Centro de Arte
Contemporáneo de Quito

Diciembre 2019_
Abril 2020

MANUELA RIBADENEIRA 2019

OBJETOS DE DUDA Y DE CERTEZA

OBJETOS DE DUDA Y DE CERTEZA 2000 2019_

Rodolfo Kronfle Chambers
Curador

Manuela Ribadeneira (Quito, 1966) tuvo su primera exposición individual en su ciudad natal en 1996. Desde entonces ha forjado una de las carreras más destacadas del arte contemporáneo en el Ecuador con una notable presencia en circuitos internacionales. A casi un cuarto de siglo de estos inicios, la presente muestra panorámica en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito constituye la primera revisión de su carrera puesta en perspectiva.

La artista es conocida por su particular manera de producir sofisticados objetos que, a través de operaciones metafóricas diversas, sintetizan hábilmente una serie de relatos que permiten enfocar de manera crítica el presente. Sus obras parten de inquietudes ligadas a coyunturas específicas del momento de su creación, las cuales suele abordar a partir de una curiosidad científica o anécdota histórica, respondiendo a ellas desde la vivencia personal o memoria familiar. Esta cualidad de procurar en sus trabajos un cruce entre lo íntimo y lo político ha permitido que estos desborden su contexto original de creación para convertirse en pensamientos que se

proyectan en el tiempo, permitiendo una actualización continua de sus lecturas.

El recorrido de esta muestra, distribuida a lo largo de cuatro pabellones, perfila sus inclinaciones poniendo en diálogo trabajos de distintas épocas, para enfatizar así intereses medulares y significantes clave que atraviesan su quehacer. La primera parte presenta su investigación histórica y reflexiones alrededor de la noción de territorios y los actos de posesión que los determinan, para continuar luego con su exploración alrededor del tema del castigo como un corolario inherente al poder desmedido. En los dos últimos pabellones se reúnen trabajos que parecen indagar sobre su propio lugar en el mundo —donde se traslapan preocupaciones existenciales con temas identitarios— en obras que hablan desde una subjetividad lo suficientemente abierta, y desplegada en un horizonte lleno de dudas y certezas, como para proponernos pensar también nuestro rol y dirección en el gran esquema de las cosas.

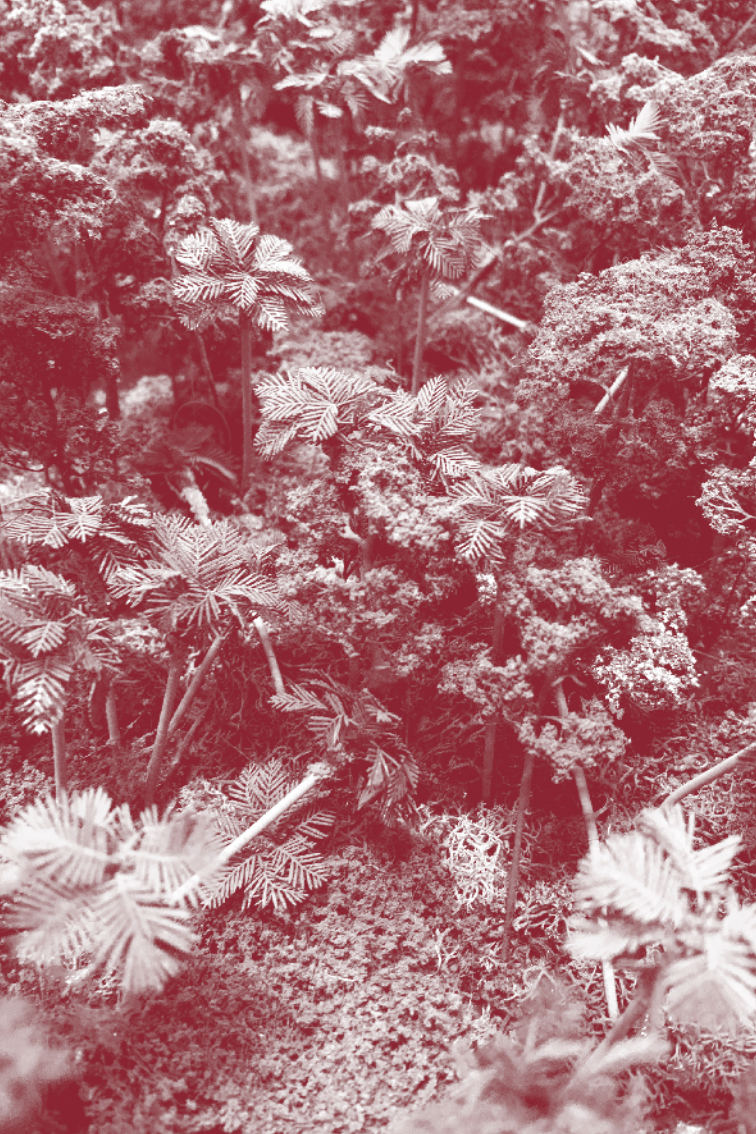
La dispersión de sus obras en colecciones institucionales y privadas fuera del país presentó un reto para la selección y logística necesarias para esta exposición. Se logró reunir 40 obras, entre videos, esculturas, audios, instalaciones y objetos, a más de algunas elaboradas especialmente para la ocasión, que dan cuenta de la amplitud de recursos formales que Ribadeneira maneja para desarrollar su trabajo y que permiten un recuento —al menos parcial— de su producción en los últimos 20 años.

HAGO MÍO ESTE TERRITORIO_

Parte importante del trabajo de Ribadeneira, particularmente a partir del año 2005, se ha centrado en una indagación alrededor de la idea de territorios. Varias obras han transmitido su interés por entender las formas en que las cosas se declaran propias, y de ahí su investigación alrededor de los ritos, actos y protocolos de posesión territorial, o su inclinación por formalizar en elegantes esculturas la narrativa que alimenta los conflictos limítrofes.

Pero más allá de esto, la artista ha proyectado la idea de territorios desbordando su entendimiento como entes físicos —demarcados, apropiados, disputados— para abordarlos también como una expresión del comportamiento humano que se manifiesta en sus tomas de posición en la vida social y política.

Esta sala reúne algunas obras que exploran de manera amplia esta noción, y las diversas actitudes en que se manifiesta. Al aislar estos gestos para comprenderlos desde una perspectiva más filosófica, la artista los proyecta más allá del contexto que cada pieza invoca.



01

Twinza Mon Amour Escala 1:1000

Técnica mixta
100 x 100 x 30 cm

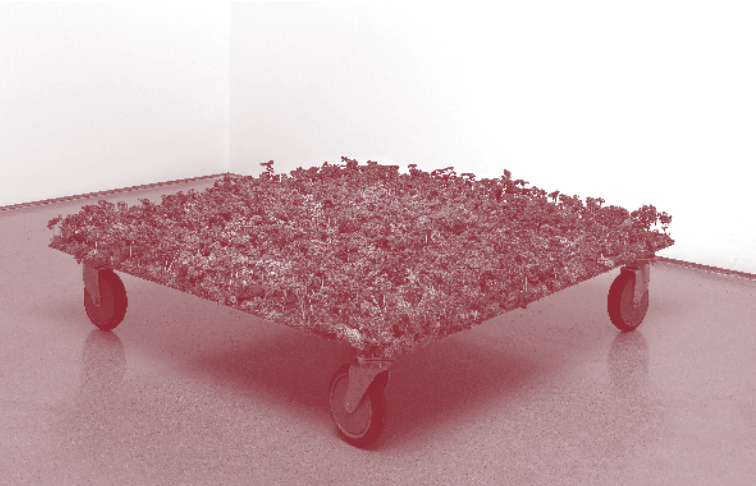
2005

A mediados de la década pasada, la artista produjo varios trabajos en torno a demarcaciones fronterizas, conflictos derivados de estas y la forma en la que aquellos diferendos juegan un rol en la conformación de las identidades nacionales. *Tiwintza mon amour* fue el primero de estos. La obra representa en escala 1:1000 el kilómetro cuadrado de selva que el arbitrio internacional confirió al Ecuador en régimen de propiedad privada, sin soberanía dentro de territorio peruano, como parte de los acuerdos de paz de 1998, luego del conflicto armado de 1995 entre ambas naciones.

El objeto habita además en la dimensión de la memoria íntima y de su entorno personal: “Yo crecí escuchando hablar sobre temas limítrofes... Hay una anécdota en mi vida que define mis preocupaciones territoriales de cuando yo tenía unos 12 o 13 años: en la escuela

Manuela
Ribadeneira_

Twinza Mon Amour
Escala 1:1000,
2005



nos enseñaron a dibujar al Ecuador como un triángulo bastante pronunciado, y en un viaje a Colombia vi los cuadernos que vendían allá, y en la parte de atrás —en el mapa de Sudamérica— para gran sorpresa mía, tenía una forma totalmente diferente a la del Ecuador que yo conocía; dejó de ser un triángulo para ser otra forma diferente y esto se me grabó en la mente".

Esta obra invoca las connotaciones míticas del territorio de Tiwintza en la memoria colectiva —siendo esta una batalla que ganó Ecuador— pero al mismo tiempo alude a la artificialidad del discurso patriótico en la materialidad ficticia que transmite la maqueta. La pieza podría despertar además todo un conglomerado de intensidades pasionales que este imaginario desata, pero al estar emplazada en una plataforma con ruedas se vuelve un símbolo móvil de significaciones fluctuantes que relativizan todas las posiciones.

La artista, sin embargo, se limita a señalar el valor meramente simbólico —al grado de la abstracción imaginaria— de aquel "kilómetro cuadrado inaccesible que en ese momento se lo vio casi como un insulto, ya que puede estar en cualquier lado y que pudiera ser cualquier otro pedazo de selva". *Tiwintza mon amour* es por ello un monumento al absurdo, donde Ribadeneira elabora con humor alrededor del sinsentido que supone entregar un territorio sin soberanía ni acceso (salvo helicóptero militar).

Punto Concordia

Señuelos y anzuelos
Instalación de dimensiones variables

2006

Al año siguiente de haber presentado *Tiwintza mon amour*, la artista realizó un ejercicio similar para una muestra en Santiago de Chile, esta vez refiriéndose a un territorio reclamado como propio por Chile y por Perú. La controversia tiene —irónicamente— una ubicación geográfica llamada Punto Concordia en el centro de la disputa. Nuevamente la geometría del espacio disputado funciona como premisa formal de la obra: el trabajo se basa en la figura triangular que se proyecta cartográficamente sobre el mar, en función de las distintas interpretaciones que cada país adoptó para graficar una bisectriz señalada en los acuerdos limítrofes. Con aquel espacio marítimo en mente, la artista tejió una malla de anzuelos plateados que representan una particular especie de anchovetas, sintetizando las aristas económicas del conflicto en una sugerente y poética imagen.

Manuela
Ribadeneira_

Punto Concordia,
detalle
2006

Este objeto puede desbordar sin embargo la simple referencia a la riqueza pesquera y su industria que se manejaba como trasfondo económico de la disputa: se podrían hacer correspondencias entre la imagen de un cardumen como paralelo de las masas, de los pueblos y su aglutinación —proclive a la manipulación— alrededor de identidades, nacionalismos o causas.

Al comentar este trabajo, Ribadeneira traza además un paralelo entre los elementos visuales incluidos y su propia aproximación al arte: “Mis obras no solo son un hablar político, son también un hablar sobre arte... La palabra señuelo me gusta mucho en relación a esto, lo que quiere decir el engaño, la atracción, lo letal que puede ser y lo atractivo que debe ser... el enganche... Esta obra mucho tiene que ver con eso, atrapar, atraer...”

Acta de canje

Papel, pinzas
25 x 62 x 10 cm aprox.

2008

Enlazada a aquella línea de producción alrededor de conflictos limítrofes, esta obra se elaboró para una exposición en San José. La maraña de papel, delicadamente sujetada por pinzas, se produjo recortando laboriosamente a mano el contorno de textos impresos de los acuerdos y tratados que regulan el uso del Río San Juan, la conflictiva frontera natural entre Costa Rica y Nicaragua.

El trabajo hurga en lo complicado y dificultoso que es tender puentes, a la vez que insinúa la fragilidad de todo acuerdo. Si bien la obra en primera instancia puede interpretarse como una invitación a repensar la rivalidad entre los dos países y los negativos alcances sociales que pueden derivar de una imbricada legalidad y jurisdicción, la mirada de la artista siempre suele posarse sobre los gestos y protocolos simbólicos: “Lo

que para mí era importante del título y de la pieza —recuerda Ribadeneira— es que el acta de canje es un momento, una acción muy importante en todo acuerdo o tratado. Lo vemos en la televisión todo el tiempo cuando se suscriben tratados importantes: las dos partes firman su copia y hay un intercambio o canje de las copias firmadas. Es un acto simbólico, pero también parte de los procesos legales”.

Hago Mia Esta Tarjetas

Hago mío este territorio

Cuchillo grabado
21.5 cm de longitud

2007

La artista concibió este trabajo —exhibido dentro de la representación ecuatoriana en la 52da. Bienal de Venecia— como una forma de explorar las maneras impositivas en que los territorios se declaran propios. La frase “hago mío este territorio” se encuentra grabada en la cuchilla de una navaja que ha sido clavada en la pared, legible mediante el reflejo de luz que proyecta su superficie acerada sobre el muro.

Si bien la interacción entre esta obra con el audio de El requerimiento que la acompañaba provocaba una serie de reflexiones sobre la conformación del orden mundial, el contexto de inserción de esta pieza en una bienal que involucra participaciones nacionales parecía aludir además a las dinámicas del mundo del arte en aquel momento: un campo en el cual insistentemente se libraban luchas de legitimación y visibilidad, donde

la colonización cultural, la resistencia a las formas hegemónicas y la contestación de las periferias se contrastaban de manera interesante frente al horizonte de la conquista. Como reconoce la arista: “El mundo del arte es una conquista permanente de territorios en todo sentido”.

Manuela Ribadeneira_

Hago mío este territorio, 2007

05

El requerimiento

Instalación de sonido
Duración: 5’40’’

2007

Este audio reproduce el texto legal de posesión de tierras americanas que empleaba la corona española, diseñado para ser leído en español o latín a los nativos antes de cada campaña de conquista. La alocución, que era evidentemente incomprensible para sus receptores, presenta a la corona investida por poderes extendidos por el papa, quien, a su vez, era por designio divino la “cabeza de todo el linaje humano, dondequiera que los hombres viniesen en cualquier ley, secta o creencia”. De esta manera, el texto presentaba a los conquistadores como “domadores de pueblos bárbaros”, y luego enumeraba bajo amenazas los requisitos de servidumbre y conversión.

Aunque este audio pareciera elaborar sobre el lado oscuro de los procesos coloniales, vale matizar esas lecturas con la intención de la artista, enfocada fundamentalmente

en los protocolos y gestos: “Una cosa importante que es lo que me lleva a mí a toda esta gran investigación de ritos y ceremonias de posesión de territorios no es el solo hablar de conquistas y procesos de colonización... Mi interés es contestar o tratar de contestarme una pregunta que me atraviesa desde hace años en lo histórico y en el presente, y es cómo decimos que eso (algo o alguien) es mío. Cómo un país legitima una posesión, cómo las personas hacemos eso a diario: mi espacio, mi pareja, etc. Cada sociedad —y eso se ve claramente en las diferencias entre los países que colonizaron las Américas— tiene convenciones, ritos, ceremonias que legitiman esa posición ante sus propios ojos y los ojos de aquellos que comparten su cultura. Los ritos y ceremonias de posesión de los españoles en el Siglo XVI no eran entendidos por los ingleses o portugueses por ejemplo, pero sí eran entendidos por los españoles mismos. Al leer *El requerimiento* a los nativos americanos, estaban cumpliendo con los requisitos legales y los ritos que legitimaban la conquista y colonización. *El requerimiento* era el *small print*”.

A partir del 2007, Ribadeneira abrió un campo de investigación interesado por los ritos de posesión territorial, especialmente los asociados a los procesos coloniales en las Américas, en donde se potencia un interés por hacer visible el génesis arbitrario de un orden mundial que se asume como dado en el presente. Esto consolida lo que ya se venía percibiendo en su quehacer: la continua exploración de distintas estrategias de invocación histórica, que incluyen alusiones a eventos concretos del pasado que van a poblar de significancias a sus objetos e intervenciones en el presente.

En esa línea, en otra de sus obras más emblemáticas,

titulada *El arte de navegar: Objetos de duda y de certeza* (2011-2014), Ribadeneira presenta una serie de instrumentos de navegación inspirados en los reales empleados por los portugueses en sus campañas coloniales, o inventados por ella, y que más allá de su utilidad apuntaban a responder, como elabora ella misma, “preguntas metafísicas: dónde estoy, a dónde quiero ir, y cómo regreso al lugar de donde vine”.

Manuela Ribadeneira_

El arte de navegar: Objetos de duda y de certeza,
2011-2014
Vista de exhibición en la 12da. Bienal de Cuenca: Ir para volver
Colección Guggenheim Museum, Nueva York

06

Territorio (el juego)

Video DVCAM
Duración: 7’18’’ en loop

2008

Este video consiste en un sencillo registro de un tradicional juego heredado de épocas coloniales que la artista jugaba de pequeña con sus hermanos o en el colegio. Empleando un cuchillo que los participantes lanzan alternadamente sobre una parcela demarcada de tierra —según la destreza y estrategia de cada quien— se van conquistando los territorios del otro, hasta que un solo participante se adueña de todo el espacio. Para este registro, Ribadeneira propuso a tres hermanos iniciar una partida sin ningún tipo de práctica o ensayo.
La competencia resultante permite proyectar alegóricamente su investigación sobre territorios a las dinámicas que se despliegan en las relaciones personales, familiares o en cualquier otra dimensión de la vida social.

07

Con un pie en un lado y con un pie en el otro y que cada quien decida qué lados son esos III

Cemento
180 x 125 x 50 cm

2019

Entre los episodios históricos que forman parte del inconsciente colectivo ecuatoriano se encuentra la visita de la Misión Geodésica Francesa, que llegó al país en 1736, y cuyo objetivo principal fue el de medir un arco de meridiano para comprobar la forma de la tierra. Para celebrar el bicentenario de la visita, se erigió un monumento conmemorativo, y años más tarde, otro, situado (en teoría, al menos) entre ambos hemisferios. Este lugar, conocido como la "Mitad del Mundo", es desde hace décadas un importante sitio turístico que provee el *photo opportunity* más emblemático del país.

Desafiando toda consideración científica y geográfica, la artista, junto a Nelson García (operando como el colectivo Artes No Decorativas S. A.), desplazó simbólicamente el monumento, erigiendo una versión reducida en los exteriores de la Casa de la Cultura

en Quito (*Traslado*, 2005). Esta suerte de simulacro generó una situación interactiva con el habitante común de la ciudad, que podía tomarse la foto polaroid de rigor como *souvenir* de la visita. Sobre ese momento refiere la artista: "Hay una placa en la CCE hasta hoy que conmemora este evento. Hicimos perifoneo en calles y plazas e hicimos hojas volantes para convocar al público (dos estrategias muy Artes No Decorativas)... Se la presentó como una oportunidad única, pues solo por ese fin de semana se podía tomar la foto clásica en Quito porque la línea [equinoccial] había venido de visita".

Con un pie en un lado... representa la habitual manera de pararse cuando se posa para aquella foto: con un pie en cada hemisferio, pero en esta ocasión sin el trazo visible de aquella línea "imaginaria". Previamente la artista había comisionado dos versiones, una primera en miniaturas de bronce y una segunda de gran escala, tallada en madera y encomendada a un hacedor de imágenes religiosas de San Antonio de Ibarra. En aquella, la artista recodificaba el gesto de las piernas como una afirmación identitaria que curiosamente cimenta en los individuos un orgullo sustanciado en lo que en realidad es un avatar geográfico, algo dudoso ya que no se trata de un logro; inclusive se trata de algo sobre lo cual ni siquiera se tiene exclusividad. Para esta nueva versión comisionó la escultura en cemento, un material cuyo peso y dureza parecen comunicar certezas, "pues no parece que hemos revisado nuestros conceptos de identidad y pertenencia, ni territorio. Estamos ahí parados como siempre".

Artes No Decorativas S.A._

Traslado, 2005

ADU SEHACELOQUEDIGOYO

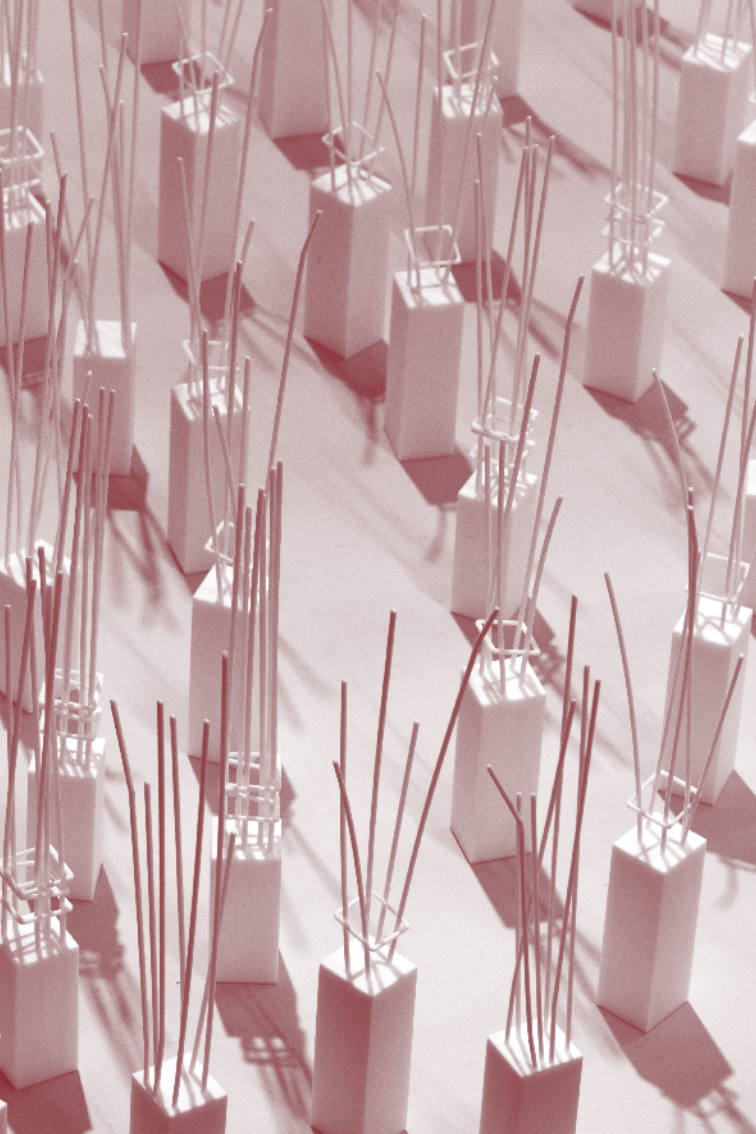
08

Aquí se hace lo que digo yo

Piedra
6 x 65 x 3 cm

2008

Esta obra transmite la potencia autoritaria de la frase a través del material con que está escrita. El trabajo, que evoca tautológicamente a su vez aquella figura del habla de que algo está “escrito en piedra”, fue espoleado por la creciente frecuencia con que aparecían conductas tiránicas en regímenes supuestamente democráticos, y que no son más que manifestaciones en la arena política de actitudes que se presentan comúnmente en la cotidianidad de las relaciones personales. La obra da cuenta de la inclinación de la artista por remarcar gestos o acciones que, una vez aislados, puedan comunicar en diversos registros. De esta forma, los contextos y el anecdotario de origen pueden llegar a difuminarse en sus obras, dando paso a un enfoque centrado y ubicado en una actitud, que permite desentrañar sus simbolismos y sentidos esenciales.



09

Mausoleo para segundos pisos

Impresión 3D en resina plástica
Base: 90 x 90 x 19 cm; varillas: 20 cm de alto

2014

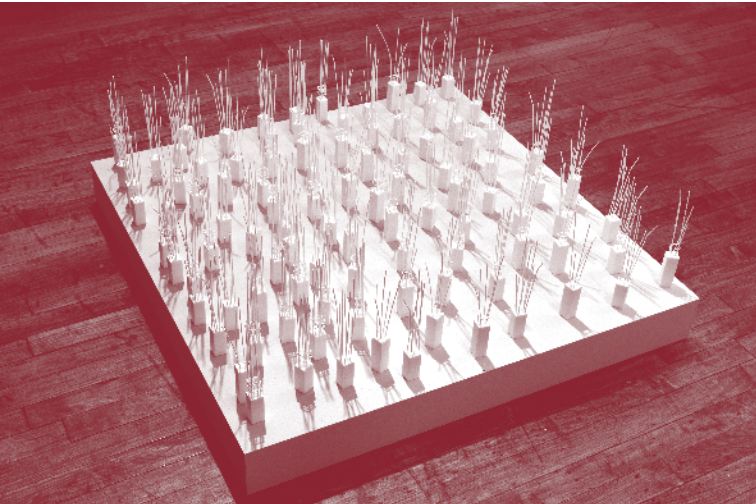
Esta obra es parte de una serie donde Ribadeneira emplea como *leitmotiv* las llamadas “varillas de la esperanza”, aquellos hierros vistos que surgen de los techos de las casas o construcciones proyectando su empleo en futuras ampliaciones. Aquel espacio vertical por conquistar queda apenas anunciado, la mayoría de veces llegando a transcurrir años o décadas sin que se concreten las aspiraciones. El primer desarrollo que hizo la artista alrededor de esta idea fueron las varillas que instaló en el 2008, en tamaño real, en una casa frente al centro cultural TEOR/éTica en Costa Rica.

Ribadeneira las emplea como una declaración de propiedad territorial, cuyo propósito suele quedar trunco. Al pensar en el estado de abandono y corrosión en que casi siempre se encuentran estos esqueletos de columnas —una característica de la “arquitectura

de la necesidad", parte integral del paisaje urbano en Latinoamérica— parece proponer su condición de ruina como un memorial; una imagen poética sobre la derrota de los anhelos: "Comencé a trabajar esta idea como parte de mis investigaciones sobre apropiaciones de espacios. Pues dejar las varillas plantadas para el segundo piso es un aviso de que ese espacio de cielo tiene dueño. Ahora las estoy pensando como ruinas. Viven como toda ruina en ese extraño intermedio entre pasado y futuro (no hay concepto de ruina sin una noción de futuro), pero tienen poco presente".

Manuela Ribadeneira_

Mausoleo para segundos pisos, 2014



10

Fortalezas (De la serie amigos o enemigos)

Acero, ruedas
9 piezas, 9 x 15 x 10 cm c/u aprox.

2016

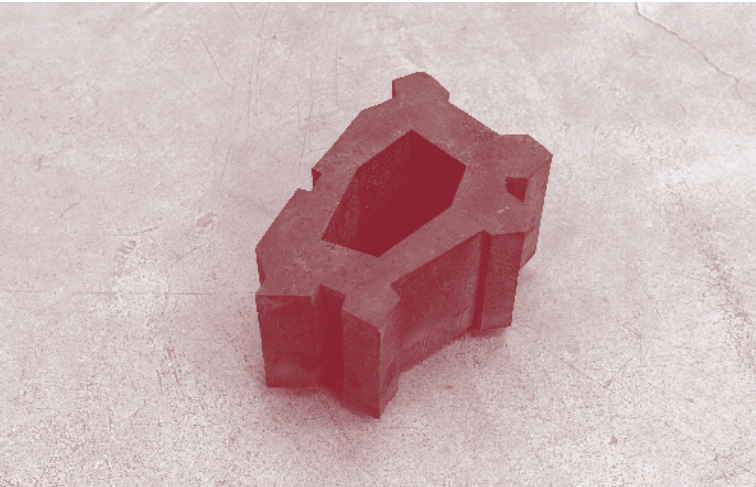
Ribadeneira abre aquí una indagación sobre sistemas de defensa que encontrará un desarrollo posterior en obras como *Amigos o enemigos* (2018). Estas esculturas en hierro sólido cortado al agua recrean a pequeña escala modelos derivados de fortificaciones diseñadas por el célebre ingeniero militar Vauban (1663-1707), quien aconsejaba a Luis XIV sobre la consolidación de las fronteras para hacer sus ciudades más defendibles.

La artista reduce el diseño de estas edificaciones ajustándolas a un tamaño manipulable, procurando la manufactura de un objeto contundente para golpear y que pueda ser empleado como arma de protección individual. En la disposición del conjunto, cada fortaleza opera aislada y opuesta a la otra, creando su propio mundo clausurado a lo externo/enemigo.

Cada una, además, se encuentra asentada sobre pequeñas ruedas que facilitan su desplazamiento “a otros territorios”, posibilitando —como comenta la artista— su “adaptación al paisaje, cosa que encuentro terrorífica”. La analogía inscrita en la obra parece operar también en cada sociedad, cada vez más impermeable, lo que deriva en un mundo cada vez más maniqueo y sin matices intermedios. Pero también opera —como señala la artista— en una dimensión individual: “La idea de cada persona como una fortaleza inaccesible, aislada, en movimiento... pero así, tal cual, aislada e impenetrable”.

Manuela Ribadeneira_

Fortalezas (De la serie amigos o enemigos), 2016



SOBRE LA DIRECCIÓN EN LA QUE SOPLA EL VIENTO_

Aunque las indagaciones en torno a gestos violentos en la cotidianidad o en el anecdotario histórico atraviesan intermitentemente la práctica de la artista, es desde el 2009 hasta el presente cuando este subtexto adquiere una singular presencia, algo que puede entenderse como una inevitable reacción a los convulsos escenarios políticos mundiales y regionales del período. En toda la serie de trabajos que desarrolló en ese año se inscriben anécdotas, datos apócrifos y curiosos relatos derivados de la llamada “pequeña historia” —particularmente referidos a la Revolución francesa— para enfocar aquellos contextos de actualidad con una perspectiva más amplia y dotarlos de densidad metafórica.

Varias de las piezas que se reúnen en esta sala orbitan alrededor del **castigo** como tema significante, pudiéndose contrastar frente al discurso polarizante de las ideologías, y frente al clima agresivo y punitivo instaurado por regímenes diversos. Cada una es además una expresión emocional que responde al curso del presente desde la perspectiva particular de su experiencia vivencial: estas obras no se expresan en un tono alarmante, sino más bien en un registro emocional lacónico que parece comunicar un llamado de urgencia que de antemano sabe que no será atendido.

El ensayo

Video
Duración: 1’53”en loop

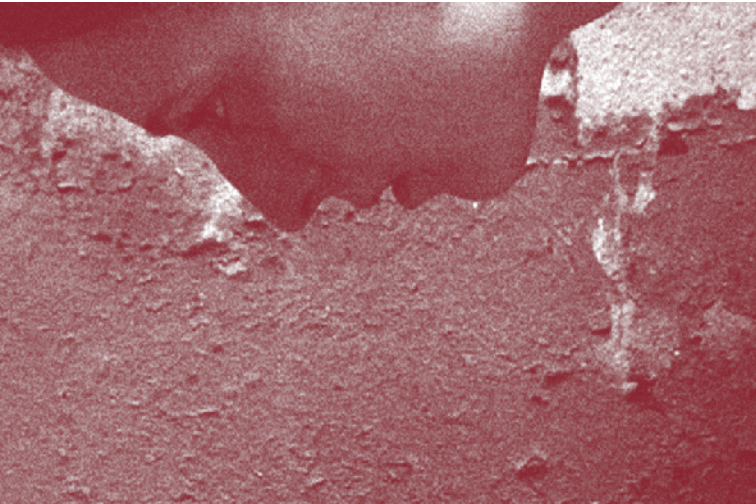
2009

Al igual que en obras como *Cortes y recortes* y P*ara perder la cabeza, by Danton* —ambas del mismo año—, este video deriva de relatos alrededor de la Revolución francesa y de la guillotina como elemento simbólico. La artista comenta: “Durante el reinado del Terror —período de gran violencia en Francia que duró poco más de un año (1793-1794), según crónicas de la época— los presos que iban a ser decapitados en la guillotina, para morir con dignidad y rectitud, ensayaban su muerte, pero quizá también para desmitificarla o burlarse de ella. Los condenados practicaban cómo caminar hacia la guillotina y recitaban cuáles iban a ser sus últimas palabras, todo esto con una cinta roja atada alrededor del cuello para hacerse a la idea del corte de la guillotina. En *The Rehearsal (El ensayo)* se pone en escena el momento en que el condenado practica cómo poner la cabeza en el bloque de la guillotina, la duración del video es el tiempo

que la persona pudo sostener la cabeza en esa posición antes de que la guillotina caiga. Era importante para mí y para Peter Snowden, con quien filmé este video, que la imagen tenga belleza, lo que simultáneamente suaviza e intensifica lo que está sucediendo".
En la tensa calma que transmite esta obra se inscribe la idea de simulacro y reiteración, que recuerda la conocida frase de Marx: "La historia se repite, primero como tragedia, luego como una farsa".

Manuela Ribadeneira_

El ensayo, 2009



12

Para perder la cabeza, by Danton

Cuero rojo y tachuelas de tapicería
60 x 46 x 23 cm c/u

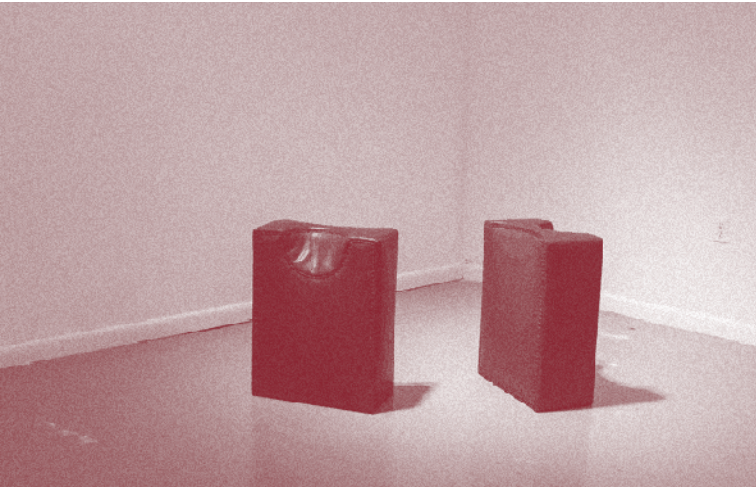
2009

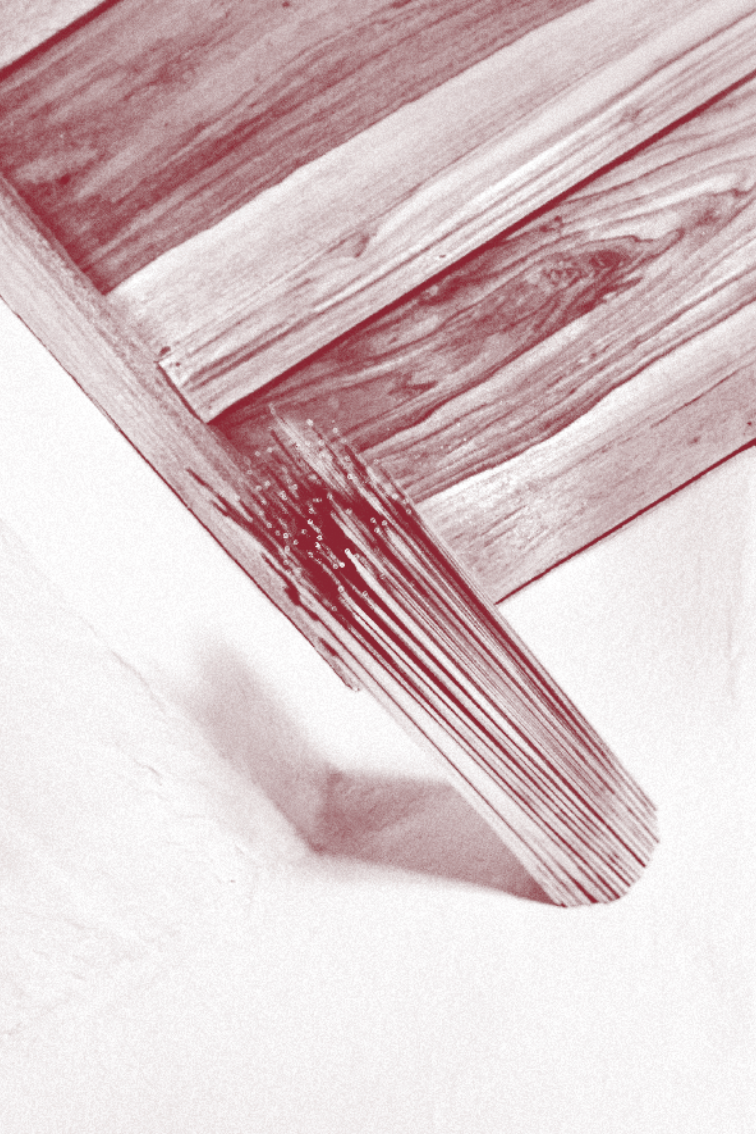
Este trabajo refuerza la idea de la escenificación de la política como un simulacro, un permanente ensayo que desdibuja la percepción de la realidad concreta. La obra encierra nociones de persecución, amenaza y exilio a través de la anécdota que evoca y de los detalles de su elaboración: "*Para perder la cabeza, by Danton* —comenta Ribadeneira— son dos réplicas del bloque de madera donde cortaban la cabeza con un hacha a los presos de la Torre de Londres (siglo XVI). Estos objetos están tapizados en cuero rojo, transformándose así en objetos de deseo y de diseño doméstico, y fueron hechos por un descendiente directo de Danton, un personaje clave en la Revolución francesa que fue guillotinado por las facciones más radicales en 1794. La viuda de Danton huyó a Londres para salvar su vida y la de sus hijos".

El aspecto decorativo de este objeto, tapizado como si fuese un elegante mueble de cuero, remite a la normalización de la violencia cuando esta es recurrente y continua. Como refiere la artista, “la idea de esta pieza era el volver el terror, el odio, la venganza, el castigo, etc., en cosa cotidiana que no llama la atención; es decorativa en el transcurso del día y vivimos con ella como vivimos con una silla o un sofá”.

Manuela Ribadeneira_

Para perder la cabeza, by Danton, 2009





Las tejedoras

Agujetas de tejer de acero inoxidable
40 cm de largo, cortadas por la mitad, grosores varios

2010

Las agujetas que se presentan atravesando la pared, instaladas como si fuesen cámaras de vigilancia, remiten al régimen del Terror y sus excesos a partir de aquellas curiosas figuras llamadas las *tricoteuses*. En esta obra, la artista realiza un símil de la política como circo violento; un entretenimiento de masas, indiferentes hacia el abuso, que claman por ajusticiar culpables: “Las tejedoras eran mujeres del mercado que, mientras esperaban compradores de sus productos, tejían para vender también estos tejidos. Y son ellas quienes se levantan por primera vez para protestar en contra de unos nuevos impuestos: marchan a Versalles y lo destruyen. Inicialmente se vuelven personajes respetados entre los intelectuales de la Revolución francesa pero luego, a veces por voluntad propia, y otras pagadas por los revolucionarios, iban a las audiencias públicas

y luego a las ejecuciones públicas para gritar e insultar a los condenados —arengando y azuzando a los presentes— en su camino a la guillotina. Entre ejecución y ejecución tejían, y de ahí viene su nombre... Proporciones guardadas, las 'sabatinas' del correato, coreografías aprendidas de Castro en Cuba y de Chávez en Venezuela, entre otras, son un circo donde encontramos la mezcla macabra de entretenimiento, descalificación y destrucción de los adversarios políticos junto a la manipulación de las masas. Todos estos actos están llenos de tejedores y tejedoras".

Cortes y recortes

Espejo, plástico y pintura de esmalte
24 x 11 x 0.4 cm

2009

Originalmente expuesta como una obra participativa, este trabajo juega otra vez con la idea de un simulacro. En la base del espejo se encuentran inscritas una serie de instrucciones para que sus usuarios practicasen un gesto: debían alinear su reflejo con el trazo rojo sangre marcado en su superficie para imaginar, con antelación preparatoria, el corte de la guillotina sobre su cuello. La artista potencia el contraste entre la frialdad desapasionada del instructivo sobre el delicado objeto frente a lo siniestra que resulta la idea de prepararse y practicar para acostumbrarse a la violencia.

Sobre la génesis de esta serie de trabajos que orbitan alrededor de la demagogia, de la política como espectáculo, y de la noción misma de simulacro —la idea de ensayo presente en esta y otras piezas— que se extiende hacia el lenguaje, Ribadeneira recuerda:

“El correato abusó de las palabras “cambio” y “revolución” (las más usadas o mal usadas), y eso me provocó trabajar en una serie de piezas que parten de investigaciones sobre la Revolución francesa. Me interesó repensar esa época porque fueron momentos de grandes convulsiones sociales, de crisis financiera y del colapso de un mundo conocido donde las reglas del juego cambiaron... Actualmente se dan situaciones en las que el exceso y el abuso de poder me recuerdan los excesos que se produjeron en el siglo XVIII en Francia, y hay excesos y abusos acaecidos durante la Revolución —especialmente en la época del Terror— que me remiten a los del régimen de Correa... Fue una época de concentración de poder que favoreció la política del chivo expiatorio”.

El chivo expiatorio

Estuche de cuero, sello de bronce, cera roja y prueba en porcelana
Estuche 4 x 16 x 11.5 cm / Sellos 2.5 cm Ø c/u

2009

Esta obra emplea como referencia las *lettres de cachet*, aquellas cartas firmadas y selladas por el rey de Francia que contenían sus órdenes directas: sentencias a prisión, exilio o confinamiento sin posibilidad de apelación o juicio justo. Ribadeneira señala que “estas cartas fueron suprimidas durante la Revolución pues eran símbolos del poder absoluto del rey, pero en la época del Terror, los revolucionarios también condenaron a miles de personas a morir en la guillotina sin juicio o posibilidad de defensa, o en juicios que no eran más que una pantomima para dar la apariencia de legalidad. Napoleón restauró el uso de estas cartas”.

En los sellos de laca aparece la imagen de *El chivo expiatorio* (1854-56) del pintor prerrafaelita William Holman Hunt, incorporando así una representación del inocente señalado como culpable desde el poder,

una estrategia de distracción que permite a su vez neutralizar todo lo que siente como una amenaza. Estos comportamientos despóticos pueden aludir hoy a actitudes de liderazgo político presentes en lugares como los Estados Unidos o Brasil, pero cuando la artista creó esta obra resonaban con particular intensidad en Venezuela o el Ecuador, donde en ese mismo año Rafael Correa declaraba sin incomodidad alguna que “el presidente de la República no es solo jefe del poder ejecutivo, es jefe de todo el Estado ecuatoriano”, detallando su autoridad sobre todos los poderes, funciones e instituciones.

Manuela Ribadeneira_

El chivo expiatorio, 2009

El mundo está patas arriba

Bronce y base de madera
100 x 25 cm Ø

2016

En el contexto de la residencia Latin American Roaming Art (LARA) que tuvo lugar en las islas Galápagos, la artista desarrolló una serie de trabajos que partieron de relatos poco conocidos de Herman Melville. Uno de estos menciona a las tortugas inmovilizadas, impotentes, muertas en vida, y que la artista empleó como metáfora de un plano emocional, de los efectos de un clima político particular sobre los estados anímicos y existenciales de cada quien.

Ribadeneira encuentra en la tortuga invertida un potente símbolo sobre la violencia y el castigo: “Cuentan casi todas las narraciones históricas que he leído sobre las Galápagos cómo descubridores, piratas, bucaneros, náufragos, barcos perdidos buscando refugio, y todos aquellos que llegaban, ya sea por necesidad de alimento, agua, o huyendo

de algo, recogían tortugas y las embarcaban como fuente de alimento fresco... Estas tortugas tienen la capacidad de mantenerse vivas sin agua ni comida durante largos meses, inclusive hasta un año, y fueron una importante fuente de alimento y aceite para los viajeros. Para las travesías debían encontrar la mejor manera de almacenarlas, y entonces les daban la vuelta y así, patas arriba, apilaban la mayor cantidad posible, incapacitadas e inmóviles, pero vivas, para comérselas una a una durante el trayecto. Es este acto brutal lo que me interesa: poner a un ser vivo en la posición más vulnerable posible, dejándolo sin ninguna capacidad de acción, movimiento o defensa... pero no matarlo, es un acto terrible de poder. Cuando hice estas obras tenía la clara sensación, por no decir la certeza, de que el mundo en que vivimos hoy es un mundo polarizado y hasta maniqueísta... y aunque en el Ecuador el tono ha bajado, creo que las cosas en el mundo en general siguen así. Nada parecería marchar como debe marchar, lo que antes era predecible ahora ya no lo es... los matices se han perdido, las posiciones y soluciones medias parecen ya no ser posibles, y las opciones existentes parecen ser nada más que los extremos. El mundo, y todo en el mundo, parece estar en oposición absoluta: eres amigo o enemigo, estás conmigo o sin mí, dentro o fuera, blanco o negro, vivo o muerto. Las Galápagos son un lugar de extremos, y el mundo animal es uno de vida o muerte. La historia de las islas es una historia polarizada y al límite donde se ve este fenómeno que vivimos en nuestro presente. Herman Melville lo resalta en su libro **Las encantadas** (1854), donde describe el mundo de opuestos, de blancos y negros, de las fuerzas del bien y del mal.
Y esto lo sentí muy presente cuando estuve allá: un

mundo de equilibrios muy precarios, donde es posible imaginarse la idea de un fin, o por lo menos de un fin de las estructuras y del mundo como lo conocemos actualmente... La metáfora de las tortugas continúa repitiéndose en la historia humana. Con esta violencia impresionante funcionan individuos o estados tiranos: inmovilizan, paralizan, desactivan, impiden acción, crecimiento... Creo que un régimen tirano se lo vive y siente como una tortuga patas arriba".

Manuela Ribadeneira_

Las encantadas,
2016
Centro de Arte Contemporáneo de Quito
Colección LARA, Singapur

El Rey Perro: un relato

Cajas de madera, publicación
60 x 40 x 20 cm

2018

La participación de la artista en la XIV Bienal de Cuenca consistió en una serie de lecturas en que, subida en una modesta tarima portátil que evocaba la libertad irrestricta de aquel pequeño espacio del *speakers corner* londinense, contaba en distintos lugares de la ciudad de Cuenca un cuento llamado *El rey perro*, un relato elaborado con elementos de realidad y ficción.

Este cuento, comenta la artista, “parte de un episodio histórico en las islas Galápagos que cuenta John Hickman en su libro Galapagos: *The Enchanted Islands Through Writers’ Eyes* (1985), y que está también narrado en el museo de San Cristóbal: un personaje llamado Manuel J. Cobos, en la segunda mitad del siglo XIX, luego de varios intentos fallidos, funda en la isla de Chatham (hoy San Cristóbal) la hacienda El Progreso... Parecía que la hacienda hacía honor a su nombre, pero

Cobos, libre de toda inspección y de autoridad alguna debido a la distancia y debilidad administrativa del Ecuador, creó un sistema muy cercano a la esclavitud para controlar a los trabajadores de la hacienda. Se convirtió en un tirano... y se protegía con un séquito de perros (reales y metafóricos). La fuerza y su ley imperaban. Los trabajadores que protestaban o se sublevaban en su contra eran abandonados, sin agua ni comida, en islas o islotes apartados...".

Como es habitual, las evocaciones históricas que hace Ribadeneira adquieren densidad cuando se contrastan con el presente político: "Sobra decir que los ecos contemporáneos locales e internacionales de épocas recientes son varios: el tirano, el castigo, el miedo. El tildar a alguien de criminal por protestar, acusando al que disiente como traidor a la patria, son ejemplos que hemos visto y vivido en el Ecuador. Esta frase me llevó también a pensar en las políticas y respuestas a los temas migratorios en Europa, Estados Unidos, o lo que pasa hoy con los venezolanos que emigran a Colombia, Brasil y Ecuador: náufragos no rescatados y advertencias de su criminalidad no comprobada...". La artista incorpora algo de la narrativa de Herman Melville, quien "en su libro *Las encantadas* habla de un personaje que comienza siendo un revolucionario y se convierte en un tirano que se declara Señor Supremo y amo de todos aquellos que le habían seguido a la isla de Charles en las Galápagos. Describe, además, cómo se hace acompañar de una manada de perros que le sirven de guardia personal, y cómo rápidamente pasa de revolucionario a cacique tirano que impone su ley y castiga a sus detractores".

Ribadeneira explota el potencial metafórico de estas crónicas para enfocar el presente, pero además su

gesto conlleva un espíritu de catarsis social: “Me atrevo a decir que no es solamente una necesidad personal [de contar el cuento], sino colectiva: contar y contarnos a nosotros mismos el cuento del hombre que se declara Señor Supremo y se hace tirano. El miedo invade todos los espacios y las consecuencias pueden ser peligrosas y graves para aquel que disiente y se opone a la versión oficial de las cosas”.

Manuela Ribadeneira_

El Rey Perro: un relato, 2018

La culpa es tuya

Bronce
15 x 15 x 8 cm

2018

Más allá de referirse a una coyuntura única, en esta obra se sublima —como en la mayoría de los trabajos de la artista— una reacción a una serie de eventos diversos alrededor del mundo que permiten que esta pequeña escultura opere más como un pensamiento abstracto, una suerte de máxima filosófica sobre el impacto de la agencia individual en el colectivo.

Sobre este trabajo, la artista comenta: “Parece que vivimos culpándonos los unos a los otros por lo que sucede alrededor nuestro. Esta pieza está conformada por tres dedos de bronce —referencia quizás a estatuas monumentales de seres ilustres de las patrias— que se apuntan en un círculo vicioso. Fue elaborada en el 2018, cuando se hablaba de culpas en el Reino Unido por el caos generado por el Brexit, cuando los estadounidenses ya se reprochaban el porqué de

Trump, cuando se vivían circunstancias complicadas en Venezuela, Brasil, Chile, Argentina, por mencionar países que sigo más de cerca, donde se encuentran los siempre presentes dedos señaladores. En el Ecuador se sentía —aunque no hay certeza— que había llegado el fin del régimen autoritario de la década pasada y se empezaba a señalar a los culpables. Y aunque hay 'algunos y algunas', para usar el absurdo lenguaje falsamente incluyente, que son obviamente cómplices de lo sucedido y responsables en mayor o menor medida (pues auparon, apoyaron y votaron por ese gobierno una y otra vez), ahora apuntan con dedo juzgador a los culpables. Es una sociedad y es quizás un momento que parece ser poco cuestionador de sus actos y de sus responsabilidades, y escasamente analítica de su pasado, inclusive el muy reciente. Este es un mundo donde la culpa es siempre de otro y donde las redes sociales permiten ventilar esto con fuerza y sin represalia alguna, pero de una u otra forma todos somos cómplices. Sospecho que esta es una obra sin esperanza, que encierra la sensación o la realidad de no tener salida ni respuesta al círculo vicioso en el que vivimos".

Los culpables

15 dedos de bronce
7 cm de alto c/u aprox.
Instalación de dimensiones variables

2018

Al igual que en *La culpa es tuya*, la idea de esta pieza surge de un accidente, al romperse una réplica en madera de una mano tallada de un santo colonial: “La mano, sin razón aparente, se cayó de la repisa donde había estado durante años. Se rompieron tres dedos y estos quedaron en el piso apuntando y apuntándose acusadoramente. Y claro, me apuntaban también a mí”.

El trabajo se plantea como una metáfora abierta, de libre interpretación, aplicable a toda circunstancia política o problema en los que el rol de cada quien —al igual que el propio— suele subestimarse. La imagen de estos dedos denunciantes resuena permanentemente como un signo de los tiempos: contextos convulsos atravesados por una cacofonía de voces que brinda explicaciones insatisfactorias, y en los que la postura de cada quien sale siempre bien librada.

¿Tienes miedo?

20

Tienes miedo

Aluminio
11 x 20 x 3 cm

2011

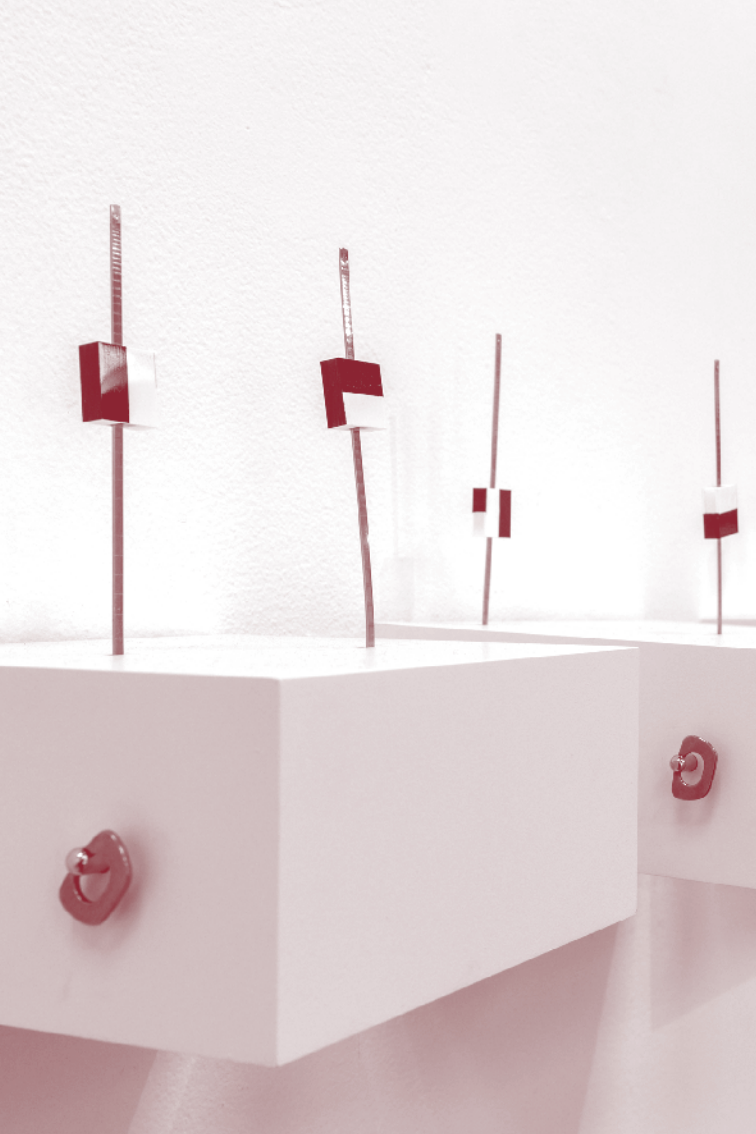
El período presidencial de Rafael Correa en el Ecuador (2007-2017) y la instauración del llamado socialismo del siglo XXI significó un cambio de rumbo extremo en el país, posicionando desde el poder un lenguaje recalcitrante y fustigador, en el que la libertad de opinión se vio seriamente comprometida. El sonado juicio a Diario El Universo y las frecuentes acciones punitivas de la Superintendencia de Comunicación (Supercom) contra los medios informativos configuraban un ambiente represivo.

En ese contexto, en noviembre de 2011, Ribadeneira y el músico Nelson García (en una nueva acción del colectivo Artes No Decorativas S. A.) llevaron a cabo un performance llamado *Impromptu Op. 26*, generando luego otros eventos bajo el título paraguas de *Occupy Finlandia*, que fueron tomas de posición claras contra

el gobierno a pesar de la autocensura y el temor en los que estaba sumido el país.

La interrogante “¿Tienes miedo?”, modelada a partir de un pequeño bloque de aluminio, era el único objeto presente en las paredes de la galería Arte Actual (donde se desarrolló este evento), un espacio cultural adscrito a la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso) en Quito, en la que enseñaban varios académicos que en aquellos momentos eran colaboradores o afines al régimen. La sala alargada había sido alterada empleando una pared falsa que creaba una sensación claustrofóbica en su perspectiva exagerada, y que conducía la mirada hacia la frase situada al fondo. Todos los días mientras duró la exposición, una pianista interpretó *Finlandia, Op. 26*, del compositor Jean Sibelius, un poema sinfónico que, posterior a su creación, fue empleado como un canto de protesta velado en contra de la censura del Imperio ruso durante su ocupación de Finlandia. Esta pieza de Sibelius, entendida como un acto de resistencia, fue repetida en diversas ocasiones cambiando su título para evadir la censura.

Se puede contar a Ribadeneira entre los poquísimos primeros artistas que realizaron acciones simbólicas críticas en contra del correato en sus albores, en momentos en que la mayoría de actores culturales —si no estaban alineados— preferían guardar un silencio acrítico con respecto al gobierno, ya sea porque se beneficiaban del mismo o por temor a posibles retaliaciones.



21

Amigos o enemigos

Cajas de madera con mecanismos de cuerda
Dimensiones variables

2018

El título de esta obra alude al sistema de identificación de radar para tráfico aéreo desarrollado en la Segunda Guerra Mundial (*IFF: Identification, Friend or Foe*), una herramienta empleada para evitar incidentes de “fuego amigo” dentro de los protocolos de identificación de combate. La artista alinea sobre la pared un conjunto de cajas que contienen mecanismos de metrónomos que pueden ser activados por el público. Al darles cuerda, sus distintos pulsos generan una cierta cacofonía: cada péndulo con su movimiento exacto y previsible pero fuera de sincronía con el resto, como inmersos en una coreografía en la que por instantes parecen coincidir para alejarse nuevamente entre sí. El trabajo aparece en medio de un clima de cismas, enconos y virulencia generalizada, que se manifiesta en las posturas políticas alrededor del mundo: “Como casi todas mis piezas, esta tiene un ángulo político,

espero que uno poético, y sin duda uno personal. Pues la política es personal, porque como ciudadana lo político me atañe y además en esta pieza hay algo que viví íntimamente. En los regímenes totalitarios, una de las estrategias de gobierno fomentada por el Estado es la polarización de la sociedad y la creación de un ambiente en el que la conversación es imposible. El gobernante impone una política de 'estás conmigo o estás contra mí', de 'estás dentro o fuera', de 'eres amigo o enemigo'. Son sistemas que no promueven la conversación ni el diálogo, y en los que se incentiva la división y la polarización... Los que no están de acuerdo con la ideología del líder máximo son castigados".

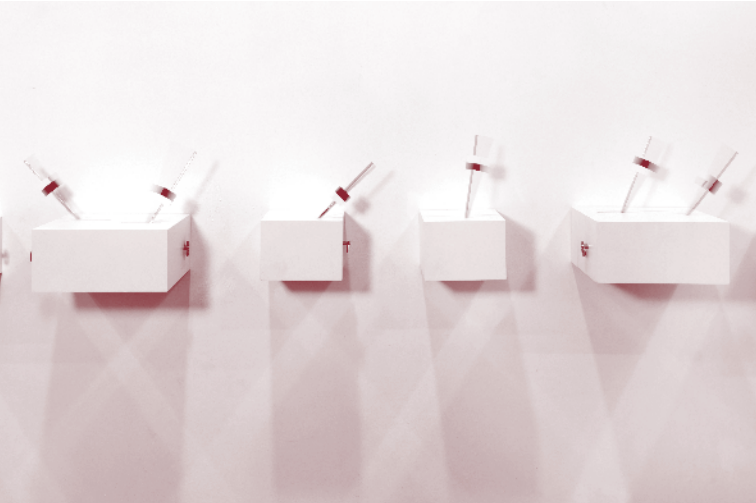
"Durante la década de Correa viví en el Ecuador una polarización extrema, y las secuelas de esto están aún muy presentes; todavía reina la desconfianza en el otro. El gobierno declaró enemigos a todos aquellos que no estaban de acuerdo con sus políticas y sus prácticas, la prensa crítica se volvió la amenaza mayor y algo que se debía destruir. He visto en el Ecuador familias divididas y amistades rotas a causa de la política. El ambiente se tornó tóxico y violento, todos nos volvimos un poco paranoicos y en cada momento nos preguntábamos con quién se puede hablar libremente y con quién no, quién es amigo y quién enemigo. Fue terrible y doloroso".

"El metrónomo es un mecanismo con una aguja que va de un lado al otro, de extremo a extremo. Cada pesa en la punta de la aguja del metrónomo tiene un diseño diferente en blanco y negro, pero van de lado a lado y todos los extremos son iguales. A los mecanismos hay que darles cuerda permanentemente. Pensé mucho en automatizarlos para que estén siempre en movimiento, pero, aunque tener que darle cuerda

entorpece a la pieza, me parece que acentúa el hecho de que nosotros mismos somos los que ponemos en marcha este mecanismo; quizás una manera de decir que también somos cómplices en esto. Cuando los metrónomos paran hay pausa y silencio, pero luego hay un impulso de volverlos a activar en una especie de danza macabra".

Manuela Ribadeneira_

Amigos o enemigos, 2018



22

Sobre la dirección en la que sopla el viento

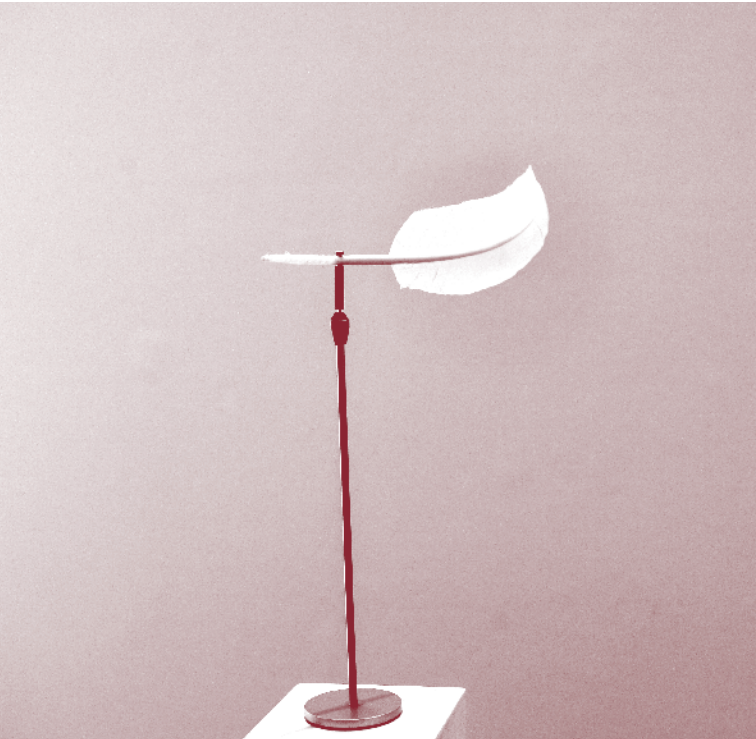
Plumas y veletas
Instalación
29 x 30 cm c/u (sin base)

2009

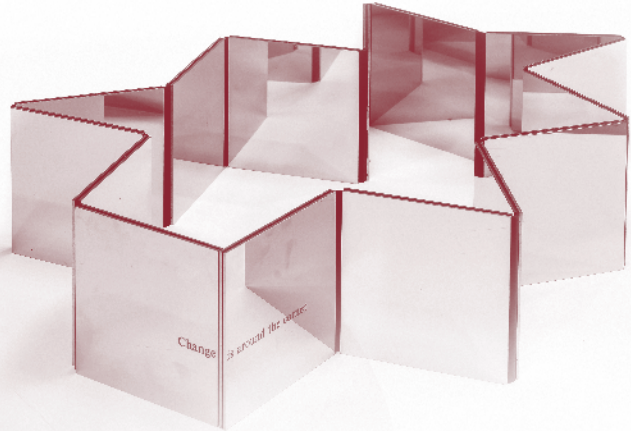
Sobre un conjunto de bases delgadas, la artista colocó una serie de veletas con plumas que giran impulsadas por la más ligera corriente. El trabajo metaforiza los caprichosos e impredecibles vientos políticos y la fragilidad de los afectados a su paso, pero además —como señala la artista— puede hablar de cómo alguna gente cambia radicalmente de bando simplemente para acoplarse y sacar provecho de la dirección ideológica del gobierno o político de turno. Ciertamente, las expresiones empleadas por ciertos líderes de la región que vinculan los estados de conmoción suscitados en Chile, Bolivia o Ecuador a una “brisa bolivariana” que pronto se tornará en huracán dotan al trabajo de una actualidad y densidad semántica oracular.

Artes
No Decorativas S.A._

Sobre la dirección en la que sopla el viento,
2009



A una década de su creación, Ribadeneira reflexiona: “Creo que esta pieza más bien falló en el sentido de que su intención inicial no es la que trasciende. Considero que la obra es más bien un recorrido, el recorrido que todos tenemos que transitar, donde las direcciones van cambiando con vientos de fuera y con nuestro paso por el camino. Solamente el hecho de caminar entre ellas modifica la dirección del viento... pues el que no camina entre las plumas no tiene injerencia alguna en ellas. El que camina con violencia crea descontrol y hasta destrucción, y el que camina con cuidado puede mirar a las plumas moverse suavemente y jugar con los vientos que vienen de fuera. Nuestro transitar y la manera como lo hacemos cambia, para bien o para mal, la dirección en la que sopla el viento”.



Change Is Around the Corner

Acero inoxidable pulido y caucho
15 paneles, 11 x 11 x 0.4 cm c/u

2009

Este trabajo construye un juego ilusionista de espejismos que da forma literal a la frase citada en el título. Los paneles plegables de acero espejado de este objeto pueden plegarse y configurarse de diversas maneras creando una miríada de posibilidades de reflejos en cada ángulo, algo que puede referirse tanto a circunstancias de la esfera política como a las que estructuran nuestra propia existencia.

Como comenta la artista, “la frase *Change is around the corner* (El cambio está la vuelta de la esquina), grabada a lo largo del primer y último panel es un eslogan político común usado en innumerables campañas electorales alrededor del mundo, pero representa también la esperanza de que las cosas cambien, deseo que está presente en cada uno de nosotros. Esta pieza genera un casi infinito juego

de espejos y reflejos del cual parecería que nunca podremos salir; hay siempre otra esquina y otra oferta de cambio —o intención de cambio— que se pierde en otra esquina más y otro reflejo”.

Manuela Ribadeneira_

Change Is Around the Corner, 2009

cam- bios
cam- bio
cam- bios
cambie,
cam- bio
cam- bios
cam- biando
cam- biarlo
Cambia
cam- biarse
cam- biándole
cambios
cambio
Cambiar
cambiada

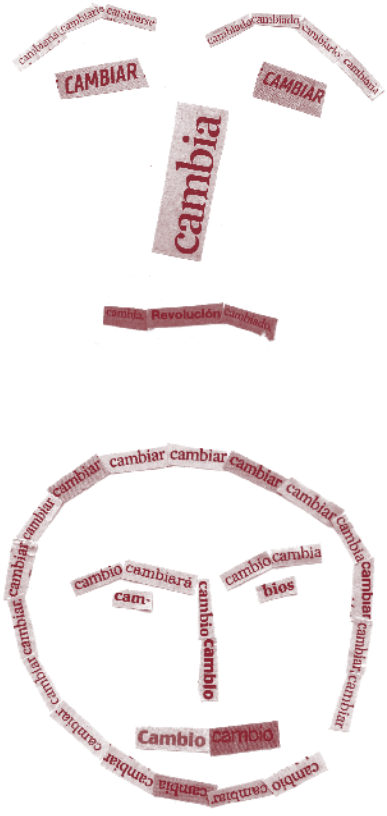
Los incorruptibles

33 colages
Recortes de periódico
sobre papel
14.8 x 21 cm c/u

2010

Durante el gobierno de la llamada “Revolución Ciudadana” se instauró un lenguaje oficial que enfatizaba el supuesto cariz transformador y refundacional del régimen en todos los campos de su accionar. El pasado constituía un largo episodio de oscuridad sobre cuyas ruinas el gobierno se encontraba construyendo un nuevo país y una nueva institucionalidad. En aquel contexto de bombardeo mediático y propagandístico surge esta serie de collages.

“En el 2010 —recuerda la artista— pedí a un colaborador que, durante dos semanas, recorte las palabras ‘cambio’ y ‘revolución’ de los cuatro periódicos más importantes del Ecuador en esa época, pues ya había identificado el abuso de estas palabras en el lenguaje oficial a partir de la campaña electoral. Se recortaron 743 ‘cambios’ y 329 ‘revoluciones’.



Manuela Ribadeneira_

Los incorruptibles, 2010

Como contraste, yo hice el mismo ejercicio en cuatro periódicos importantes del Reino Unido y encontré menos de cien ‘cambios’ y nada más que dos ‘revoluciones’. De los recortes de periódicos ecuatorianos hice una serie de retratos en *collage* y los llamé *Los incorruptibles*, aludiendo a la forma en la que cierta vez el presidente Correa calificó a la gente de su partido”.

25

Did Anybody Know the Way?

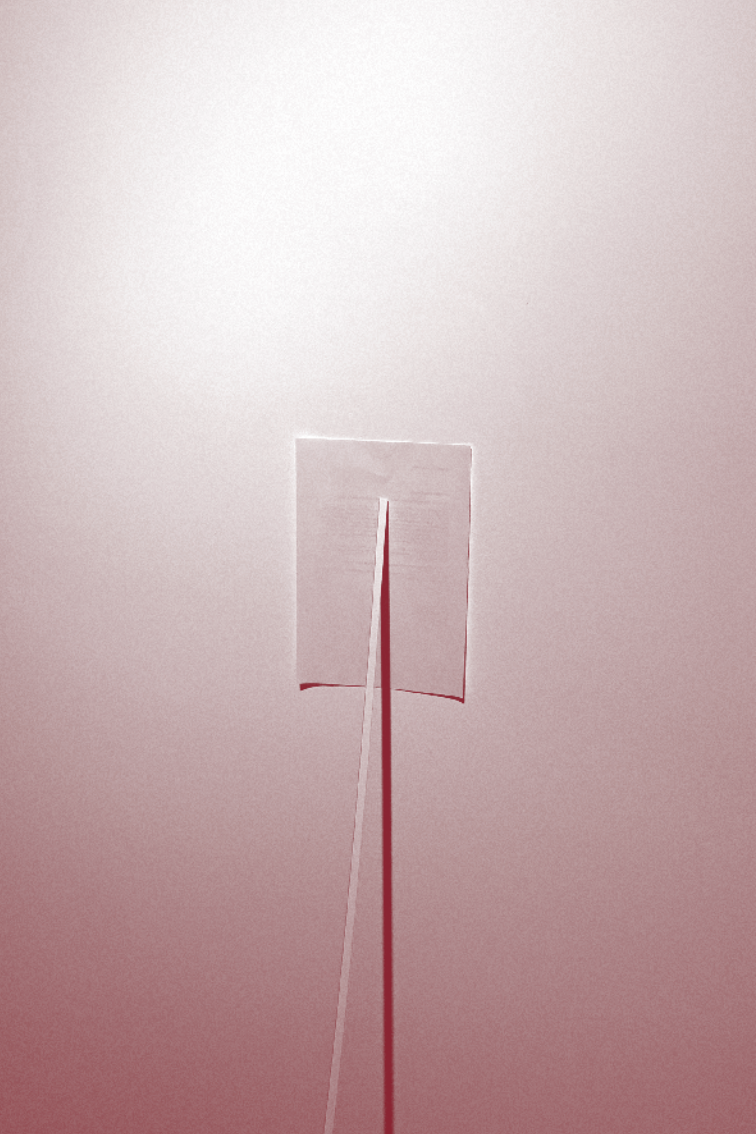
Bronce y madera
Medidas variables

2008

Este trabajo surgió como una reacción visceral a la crisis financiera global del año 2008, que incluyó derrumbes bursátiles y dislates económicos a escala internacional. Las frecuentes imágenes de marchas y protestantes elevando pancartas en los noticieros derivaron en esta alegoría que evoca múltiples imágenes, desde la “oveja negra” que no sigue al rebaño hasta la iconografía del cordero sacrificial degollado. “Siempre me ha parecido interesante en todos estos temas el saber quién está a favor y quién está en contra, quien está marchando con y quién está marchando en contra, y de qué. Creo que en esto siempre hay muchas confusiones”, señala la artista.

La instalación parece representar una procesión de cabezas dispuestas sobre picas, anticipando con esta alusión el conjunto de obras que desarrollaría a

partir del siguiente año alrededor de la decapitación como castigo. Ribadeneira recuerda aquel momento: “Me interesaba usar estas varillas pensando en la posibilidad de desfilar con ellas. Hacían además una referencia lejana a lo que se hacía en Inglaterra y en otros lugares: salir exhibiendo cabezas de los ejecutados, de los que traicionan la patria, de los criminales y ponerlas en la punta de palo... De alguna manera estas minicabezas me parecían un juego algo irónico, dado el poco castigo a los posibles causantes de los excesos que nos llevaron a la crisis, de la sensación en el público de lo poco que pagaron y de las pocas cabezas que rodaron... Puede resultar un poco confuso todo, son muchas imágenes y muchos deseos mezclados, pero aquello se debió a esta respuesta muy espontánea a lo que veía y sucedía”.



De cómo se sostienen las cosas

Papel A4 impreso, varillas de plástico y un pedazo de escombro o adoquín encontrado
Dimensiones variables

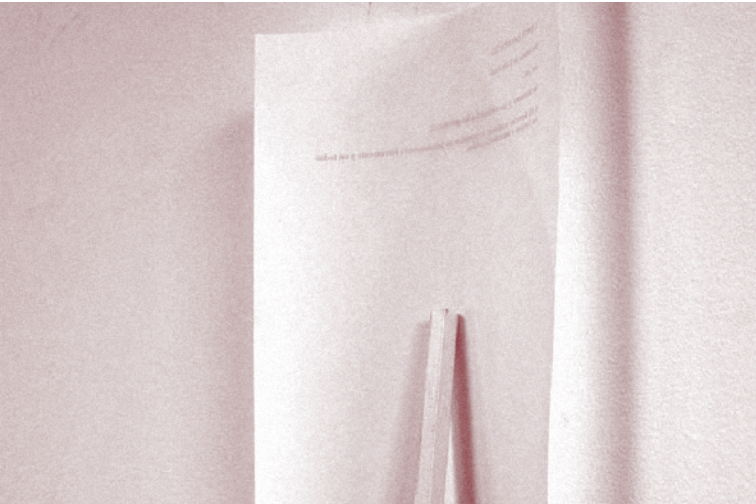
2008

Una serie de varillas plásticas crudamente pegadas entre sí sostienen sobre la pared un papel cuyo contenido no alcanzamos a leer. El improvisado mecanismo de sujeción amenaza con colapsar fácilmente, con la esperanza de que, si esto sucede, cualquier espectador procure rearmarlo, y al hacerlo se detenga en el texto impreso que contiene el artículo 6.6.6 de la Constitución ecuatoriana, implementada en la era Correa, y relativo a la libertad de expresión.
Los atípicos valores formales de esta obra —y su guiño lúdico al video *The Way Things Go* (1987), de la dupla de artistas suizos Fischli y Weiss— resultan curiosos en comparación a la cuidada y elegante manufactura que emplea la artista; pero —como señala— "este lenguaje capta adecuadamente la esencia de la idea que encierra la pieza... la precariedad de los recursos, de la resolución, esta especie de fealdad que tiene la pobre pieza

encierra la precariedad misma de las cosas importantes que damos por hechas y que damos por sentadas: el sistema democrático, la libertad de expresión...”.

Manuela Ribadeneira_

De cómo se sostienen las cosas, 2008



EL ARTE DE NAVEGAR _

En esta sala se ponen en diálogo trabajos de distintas épocas que esbozan un panorama del entorno de la artista, particularmente atravesado por las sutilezas de lo vivencial y biográfico. El **horizonte** que aquí se configura alude tanto a lo geográfico, es decir rasgos del paisaje que marcan al individuo anclando sus raíces y dotándolo de un sentido de lugar, como al panorama social y a otras construcciones identitarias que surgen de la narrativa que alienta el Estado-nación, que de igual manera modelan a los habitantes de un territorio determinado.

Los trabajos, sin embargo, parecen problematizar la cuestión de la pertenencia, hurgando justamente en las ambigüedades emocionales que plantea el dilema entre la querencia —el amor al terruño— y la carga que también pueden conllevar las ataduras y anclajes del origen. Un conjunto de obras en el que la huella de la voz interna de la artista resuena de manera amplia, trascendiendo su impronta en lo personal para convertirse en materia de reflexión colectiva.

Me la llevo puesta (títulos variables)

Baúl de madera, tela y relleno sintético
Baúl: 101 x 59 x 53 cm
Tejido: 11 x 4 m aprox.

2000

Esta obra fue presentada dentro de una muestra colectiva en el Memorial de América Latina en Sao Paulo, en la que fue la primera participación de la artista en una exposición fuera de su país. En ella, Ribadeneira empleó el antiguo baúl de equipaje de sus abuelos, dentro del cual viajó una enorme malla acolchada de tela roja que representa el plano de la ciudad de Quito. El título de esta ciudad-peluche fluctuaba cada cierto tiempo según aparecía en la pantalla de un dispositivo electrónico, sugiriendo diversas lecturas como una manera de referirse a los cambios que experimentaba la ciudad misma. Para esta nueva presentación, de hecho, la artista la ha titulado de una nueva manera, dando cuenta de cómo desde esta temprana obra ya se manifiesta la posibilidad de que los nombres puedan cambiar eventualmente. Esto es algo que intermitentemente ha ocurrido en

su carrera, un asunto que —como señala— “se da casi inconscientemente” en su trabajo, como un tácito reconocimiento de que las obras siguen mutando y resignificándose.

“En ese momento estaba trabajando con una idea bastante simple —recuerda la artista—: a pesar de que viajas, de que sales y te vas a otro lado, siempre llevas tus paisajes y tu horizonte contigo. Luego de vivir tantos años afuera, yo sigo llevando a mi paisaje andino (a la ciudad de Quito, al hecho de ser ecuatoriana) conmigo, en una especie de baúl de viaje que puede ser una carga y un peso, pero a la vez puede ser simplemente una posibilidad de que en el momento en que abres el baúl tienes el lugar donde te ubicas. Nuevamente en una doble mirada: la carga con el peso con que viajas, la carga de la cual es difícil librarse, pero también la idea de juego, de comodidad y confort de poder cobijarte en la tela (¡o enredarte en los tentáculos!) de esta ciudad muy maleable, adaptable a tu propio cuerpo y espacio, pudiendo sacar poco o mucho de la ciudad encerrada en el baúl, según quieras”.

Ciudad colapsable

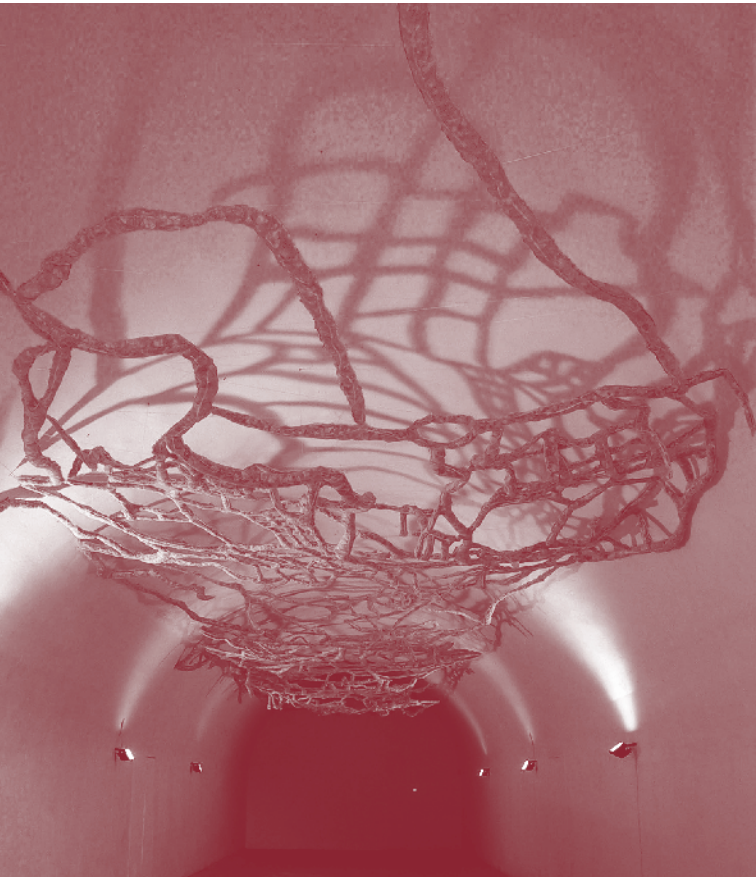
Instalación
Alubond (compuesto de aluminio), argollas de llaveros, cajas
4.50 x 22 m aprox.

2019

En 1999 Ribadeneira se asocia con el músico Nelson García en un colectivo que denominaron Artes No Decorativas S. A., una entidad que asumió la forma legal y operativa de una empresa. Desde entonces, de manera intermitente, han realizado varias intervenciones que gradualmente fueron acentuando su perfil crítico. *Ciudad colapsable* tiene como antecedente la obra *Organigrama*, una de las primeras colaboraciones entre ambos, presentada como instalación *site-specific* a fines del año 2000 en el Museo de la Ciudad, y luego, en el 2003, en la 8va. Bienal de La Habana. Por aquel entonces, los artistas se encontraban interesados en la idea de sistemas, imaginando la ciudad como un organismo donde todo se encontraba interrelacionado, y por ello diseñaron una trama urbana elaborada con un material flexible, relleno de los periódicos del día, que se suspendía del

Manuela
Ribadeneira_

Organigrama , el oído interno,
2003
8va Bienal de la Habana



tumbado, y donde el trazo de las calles podía asimilarse a tripas, a tejidos, o a una suerte de red neuronal.

Para esta nueva versión de la obra, Ribadeneira empleó planchas de *Alubond* cortado a láser, unidas entre sí de manera tal que es posible plegar completamente el plano de la ciudad para enfatizar su portabilidad, conectando así con los sentidos inscritos en *Me la llevo puesta*, aquel trabajo del año 2000 en el cual se inspira. Esta cualidad de poder guardar y trasladar fácilmente una ciudad opera dentro de un pensamiento de la artista que reformula la noción misma del **site-specific**, procurando un desplazamiento filosófico del concepto al permitir la posibilidad de trasladar —y por ende, resignificar— algo bastante grande, diseñado inicialmente para un lugar particular. Si lo analizamos en clave biográfica, esto refleja la trashumancia de su propia vida. La iluminación de este Quito suspendido sobre la sala —patas arriba, si se quiere— revela también sus sombras proyectadas sobre el tumbado: la maraña fantasmagórica de su lado oscuro.

Órganos internos

Hilo, tejido en crochet
Dimensiones variables

2000

Aquella comprensión de la metrópoli como un ente vivo que se inscribe en *Organigrama* se fortalece aún más en el diálogo directo que guarda con *Órganos internos*, una serie de representaciones de partes del cuerpo hechas por la artista en croché. Ribadeneira debió perfeccionar esta técnica de tejido consultando manuales mucho tiempo después de haber aprendido alguna puntada básica de su abuela. Pero es justamente aquella idea de transmisión de un saber heredado entre generaciones, y la paciencia implicada en la hechura del trabajo, lo que le proveía de una conexión particular con su idea de ciudad.

Reunidos ahora en una sola vitrina, cabe recordar que, cuando se presentaron por primera ocasión, cada pequeñísimo bordado ocupaba individualmente, tras un lente de aumento, un nicho del Museo de la Ciudad.

Manuela
Ribadeneira_

Órganos internos,
2006

Estos “tejidos” (representaciones de riñones, hígado, neuronas, ganglios, lengua, pulmones, oído interno, glándulas, sangre, etc.) son una de las dos obras más tempranas entre las seleccionadas para la muestra, y dan cuenta de una etapa de la artista en la que la idea de fabricar ella misma manualmente las piezas era una premisa importante. A partir de su mudanza, en el 2002, a Londres, sitio en que se fue prolongando su estadía a partir de su maestría en Goldsmiths College, este énfasis en lo manual sufrió un desplazamiento significativo: salvo momentos excepcionales —como el reciente conjunto de dibujos titulado *Volcanes* (2018)— el acto de elaborar directamente las obras se convierte en una consideración menor.

Volcanes

Técnica mixta
Grupo de 25 dibujos,
23 x 480 cm

2018

Este conjunto de representaciones procura un símil entre naturaleza y esfera política, ambas prefiguradas como potencialmente destructivas. La obra es parte de un conjunto de trabajos en que la artista desarrolla un paralelo entre la experiencia de vivir en una región de volcanes activos y la de estar atravesados por el discurso de los políticos, cuestionando la supuesta imprevisibilidad de los desastres que ambos pueden causar.

El trabajo surge luego de una visita a Armero en Colombia, pueblo arrasado tras la erupción del Nevado del Ruiz en 1985. Pero el tema en sí, el hecho de escoger este motivo como metáfora, tiene raíces vivenciales profundas; como señala la artista: “Yo soy quiteña y vengo de un país y una región de volcanes, donde quieras o no quieras estos son no solo parte importantísima del paisaje, sino definitorios de una

actitud y una manera de ver las cosas... nos altera los horizontes... y creo que eso se traduce a una actitud de vida, a una actitud política que nos diferencia mucho de las personas que —por ejemplo— viven cerca del mar, donde el horizonte está ubicado en el horizonte, valga la redundancia".

"Una de las razones de porqué Armero es tan importante es el consenso en Colombia de que muchas muertes podían ser prevenidas. La erupción misma no, pero las muertes sí... Somos países y gentes que vivimos el 'no ha de pasar nada'; la idea de causa y efecto y las consecuencias no son consideradas. Nuestra visión a largo plazo es cortísima... La otra razón es porque fue la primera vez, al menos en esa región del mundo (incluido Ecuador), donde se mediatizó la tragedia... Los medios, a veces, cumplen su rol de manera ambivalente: informando y banalizando simultáneamente".

La artista pasó varios días revisando ilustraciones de volcanes en la Biblioteca Británica, las que dibujaba de memoria por las noches al llegar a su casa. Este gesto se transforma en comentario crítico cuando finalmente los intercala con varios bocetos derivados de una fotografía de prensa en la que un manifestante es impactado por un cañón de agua antimotines, aunque apenas se alcanza a dilucidar unas piernas suspendidas del suelo (*Hombre suspendido por un golpe a punto de caer*, 2018). Ribadeneira configura así un *continuum* de advertencias y consecuencias, en el que la razón del estado, al igual que la naturaleza, se impone por la fuerza.

Manuela
Ribadeneira_

Volcanes,
2018

31

Temblores armónicos IV: a menudo una advertencia

Dibujo topográfico sobre pared
Dimensiones variables

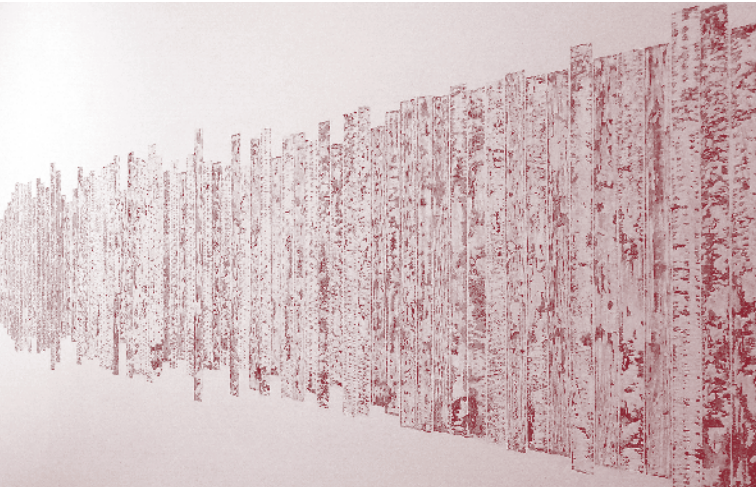
2018●

● Versión 2019

En esta obra, planteada como una instalación de sonido, la artista explota el potencial alegórico de un fenómeno geológico: los temblores armónicos son el resultado de una descarga sostenida de energía sísmica e infrasónica que precede o acompaña una erupción volcánica. Los geofísicos, en sus esfuerzos por prevenir catástrofes, han detectado que estos van aumentando de frecuencia hasta llegar a una fase conocida como el “grito” del volcán, que es seguido por los “treinta segundos de silencio” que se manifiestan antes del “estallido”. Ribadeneira decanta este concepto en una pieza de apariencia abstracta: la gran franja horizontal que se expande a lo largo de las paredes, y que reproduce las ondas de sonido de una grabación de un volcán real en proceso de erupción, se logra descascarando laboriosamente las capas de pintura acumuladas en la sala.

Manuela
Ribadeneira_

Temblores armónicos III,
FLORA ars+natura
2018



Tanto la representación del patrón como el método “excavatorio” empleado para lograrlo —que deriva conceptualmente en una estratigrafía— nos remiten en primera instancia a lo telúrico, pero la artista lo presenta como un símil sobre lo que subyace en contextos sociales en los que reina una tensa calma. Ribadeneira emplea esta poética imagen sobre la posibilidad de escuchar para referirse a la predictibilidad de cualquier desastre (político, social, personal, natural, etc.): “Creemos que las erupciones son algo que llega sin ningún aviso y tampoco es del todo así: hay avisos y hay signos y hay síntomas que llevan a pensar a los expertos que algo va a pasar”. La obra plantea una manera de entender el paisaje como un reflejo de nuestra condición: como un horizonte que ayuda a comprender por qué vivimos lo que vivimos.

32

Partitura para treinta segundos de silencio

Vidrio soplado, mesa
Dimensiones variables

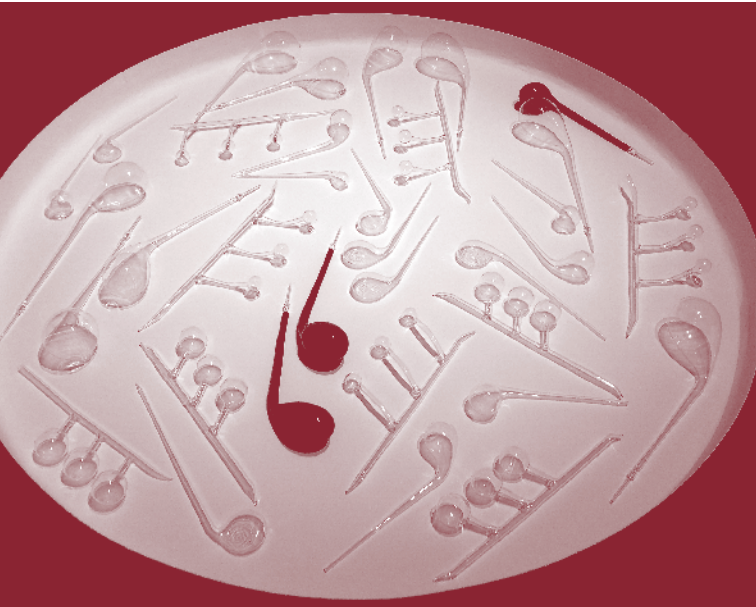
2018

Los “treinta segundos de silencio” son la fase del fenómeno de los temblores armónicos que antecede un estallido volcánico, es decir cuando básicamente está a punto de ocurrir lo inevitable. Ribadeneira concibe estos objetos de vidrio soplado referenciando sus formas a la notación musical: los más grandes contienen treinta segundos de aliento y los más pequeños diez, por lo que se encuentran en notas de tres. El conjunto que logra transmite en su composición “una especie de sinfonía de silencios”.

Este trabajo fue presentado en una muestra en Brasil titulada *Ouça* (escucha), una consigna y una invitación donde la artista expresa un sentir: “Tengo yo la sensación, que, creo yo, es muy política, de que a pesar de que tenemos esta inundación espantosa y maravillosa —simultáneamente— de acceso a la

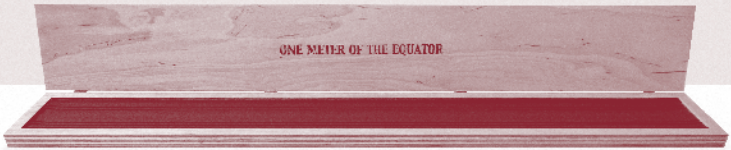
Manuela
Ribadeneira_

Partitura para treinta segundos de silencio,
2018
FLORA ars+natura



información, por otro lado hemos perdido la capacidad de escuchar lo que la gente dice; esta inundación nos ha vuelto sordos... siempre conectados a algo que nos hace y que nos da ruido... No hay momentos de silencio, momentos de escuchar... Evitando ser moralista (no quiero entrar en ese tono), creo que sí hay lecciones que se pueden aprender de los volcanes: hay que escucharlos, hay que oír los ruidos que hacen".

El grupo de obras alrededor del tema de los volcanes cuestiona la supuesta inevitabilidad de un desastre cuando lo que ocurre es que se desoyen las alarmas: "Para mí todo esto tiene un trasfondo político: nos lamentamos en todos lados de las malas cosas que nos están sucediendo cuando en realidad pudieran haber sido prevenidas, por lo menos hasta un cierto punto... Me impresiona cuando escucho a gente de un contexto político particular decir que no se podían imaginar que lo que ocurre está ocurriendo, no es una gran sorpresa".


ONE METER OF THE EQUATOR

33

One Meter of the Equator

PVC, madera
contrachapada
4 x 104 x 14 cm
1 de 40´076.000

2007

En la psiquis colectiva del país, el imaginario de la línea ecuatorial se asume —extrañamente— con un espíritu de pertenencia, a pesar de que esta evidentemente atraviesa varias otras naciones. Aquella noción de ser un territorio que se encuentra en la “mitad del mundo” tiene un peso desmedido en la conformación identitaria local, una casualidad geográfica que se convirtió en fuente de orgullo sin que exista nada meritorio en ello. Esta reflexión se traslapa con una anécdota familiar que sirvió como semilla para varios de los trabajos de la artista: a mediados del siglo pasado, su abuelo intentó enviar un telegrama desde un pueblo de Francia al Ecuador; quien lo atendió le respondió: “Aquello es imposible señor, el Ecuador es una línea imaginaria”.

A partir de este objeto, Ribadeneira realiza una indagación de múltiples niveles, en la que invoca

nuevamente a la Misión Geodésica Francesa que partió de París en 1735 hacia la Real Audiencia de Quito, y cuyas mediciones zanjaron las controversias sobre la forma exacta de la tierra. “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 o de cultivo...”.

Por un lado, esta obra es un antecedente clave en el arte contemporáneo local alrededor de las expediciones científicas y de los sistemas de medición vinculados a identidades particulares. El sistema métrico, y la idea de una medida universal, tienen sus bases en aquella misión, una de las primeras del período moderno: el patrón inicial para el metro se estableció en 1795, justamente como la 1/10’000,000 parte de la distancia entre el Polo Norte y el Ecuador a lo largo de la línea del meridiano que pasa por París. A la vez, esta expedición, según el historiador Jorge Núñez, apuntaló “definitivamente esa emergente ‘conciencia geográfica’ del criollismo quiteño” y de un nacionalismo que eventualmente derivó en los procesos independentistas.

El sistema métrico tendrá un impacto notable en el comercio internacional, por lo que no es coincidencia que Ribadeneira presente este “metro de línea ecuatorial” como un producto de exportación, en embalaje de madera contrachapada y sellada, detallando su contenido. Aquí inscribe además un guiño al *ready-made* y a una obra de Duchamp asociada al tema de lo aleatorio (3 *stoppages étalon*, 1913-14). El seriado que hace de cada caja en una

edición de 40’076,000 ejemplares —igual al número de metros que mide la línea ecuatorial— es para la artista un juego “con lo finito y lo infinito, con lo posible y lo imposible, que me divierte al darle una especie de realidad a algo abstracto”.

“Being Born in a Stable Does Not Make You a Horse”

Bronce, espejos ajustables
12 x 10 x 8 cm cada caballo

2008

El título de este trabajo cita textualmente una frase atribuida al duque de Wellington, quien nació y vivió su niñez en Irlanda y sin embargo peleó en el ejército inglés contra los irlandeses: “Nacer en un establo no te convierte en caballo”. La obra parece hablar sobre los conflictos de pertenencia que cualquiera puede albergar al renegar o cuestionar los valores particulares que caracterizan a su lugar origen. Puede sugerir además una confrontación entre la identidad individual y la percepción que un sujeto tiene de sí mismo, cuando esta se encuentra descalzada de la identidad colectiva.

Esta pieza se mostró por primera vez en el espacio TEOR/éTica en Costa Rica. La artista menciona que “hace también referencia a la historia de anexión de la provincia de Guanacaste a Costa Rica. Su lema es ‘de la patria por nuestra voluntad’, es decir que ellos

decidieron ser costarricenses. Resulta interesante entender la idea de territorio/identidad/pertenencia ligada a una voluntad colectiva. Es interesante pensar, por ejemplo, que uno no puede renunciar a la nacionalidad ecuatoriana, es decir que eres porque ahí naciste, ni voluntad ni circunstancias cuentan".

El objeto se convierte así en una provocación que hurga en los prejuicios de autenticidad y los rigores del perfil que cualquiera debe encarnar para encajar. ¿Quién decide —y bajo qué cualidades se juzga— si alguien pertenece o no a un grupo determinado? Para dar forma a esta sentencia, la artista diseñó un par de corceles de bronce reemplazando sus cabezas por espejos móviles. En suma, una obra que invita a repensar la autopercepción de cada quien, interrogando dónde recaen sus deberes y lealtades, al tiempo que nos recuerda que la filia hacia un grupo determinado puede lograrse a partir de la autoadscripción consciente, más allá del azar del nacimiento.

OBJETOS DE DUDA Y DE CERTEZA_

Buena parte del trabajo de la artista se alimenta de un impulso paradojal, que incluye en cada obra —simultáneamente— perspectivas de *duda* y *certeza*, algo que se hace evidente si reparamos en la ambivalencia con que muchas comunican sus sentidos, alejados de pronunciamientos taxativos o categóricos. De hecho la artista llegó a inventar una serie de instrumentos de navegación que presentó bajo este título, los cuales bien pudieran ocupar aquella función en el plano existencial: objetos para poder orientarse, encontrarse o comprenderse... significantes clave dentro de una búsqueda filosófica del ser por encontrar su lugar en el mundo.

Este último pabellón reúne apenas seis trabajos, incluyendo el más pequeño y el más voluminoso de la muestra: tal vez vistos en conjunto estos resuman una metáfora sobre la vida misma.

Partícula de dios

Bronce
4 cm de alto aprox.

2016

Una curiosa anécdota ilumina esta obra que gira alrededor de uno de los experimentos científicos más ambiciosos del presente. Se trata de la detección del elusivo bosón de Higgs, una de las partículas elementales que coloquialmente adquirió el nombre de la “partícula de Dios”, y a través de la cual se procuraba resolver algunos enigmas persistentes sobre el origen del universo.

Para probar su existencia, se construyó durante una década el Gran Colisionador de Hadrones (el más potente acelerador de partículas del mundo), una gigantesca instalación de 27 kilómetros de circunferencia en la frontera franco-suiza. Previo a su puesta en marcha en el 2009 —luego de billonarias inversiones y algunos intentos fallidos— los experimentos se detuvieron por un accidente, causado

por una paloma que soltó una miga de pan sobre un ducto de ventilación. Este imprevisto llevó inclusive a dos renombrados físicos a formular una teoría que sugería que el pájaro viajó a través del tiempo, enviado desde el futuro para sabotear el experimento.

Ribadeneira alude a aquella ambiciosa empresa en la más modesta de sus obras, fundiendo en bronce una miga de pan magnificada en microscopio y modelada por ordenador. Los simbolismos teológicos que pueblan esta anécdota, que van desde la iconografía de la paloma a la connotación eucarística del pan, se encuentran atravesados por los grandiosos afanes de conquista y control del ser humano, que contrastan con los misterios y avatares que aún presenta la vida.

“Me interesa aquello pequeño que afecta a lo grande. En mi proceso a menudo parto de cosas chiquitas para hablar de cosas grandes... Para mí el asunto era cómo hablar de una manera accesible, comprensible o manejable de algo tan complejo como este experimento fantástico que quería reproducir el momento del Big Bang, el inicio del universo... y creo que puedo hablar de ello desde la miga de pan... Como artistas, en todas las cosas que hacemos hay migas de pan que dañan o vuelven más interesantes los experimentos... Pensaba también en todas las ‘migas’ históricas a través del tiempo... Es algo que sucede en todo: en la vida personal o en la política, siempre hay una miga de pan que hace que el experimento falle, al menos temporalmente... Las cosas se dan cuando deben darse”.

36

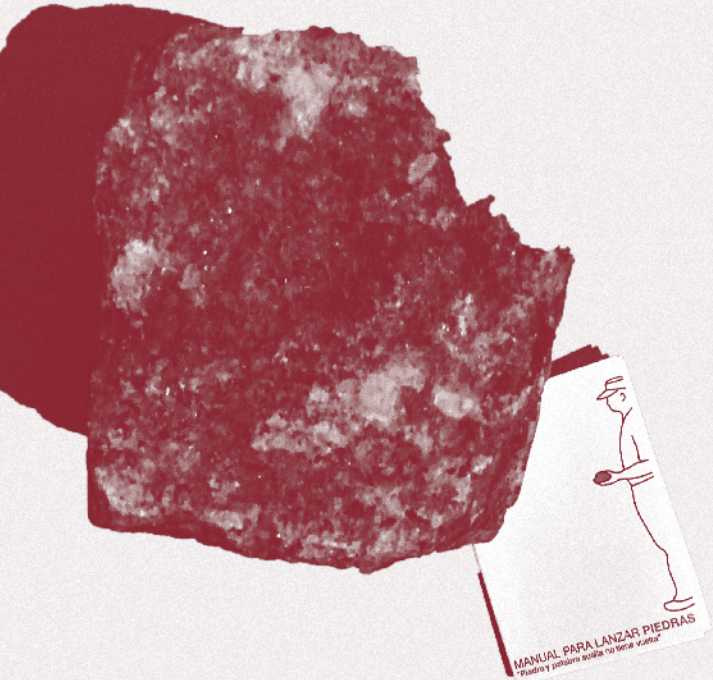
El cambio está a la vuelta de la esquina

Espejos, estructura en metal
Número de paneles variable, 110 x 220 cm cada panel

2019

Una década después de haber producido el pequeño objeto con el mismo nombre, la artista decide escalar su tamaño ostensiblemente hasta convertirlo en una obra instalativa que transforma la sala, creando un laberinto de espejos donde el espectador se refleja a sí mismo: “A mí me interesa la idea de pensar y trabajar las obras de arte como si fueran prototipos o maquetas —comenta la artista—, y estos me interesan porque son a la vez objetos terminados completos pero que buscan resaltar lo que funciona y lo que no. En ese sentido son siempre un experimento. También me comenzó a parecer interesante mirar y entender aquella pieza original del 2009 no solo como una idea, sino como una sensación... Quiero que esa pieza se vuelva una sensación física de recorrido y esta sala y esta muestra son una oportunidad para ensayar aquello”.
Este trabajo se afirma como un comentario reiterado

sobre el caos político del presente que vivimos; como reflexiona la artista, “parecería que las cosas no cambian, que están estancadas, que no vamos hacia ningún lado, que son una repetición frustrante de quimeras, engaños y reflejos... pero a la vez resalta el hecho de que sí hay cambios, siempre los hay, a veces para bien, a veces para peor, pero los hay, y vivimos simultáneamente una sensación de que no hay cambio y una oferta eterna de cambio hacia algo mejor. Hay en algún lado una sensación de sinsentido”.


MANUAL PARA LANZAR PIEDRAS
"Piedra y pensamiento aislados no tienen sustento"

Piedra y palabra suelta no tienen vuelta

Instalación
Dimensiones variables

2019•

● Versión 2019

En este trabajo la artista revisita una intervención en el espacio público que realizó en el año 2006, operando bajo el paraguas del colectivo Artes No Decorativas S. A., en el marco de una invitación de la XV Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito, para intervenir una plaza de la ciudad. La obra fue más tarde mostrada como documentación en el Brooklyn Museum en la muestra *Agitprop!* (2015-2016).

En la Plaza 24 de Mayo, Ribadeneira desplegó centenares de rocas dispuestas junto a un “manual técnico” o instructivo que gráficamente ilustraba la mejor manera de lanzarlas, asesorada en su elaboración por un agitador “profesional”, infiltrado en las facultades de la Universidad Central. Junto a las piedras instaló un gran panel de vidrio que lucía como una tentadora incitación. El lugar escogido era un antiguo

sitio de comercio informal, cercano a importantes edificios públicos, y convertido en un espacio pulcro y descampado, inaugurado por el municipio local como parte de la regeneración urbana. Poco a poco, diversos paseantes hicieron cola para ensayar su puntería hasta destruir por completo el vidrio, logrando incluso entusiasmar a uno de los policías que acudió a la zona, y hacerlo participar en la inofensiva revuelta. En palabras de la artista: “no me interesaba tanto explorar el espacio público como un lugar para el arte, sino como un espacio compartido inclusive de protesta”.

El trabajo podría ser entendido como un experimento sobre la protesta social, pero su título —que se apropia del adagio popular— apunta al campo expandido de las relaciones sociales: “En esta pieza yo aislé ese gesto de lanzar una piedra, pues el objetivo era simplemente un vidrio en un lugar vacío. La piedra en este caso no se lanzaba contra nada ni nadie, quería pensar en la acción misma, en justamente abrir la posibilidad de pensar mejor sobre ese acto... Me interesaba entender este gesto tan importante y simbólico relacionado con el lenguaje... Hay una exploración sobre los cambios en la forma de hacer política y hablar sobre política, una exploración sobre el lenguaje del insulto y de la desacreditación”.

Ciertamente las convulsiones recientes alrededor de Latinoamérica y el mundo permiten aproximarse a esta obra con nuevas miradas. Como comenta la artista, “lanzar una piedra es un gesto de violencia impresionante, pero aislado de ira y aislado de un objetivo la cosa cambia totalmente, sin la agresión se vuelve un acto casi de desfogue... pero quiero enfocarme en las consecuencias del gesto y el hecho de que no puedes retirar ni el piedrazo ni la palabras”.

Manuela
Ribadeneira para
Artes No Decorativas
S.A_

Piedra y palabra suelta no tiene vuelta,
2006
Comisionada por la XV Bienal Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito

Autorretrato

Agujas, hilo, base
de vidrio
18 cm Ø

2001

Este autorretrato surge como respuesta a una convocatoria de exposición para artistas mujeres. Ribadeneira decidió entonces “presentarse” mediante este objeto: “Es una pieza que me gusta creo que por su simpleza, y tiene un aire muy lúdico, con poca reflexión. Para mí era casi un juego de percepciones de cómo me veo yo, cómo creo yo que me ve la gente; quizás conjugue esta mezcla de dureza y de cosa que pincha, y un poco agresiva, mezclada con esta cosa más suave y de desorden, de despeine... Es una de las pocas piezas donde no he pensado mucho... Es un *selfie* y nada más”.

Aunque la artista no aborda su trabajo con ejes programáticos definidos, es posible tejer relaciones múltiples entre sus obras, las cuales van dando cuenta no solo de sus intereses sino de su particular mirada

hacia el mundo. Tal vez este autorretrato puede actuar como una metáfora no solo de la intención de esta curaduría, sino del potencial que tiene cada una de sus propuestas para poder conectarse de diversas maneras con otras. En relación a esto, Ribadeneira recuerda que “desde mi primera exposición individual, que se llamó *Hilandohileras* (1996), me ha interesado esta idea de que haya esta unión entre una cosa y otra, y que siempre vas dando puntadas, construyendo algo... Siempre es un proceso donde los hilos aparecen —aparecen y desaparecen— pero ahí están”.

39

Llaves para puertas que aún no existen

Llaves, cuerda
Dimensiones variables

2016

Un sencillo manojo de llaves sin calar metaforiza una mirada sobre el futuro como potencial perpetuo, una proyección de eternas posibilidades que aún no se realizan, de metas que aún no se alcanzan. Este gesto mínimo, concentrado en un objeto de apariencia modesta, destila además esa capacidad abierta para significar que posee el trabajo de la artista. En esa semiosis ilimitada caben múltiples interpretaciones que aplican tanto a la esfera íntima y personal como a la colectiva. Estas llaves que penden de un hilo rojo, un material reiterado en varias de sus obras, se encuentran —como sugiere el título— aguardando las cerraduras donde finalmente puedan calzar.

BORRA Y VA DE NUEVO

Borra y va de nuevo

Espejo, tinta correctora
Tipp-Ex
75 x 6.5 x 0.4 cm

2013

Una pequeña plancha de espejo dispuesta como repisa refleja sobre la pared el texto del título inscrito en su superficie con tinta correctora. La obra surge como respuesta a una convocatoria curatorial alrededor de la idea de ruina; sobre su aproximación, la artista recuerda: “Me interesaba enfocar la idea en nuestros países... La obra hacía referencia a este permanente estado de ser ruina y ser construcción simultáneamente, de siempre comenzar de cero... de un estado de ruina también en el ánimo de los países... captar ese estado en que vivimos”.

El recurso de la fantasmagoría que provoca el reflejo, apareciendo y desapareciendo según se active o no la fuente de luz afirma, en su volatilidad, el espíritu que encierra la frase. Una obra, en suma, sobre nuevos comienzos y viejos errores, transitando de

manera incierta entre el optimismo y el pesimismo, sobre el *corsi e ricorsi* de la historia, y sobre un abrumador destino que recuerda el mito de Sísifo: la vida como una condena, escenario de los esfuerzos incesantes e inútiles del hombre.

● Todas las citas de la artista provienen de diversas conversaciones, entrevistas, mensajes de voz y videollamadas con el curador durante el proceso de preparación de esta exposición.

Colecciones

01 *Tiwintza mon amour*,
Préstamo Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York

03 *Acta de canje*
Préstamo Colección TEOR/éTica, Costa Rica

04 *Hago mío este territorio*,
David Roberts Collection, Londres
Colección privada, Nueva York,
Colección privada, Londres,
Colección Fernanda Feitosa y Heitor Martins, São Paulo

06 *Territorios (el juego)*,
Colección TEOR/éTica, Costa Rica.

08 *Aquí se hace lo que digo yo*,
David Roberts Collection, Londres,
Colección privada, Suiza,
Colección privada, Londres

15 *El chivo expiatorio*,
Colección de la artista

16 *Tortuga de bronce*,
Préstamo Colección Eliana Hidalgo Vilaseca, Guayaquil, Colección LARA, Singapur

17 *El rey perro: un relato*,
Colección Fundación Bienal de Cuenca

19 *Los culpables*,
Colección Catherine Petitgas, Londres

20 *Tienes miedo*,
Préstamo Colección Rodolfo Kronfle Chambers, Guayaquil, Colección Privada, Londres, Colección Andrea y Felipe Feitosa, São Paulo

22 *Sobre la dirección en la que sopla el viento*,
Préstamo Colección Elisa Estrada, Guayaquil, Colección privada, Los Angeles

23 *Change Is Around the Corner*,
Préstamo Colección dpm, Guayaquil

33 *One Meter of the Equator,*
Varias colecciones

35 *Partícula de dios,*
Varias colecciones

MDMQ

Jorge Yunda Machado
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

Diego Jara Calvache
Secretario de Cultura

Patricio Feijóo Arévalo
Director Ejecutivo / Fundación Museos de la Ciudad

Wilson Ruiz Caravaca
Coordinador (e) / Centro de Arte Contemporáneo de Quito

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE QUITO

Jorge Cisneros
Asistencia de Coordinación

Verónica Hidalgo
Investigación

Gabriela Punin, Silvana Sarmiento
Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera

Gledys Anael Macias, Mireya Pineda, José Jarrín, Estefanía Carrera
Museología Educativa

Heidi Morillo, William Cayambe
Operaciones

Andrés Bolaños, Luis Domínguez, Roberto Jaramillo
Museografía

Daniela Falconí, Pablo Jijón
Comunicación y Diseño

Tatiana Bernal, Miguel Tambaco, Gonzalo Carranco, Jerfferson Cabascango, Peggy Vizcaíno
Colaboración Fauce

Exposición

Curaduría: Rodolfo Kronfle Chambers
Producción general: Eliana Hidalgo Vilaseca - EACHEVE
Producción de montaje y diseño: Víctor Hoyos
Dibujos y diseño: Gian Andrea Diana
Asistencia en montaje: Gabriela Cabrera, Gian Andrea Diana
Diseño gráfico y editorial: Adrián Balseca
Edición de textos: José Miguel Cabrera Kozisek
Impresión: Mariscal C.ia. Ltda.

Fotografías

Ricardo Bohórquez, Filipe Berndt, Ricardo Trevisan, Fernando Piedra, Rodolfo Kronfle Chambers, Archivo TEOR/éTica, Zach Hyman, Archivo Flora Ars + Natura, Pablo Jijón, Adam Reich, Adrián Balseca, Sebastián Cruz

Agradecimientos

Fundación Museos de la Ciudad, Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Galería Casa Triângulo (São Paulo), Galería dpm (Guayaquil), Nelson García (Cuarterto incomodo), Adrián Balseca, Andrés Bolaños, Luis Domínguez, Gabriela Cabrera, Gian Andrea Diana, Elisa Estrada, Ileen Kohn, Skye Monson, Miguel López, Wilson Ruiz, Belén Santillán, Antonieta Sibaja, Pedro Sampaio, Víctor Hoyos, Daniela Castillo, Equipo del CAC, Michael Vera, Joshua Jurado, Darío Puco, Ian de 4D Models, Robert, Jen, Erika de Capital Models, a los pasantes de la Universidad Central del Ecuador y a todos los coleccionistas que han prestado sus piezas y a los auspiciantes de esta exposición.

BANCO GUAYAQUIL

Real

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Fundación Museos de la Ciudad

quitocultura.com

QUITO grande otra vez