propios estándares es lo que me llevó a hacer lo que hago: tenía que encontrar otros lenguajes. La ruta fácil no era una opción. No sé por qué dejé de pintar. De vez en cuando pinto, pero realmente no. ¿Quizás me impacienté de que las cosas no funcionaran? Tal vez continuar pintando hubiera sido el camino difícil...

Ser una actriz fantástica, ¡Wow! Me hubiera encantado. ... Un día voy a escribir cosas con más consistencia. ... Tengo que hacer algo con acuarela algún día. Hago muchos dibujos con tinta...vamos a ver.

Miércoles 20/3 12:00 Londres 7:00 am NY

'Voy a ir a la Puerta A MI IZQUIERDA, para explorar
por qué nunca he querido hacer x [para ser llenado por
Manuela R] género de arte, o arte con x [para ser llenado por
Manuela R] tipo de materiales o temas'

[No sé... esta vez tengo menos cosas]

Nunca haría tapices o tejidos. Me gustan algunas piezas hechas por otros. La cosa es que a mí no me interesa tanto lo artesanal, o lo folclórico. Me encanta la cerámica, pero me seca las manos de inmediato. En cuanto toco el

• Pero ¿no es justamente lo que llamas "falta de habilidad" lo que te impulsa? Define tu propio campo de acción. Tus limitaciones te hacen sensible a la metodología que subyacen a la escritura, la acuarela o cualquier otra cosa. Es decir, tu cerebro entiende lo que tus manos no pueden producir. Y llevas esa idea por otro lado.

barro, me seca la piel. ¡Es horrible! El barro absorbe toda el agua de mis manos.

No estoy muy vinculada con lo artesanal. Una de las cosas que me parece que es tanto una fortaleza como una debilidad es que estoy muy arraigada; no puedo evitar pensar sobre el Ecuador, la identidad, el territorio. • Es una fortaleza, pero también una debilidad. Me encantaría producir obra que sea sobre el arte en sí mismo, no sobre política, o el estado actual de las cosas. Me gustaría trabajar como los artistas alemanes: la obra siendo sobre la obra misma. En mi trabajo siempre hay un referente.

Lo artesanal, como el tapiz o el tejido, me remiten a un mundo del que no quisiera hablar. Tendría que dar un salto enorme para evitar lo folclórico. Me choca el arte folclórico, "exótico". Como artista ecuatoriana, no quiero que se me asocie con eso. Me he alejado (sub)conscientemente de eso.

Siempre me sorprendió mucho que con frecuencia se dijera que mi obra "no parecía ecuatoriana". Una vez en una exposición en Chile (éramos dos artistas ecuatorianos y uno cubano que había vivido en el Ecuador por años), los chilenos estaban realmente sorprendidos porque, para ellos, nuestra obra no parecía ecuatoriana. Fue muy extraño. Era una exposición muy homogénea, a pesar de que no sabíamos lo que los otros iban a exponer. Yo mostré *Punto Concordia* y una escultura enorme de madera (esta fue prácticamente la única vez que trabajé con madera y le pedí a un carpintero ecuatoriano que la hiciera). Estos comentarios fueron recurrentes. Los que vieron la exposición comentaron sobre lo monocromática que era: muy blanco, negro y gris y con un esquema de color no muy tropical. Y la obra era muy sobria e intelectual, así que nos autonombramos la Escuela de Noruega. Me hizo pensar en por qué mi obra está lejos de las expectativas del público en general de pertenecer a un

• ¿Los demás también tienden a ponerte allí? Al sistema de arte le encanta recordarnos las raíces...

lugar. • ¿O tal vez estoy racionalizándolo demasiado? No puedo evitar trabajar desde el Ecuador, pero para algunos espectadores no se ve suficientemente ecuatoriano.

¿Quizás ahora tenga que hacer tapices o tejer? Sería un enorme reto. Si nunca podemos deshacernos de la idea de lo exótico, ¿tal vez tengamos que asumirlo?

Solía coser con mucha frecuencia. Usaba hilo y aguja para crear textura. Con Artes No Decorativas pensamos mucho sobre nuestro archivo, todo el papeleo y documentos que produjimos. Cosí cada documento de papel, lo llamamos *El rollo*, también porque era mucho "rollo". Eso de hecho fue muy interesante para mí: usar hilo para unir cosas. El hilo también funcionaba como una línea de pensamiento. Lo mostramos en El Pobre Diablo. Todo el espacio estaba literalmente cosido con un hilo, las paredes mismas. *El rollo* también estaba ahí. Tenías que seguir la línea, unir las ideas. Después hicimos *Organigrama* y aprendí a hacer crochet. Usé crochet para hacer los órganos internos del cuerpo. Su aspecto era muy extraño. Formaba parte de una serie en donde hacía ciudades como órganos.

[Necesito pensar más sobre esto en mis horas lúcidas, de manera racional.]

Nunca, jamás haría cestería. Una de mis mejores amigas y gran artista, Caroline Achaintre, hace eso. Trabaja con tapices, cerámica y cestería. Me encanta. Pero es lo opuesto a mí. Y cerámicas, como tú sabes, crecí rodeada de cerámicas precolombinas. Me siento muy cerca de ellas.

Jueves 28/3 13:00 Londres 8:00 am NY "Voy a ir a la puerta DETRÁS de mí, a mi primera exposición en Arco Madrid, en la sección curada por Virginia Pérez-Ratton"

Esto me llevó a pensar en muchas direcciones distintas. No estoy segura de que haya sido curadora de la sección, pero

¡Ver la nota sobre los sistemas del arte!

Arco fue muy importante porque aquí fue donde conocí a Virginia. Esta fue la primera vez que sentí que alguien internacional, alguien serio consideraba mi trabajo. La aprecio mucho. Ella también fue muy crítica.

Lo recuerdo claramente. Había una obra que yo no sentía que estaba al 100%. Virginia se acercó al stand y el dueño de la galería no estaba ahí así que estaba yo en representación (la galería no tenía asistente así que yo era la artista-asistente). Virginia tenía un carácter fuerte, era atractiva en toda la extensión de la palabra. Cuando vino al stand tenía un montón de libros y se dejó caer sobre la silla. Me preguntó, ¿quién eres tú? Y empezamos a conversar. Criticó la obra de la cual yo tampoco estaba muy convencida, y también algunas otras. Me intimidó y pensé "¿qué está pasando?" Pero después cuando se fue me dijo, "quiero seguir trabajando contigo". Así que después tuve la exposición en TEOR/éTica y muchas otras cosas salieron de eso.

En 2007 en Venecia me sentí muy sola, sentí mucha falta de apoyo. Ahí me di cuenta de que no puedes estar solo. Tienes que pertenecer a algo. Así es como funciona el sistema. Virginia no podía creer que yo estuviera ahí sola (en el sentido de estar solo en el mundo del arte). Ella cambió mi manera de trabajar, la manera de presentarme a mí misma y de pensar en mi trabajo. Hablábamos mucho. Ella no era una persona particularmente interesada en la teoría, pero podía realmente ver la obra y a los artistas. Me dio mucha libertad. Y, de hecho, siempre quise replicar el modelo de TEOR/éTica en el Ecuador. Fueron conversaciones largas. Era un lugar al cual pertenecer, para encontrar los elementos básicos para funcionar como artista. La exposición fue maravillosa porque todo funcionó en conjunto. Entendí mi lenguaje y mi relación con los objetos. Los comentarios de Virginia durante Arco se quedaron conmigo. La exposición que hice con ella me obligó a aclarar y articular mejor mis ideas. Necesitaba ajustar algunas cosas, encontrar un lenguaje más propio, más personal. Necesitaba encontrar la forma de hablar de

las cosas que me parecían interesantes. Ella me dio seguridad. En Venecia, Virginia ofreció una cena para artistas latinoamericanos. Me di cuenta de lo aislados y solos que estábamos realmente los artistas ecuatorianos. Cualquier posibilidad de volver al Ecuador se terminó ahí. En ese entonces, Ecuador era aislarse: tenías que trabajar desde la soledad y el aislamiento. • No había otra opción.

En Quito había una necesidad real de espacios independientes. Yo tenía un espacio físico para hacerlo (hoy es una pizzería). La función de TEOR/éTica era esencial, había la necesidad de una estructura tipo gremio, una comunidad para pertenecer y conectar. Hicimos algo de eso a través de Artes No Decorativas. Trajimos gente de fuera, por ejemplo. Me parecía que el modelo de ese espacio podía replicarse en el Ecuador. Virginia solía ser artista. Fue un shock ver su trabajo. Ella veía una gran diferencia entre esas actividades. Para mí no hay realmente diferencia entre organizar y producir eventos de arte y hacer arte.

En Arco se suponía que iba a exponer *Tiwinza mon amour*. La imagen de esta obra circuló por todos lados, en la prensa y en portadas de revista, pero de hecho no estuvo en la feria. Nunca llegó. Lupe Álvarez hizo una exposición al margen y planeaba mandar esta obra en una valija diplomática, pero no se mandó y tuvo que quedarse en el Ecuador. Finalmente fue lo mejor, porque la obra no se vendió a cualquier coleccionista sino que terminó en la Colección Cisneros. En la exposición en TEOR/éTica si mostré *Tiwinza mon amour* porque me interesaban los conflictos territoriales existentes. *Acta de canje* se trataba sobre dichos conflictos en Costa Rica. Instalé *Varillas de la esperanza* en la casa cruzando la calle del espacio de exhibición.

- No tenemos comentarios adicionales aquí, solo queremos asegurarnos de que nuestros lectores tomen nota. Es fundamental tener esto en cuenta: "trabajar desde la soledad y el aislamiento".
- ¡Ver el texto de Virginia Pérez-Ratton!

Eran columnas estructurales de cemento y metal para construir un segundo piso sobre uno ya construido. Se ven por toda América latina pero no eran tan comunes en San José. La gente no sabía qué era lo que estaba viendo. No lo entendían. Hablábamos en un idioma diferente. También mostré el cuchillo de Venecia *Hago mío este territorio*, *Being Born in a Stable*, y *One Meter of the Equator*. Muchas de esas obras se fueron a colecciones internacionales. Virginia fue muy importante para mí.

Otra persona fue Lupe Álvarez, esto fue mucho antes de trabajar con Vicky [Virginia Pérez-Ratton]. Ella es cubana y vino al Ecuador más o menos al mismo tiempo que yo regresé después de terminar mis estudios. Lupe y su pareja en ese momento, Saidel Brito, fueron claves en el desarrollo de la escena artística en el Ecuador. Lupe hablaba mucho de la teoría y en términos muy teóricos. En ese entonces yo no sabía de teoría. Todo era nuevo para mí. Al final de su seminario, Lupe preguntó si alguien quería exponer su trabajo para ser criticado. No sé que se me metió en la cabeza, pero yo me ofrecí. No pude decir nada, No sabía cómo articular mi proceso ni mis ideas. Me hizo pedazos en público. Pero no me dolió, en realidad me estimuló. Me pregunté, ¿por qué no puedo responder a sus preguntas? Me cuestionó sobre la repetición y me acuerdo de que lo único que pude decir fue una cita de Javier Marías sobre la medida correcta de la repetición. Esta "carnicería" pública fue crucial para empezar a pensar y clarificar mis ideas.

En ese entonces también empecé a trabajar de forma distinta. Hice una versión de alambre en 3D de los árboles que había estado haciendo en pintura, y le pedí a Nelson que hiciera sonido para esto. Realmente era la idea para una instalación. Era una habitación oscura con esas formas y sonido. Esta fue la primera vez que hicimos una obra juntos. Entonces pasé de la pintura a los objetos. Me encantó activar y dirigir las sensaciones del público de una forma más directa y obvia. Me gustaba la interacción con los visitantes, eso era lo que quería hacer. También fue entonces cuando hice la exposición individual de *Sonrojo* en Quito.



Territorio y absurdo

Virginia Pérez-Ratton

La noción de límite -borde, demarcación, frontera, definición-, pensado desde sus posibilidades de expansión, permeabilidad y ruptura, no solo ha marcado la reflexión que impulsa el trabajo de TEOR/éTica, sino que ha determinado la forma en que concibe su campo de acción – un espacio en permanente cuestionamiento, flexión y re-configuración, en un contexto igualmente cambiante. El evento Estrecho Dudoso (2006)1 se basó, en gran medida, en el significado y la presencia/ausencia de los límites en la globalidad del mundo contemporáneo, y el evento mismo rompió los límites físicos de TEOR/éTica, ampliando su territorio mediante la inclusión de museos, calles, parques, y otros espacios no tradicionales como sedes de las exposiciones. Así, resulta particularmente relevante y pertinente presentar, dentro de la programación del 2008, la exposición To be born in a stable does not make you a horse (o de la patria por nuestra voluntad)² de la artista ecuatoriana Manuela Ribadeneira. En ésta, tanto la reflexión sobre el (los) territorio(s) y sus procesos definitorios, como sobre el sentido conceptual de la línea (cualquiera que sea) en un espacio dado, conduce a una afinidad con Rutas Intangibles, una de las muestras del citado evento,³ que se planteaba la línea y sus valores como punto de partida curatorial.

Manuela Ribadeneira se interesa por todo tipo de líneas, materiales o virtuales, que unen o dividen; líneas de pensamiento, líneas que pueden modificar su sentido a través de su propia capacidad de desplazamiento. En sus palabras, la artista está más interesada en lo que "se encuentra en el

^{1.} Evento que tuvo lugar de diciembre 2006 a febrero 2007, organizado por TEOR/éTica, bajo la curaduría de Tamara Díaz y mía.

^{2.} Cita del Duque de Wellington, literalmente "nacer en un establo no lo hace a uno caballo". La artista, en su visita previa al montaje de esta muestra, se interesó en la historia de la Anexión del Guanacaste, un fenómeno poco usual, en el cual la adhesión, por decisión propia del Partido de Nicoya a Costa Rica en 1826, significó una modificación voluntaria de la identidad política de un territorio y, de igual forma, una elección de nacionalidad.

^{3.} Ver catálogo editado por TEOR/éTica, San José 2006, y DVD del evento producido en 2007.

intersticio de espacios y lugares, y en lo que sucede cuando este intersticio se mueve".⁴

Los territorios existen, cambian o desaparecen de un determinado imaginario, porque hay signos que definen y re-definen sus bordes, signos que son indicios de un ejercicio de poder, signos que por su reiteración y reconocimiento se han convertido en convenciones, y convenciones cuya implementación, con demasiada frecuencia, provoca enfrentamientos violentos. Manuela Ribadeneira habla de esos signos, los que convocan a sostener realidades territoriales en diversos imaginarios de la humanidad, y así, su obra también habla de poder. Sin embargo, la artista lo enfoca desde una perspectiva de juego y de absurdo, evidenciando el sin sentido que sustenta a muchas de estas demarcaciones. ¿Cómo se perciben esos signos?

* *

Se pueden percibir como reales. El cabo de Buena Esperanza en África del Sur, supuestamente es el punto en el que las aguas del Océano Índico tocan las del Atlántico. Desde el observatorio, el espectador, condicionado por el signo, cree mirar o busca presenciar algún remolino, una turbulencia o un enfrentamiento de aguas, que puedan justificar a sus propios ojos el hecho de que justamente ahí es donde la humanidad haya decretado que en ese inmenso cuerpo de agua existe un límite, una frontera que delimita dos mares, y que a partir de un punto aleatorio el Índico deja de serlo y se convierte en el Atlántico. Y, a propósito, ¿cuándo y dónde es que el Atlántico se convierte en Caribe, o viceversa? Lo que a partir de la colonización europea de la región se determinó como Caribe, desde Centroamérica se ha apropiado como Atlántico. ¿Será por el deseo de compartir el mismo océano con España, y

4. Correo electrónico a la autora el 2 de mayo del 2008.

así acercarse más a Europa, mientras que una frontera (el Caribe) reduce el territorio imaginado a un mundo que no siempre se reconoce o se desea considerar como propio?

Se pueden eliminar voluntariamente. Durante la ocupación soviética de Afganistán, se produce en la zona pakistaní-afgana un fenómeno de resistencia a través de una de sus más antiguas tradiciones: el tejido de tapices. Se trata de una especie de mutación temporal y voluntaria en la que esta rica producción decide reemplazar la temática tradicional de motivos florales y geométricos con una de tanques, ametralladoras, helicópteros artillados y aviones de combate. La minuciosa trama que caracteriza estos tejidos permitía una detallada reproducción a escala del armamento soviético, y produjo numerosos tapices para vender a los soldados de la ocupación como souvenirs; esto, paradójicamente, generaba recursos para que los mujahidin pudieran armarse para la Jihad contra el invasor. Pero, sobre todo, se trata de provocar una des-orientación intencional, estratégica frente a la fuerza impía (que para los afganos venía de Occidente, aunque para nosotros la antigua URSS formaba parte del entonces llamado bloque del Este): los tapices tradicionales contienen un signo, el mihrab, en su parte superior, que siempre debe dirigirse hacia la Meca para la plegaria. En estas alfombras/ souvenirs se ha eliminado este signo, con lo cual desaparece también del objeto destinado al infiel la posibilidad de acercarse a un territorio sagrado: la Meca.

Pueden crear conciencia de lugar. Subiendo por los senderos del bosque nuboso, en la reserva Monteverde en Costa Rica, se alcanza el punto que se conoce como la división continental donde las aguas descienden de lo alto de la cordillera hacia dos vertientes: las llanuras del Atlántico o la pampa guanacasteca del Pacífico. Un sencillo letrero enterrado en la maleza tiene el poder de materializar la imagen de un continente que se parte en dos territorios surcados por

corrientes acuíferas. Al tomar conciencia del *lugar donde se está parado*, el accidente geográfico se comienza a percibir no solo en función de sí mismo, sino también aparejado a una serie de implicaciones de diversa índole que inevitablemente se derivan de nociones como "Pacífico" y "Atlántico", o que recaen sobre ellas, particularmente cuando, más allá de la topografía, se ven ligadas a asuntos de identidad dentro de cada territorio específico. Aquí pienso en una pieza de Ribadeneira, *Con un pie en un lado y un pie en el otro* (2008), que se basa en la imagen típica del souvenir fotográfico sobre la línea ecuatorial⁵. Esta línea, aunque circunda el planeta, ha dado su nombre al Ecuador, el cual pareciera tener exclusividad de marca, marca que por lo demás determinaría una serie de supuestos trazos identitarios en todo ecuatoriano.

Pueden no ser reconocidos. En estos días se publicó en la prensa local⁶ una noticia relativa a problemas en la línea fronteriza entre Costa Rica y Panamá, causados por la falta de presupuesto para completar el proceso de demarcación, o sea la instalación del signo. Parte de la población que habita la zona declara ignorar el significado de unas estructuras de concreto que se encuentran dentro o cerca de sus propiedades, y que resultan ser los mojones instalados por el Instituto Geográfico para indicar la frontera. Por tanto, literalmente, no tenían idea de "dónde estaban parados". La noticia alcanza el límite del absurdo: una residente panameña tiene el servicio sanitario fuera de su casa, y sin saberlo, en territorio costarricense... el mojón de concreto es solamente un estorbo físico para acceder al inodoro.

* *

^{5.} Pieza escultórica que representa la parte inferior de un torso, cuyas piernas están separadas para colocar un pie de cada lado de una línea imaginaria.

^{6. &}quot;Confusión por demarcación de frontera con Panamá", *La Nación*, sección País, página 11ª, domingo 18 de mayo 2008

El trabajo de Manuela Ribadeneira se inscribe en un registro irónico –"tengo tres sombreros: de conquistadora, de viajera y de turista"–⁷ y se desarrolla, en parte, alrededor de hechos históricos que atañen al territorio tanto de su propio país, el Ecuador, en *Tiwintza mon amour* (2005) y *Un metro del Ecuador* (2008), como a otros países cercanos, como *Punto Concordia* (2006),⁸ o a ciertos ritos de conquista y posesión que pueden ser celebrados en cualquier lugar –*Hago mío este territorio* (2007) o más aún, *Aquí se hace lo que digo yo* (2008)–⁹ y que adquieren una pluralidad de sentido en cada contexto donde se exponen. También trabaja a partir de juegos tradicionales que involucran rivalidad, como *Twig and turf* [Rama y territorio] (2008)¹⁰. De esta forma, trasciende la referencia de lo nacional/territorial para incorporar su propia trashumancia y lo que va quedando como parte del viaje.

De la muestra en TEOR/éTica cabe mencionar algunas nuevas piezas. Las varillas de la esperanza (2008) se refiere a un fenómeno común en países latinoamericanos con una fuerte migración hacia el Norte, y donde, gracias a las remesas, los migrantes construyen viviendas para su eventual regreso a la tierra natal. En muchas de ellas, se deja una estructura prevista para agregar otros aposentos o pisos. O sea, es la posibilidad de un espacio imaginado, un "por si acaso", representado por los cimientos para futuras columnas de un segundo o tercer piso, desde los que sobresalen las varillas metálicas.

Dos obras más, pensadas específicamente para TEOR/éTica, se originan en la percepción de Manuela Ribadeneira de algunas

- 7. Ver nota 4.
- 8. Esta pieza tiene que ver con la controversia en la delimitación marítima entre Chile y Perú, en la cual se disputan la soberanía sobre un triángulo de 37.900km² en el Océano Pacífico.
- 9. Títulos de dos de las obras en la muestra.
- 10. Literalmente "ramita y terreno", juego o rito inglés mediante el cual se toma un extracto de un tipo de territorio y se desplaza a otro, cambiando así de dueño. Correo electrónico de la artista a la autora, 5 de mayo del 2008.

situaciones que conciernen a Costa Rica y a Nicaragua desde diversos hechos históricos: por un lado, To be born in a stable does not make you a horse (o de la patria por nuestra voluntad) [Nacer en un establo no te convierte en caballo (o de la patria por nuestra voluntad)], que da el título a la exposición¹¹, enfrenta a dos pequeños caballos de bronce cuya cabeza ha sido reemplazada por un espejo, en el cual cada uno verá al otro. Esta pieza proviene del interés que suscitó en la artista la Anexión del Guanacaste¹² en tanto que decisión popular y voluntaria de segregarse de un determinado territorio para adherirse a otro, y de alguna manera, de escoger su nacionalidad. Por otro lado, la pieza Acta de canje, parte de las diferencias que suscita entre Costa Rica y Nicaragua el uso del Río San Juan¹³, y se apoya en textos de los acuerdos sobre esa línea limítrofe, sobre todo en el tratado Cañas Jerez. La artista utiliza una especie de enredo o maraña de textos, sostenidos por pinzas de ambos lados de una división imaginaria. La forma como la "viajera" Ribadeneira capta hechos reales, particulares a cada contexto o espacio, a partir de su permanente curiosidad y de su experiencia multiforme del concepto de territorio, la conduce y le permite considerar los lugares donde expone -país, región o institución- como otros tantos territorios y demarcaciones, y así incorporar su lectura personal de las variantes locales o específicas de los fenómenos, diferendos y consecuencias ligados a esas nociones y decisiones, desde lo que contienen de ironía y de absurdo.

Para TEOR/éTica resulta particularmente grato presentar a Manuela Ribadeneira en su primera exposición individual del año 2008, con una obra que sin duda provocará interesantes discusiones "territoriales".

- 11. Ver nota 2
- 12. Ver nota 2.
- 13. Aunque el Río San Juan es la línea fronteriza entre ambos países, pertenece a Nicaragua. Los acuerdos estipulan que Costa Rica tiene derecho de navegación, sin embargo, Nicaragua no permite que la policía costarricense que resguarda la frontera pueda navegar armada.



Martes 2/4 14:00 Londres 9:00 am NY
'Voy a ir a la puerta a mi DERECHA,
hacia mi niñez, y voy a ver las obras precolombinas
que informaron mi manera de pensar y dieron forma
a mis primeros garabatos'

[Esta es una pregunta muy difícil para mí. Es bastante complicada.]

Siempre estuve rodeada de estos objetos, pero nunca me conecté verdaderamente con ellos. Esos objetos estaban en la casa, estaban ahí. Mi padre no los trataba con demasiado cuidado ni ceremonia. Estaban simplemente en la casa. Había muchos y estaban por todos lados. Yo no les ponía demasiada atención. Mi conciencia sobre ellos vino más tarde. Los objetos siempre me parecieron extraños a pesar de que nunca me provocaron nada. Me avergüenza un poco esto, no haberles puesto mucha atención. Era sobre mi padre. Sobre vivir con un coleccionista. Es verdad que los coleccionistas son extraños, están obsesionados. Esta idea de coleccionar es como una competencia, un juego. Yo nunca lo tuve en mi ADN. Para mí es extraño querer poseer cosas. Pero no puedo decir que fuera totalmente inmune a la colección. De hecho, ayer hablaba con mi hermano mayor y hablamos de lo poco que sabemos sobre esos objetos, y lo poco que saben los especialistas. Hay una enorme ignorancia. Para mi padre se trataba de su belleza, pero no estaba muy articulado. Todo pasaba por su intuición, era una atracción por estos objetos. Hablaba de valores universales. La primera pieza en la colección...el lenguaje de la pieza era muy simple, sobrio. Podría aplicarse a distintos tiempos y espacios. Mi padre vio esto intuitivamente. Por ejemplo, era un amante de la cultura japonesa. Creo que yo tenía ocho o nueve años cuando empezó a coleccionar, pero eso no importa tanto: el hecho es que no recuerdo a mi padre sin esas piezas.

¿Leíste La historia de mis dientes de Valeria Luiselli?

Mi familia es una familia de coleccionistas: mi bisabuelo coleccionaba instrumentos musicales. Coleccionar se trata de construir algo mediante una constelación de objetos.

Cuando empezamos el programa Zarigüeya en el Museo del Alabado (del cual mi padre fue cofundador), estábamos considerando que yo participara también como artista. Decidimos no hacerlo, pero yo obviamente sigo pensándolo. No puedo creer que estos objetos nunca me hayan impactado. • ¿Quizás esto realmente se trate del Ecuador, y de amnesia, y de no valorar? Tienes que entender que estos objetos no estaban en otras casas. Muchos pensaban que eran muy feos. A mi propia madre no le encantaban estos objetos. Pero se apoderaron del espacio y vivimos con ellos. Ahora pertenecen a la colección de un museo y los extrañamos.

No había objetos en las habitaciones, pero estaban por todos lados en las áreas comunes, a plena vista y sin protección. Los tocábamos. En ocasiones mis amigos adolescentes incluso apagaban sus cigarrillos en ellos. Creo que mi relación con los objetos de arte viene de esa experiencia, no ser preciosistas sobre el objeto. Quizás la referencia del uso de los objetos en mi trabajo venga de mi casa. Creo que, en ese sentido, influyeron en mi manera de pensar. Era normal para mi concebirlos como objetos de uso, aún si no sabía cuál era su uso específico.

- Diríamos que hubo un impacto, simplemente no hay forma de verbalizarlo. Obviamente, es vergonzoso decir que no te sientes conectada de inmediato con algo que sea significativo para la historia de tu país y tu familia. Pero la conexión y el impacto son diferentes. La conexión es una construcción, es parte del mito de la identidad singular. Ver más sobre esto en nuestras palabras sobre Zarigüeya al final de este libro.
- ¡Otra vez en busca de un manual para obtener instrucciones de uso!

Zarigüeya • despertó mi curiosidad. Trato de ver estos objetos a través de la lente de otros artistas, de alguna manera verlos como objetos extraños. Aún me sorprende ver estos objetos en el contexto de un museo, verlos transferidos a un museo. No parece ser un pasaje natural para ellos. Se pierde la relación de cercanía, de familiaridad sin ningún conocimiento experto. Ahora hay una serie de obstáculos. Pero quizás solo con esos filtros esos objetos pueden incorporarse a mi lenguaje. Todavía no sé qué hacer con esos objetos. Me fascinaba la repetición y un tipo de serialidad pre-mecánica, de los múltiples (por ejemplo, ver 15 morteros juntos). Es muy impresionante ver eso, incluso si todas son piezas únicas. Quizás formó parte de mi manera de pensar, pero sin que yo lo quisiera o me diera cuenta de ello. •

Viernes 05/4 13:00 Londres 8:00 am NY
'Voy a ir a la puerta a mi DERECHA,
hacia mi niñez, y voy a ver las obras precolombinas
que informaron mi manera de pensar y dieron forma
a mis primeros garabatos'

[Cada vez es más difícil hacer estos ejercicios. Mi conciencia está tomando el control. Este fin de semana intentaré hacerlos con más calma. Voy a intentar hacer un *reset*. Quizás podamos preguntarle a Marcos como reiniciar. Me encantaron esas memorias extrañas que surgieron al principio. Ahora estoy en otro registro. Siento como si ya no estuviera jugando. Pero Marcos está siempre ahí. Nunca se me va a olvidar su imagen cuando hicimos ese primer y único Skype. Él iba en su coche y yo podía ver a su perro en el reflejo del espejo retrovisor mientras navegaba por una autopista de LA.]

- Zarigüeya es un proyecto curatorial colaborativo en curso en el museo Casa del Alabado en Quito, ver más sobre esto en nuestro epílogo.
- Sí, de acuerdo. Ver nuestra nota sobre el impacto.

La foto que te mandé después de nuestra última inducción es del objeto 001 en el Museo del Alabado. Mi padre siempre habla de ese objeto. Dice que fue "amor a primera vista", simplemente no lo podía dejar pasar. Es una pieza hermosa, el verde es jadeíta tallada. Es de una elegancia increíble. Es sofisticado y un testimonio de maestría, de una gran habilidad. La foto que viste no le hace justicia. Esta no es mi pieza favorita. Hay otras piezas más memorables. Había una representación de un poderoso chamán. Mi perro, cuando llegaba a casa de mis padres, corría hacia la pieza y le ladraba ferozmente. Lo hacía cada vez. Tiene que ver con la potencia de un objeto. ¡Imagínate un perro ladrándole así a una escultura! Voy a intentar encontrar imágenes de los objetos que están más enraizados en mi subconsciente. Algunos estaban muy presentes. Me gustaría encontrar esas piezas "esenciales".

Mi padre tiene una mente que entiende cómo funcionan las cosas, la mecánica pero también los sistemas. Para mí es muy importante entender hasta cierto punto cómo funcionan las cosas (objetos, sistemas, causa y efecto). Mi padre solía explicarme muchas cosas, y era un requisito poder entender el funcionamiento de las cosas, poder explicar. Yo no soy el tipo de persona que abre los objetos para entender cómo funcionan, pero me encanta entender cómo funcionan las cosas. Me encanta trabajar con personas que tienen ese conocimiento. En mi obra lo ves, puedes entender intuitivamente cómo funcionan los materiales.

El mundo de mi madre, y su madre y su hermana, era un mundo de narrativa, de historias y cuentos. Y aquí encuentro mi naturaleza latinoamericana: es el tejido de la vida a través de cuentos. Mi abuela me contaba historias alucinantes, eran historias reales, de aventuras, de escapes...eran parte de la realidad. Veía a mi abuela casi todas las tardes. Me da mucha tristeza no haber grabado nunca esas conversaciones. Ella era una mujer increíble, muy fuerte y divertida. Vivió hasta casi los 101 años, nació en 1908. Así que es el arte de relatar, de

contar historias. Mis hermanos no experimentaron esto como yo.

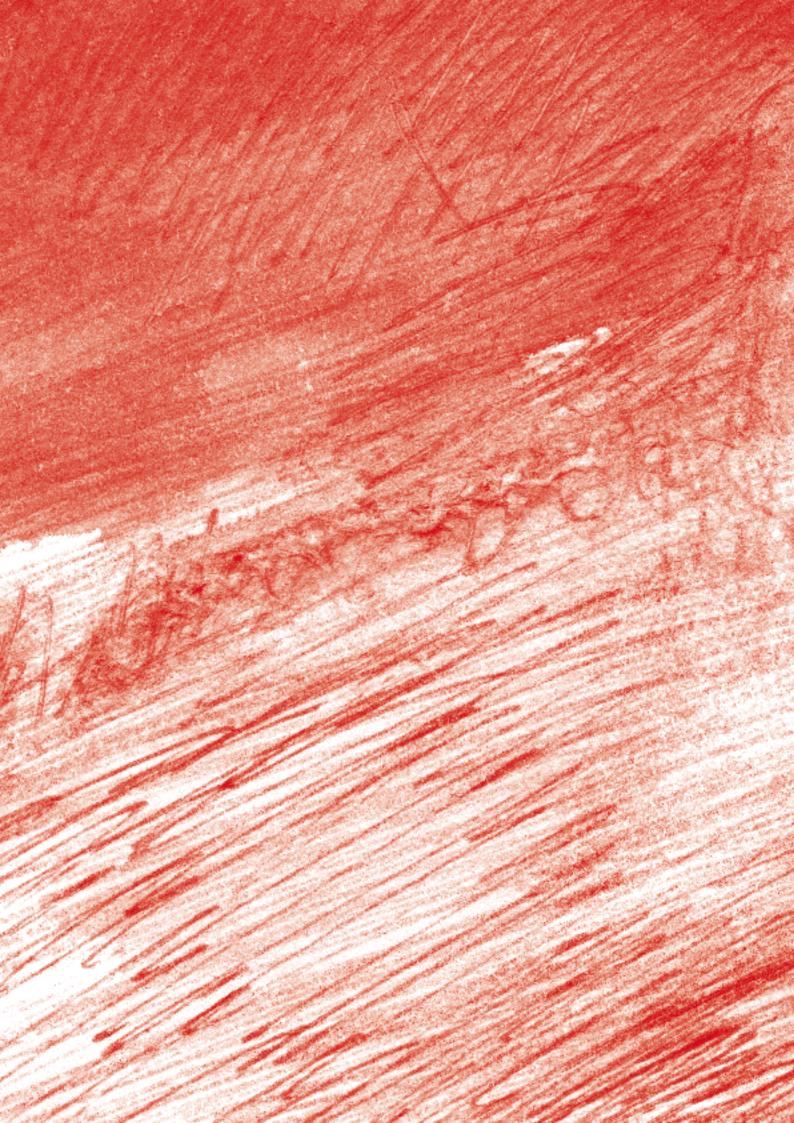
En algún momento, con Nelson García y con Lupe también, nos interesó la noción del "chisme" que es diferente de las historias o las anécdotas. ¿En dónde está la línea entre la anécdota, el cuento, el chisme y la historia? • Se trata de cómo está estructurado el mundo. Había tanta riqueza en esas historias. Mi abuela, como Virginia [Pérez-Ratton] en el mundo del arte, son las mujeres fuertes alrededor de quienes gravitan las cosas. Tenía una mente abierta e increíblemente curiosa. Se trata de vivir en un mundo de historias, no es "ficción" o "realidad", era real porque estaba en la historia. En el mundo en el que crecí, la conversación, el momento de la conversación, era lo más importante. En mi obra creo momentos de conversación usando una variedad de mecanismos. En este momento estoy hablando con un amigo sobre trabajar en torno a las lecturas. Está interesado en el insomnio y sus lecturas. Ouiero incluir objetos para ampliar la idea de conversación. Creo que me inclino hacia la colaboración porque me interesa la conversación. Creo que por eso también dejé de pintar, la conversación es menos obvia en la pintura.

Se me vino a la mente tu observación en otra parte de nuestras conversaciones donde haces una conexión entre las caras asombradas de mis dibujos y pinturas y los objetos precolombinos, quizás tengas razón. Tal vez si hay una conexión con esos objetos. Pero creo que yo siempre me veo asombrada, y otras personas en mi familia también. Creo que sería muy lindo pensar que sí hay una conexión. "Asombrado" (startled) es de hecho una palabra muy especial. Se refiere a sorpresa y a no comprender, pero es un instante, un momento de entenderlo. Las caras medievales a veces también están asombradas, son un instante congelado

 Y aquí también estamos buscando historias –los chismes que recuerdas sobre tí– para entender cómo trabajas. en el tiempo. Esto cambió más adelante con otras técnicas de pintura. Tal vez hice estas miradas asombradas porque era una cuestión de técnica.

La presencia de esos objetos era tan cotidiana, tan normal. Realmente nunca me llamaron la atención. De hecho, soy mejor para escuchar música clásica, me conmueve. También soy mejor lectora que visitante de museo. En The Drawing Room Confessions preguntamos a los artistas sobre eventos pasados que les definen. Creo que para mí sería la Orquesta Sinfónica de Hamburgo tocando en Quito. La vi cuando era niña y fue una imagen tan fuerte para mí, el momento de afinar los instrumentos. Cómo en un instante pasaban del caos a la coordinación y armonía total. Creo que esos son los momentos más impresionantes del arte. También recuerdo a Daniel Barenboim tocando en Quito. Hizo un encore en el que improvisó una variación de Haydn. Su manera de tocar, la libertad, eso es lo que está grabado en mi memoria. Esos momentos son mágicos, cuando los elementos funcionan juntos. Es lo que busco cuando hago exposiciones, cuando de pronto todo hace sentido. "Estar afinados": eso es realmente increíble, también políticamente hablando. Mira el Brexit ahora, nadie dice: "toquemos todos en A" porque no hay nadie. Es una locura. Nuestros cuerpos pueden entender estos momentos. • También tiene que ver con despejar la mente, con eliminar el ruido innecesario.

 Ver más sobre cuerpos y entornos de procesamiento en nuestro epílogo.



Como es.

Rodolfo Kronfle (entrevistado por Rivet)

¿En dónde empiezan sus colaboraciones regularmente? ¿Es acaso una chispa generada por una referencia compartida, una conversación que te parece que se quedó inconclusa en una exhibición previa, una nueva obra de Manuela que genera una idea para una exposición o quizás algo más mágico?

Con Manuela la conversación ocupa un lugar fundamental en la dinámica de trabajo, uno de los núcleos de la exposición panorámica que hicimos en el CAC, por ejemplo, se configura a partir de una idea que retomé de nuestros intercambios de hace más de una década y que finalmente encontró una salida en aquella muestra (juntar su trabajo alrededor de conflictos limítrofes, que se amplió a otras asociaciones). Manuela es una gran conversadora y una escucha atenta que siempre siento que procesa detenidamente lo que uno dice y toma notas mentales. Me asombra su buena memoria en contraste con la mía, y me suele sorprender con cosas que yo le he comentado sobre su obra y que he olvidado. Al momento de opinar, sin embargo, no se guarda nada y te dice las cosas que piensa sin edulcorantes. En más de una ocasión hemos discutido sobre el enfoque o grado de intermediación que preferiría para su obra, intercambios que a la larga me parece que han sido provechosos para ambos. Los argumentos de cada quién pueden llegar a ser tan vehementes que, en una de nuestras llamadas de trabajo, recuerdo haber terminado emocionalmente drenado y al borde del llanto. Lo digo con humor por supuesto, pero estoy seguro de que es en las diferencias donde uno profundiza en el carácter del otro y-si las cosas son de buen talante-donde crece el aprecio y respeto mutuo. En aquellos cruces se ha forjado una amistad atravesada por una honestidad brutal que me precio de tener con ella.

Previo a una exposición con Manuela, ¿cuál es su proceso colaborativo? ¿Hay una clara división de roles curador/artista, o se enreda más?

Conociendo que Manuela es bastante estructurada, analítica y perfeccionista, siempre le he planteado las exposiciones

como una conversación abierta. A ella le interesa analizar mis propuestas y las lecturas que destaco en cada obra al ponerlas en diálogo. En general, creo que disfruta viendo la manera cómo otras personas se aproximan a su obra, o descubriendo los –a veces– extraños motivos por los cuales conectan con las circunstancias personales de alguien. En el proceso de trabajar una exposición, a mí me ha parecido fundamental también incorporar su voz, ya sea en formato de entrevista o recuperando ideas que le gatillaron obras específicas. En todo esto Manuela me suele alentar a que mis ideas vayan más allá de un rol curatorial tradicional, como puede ser simplemente ilustrar el contexto sociopolítico en el cual surgieron las piezas, o detallar cierta intencionalidad e intereses creativos. Entre mi afán de mediación hacia el público y la limpieza con que le gusta presentar su trabajo, a veces nos cuesta llegar a soluciones museográficas que nos satisfagan a ambos. Por ejemplo, en la manera de incorporar textos y cédulas en las salas, o qué tanto se dice y qué tanto se calla.

Aquella división de roles curador/artista que mencionas se ha vuelto algo muy particular dada la línea difusa que tenemos entre trabajo y amistad (nos conocemos ya por 25 años). Cuando nos hemos metido en un proyecto, ha surgido de forma espontánea - más que en el taller - en la barra de un bar. Esto no es nuevo en el mundo del arte, por supuesto, es una dinámica que siempre ha existido. Es ahí, en clave de drama y diversión, donde hemos configurado nuestro propio think tank de crítica institucional: al ritmo de whiskies (en la región andina) o de Negronis y cervezas (en climas tropicales), soltamos estrellas ninja alrededor de los dislates del mundo del arte, comparamos notas sobre nuestros proyectos en marcha y, -lo más importante-forjamos ideas y bosquejamos planes muy diversos. Aquel es el espacio donde surge toda una filosofía sobre lo que nos gusta y nos disgusta, y en eso tenemos una gran sintonía. Al vivir en sitios distintos creo que celebramos estas pequeñas cumbres hasta como sesiones de terapia, que se dilatan en la sana conspiración que ocurre cuando dos personas llenas de opiniones se juntan a tijeretear sin ambages.

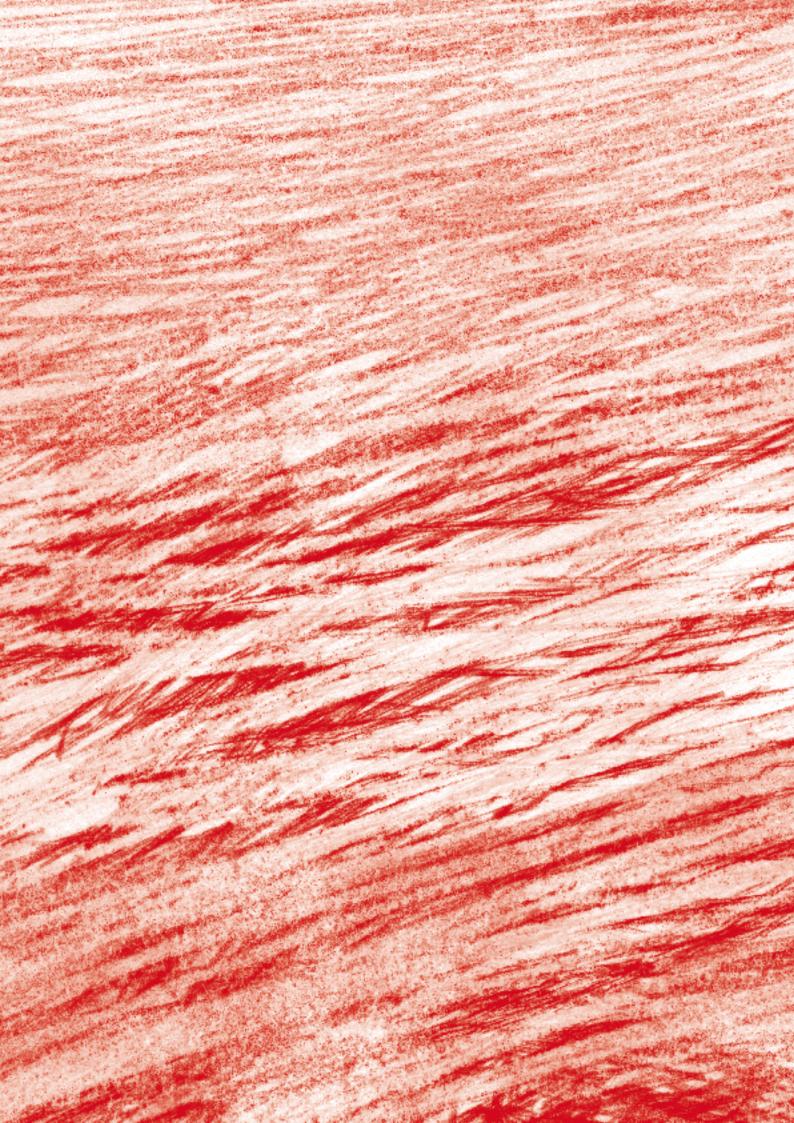
¿Las ideas cambian cuando estás en el espacio instalando la obra de Manuela? ¿O estas exposiciones suelen ir de acuerdo con los planos?

En general pienso que no se puede planificar ninguna muestra al centímetro, particularmente a distancia y sin tener internalizado una percepción clara del espacio. Me refiero a algo que va más allá de entender un simple plano, por ello siempre debe haber un margen razonable de flexibilidad en el montaje. Recuerdo, por ejemplo, que en la muestra *Sobre la dirección en la que sopla el viento* (2018), en Cuenca, terminamos en gran medida invirtiendo el diseño de montaje, y en cambio en su panorámica *Objetos de duda y de certeza* (2019), en el CAC de Quito, la conceptualización de las salas en papel fue muy próxima al resultado final, aunque siempre hacemos ajustes.

Cuando la exposición inaugura y cuando ya has pasado por el proceso de 'parto' junto a Manuela, ¿cómo sueles sentirte?

Las muestras en que hemos podido colaborar no han sido fáciles de llevar adelante, siempre son retos complejos salpimentados de un extenso anecdotario de curiosos eventos, pero aquello estoy seguro es lo que hace que el resultado sea aún más gratificante. La última muestra que hicimos abrió y cerró entre dos eventos históricos inesperados: la magnitud de las protestas sociales de octubre del 2019 en Quito, que obligaron a reprogramar la apertura, y luego la pandemia que hizo que la exposición misma entrara en cuarentena cuando el museo debió cerrar. Ya te imaginas los problemas logísticos alrededor de aquello. Y claro, uno tiende a leer estas cuestiones en función de la obra, y pensábamos cómo curiosamente la revuelta social en sí, y los daños materiales que quedaron en la ciudad, actualizaban las lecturas de piezas como Piedra y palabra suelta no tienen vuelta (2006), que justamente tiene relación con la idea del espacio público y la disidencia. A esto le podías sumar ominosas ocurrencias que ya las interpretábamos como si fuesen oráculos, como cuando una de las vigas de madera del antiguo techo del edificio se de una gran instalación penetrable de espejos, cayendo a su alrededor sin causarle daño (*El cambio está a la vuelta de la esquina*, 2019). O las coincidencias deliciosas como cuando un agente de seguridad del aeropuerto en Bogotá no permitió que una de las piezas de *Fortalezas* (2016) fuera en el equipaje de mano por considerarla un objeto contundente que podía ser usado como arma, tal cuál las había imaginado Manuela cuando hizo la obra.

Cuando sorteas cuestiones así, los laberintos burocráticos, administrativos y demás, y finalmente inauguras sintiendo que el trabajo quedó estupendo y ves cómo la gente conecta con el trabajo, es ahí que te sobreviene aquella sensación de haberlo hecho bien. La obra de Manuela suele generar conversaciones y empujar a la gente a pensar por ella misma, y los espectadores pueden involucrarse y hacer conexiones con su propia experiencia. A pesar de los sustos y malos ratos, es ahí donde todo se vuelve más profundo.



Jueves 11/04 13:00 Londres 8:00 am NY Fluye libremente: elige tu propia puerta.

[El ejercicio de fluir libremente ya no funciona. No sé]

Sí pensé en el ejercicio improvisado que hice en FLACSO en 2011 en colaboración con Nelson García, pero no como Artes No Decorativas. Esto fue al comienzo de la presidencia de Correa, cuando empezaron a atacar a la prensa. (Por cierto, usó a Assange como bandera para demostrar que apoyaba la libertad de expresión porque tenía un muy mal historial de reprimir a la prensa). Así que me invitaron a hacer un proyecto en FLACSO, no entendieron realmente mi propuesta, de otra forma quizás no la habrían aceptado. Era como una versión mini del *Turbine* hall en el Tate, con 40 metros de profundidad y 8 metros de ancho. Hice una pared falsa que era solo como un muro lateral, una experiencia tipo Alicia en el país de las maravillas. La perspectiva estaba totalmente alterada, exagerada. Los que conocían bien el espacio sentían que no estaba "bien". Y quienes nunca habían estado ahí también tenían una sensación extraña. En la pared del fondo coloqué una frase en aluminio que decía "¿Tienes miedo?" • Había también un piano de concierto y una vez al día un pianista iba y tocaba la sinfonía Finlandia, Opus 26 que Sibelius compuso para un evento de la prensa finlandesa conmemorando la ocupación rusa y rápidamente se convirtió en una canción de resistencia y un himno en contra de la ocupación, represión y censura rusas. Los finlandeses lo usaron como un himno de libertad, y siempre cambiaban el nombre cuando la interpretaban para burlar a la censura rusa. En esta época FLACSO era mayoritariamente correísta (por Correa,

 Para esta frase, seleccionaste una tipografía cursiva bastante cursi, evocando no un mundo de miedo o de desasosiego sino uno de lujo y comodidad. Como la pared que distorsionaste, encontraste otra manera de abrir la grieta entre ver y sentir. presidente entre 2007-2017). Los visitantes se conmovieron mucho, era un alivio emocional cuando escuchaban la música y entendían su origen. Muchos lloraron. Eran momentos de mucha censura a la prensa.

En Londres, comencé a trabajar con David Gorton, un pianista y compositor inglés. Quería hacer una segunda parte. El proyecto se llamaba *In the Public Interest* y fue concebido para la gran entrada del Palacio de Justicia de Londres. La idea era hacer un cuarteto de cuerdas para pensar sobre la idea de intimidad y el diálogo. Queríamos perturbar la rigidez de la partitura, interferir con el cuarteto en sí. Se entiende al cuarteto como la combinación de instrumentos perfecta. Queríamos ver a la audiencia como un quinto elemento, que es el factor perturbador o el espejo. Nunca lo terminamos. Quizás debería repensar esta propuesta, pero estoy considerando seriamente regresar a esta pieza para mi próxima exposición en Quito. He estado pensando mucho en el miedo.

En la exposición en FLACSO (esto fue en el apogeo de la popularidad del presidente Rafael Correa), alguien escribió "¡No!" en respuesta a mi pregunta "¿Tienes miedo?" La idea de replicar la pared y moverla fue una manera muy eficaz para generar incomodidad. Quienes conocían el espacio se desorientaron-algo me está pasando-, lo sentían en el cuerpo. Durante el miedo algo le pasa al cuerpo, a nuestros instrumentos de percepción. La gente sentía que algo no estaba bien. Podías ver que había una pieza al final del espacio, pero tenías que acercarte para verla. También hicimos una campaña de Ocupa Finlandia: invitamos a la gente a cantar la parte cantada o himno de esta pieza de Sibelius. Podían hacerlo donde quisieran...era una forma clara de activismo político. El piano de concierto que estaba en la sala era una rareza, porque se fabricó en el Ecuador, y es el único que se ha hecho jamás. También hicimos unas grabaciones con Nelson en el piano y yo cantando (la versión para coro, no la versión para orquesta) y las pusimos en redes. Habíamos impreso la primera línea de la parte coral de la partitura de Finlandia, Opus 26 en la pared de la entrada de la sala de exhibición y la distribuimos en papel al público. La partitura se convirtió en un símbolo gráfico importante. Muy abstracto, pero como cualquier idioma, si lo puedes leer, hace sentido. Podrías imaginarlo como una protesta gráfica. De hecho, es muy lindo pensar en una partitura de esta manera. Para mí fue súper interesante trabajar con Gorton, el músico-compositor, y por supuesto con Nelson, para revisar estructuras musicales como una forma de entender las estructuras sociales. Esa conversación fue muy útil. Impromtpu OP26 fue política, directa y esta vez sin disimulo. Contamos la historia de Sibelius de una manera muy directa. Casi toda mi obra tiene un tono político, pero *OP26* fue un gesto de protesta fuerte y abierto. En Ecuador no se puede eludir el contexto político. En Europa es posible hablar más del arte de manera aislada. Siempre quise hacer solo arte...pero en Ecuador eso es imposible, y esto ha sido una frustración. Cuando empecé a trabajar en este proyecto en el Reino Unido tenía un interés en la composición, en la historia del cuarteto.

Viernes 26/04 13:00 Londres 8:00 am NY 'Voy a ir a la Puerta FRENTE a mí, a una obra de fantasía que está basada en un cuento o una anécdota histórica'

Hay temas que siempre están rondando en mi cabeza. Y han regresado ahora por los aniversarios de Humboldt. Siempre me pregunté qué significa realmente la palabra descubrimiento. No solo el descaro de llamar algo un descubrimiento cuando siempre estuvo habitado por otras personas, sino más sobre la experiencia. Qué pasa cuando llegas a una tierra completamente desconocida. Es un momento increíble e inconmensurable. Probablemente al principio no se dieron cuenta de que habían llegado a un lugar en el que nadie de su cultura había estado antes. No estoy segura de que haya habido ese momento de decir: "¡Dios mío! ¡¿Qué es esto?!"

Eso me parece fascinante: ese momento en que te das cuenta de que nadie en tu cultura ha visto esto y tienes

que inventar un nuevo idioma. No hay idioma que encaje. Por ejemplo, con las frutas. Puedes nombrarlas por aproximación o por imitación de un sonido, pero no hay nombre. El nombrar las cosas es algo tan poderoso. Eso me interesa. Pero nunca he podido articular un proyecto preciso para esto, y no por falta de no haberlo intentado. Nunca he encontrado ese momento. Me hubiera encantado encontrarlo en la literatura. Imaginate. Es tan difícil imaginarlo. • Quizás sea un momento de pánico. Pienso en Humboldt cuando subió al Chimborazo en el Ecuador e hizo el famoso dibujo, cuando vio que todo estaba conectado. De pronto entendió la conexión. Los humanos no actuamos de acuerdo con este principio de "todo está conectado". Solo fíjate en las protestas en Londres, están todas desconectadas. La comprensión de Humboldt es realmente alucinante, totalmente asombrosa. Hace años empecé a trabajar alrededor de esto en el Ecuador, pero no llegué muy lejos. No sé exactamente por qué. Esos momentos de "eureka" son los que me interesan. No puedo imaginar que llegue un español y se dé cuenta de que no hay puntos de referencia, sólo aproximaciones. Esa llegada, poner pie en la tierra, esa noción específica de arribo. Simplemente nunca he encontrado el punto correcto desde el cual trabajar en esto. O quizás es porque no lo tengo suficientemente claro (aún).

Otra cosa en la que he estado pensando: recientemente vi una serie en Netflix que se llama *Losers* (Perdedores),

• Tu manera de titular tus obras es muy inusual. Refleja tu propia trayectoria multilingüe (español, inglés, francés) es más, juegas con los idiomas. Parece que te gusta encontrar incongruencias. A veces cambias los títulos o añades traducciones dependiendo del lugar donde muestras la obra. Al colaborar en este libro contigo, a veces nos encontramos con expresiones que son imposibles de traducir. Estábamos encontrando cosas que no tienen nombre en otro idioma.

es sobre personas que debido a distintas circunstancias nunca llegaron a la cima en su campo, algo pasa o se autoboicotean. Lo que me interesa de esto es la noción de llegar. ¿Cuáles son sus objetivos? En política con frecuencia ves cuál es la meta: ganar las elecciones y, en el mejor de los casos, hacer lo que quieres hacer por la sociedad desde el poder. Pero no es así; ganar, llegar, el ganador contra el perdedor. Es similar a la llegada a tierra. En muchas culturas, para las mujeres, casarse y tener hijos es llegar. Yo nunca llegué a tierra. Veo la tierra, pero no llego. En el mundo del arte también hay metas que distorsionan. ¿En dónde está la distorsión de estos sistemas? No encuentro (aún) el lugar desde el cual hablar de esto. ¿Por qué hago arte? ¿Qué importa? Me pregunto con frecuencia. Supongo que necesito hacerlo, no he llegado (aún) así que lo sigo haciendo.

Cuando hago una exposición y me siento satisfecha con ella suelo olvidarla. ¿A qué se debe? Para mí es un poco triste que esto suceda. Me da tristeza. Es como una pequeña muerte. Tenía un doctor que decía, "vas a tener una exposición, ok, ven a verme en unos días porque vas a estar enferma".

Voy a volver a revisar los cuentos como los de Gulliver, o los reportes de descubrimiento/coloniales clásicos españoles, y cuentos utópicos (estos no son de llegada). Sí creo que tengo que encontrar algo en la literatura, me da ilusión.

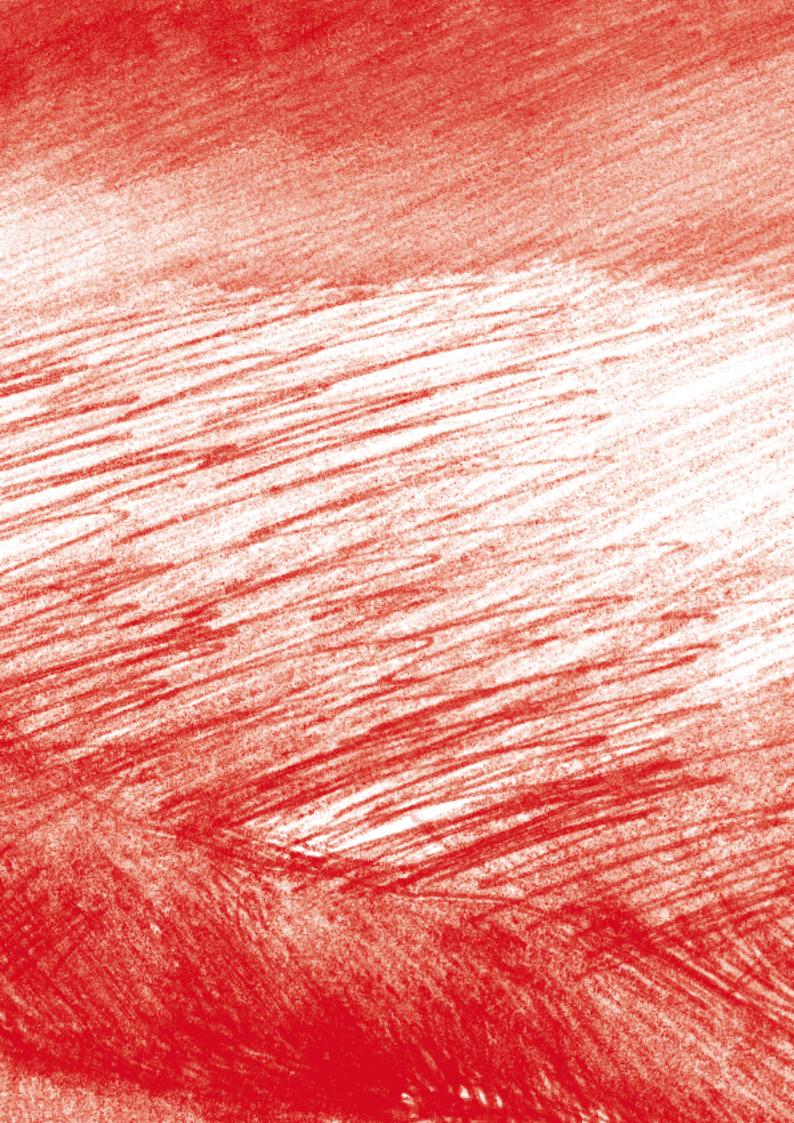
Cuando estaba trabajando alrededor de la Revolución Francesa hice unas piezas centradas en la idea de ensayar la muerte. Nelson y yo empezamos a trabajar en una ópera, nos enfocamos en el ensayo. Nunca la hicimos. Hay una noción doble del ensayo, la repetición para dominar la técnica pero también la unión de todas las partes que lleva a la representación al final del día. Llegar. Durante la Revolución francesa la gente ensayaba las ejecuciones: cómo caminar hacia la guillotina, qué decirle a las masas y al verdugo o a Dios, y cómo poner la cabeza en el bloque. Se preguntaban: "¿Cómo me veré cuando muera?"

Una vez navegué en un velero con mi hermano y mi cuñada en el Mediterráneo, de Menorca a Grecia. Estuvimos atrapados durante casi tres días en un siroco. Estábamos en altamar y las olas eran de 2 a 3 metros de altura. Fue horrible. Cuando finalmente llegamos a Sicilia, y nos bajamos a tierra, el cuerpo no respondía, no podíamos ponernos de pie. Estábamos en cuatro patas y tomó un rato hasta que nuestros cuerpos se reajusten a la tierra. Una vez leí que los "instrumentos" de tu cuerpo a veces no son confiables, por ejemplo, cuando vuelas, es difícil ubicar el horizonte. En el entrenamiento de pilotos tienes que aprender a no confiar en tus sentidos. Tienes que desconfiar de lo que ves si te guías por instrumentos. En esas situaciones, los instrumentos de tu cuerpo desaparecen, no puedes llevar a cabo las funciones obvias. Después de esa experiencia en el mar, a mí ya no me parece obvia ninguna de esas funciones sensoriales.

También hay algo sobre los proyectos no realizados que quería contarte. Había una exposición en el V&A llamada Disobedient Objects [Objetos desobedientes] y estaba muy cerca de lo que estaba pensando en ese momento. Fue una exposición sobre cómo hay objetos específicos en la protesta social (piedras, latas de spray, cócteles Molotov) y sobre objetos que se utilizan en regímenes represivos para marcar que perteneces a la resistencia. La gente desarrolló símbolos de pertenencia para indicar "tú y yo podemos hablar libremente". Siempre me interesaron esas dos familias de objetos. Me encantó la palabra "desobediente" en esta exposición, pero no me gustó tanto el enfoque, tal vez me desilusionó un poco la exposición. Lo que me interesa de esos objetos es el gesto, la acción. Primero necesitaba un proceso para despolitizar esos objetos. Quería estar en medio entre el receptor y el manifestante. En mi proyecto Piedra y palabra suelta no tienen vuelta o coloqué un gran panel de vidrio en una plaza pública y coloqué también

• ¡Ésta es una de estas expresiones imposibles! No hay manera de preservar la economía, el juego y el ritmo en una traducción.

una gran cantidad de piedras frente al vidrio, cada una con un manual de cómo lanzar piedras. Me encantó esto de registrar la protesta...Me interesaba el acto, el manual de instrucciones, los detalles de cómo sucede aquel acto de protesta. En la exposición del V&A no hubo claridad al respecto.



Entre cosas que (apenas) se sostienen. Algunas ideas sobre la práctica de Manuela Ribadeneira

Pablo Lafuente

Un territorio no es algo que pertenezca a nadie. Es más que un pedazo de tierra: es una relación, una forma de vida que ese lugar permite; una historia sentimental colectiva, y un conjunto de medios materiales que permiten que la vida desarrolle dinámicas específicas en él. Como relación, es fortuita, construida a través del tiempo y, por lo tanto, maleable. Pero en ocasiones se vuelve (o, mejor dicho, es) ancestral: demasiado antigua, demasiado profunda para que podamos deshacerla. Quizás solo tengamos derecho a utilizar el término territorio con propiedad en ese caso.

Aún así, continuamente tratamos de reconfigurar las relaciones que tenemos, y que otros tienen, con la tierra en donde vivimos o en la que queremos vivir, o las tierras en donde no queremos permitir que otros vivan. Declarando el territorio como nuestro, como propiedad, como un conjunto de recursos, con palabras escritas y habladas, con títulos o banderas. Integrándolo dentro de un sistema de normas y regulaciones, de valores y consecuencias, que ignoran lo que vino antes.

Y esta acción tiene consecuencias en sí misma. Las tierras formadas por estos procesos adquieren en apariencia

1. Este texto intenta presentar algunas ideas y metodologías que veo a Manuela Ribadeneira emplear y desarrollar en su trabajo como artista, y quizás más allá, en su vida. Se basa en muchos intercambios como colaboradores y amigos, y en conversaciones que tuvimos en meses recientes preparando este texto. Más que buscar retratar una relación coherente entre la artista, su discurso y su obra, el texto relaciona decisiones con actitudes. Las obras a las que hace referencia incluyen Tiwinza Mon Amour Escala 1:1000 (2005), Punto Concordia (2006), Acta de canje (2008), Hago mío este territorio (2007), El requerimiento (2007). Territorio (el juego) (2008), Con un pie en un lado y con un pie en el otro y que cada quien decida qué lados son esos III (2019), Fortalezas (De la serie amigos o enemigos) (2016), El ensayo (2009), Para perder la cabeza, by Danton (2009), Las tejedoras (2010), Cortes y recortes (2009), El chivo expiatorio (2009), El mundo está patas arriba (2016), El Rey Perro: un relato (2018), La culpa es tuya (2018), Los culpables (2018), Sobre la dirección en la que sopla el viento (2009), Change is around the corner (2009), De cómo se sostienen las cosas (2008), Ciudad colapsable (2019), Temblores armónicos IV: a menudo una advertencia (2018), Partitura para treinta segundos de silencio (2018), One Meter of the Equator (2007), Being Born in a Stable Does Not Make You a Horse (2008), Partícula de dios (2016), Piedra y palabra suelta no tienen vuelta (2019) y Borra y va de nuevo (2013). un orden que a duras penas esconde las fracturas que causan. Y así aparecen las grietas, aquí y allá, a veces apenas visibles, otras veces abriendo el suelo bajo nuestros pies, tomando por sorpresa solo a quienes aún no aprendieron a escuchar.

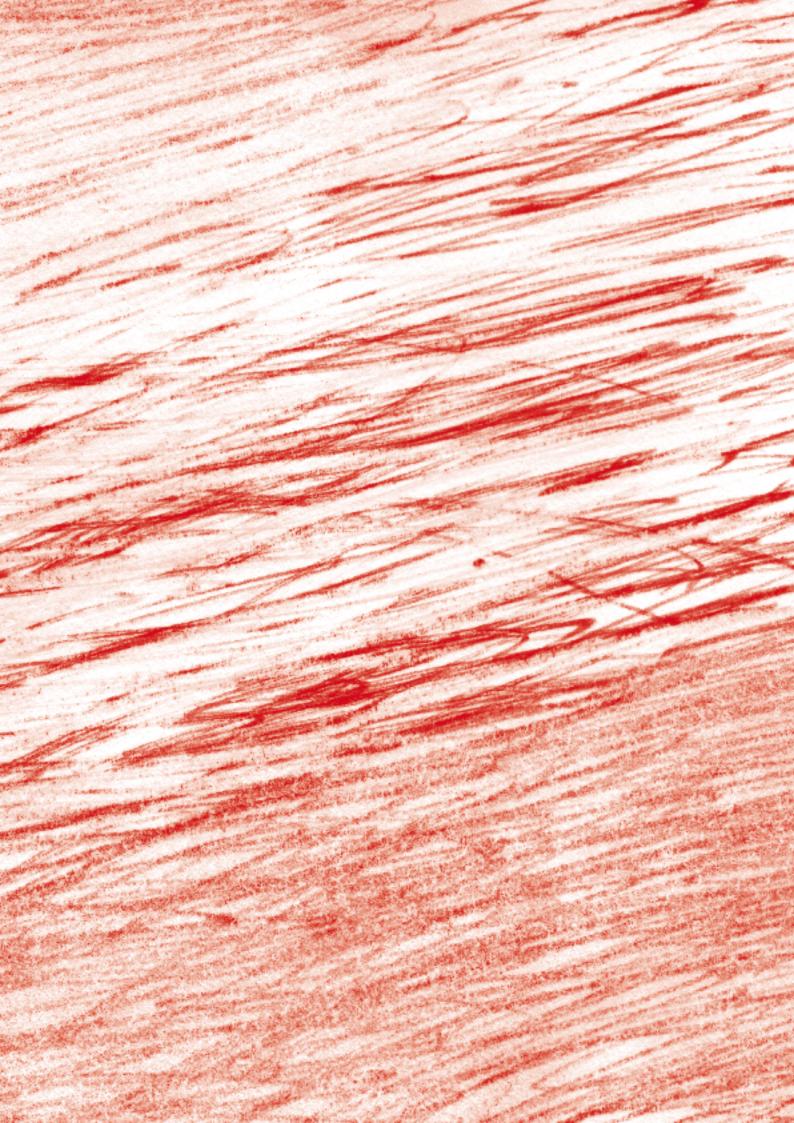
Si pensáramos en estas tierras como territorio, serían territorio para una vida vulnerable, una vida conducida por maneras frágiles de hacer. Prácticas de sentir, de hacer y de pensar que no dan nada por sentado. Prácticas de creación que miran hacia atrás, hacia adelante, y en cualquier otra dirección posible para construir desde los signos y síntomas que podamos encontrar en el camino. Prácticas de cuestionar que se comprometen profundamente con otros sin diluir responsabilidad, o la urgencia de crear una posición desde la cual ver, pensar y hablar.

Prácticas que se repiten, en diferentes escalas, no para aclarar, sino para que podamos apreciar tanto el detalle como el contexto. Desde distintos enfoques, respondiendo una y otra vez a la misma pregunta, como si quisiesen sugerir que toda respuesta es siempre parcial. Esa incertidumbre o, más bien, esa conciencia de la necesidad de trabajar desde nuestras incertidumbres, es más que una metodología; es una forma de vivir. Escribir al revés por si pudiera leerse algo más. Mirar la sombra y el reflejo, no para corroborar sino para expandir. Raspar la superficie, aunque lo que haya debajo tal vez amplíe las posibilidades hasta el punto de perdernos en ellas. Rehacer con nuestras propias manos (o pulmones), con la esperanza de quizás agarrar algo.

El equilibrio, si lo hay, es precario y temporal. Las piernas abiertas, ambos pies en el suelo sobre una grieta que se hace pasar por costura. Una grieta que eventualmente se abrirá bajo nuestros pies. Siempre que algo parece apoyar otra cosa, se revela como una pequeña (o no tan pequeña) mentira. Un lugar de descanso es en realidad un escenario

para mostrar, a la espera del verdugo. Destacar algo puede ser, de hecho, una forma de hacer que ese algo responda por lo que no hizo, intencionalmente o en un ejercicio de (auto) engaño. Cualquier invocación de justicia es inmediatamente sospechosa, lo que genera una demanda de escrutinio: se nos invita (¿reta?) a mirar, a pensar, a tomar una postura. El hecho de que no pueda haber justicia, certeza ni resolución no significa que no haya lugar para el rigor, para las predicciones y las consecuencias, para la curiosidad y el entusiasmo, para la equidad.

Ser justos. Con la situación, sus cosas, sus gentes, sus historias. Tal es la demanda que presenta el territorio de Manuela Ribadeneira.



[Este lo estoy haciendo sola, después de que terminé los ejercicios con Sarah como mi escriba. Me gusta hacer estos ejercicios, descender las escaleras y recordar, o imaginar, o esa delgada línea entre las dos. En realidad, la línea se difumina con este ejercicio, entre lo que sí hice y lo que seguí haciendo por mi cuenta. Entonces, este es el capítulo que falta; el que pensé que estaba allí pero no estaba. Estoy convencida de que es algo que sí sucedió. Así que esto es lo que recuerdo de una inducción que sí sucedió pero que de alguna manera no se escribió.]

Se trataba de deambular, de caminar y del paisaje, la idea de paisaje. Prefiero la palabra española a la inglesa "landscape". "Landscape" se siente muy apegada a la tierra, ignorando al mar. La definición de paisaje es un lugar y una mirada: un campo abierto que se ve desde un lugar. Es un lugar que ves desde un lugar específico. Proviene del francés pays (tierra) y el sufijo -aje que denota acción. Entonces, "paisaje" contiene un lugar, una mirada, una acción sobre un lugar. Quizás una buena definición sea "un lugar desde el cual, al mirar, se define un entorno". • Es una palabra activa. En el uso común de la palabra, paisaje suele referirse a algo que se ve desde la distancia y parece pasivo.

Pienso en los románticos alemanes, ese cuadro de un hombre parado sobre una roca, con la mano en la frente, oteando el horizonte, escudriñando o revisando el horizonte. Esta es una forma muy romántica de entender la naturaleza y la geografía y cómo los humanos nos relacionamos con eso. Heredé algo de eso, o lo viví por el lado de la familia de mi madre. Supongo que viene de ahí, ese sentido de pertenencia a un paisaje. El idioma también forma una parte muy importante de eso. Cómo llamamos

• Entonces siempre estás dentro-lo describes al participar en ello, no eres ajena, un *outsider*.

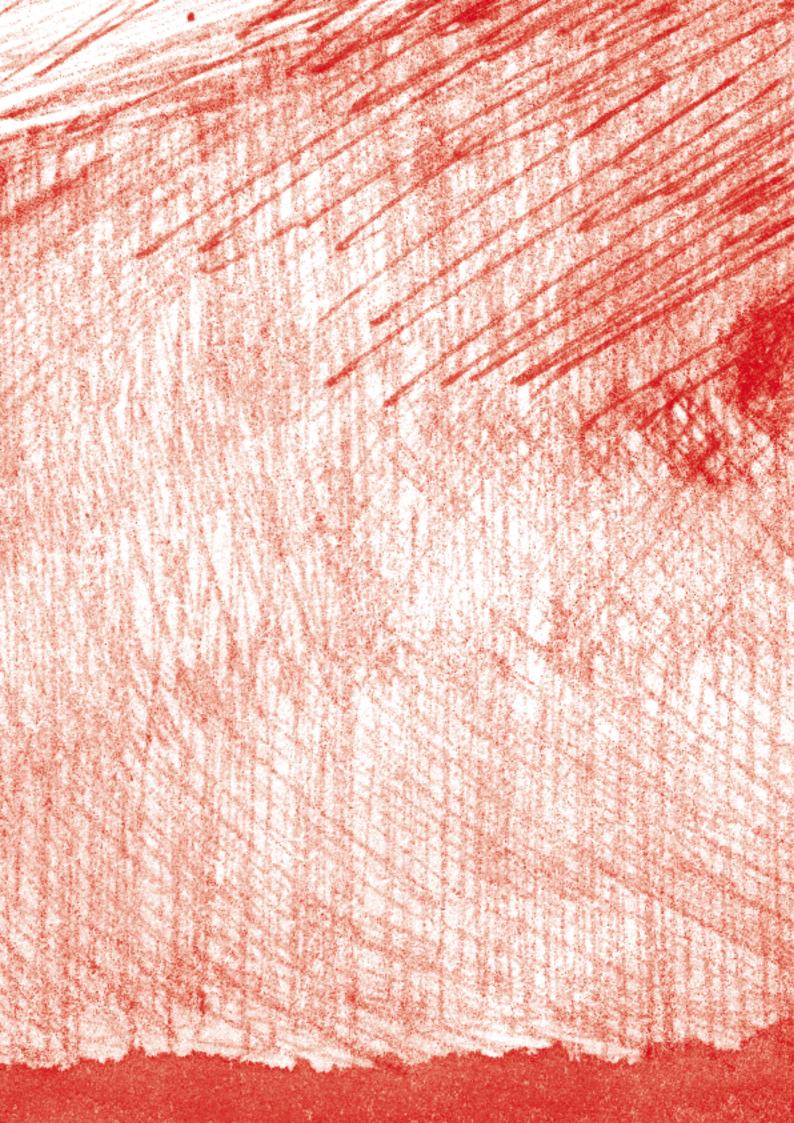
las cosas, cómo estructuramos las cosas y cómo relatamos. Esta comprensión de lo que vemos y desde dónde lo vemos relacionada con la identidad. Llevamos dentro esta visión (y sonido), este sentimiento o referencia cuando viajamos. Cuando salí de Ecuador, la gente siempre me preguntaba qué era lo que más echaba de menos y siempre era el paisaje; supongo que las montañas de los Andes, pero también es una referencia a un sentido de pertenencia, tal vez una comprensión arraigada de dónde se encuentra el horizonte.

Crecí creyendo, como me decía un amigo de mis padres: "Manuelita, no eres flor de este jardín". Pero es mi jardín, aunque no sea una flor. Claro que vengo de estas montañas, pero también tengo grandes influencias de otros lados. Esas montañas son mi horizonte y mi punto de referencia: es mucho más fácil navegar una ciudad si tienes una montaña enorme al oeste que está ahí para guiarte. Supongo que estoy hablando física y metafóricamente... así que, aunque no esté ahí, ese paisaje es parte de mí. Y cuando me pregunto de dónde vengo, me digo que vengo de ahí. Puedo usar mi dedo para señalarlo. Ese es mi paisaje, desde el que pienso y al que regreso (y siempre regreso).

Así que ahora he estado viendo pinturas, mirando cómo el paisaje era representado en pinturas y cuadros históricos, y cómo los locales y los viajeros que se desplazaron al territorio del Ecuador pintaron y dibujaron esos lugares. He estado muy interesada en trabajar con esto y empecé una larga conversación con Rodolfo Kronfle. Estamos planeando algo juntos y de hecho tenemos un par de pinturas de paisajes del Ecuador que son un punto de partida increíble para este proyecto. ¡Literalmente somos dueños de esos paisajes! Rody y yo hemos hablado durante décadas, él es un conversador importante en mi trabajo y en mi proceso, un verdadero y esencial colaborador y un hilo constante en mi trabajo desde el comienzo. ¡No puedo esperar a ver qué palabras y obras resultan de este proyecto juntos! Por cierto, Rody es de Guayaquil, así que su paisaje está lleno de ríos, no de montañas.

Siempre pienso, relacionado con el paisaje, en ese ritual de posesión del territorio que los españoles (entre otros, porque es un ritual bastante común) solían hacer como ritual de propiedad. Caminaban a lo largo de la frontera de la tierra que estaban tratando de poseer al describirla y definirla. Caminaban por el borde de la tierra donde querían trazar la frontera y describían la naturaleza; trataron a la naturaleza como una cosa fija, no tan cambiante, algo que tenía un lapso mayor en el tiempo. Describían una roca, un árbol, una bifurcación en un río. O incluso una montaña. Todos los lugares que les parecían inmutables, una especie de referencias "para siempre". Pero, por supuesto, no lo son. Los árboles mueren o se talan, las piedras se mueven. Inmediatamente después del terremoto de 1987 que afectó al Ecuador, volé en helicóptero sobre el epicentro de la selva tropical: los ríos habían cambiado de curso y las montañas de hecho se habían movido. He estado tratando de entender estos rituales y cómo podría tejer estas ideas del paisaje con esos paseos y esta cercanía a la naturaleza. Solía salir a caminar con mis abuelos, padres y hermanos, especialmente con mi madre. Todavía camino con ella. Caminamos, hablamos y describimos. Ella es la paseante, la caminante, la que mira el paisaje. Parece un acto íntimo, personal y a la vez colectivo. Un deambular colectivo, un acto de propiedad en el sentido de pertenencia, como en apropiarte del paisaje mientras paseas.

En todo caso, esto no está muy claro, no hace mucho sentido aún. Estoy trabajando y estoy pensando. Estoy conversando sobre todo esto. Hay algo ahí que resulta muy interesante e importante para mí, entender esta noción del paisaje y de mi paisaje de los Andes que me atraviesa y que atraviesa cómo pienso y lo que hago.



Antes de dejarles, nos gustaría detenernos un poco más en un momento que describe Manuela en la inducción del 26 de abril: está agachada en cuatro patas en un puerto siciliano después de haber atravesado una tormenta de varios días. Ella siente en carne propia la increíble energía corporal que implica el tocar tierra y, de manera más abstracta, siente lo que sucede al entrar en contacto con un nuevo entorno físico. La imagen es impactante, por supuesto, pero el énfasis en esta imagen está en experimentar el momento del arribo, más que en la llegada final. En la inducción, Manuela aún siente cómo su aparato sensorial está fuera de su control, procesando con todas sus fuerzas el encuentro con una realidad extraña con la que necesitaba comunicarse, primero física- y luego mentalmente.

El escenario es indicativo de lo que impulsa a Manuela en gran parte de su obra, ya que encapsula su profunda sensibilidad por lo que la rodea. Ella no da nada por sentado. Hay un retraso crucial: no está inmediatamente preparada para comprender o aceptar significados. Como ella misma sugiere en una inducción anterior, el asombro es con frecuencia el comienzo de una relación creativa. Muchos de los proyectos examinados en este libro dan fe de su fascinación por la forma en que las personas definen, habitan y proyectan su entorno y, como foránea, Manuela analiza las reglas y herramientas que observa para luego potencialmente aplicarlas.

Hay dos proyectos a largo plazo que aún no se mencionan y que ilustran el interés de Manuela por las formas de conversación atípicas, ya sea entre artistas y otros profesionales o entre objetos y artistas. Manuela sabe que, si estos intercambios se llevan a cabo con cuidado y valentía, pueden revelar capas invisibles de conocimiento artístico y cultural. Estas formas de facilitar encuentros son su manera de eludir nociones de llegar (inevitablemente ligadas a cuestiones de éxito, autoridad y legado) y de catalizar momentos puramente de arribo (el desembarco en Sicilia). Manuela tiende a hablar menos de éstos, pero son

esenciales para entender cómo considera la práctica artística (tanto la suya como la de otros) y las contribuciones del arte contemporáneo en general. Son también las expresiones más tangibles y de largo aliento de su trabajo como productora cultural.

Hablamos de <u>The Drawing Room Confessions</u> y de <u>Zarigüeya Alabado Contemporáneo</u>. La primera es una iniciativa editorial que Manuela concibió junto con el curador Vincent Honoré y el diseñador gráfico Benjamin Reichen de Åbäke en Londres. La otra es una exhibición y programa de performance contemporánea (operando desde el 2014) en Casa del Alabado Museo de Arte Precolombino en Quito, que Manuela dirige en compañía curatorial de Pablo Lafuente (quien también contribuyó con un texto a esta publicación) y Manuela Moscoso (co-editora de este libro, y co-autora de este texto).

Para The Drawing Room Confessions Manuela y sus colaboradores se acercaron a artistas cuyo trabajo admiran (porque así siempre empieza todo, ¿cierto?), con una invitación poco común de hacer una pequeña monografía impresa, sin imágenes, que se opusiera diametralmente a la cultura del "artist statement" o el "pitch". Los editores describen su proyecto como uno "inspirado en un juego de finales del siglo XIX en Francia e Inglaterra, que consistía en un cuestionario fijo que los jugadores debían responder para revelar sus gustos, aspiraciones y personalidades. Invitamos a los artistas a participar en el juego de la conversación seria y divertida". Siguiendo un conjunto de reglas inmutables e implementando deliberadamente un diseño un poco anacrónico, la serie presenta aspectos especulativos y no realizados de la práctica de un artista, deslizándose exquisitamente hacia alter egos, empujando a los artistas a tener conversaciones con entrevistadores anónimos, así como con interlocutores selectos. Lo más importante es que The Drawing

1. Extracto de la descripción de contraportada de *The Drawing Room Confessions*.

Room Confessions requiere de confianza en el juego y la voluntad de dejar ir los límites entre el arte y la confesión personal. La serie expresa fe en el cuestionario típico,² así como una representación lineal del tiempo, pero solo cuando estos templetes estándar se combinan con conversaciones (a veces incómodas). Desde el 2010, el trío editorial ha podido producir 12 números³ con dos más en producción. Estas confesiones son testimonio de una necesidad creciente de alejarnos de los perfiles de artista de fácil consumo, y demuestran que la creación de libros puede ser una forma adecuada para ello.⁴

Con Zarigüeya Alabado Contemporáneo las reglas del juego son menos claras que en *The Drawing Room Confessions*: las confesiones terminan uniformemente con el artista diciendo su propio nombre, y así finalmente entregan una publicación redonda, aunque peculiar. Zarigüeya Alabado Contemporáneo reúne "distintas perspectivas y disciplinas, dando acceso a nuevas experiencias que expanden y cuestionan la posición que normalmente se asigna a las artes ancestrales y, como consecuencia, estimulando nuevas ideas de lo que significa la cultura contemporánea". Para este proyecto, Manuela lanzó conversaciones abiertas sobre la colección de artefactos precolombinos de su padre que, junto con otra colección privada, se volvió la base para el museo Casa del Alabado en su Quito

- 2. La última sección y la más rápida, por ejemplo, se basa en las siguientes preguntas: ¿Qué haces? ¿Te gustaría hacer algo más? ¿Crees en la suerte? ¿Cuál ha sido tu mayor fracaso? ¿Cuál es tu color favorito? ¿Qué es inevitable? ¿Cuál es tu juguete favorito? ¿Alguna vez tu familia se ha sentido avergonzada de lo que haces? ¿Cuál es tu virtud favorita, cuál es tu virtud menos favorita? ¿Cuál es tu placer culpable? ¿A qué le temes más? ¿Quién eres?
- 3. Charles Avery, Jason Dodge, Miriam Cahn, David Lamelas, Benoît Maire, Rosalind Nashashibi, Luis Camnitzer, Sarah Lucas, Bruce McLean, Alexandre da Cunha, Richard Wentworth, Stuart Brisley.
- 4. Ahora, a cambio, Manuela nos ha permitido, a las editoras de su monografía, establecer las reglas para vigilar su práctica, las únicas reglas son que no hay una sola declaración de propósitos, que la historia y la crítica se alternan, y que también está aceptado olvidar o recordar mal.
- 5. Página web Zarigüeya http://www.zarigueyaenelalabado.org.

natal. Zarigüeya Alabado Contemporáneo es su respuesta a una necesidad personal de dialogar con estos objetos que fueron una compañía cotidiana un tanto extraña de su niñez, y con los que no sabía realmente cómo conectar. Unió fuerzas con dos curadores y desarrolló una plataforma para comisionar a artistas a que reflexionaran y especularan sobre estos artefactos culturales. Así, expandió una urgencia personal para satisfacer necesidades culturales más amplias: fomentando el diálogo y apoyando el arte contemporáneo y la producción cultural en Ecuador. El programa reconfigura paulatinamente formas de experimentar el material cultural ancestral; al día de hoy, se han producido seis ciclos de exposiciones en las que los artistas⁶ han respondido a la colección desde sus propias perspectivas.

Zarigüeya Alabado Contemporáneo, en comparación con el cuestionario completado de *The Drawing Room Confessions*, muy probablemente arroje más preguntas. Encontrar las preguntas correctas y hacerlas puede regresarnos del haber llegado al momento de llegar. El punto de la historia es que, después de todo, no es el destino sino el itinerario el que moviliza personajes, ideas y convenciones. ¿Y qué mejor manera de ver el itinerario que preguntando?

6. Asier Mendizábal *Problemas de estilo y vasijas de barro* (2016), Osías Yanov *Crisis* (2016), Adrián Balseca *Horamen* (2017), Caroline Achaintre *Escáner* (2017), Tamar Guimarães *El Tejido hablado* (2019), Gonzalo Vargas *Colisiones y ensayos* (2021).



CATALINA LOZANO es curadora e investigadora independiente radicada en la Ciudad de México. Su trabajo se centra en narrativas menores que cuestionan formas hegemónicas de conocimiento y que deconstruyen la división moderna entre naturaleza y cultura, sobre todo mediante exposiciones y publicaciones como: A Natural History of Ruins (Pivô, São Paulo, 2021), The willow sees the heron's image upside down (TEA, Tenerife, 2020), Le jour des esprits et notre nuit (CRAC Alsace, Altkirch, 2019, co-curada con Elfi Turpin), Winning by Losing (CentroCentro, Madrid, 2019), Ce qui ne sert pas s'oublie (CAPC, Bordeaux, 2015), A Machine Desires Instruction as a Garden Desires Discipline (MARCO Vigo, FRAC Lorraine y Alhóndiga Bilbao, 2013-14), y el libro Crawling Doubles: Colonial Collecting and Affects (B42, Paris, coeditado con Mathieu K. Abonnenc y Lotte Arndt). Su libro The Cure fue publicado por A.C.A. Public en 2018. Entre 2017 y 2019 fue Curadora Asociada del Museo Jumex de la Ciudad de México. Formó parte del equipo artístico de la 8^a Bienal de Berlín (2014) y entre 2008-2010 fue responsable del Programa de Residencia de Gasworks en Londres. Actualmente es Directora de Programas en América Latina en Kadist.

FLORENCIA PORTOCARRERO es curadora y escritora de Lima. Sus intereses de investigación se centran en cómo reescribir la historia del arte desde una perspectiva feminista, los regímenes de subjetivación en el contexto de la globalización neoliberal y el cuestionamiento de las formas hegemónicas de conocimiento. En Lima, se ha desempeñado como Curadora de Programas Públicos en Proyecto AMIL (2015-2019) y fue Asesora Curatorial del Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima – MALI (2018-2020). Es cofundadora de Bisagra, uno de los pocos colectivos de arte de la ciudad.

GIADA LUSARDI es docente e investigadora, historiadora del arte y curadora, Lusardi es Coordinadora de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Cuenta con un Máster en Historia del Arte Medieval, Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Parma (Italia, 2012). Es autora de varios artículos sobre arte moderno y contemporáneo y prácticas de archivo. Ha sido curadora de proyectos de arte contemporáneo en el Ecuador y en el extranjero, y es co-fundadora y directora del Laboratorio de Investigación sobre fondos documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador en el Siglo XX (LIPADA). Sus intereses de investigación se orientan hacia la historia del arte moderno y contemporáneo, las prácticas archivistas y expositivas y las relaciones entre arte, diseño y arquitectura y entre arte y educación.

MANUELA MOSCOSO es curadora de la Bienal de Liverpool 2021. Hasta 2018 fue curadora en el Museo Tamayo en la Ciudad de México, donde trabajó con artistas como Chimurenga, Nina Canell, Yael Davids, Trevor Paglen y Rashid Johnson. Forma parte de Zarigüeya, programa que activa las relaciones entre el arte contemporáneo y la colección precolombina del Museo Casa del Alabado, en Ecuador. En 2014, fue curadora asociada de la 12^{ava} Bienal de Cuenca, en Ecuador, y previo a ello, en 2012, fue codirectora de Capacete, un programa de residencia con sede en Brasil donde también co-dirigió el programa curatorial Typewriter. Manuela ha colaborado con CA2M, di Tella, MAM Medellín, Museo de Rio, HWK, Mophradat, entre otros. Tiene una maestría en estudios curatoriales de CCS Bard y una licenciatura en Arte de Central Saint Martins.

MARCOS LUTYENS enfoca su práctica artística en el bienestar emocional y psíquico de sus públicos; guía a los participantes en ejercicios hipnóticos que afectan los niveles más profundos de la psique. Su obra se manifiesta en instalaciones, esculturas, dibujos, cortometrajes, escritura y performance. Lutyens ha exhibido en numerosos museos y exposiciones alrededor del mundo, incluyendo Royal Academy of Arts, Centre Pompidou, National Art Museum

of China, Documenta, y las bienales de Venecia, Estambul, Liverpool, La Habana, y São Paulo. Durante la pandemia de Covid-19, Lutyens creó una serie de 12 performances en Zoom para apoyar el proceso curativo de gente en varios países. Actualmente trabaja en *Rose River Memorial*, una obra a escala nacional sobre Covid-19.

PABLO LAFUENTE es escritor, editor y curador que vive en Río de Janeiro. Su trabajo, que ha desarrollado en pequeñas y grandes instituciones en Europa y América, se concentra en prácticas colaborativas y educativas dentro y más allá de los contextos artísticos convencionales. Fue co-curador de la 31^a Bienal de São Paulo (2014), del proyecto de investigación y exposición Zarigüeya/Alabado Contemporáneo (Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Quito, 2015-en curso) y de las exposiciones Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2017-2018) y Sawé: Liderança indígena ea luta pelo território (Sesc Ipiranga, São Paulo, prevista para 2021). Fue curador asociado de Office for Contemporary Art Norway (2008-2013), profesor invitado en Central Saint Martins (2011-2014) y coeditor en Afterall y Afterall Books (2005-2014), donde actualmente es editor de la serie de libros Exhibition Histories. Más recientemente, fue coordinador del programa de mediación permanente Programa CCBB Educativo en la CCBB de Río de Janeiro (2018-2020). Desde septiembre de 2020 es Director Artístico del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, junto con Keyna Eleison.

RIVET son Sarah Demeuse y Manuela Moscoso. Desde 2010, ha editado libros y curado exposiciones, eventos, fiestas y una escuela de verano. Rivet ha colaborado con 98 weeks, Artium, EFA New York, Goethe Institut New York, Miró Foundation, P!, Redcat, Rogaland Kunstsenter, y ha conceptualizado y editado monografías completas de Daniel Steegmann Mangrané (Bom Dia Boa Tarde Boa Noite, 2017) y Ariel Schlesinger (Roma, 2019), así como varias publicaciones en PDF en rivet-rivet.net.

RODOLFO KRONFLE (Guayaquil, 1970) es investigador y curador independiente radicado en Guayaquil. Es licenciado en Historia del Arte por Boston College y ha cursado estudios de maestría en Arqueología. Kronfle ha curado numerosas muestras, entre estas Passado Imperfeito en el Centro Cultural São Paulo, Los matices del porque en el contexto de la XI Bienal de Cuenca, y Ecuador: la vida en estado puro en el Museo del Barrio en Nueva York. Presentó la cuarta edición de Latin American Roaming Art (LARA) y la retrospectiva de media carrera de Manuela Ribadeneira, ambas en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Del 2003 al 2015 editó la página RioRevuelto. net, un archivo virtual de arte contemporáneo de Ecuador. También fue co-fundador de la plataforma de arte contemporáneo paralaje.xyz. Kronfle ha editado y escrito numerosas publicaciones, tales como Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador 1998-2009, y Limpio, lúcido y ardiente: Artes visuales y correato (Ecuador, 2007-2017). Es co-autor de un libro sobre la historia del arte contemporáneo en Ecuador de próxima publicación.

SARAH DEMEUSE es editora, educadora, escritora y estratega de contenido. Ha trabajado en una variedad de contextos, principalmente en América Latina, Estados Unidos y Europa. Frecuentemente colabora con artistas, diseñadores gráficos, curadores y escritores en publicaciones, exposiciones y eventos, entre los que destacan la Bienal del Mercosur 2013, la Bienal AIR 2019 y An exhibition with an audio script by Sarah Demeuse and Wendy Tronrud, as well as a soundtrack by Mario García Torres in collaboration with Sol Oosel (Witte de With, 2019). Más recientemente, coeditó el nuevo sitio web de archivos Ludlow38 y Bande à Part, una antología sobre espacios de arte independientes (UKS/Mousse, 2021). Es creadora del podcast dos-dos.org y co-escribió Name Takes, una serie de podcasts con Kunstinstituut Melly. Sarah ha impartido clases en Barnard College, Columbia University

y School of Visual Arts. Sus textos han aparecido en numerosos catálogos y publicaciones como Art in America, Bulletins of the Serving Library, Frieze y Hyperallergic. Sarah es strategist-at-large en el estudio de diseño Wkshps en Nueva York.

VIRGINIA PÉREZ-RATTON (1950-2010) fue artista, historiadora del arte y curadora dedicada a

promover el arte de Centroamérica y el Caribe. Es la fundadora de TEOR/éTica en San José, Costa Rica, una organización sin fines de lucro reconocida por su enfoque en la teoría, la estética y la ética, y por su papel en el desarrollo de las prácticas artísticas en la región. Es ampliamente reconocida como una de las fuerzas más influyentes que apoyaron el arte contemporáneo latinoamericano.

Y en unos momentos voy a contar lentamente del uno al diez y cuando llegue al diez vas a estar completamente despierta y de regreso con un claro recuerdo de estas impresiones que acabas de experimentar de nuevo.

UNO

ahora estás regresando lentamente a tu propio ritmo

traes contigo estos recuerdos, estas impresiones, estas ideas

TRES

permite que tu cuerpo vuelva a su estado normal

CUATRO

estás dando tiempo para volver también a un ritmo normal

CINCO

estás regresando casi como si te despertaras de un largo sueño

SEIS

estás muy refrescada

SIETE

ahora estás volviendo

ОСНО

ahora casi estás de vuelta

NUEVE Y DIEZ

ahora estás completamente despierta, completamente despierta

COLOFÓN

El título de esta monografía She asked directions for getting lost (Ella pidió direcciones para perderse) está inspirado en un diálogo en India Song (1975) de Marguerite Duras, frase que también aparece en Le Vice-Consul (1966).

Editoras

Rivet (Sarah Demeuse y Manuela Moscoso)

Textos

Sarah Demeuse, Rodolfo Kronfle, Pablo Lafuente, Catalina Lozano, Marcos Lutyens, Manuela Moscoso, Virginia Pérez-Ratton, Florencia Portocarrero, Manuela Ribadeneira

El ensayo "Territorio y absurdo" por Virginia Pérez-Ratton se públicó originalmente en *Manuela Ribadeneira: To be born in a stable does not make you a horse (o de la patria por nuestra voluntad).* San José, Costa Rica: TEOR/éTica, 2008. El texto fue reimpreso con el permiso de la familia de Virginia Pérez-Ratton.

Coordinación de proyecto Sarah Demeuse

Traducción y corrección de estilo Mariana Barrera-Pieck, Sarah Demeuse, Manuela Ribadeneira

Diseño gráfico Marcello Jacopo Biffi, Mousse

© 2021 Manuela Ribadeneira, Mousse Publishing y los autores

La versión original y completa con imágenes de esta monografía, *Manuela Ribadeneira:*She asked directions for getting lost, fue diseñada y publicada por Mousse Publishing en diciembre 2021.

ISBN 978-88-6749-492-7